یک گفت‌وگو

ناصر حریری
با
نجف دریابندری

دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ــ
یک گفت و گو: ناصر حریری با نجف دریابندری. ــ تهران: نشرکارنامه، ۱۳۷۶.
۲۱۹ ص. ــ (مجموعهٔ هنر و ویرایش؛ ۲)
بها: ۱۰،۰۰۰ ریال

ISBN 964-431-013-6

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).

۱. دریابندری، نجف، ۱۳۰۸- ــ مصاحبه‌ها. ۲. ویراستاری. ۳. ترجمه. ۴. نویسندگی.
الف. حریری، ناصر، ۱۳۲۰- ، مصاحبه کننده. ب. عنوان.

۸ فا ۸/۰۶۲
PIR ۸۰۴۱/ر ۹۳ ی۷
ی ۵۱۴د ۱۳۷۶
۱۳۷۶
۷۶م - ۱۱۱۶۶
کتابخانهٔ ملی ایران

یک گفت و گو

این گفت وگو در سال ۱۳۷۳ در چند جلسه میان ناصر حریری و نجف دریابندری صورت گرفته و روی نوار ضبط شده است. نوار به دست آقای ناصر حریری روی کاغذ آمده و سپس به دست آقای دریابندری بازنویسی شده است.

یک گفت‌وگو

ناصر حریری

با

نجف دریابندری

تهران، نوروز ۱۳۷۷

نشر کارنامه

شمارهٔ ۱۱۰ خیابان حفوتی، طبقهٔ دوم، کد پستی ۱۶۱۱۹، تلفن ۷۵۰۰۶۵۰

یک گفت وگو ناصر حریری با نجف دریابندری

چاپ اول زمستان ۱۳۷۶

ویرایش و تولید **کارگاه نشرکارنامه**
عبدالعلی عظیمی، روزبه زهرایی
عادل قشقایی، زهرا شمس، لیلا شیرازی

لیتوگرافی کوثر
مونتاژ متن محسن حقیقی
چاپ افست سپهر نقش
صحافی فاروس ایران
تعداد ۵۵۰۰ نسخه

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

ناشر از آقای نجف دریابندری که طراحی روی جلد این کتاب را پذیرفتند سپاس‌گزاری می‌کند.

شابک ۶-۰۱۳-۴۳۱-۹۶۴ ISBN 964-431-013-6

بیش از چهار دهه نیست که امر ویرایش در صنعت نشر ایران مطرح شده است، و عمر خود کلمهٔ «ویرایش» از این هم کمتر است. با این‌حال، امروز بیشترِ ناشران ما به ضرورت ویرایش پی برده‌اند و کتاب‌های خود را پیش از چاپ از نظر ویرایشگر ـ یا ویراستار ـ می‌گذرانند.

به نظر می‌رسد که فعلاً عمل ویرایش در مورد ترجمه بیش از تألیف صورت می‌گیرد، ولی به هرحال حضور ویرایشگر صحنهٔ فعالیت انتشاراتی را تغییر داده و مناسبات تازه‌ای میان مؤلف و مترجم از یک طرف و ناشر و ویرایشگر از طرف دیگر به وجود آورده است. از آنجا که حدود عمل و اختیار ویرایشگر و کیفیت همکاری او با مؤلف و مترجم هنوز نه در عرف صنعت نشر و نه برحسبِ هیچ قرار و قاعدهٔ دیگری معیّن نشده است، این مناسبات طبعاً خالی از اشکال نیست؛ حتی می‌توان گفت که در بعضی موارد این اشکال نتایج ناگواری به بار می‌آورد و باعث اتلاف وقت و کار و سرمایهٔ همهٔ دست اندرکاران امرِ تألیف و ترجمه و چاپ و نشر می‌شود.

ناشر این کتاب در نظر دارد این کوشش را درحد توانایی خود دنبال کند و آثار دیگری هم در زمینهٔ ویرایش انتشار دهد. برای این‌کار از همهٔ نویسندگان، مترجمان، ویرایشگران و ناشران دعوت می‌کند که خاطرات و تجربیاتِ ذی‌قیمت خودرا در این زمینه به روی کاغذ بیاورند و در اختیار نسل حاضر و نسل‌های آینده بگذارند. ترجمهٔ آثار خارجی در این زمینه نیز البته مغتنم خواهد

بود. «نشرکارنامه» آماده است که در خصوص چاپ و نشر این نوشته‌ها با مترجمان و نویسندگان آن‌ها مذاکره و همکاری کند.

از آنجا که بخش شایگانی از گفت و گوی حاضر به امر ترجمه و تألیف و ویرایش کتاب مربوط می‌شود، ناشر به خود اجازه داد که آن را در «مجموعهٔ هنر ویرایش» انتشار دهد. از آقایان نجف دریابندری و ناصر حریری که این گفت و گو را در اختیار ناشر گذاشتند سپاسگزاری می‌شود.

بهمن‌ماه ۱۳۷۶ نشر کارنامه

فهرست

تعریف ترجمه ۱۳
هنر یا فن؟ ۲۲
راز دن‌کیشوت ۳۰
درس‌های ترجمه ۳۷
مرتضی کیوان ۴۶
بازگشت به داستان ۵۸
ترجمه‌های مکرر ۶۴
نام نسترن ۶۹
نقد ترجمه ۷۳
زبان ترجمهٔ آثار کهن ۹۶
انجمن ترجمه ۱۰۵
ذبیح‌الله منصوری ۱۰۸
ویرایش ۱۱۵
فعالیت شعری ۱۳۱

شعر و نثر ۱۳۶
نیما یوشیج ۱۵۰
بوف کور ۱۵۴
رمان و رمانس ۱۸۰
هنر نائیف ۱۹۱
حس تناسب ۱۹۷
صورت و معنی ۲۰۳
کیچ ۲۱۱

تعریف ترجمه . . . . . .

حریری: **آقای دریابندری، می‌خواهم اول دربارهٔ ترجمه از شما سؤال کنم. اصولاً ترجمه چیست؟**

دریابندری: ترجمه ظاهراً همین کاری است که من گاهی می‌کنم.

حریری: **درست، ولی این چه کاری است که شما می‌کنید؟ منظورم این است که آیا ترجمه هنر است یا فن؟ اگر هنر است آیا می‌توانیم تعریفی از آن به دست بدهیم؟ اگر هم فن است چه مشخصاتی می‌توانیم برایش ذکر کنیم؟**

دریابندری: راستش من گمان نمی‌کنم بتوانم جواب همهٔ این سؤال‌ها را بدهم، به خصوص تعریف ترجمه برای من مقدور نیست. من نه روزی که شروع کردم به ترجمهٔ چند داستان کوتاه از فاکنر به فکر تعریف ترجمه بودم و نه حالا که بیش از چهل سال از آن روز می‌گذرد به تعریفِ ترجمه رسیده‌ام. ضرورتی هم برای این کار نمی‌بینم. من یک وقت یک جای دیگر هم به این مسئله یک اشاره‌ای کرده‌ام؛ ترجمه علم نیست،

عمل است. کاری است که آدم با آموزش منظم یا غیرمنظم یاد می‌گیرد، و در هرحال از راه آزمایش و خطا؛ مثل ساز زنی یا دوچرخه سواری. برای هرکدام از این کارها شاید بشود تعریف جامع و مانعی هم پیدا کرد، ولی پیدا کردن و عبارت بندیِ تعریف ساز زنی یا دوچرخه سواری کارِ ساز زن یا دوچرخه سوار نیست. هیچ دردی هم از این‌ها درمان نمی‌کند. به قول تهرانی‌ها باید بگذارند درِ کوزه آبش را بخورند، تهرانی‌های قدیم البته، چون تهرانی‌های اخیر کوزه ندارند.

حریری: **چرا؟**

دریابندری: چرا کوزه ندارند؟

حریری: **نه آقای دریابندری، خواهش می‌کنم خودتان را به کوچهٔ علی چپ نزنید؛ می‌دانم چرا کوزه ندارند. چرا تعریف را باید بگذارند درِ کوزه؟ چرا تعریف ترجمه به درد مترجم نمی‌خورد؟**

دریابندری: برای این که تعریف یک کار و خود آن کار از یک مقوله نیستند؛ درواقع به دو مقولهٔ کاملاً متفاوت تعلق دارند. پیدا کردن و عبارت‌بندی تعریف موسیقی، مثلاً، فعالیتی است در حوزهٔ فلسفه و منطق، نه در حوزهٔ موسیقی. یک نفر موسیقی‌دان ممکن است موسیقی‌دان بسیار باقریحه‌ای باشد، ولی روحش از فلسفه و منطق خبر نداشته باشد، چنان که معمولاً هم ندارد، و به این دلیل نمی‌تواند دربارهٔ ماهیت موسیقی کمترین بحثی بکند. من درواقع می‌خواهم بگویم اصولاً عمل مقدم بر تعریف است. این رسم شروع کردن بحث با تعریف ظاهراً از زمان مرحومِ سقراط به یادگار مانده، ولی در همهٔ موارد به جایی نمی‌رسد.

حریری: **چه‌طور؟ درچه مواردی؟ می‌شود این مطلب را قدری تشریح کنید؟**

دریابندری: از مرحله پرت می‌شویم.

حریری: **اشکالی ندارد. بعداً دوباره به مرحلهٔ ترجمه برمی‌گردیم.**

دریابندری: امیدوارم. لابد می‌دانید، سقراط مدام دنبال معرفت یا دانشِ حقیقی می‌گشت، فکر می‌کرد معرفت از تعریف به دست می‌آید، از تعریف کامل یا به اصطلاح جامع و مانع، یعنی تعریفی که هیچ مویی لای درزش نرود، تعریفی که تمام موضوع بحث را در بربگیرد و شامل هیچ چیز دیگری هم نشود. این جست و جوی معرفت یا دانش را سقراط از پایین‌ترین مرتبهٔ جامعه شروع می‌کرد و به عالی‌ترین مراتب هم می‌رفت. مثلاً اول می‌رفت سراغ کفاش محل، می‌پرسید استاد، چه کار داری می‌کنی؟ استاد کفاش هم لابد می‌گفت دارم کفش می‌دوزم. سقراط می‌گفت خوب، تو که کفش می‌دوزی لابد بر ماهیت کفش معرفت داری؟ کفاش می‌گفت فرمایش شما را درست نفهمیدم. سقراط می‌گفت یعنی می‌دانی کفش چیست؛ کفاش هم مثلاً می‌گفت بله، آقای سقراط، کفش چیزی است که آدم به پایش می‌کند که مثل شما پابرهنه راه نرود. آن وقت سقراط می‌گفت ها، پس تو جوراب هم می‌دوزی، چون جوراب را هم آدم به پایش می‌کند. استاد کفاش احتمالاً کوشش می‌کرد تعریفش را قدری دقیق‌تر کند، ولی البته حریف سقراط نمی‌شد و بالاخره ناچار می‌شد اعتراف کند که در حقیقت معرفتی بر کفش ندارد، یعنی تعریفِ کفش را نمی‌داند، و با این حال سر کوچه نشسته است و دارد کفش می‌دوزد.

البته سقراط منظور سیاسی داشت، یعنی می‌خواست دست آخر نتیجه بگیرد که گردانندگان امور دولتشهر آتن، یا به اصطلاح «دولتمردان»، مشتی مردم نادان و نالایق‌اند که در حقیقت نمی‌دانند دولت چیست یا شهر چیست، و باید زمام امور را به دست اشخاص دانا بسپارند؛ منظورش از اشخاص دانا هم البته همان فلاسفه بود، که تعریف همه‌چیز را

می‌دانستند. حالا ما اینجا کاری به فلسفهٔ سیاسی سقراط نداریم؛ چه بسا در مورد دولتمردان آتن حق با او بوده، اگرچه صلاحیت فلاسفه هم برای کشورداری محل تأمل است. صحبت بر سر این است که هرکاری خودش یک چیز است و تعریفش چیز دیگر. حقیقت کفش در روند ساختن کفش ظاهر می‌شود، نه در تعریف کفش. روند ساختن یا دوختن کفش هم یک امر تفصیلی است، چیزی است که در عمل واقع می‌شود، در یک عبارت متبلور نمی‌شود. به همین دلیل برخلاف فرمودهٔ سقراط معرفت بر کفش یا دانش کفش، این که کفش در حقیقت چیست در اختیار کفاش است، نه در اختیار فیلسوف، که دستش با درفش و مشته آشنا نشده.

حریری: **آقای دریابندری، ما هم حالا سراغ کفاش آمده‌ایم، نه سراغ فیلسوف، اگرچه من البته می‌دانم که شما همیشه یک پای‌تان هم توی فلسفه است. ولی فعلاً با شما به عنوان مترجم داریم بحث می‌کنیم. شما عمل ترجمه را انجام می‌دهید، پس همان طور که الان خودتان گفتید لابد دانش ترجمه هم در اختیار شماست. حالا من از شما می‌خواهم که این دانش را در اختیار نسل‌های بعد از خودتان بگذارید. شما می‌گویید آن روزی که کارتان را شروع کردید نمی‌دانستید چه کار دارید می‌کنید. من می‌خواهم جوانی که امروز کارش را شروع می‌کند بهتر از شما بداند چه کار دارد می‌کند.**

دریابندری: شما هم عجب حرفی می‌زنید، آقای حریری؛ چنین چیزی چه طور ممکن است؟

حریری: **چه چیزی، آقای دریابندری؟**

دریابندری: حالا دیگر شمایید که خودتان را به‌کوچهٔ علی چپ می‌زنید. واضح است، این که آن جوان شما بهتر از من بداند چه کار دارد می‌کند.

حریری: **نگران نشوید آقای دریابندری. من نگفتم می‌داند، گفتم من می‌خواهم که بداند. این حرف که برای شما جای نگرانی ندارد. خواستن که اشکالی ندارد.**

دریابندری: خالی از اشکال هم نیست البته، ولی قابل تحمل است. ولی مثل این که من نتوانستم مطلبم را به قدر کافی روشن کنم. منظورِ من این است که اگر در ترجمه دانشی وجود داشته باشد، این دانش را باید در خود ترجمه سراغ گرفت، یعنی در آثاری که ترجمه شده، نه در نظریاتی که من یا دیگری ممکن است دربارهٔ ترجمه بیان کنیم. اگر من به قول شما دانشی از ترجمه داشته باشم، این دانش در جریان کار به دست آمده و در ترجمه‌های من ثبت شده، در همان کارهایی که کرده‌ام. این کارها هم طبعاً در اختیار نسل حاضر هستند، و اگر از باد و باران گزندی نبینند در اختیار نسل‌های بعدی هم خواهند بود. اما اگر منظور شما این است که من تجربه‌های خودم را به صورت نوعی کپسولِ لفظی در بیاورم که نسل بعد را از خود آن تجربه‌ها، از خواندن خود آن کارها، بی‌نیاز کند، باید به شما بگویم که این کار از من ساخته نیست. از هیچ‌کس دیگری هم ساخته نیست. یاد گرفتن یک رشتهٔ کار، یا به اصطلاح به دست آوردن سررشتهٔ یک کار، امری است همان طور که گفتم تفصیلی، امری است که باید جزء به جزء و تماماً به آگاهی آدم منتقل بشود تا آدم آن کار را یاد بگیرد. به قول فرنگی‌ها، کار را باید از راه سختش یاد گرفت. برای یاد گرفتن کارِ سخت راه آسانی وجود ندارد. راه آسان فقط برای گذراندن امتحان دبیرستان و دانشکده به‌درد می‌خورد. خود من درس‌های پیش از نسل خودم را با خواندن کارهای آن نسل یاد گرفتم، نه با شنیدن نظریات آن‌ها.

حریری: **شما حالا انگشت روی مطلب من گذاشتید. شما فرمودید که از نسل‌های پیش‌از خودتان درس‌هایی گرفته‌اید.**

دریابندری: بله، خیال می‌کنم.

حریری: **منظور من همین است، آقای دریابندری. شما این درس‌ها را چه‌طور یاد گرفتید؟ من از شما می‌خواهم این را برای من بیان کنید. ولی یک مطلب دیگر هم این وسط هست که می‌ترسم فراموش بشود. بنابرین با اجازهٔ شما اول آن مطلب را مطرح می‌کنم، بعد برمی‌گردیم به درس‌های نسل گذشته.**

دریابندری: مانعی ندارد.

حریری: **شما الان اشاره کردید که آموختن یک رشتهٔ هنری یا فنی نیازمندِ کار تفصیلی و جزء به جزء است.**

دریابندری: بله.

حریری: **خوب، من در ابتدای صحبت از شما خواستم بفرمایید که آیا به نظر شما ترجمه یک رشتهٔ هنری است یا فنی؛ شما در این باره بحثی نکردید. من می‌خواهم بپرسم که این کار تفصیلی و جزء به جزء هنر است یا فن. می‌خواستم خواهش کنم قبل از این که به مسئلهٔ انتقال تجربهٔ نسل‌ها بپردازیم نظر خودتان را دربارهٔ هنری بودن یا فنی بودن کار ترجمه بیان کنید.**

دریابندری: چشم، سعی می‌کنم. اولاً هنر و فن، اگر این‌ها را دو مقولهٔ جدا از هم در نظر بگیریم، به اصطلاح قدما مانعةالجمع نیستند، یعنی هیچ اشکالی ندارد که یک کار معین درعین‌حال هم هنر باشد و هم فن. درواقع هیچ هنری از فن یا فنونی که واسطهٔ بیان اوست بی‌نیاز نیست، هیچ فنی هم از عناصر هنری خالی نیست.

حریری: **بسیار خوب، حالا بفرمایید به نظر شما ترجمه چه وقت**

جنبهٔ هنری پیدا می‌کند، چه وقت در حد یک فن ساده باقی می‌ماند؟

دریابندری: منظور من این بود که هیچ ترجمه‌ای هیچ وقت مطلقا هنر یا مطلقا فن نمی‌تواند باشد. هنر مطلق و فن مطلق مفاهیم تجریدی هستند، مثل عناصر خالص، اکسیژن یا طلا یا فسفر خالص، که در واقعیت نمی‌بینیم. مع‌هذا ما با مفاهیم هنر مطلق و فن مطلق کار می‌کنیم، همان طور که علم شیمی با عناصر خالص کار می‌کند. در عمل، ترجمه میان آن دو قطب فرضی هنر و فن حرکت می‌کند. این است که گاهی یک ترجمه از ترجمهٔ دیگر به نظر ما هنری‌تر می‌آید.

حریری: **متشکرم آقای دریابندری، شما حالا به مطلب من نزدیک شدید. حالا من از شما می‌پرسم مشخصات این دو قطب چیست. به عبارت دیگر، ترجمه وقتی به قطب هنر نزدیک می‌شود چه مشخصاتی دارد، وقتی به قطبِ فن نزدیک می‌شود چه مشخصاتی پیدا می‌کند؟ یعنی همان سؤال قبلیِ ترجمه چه وقت فن است، چه وقت هنر است؟**

دریابندری: امیدوارم این بحث ما را به این مسئله که فن چیست و هنر چیست نکشاند، چون این راهی است که آن سرش ناپیداست. ترجمه می‌تواند صورت یک کار مکانیکی داشته باشد. هرچه از این کار مکانیکی فاصله بگیریم بیشتر وارد زمینهٔ آفرینش هنری می‌شویم.

حریری: **منظورتان از ترجمهٔ مکانیکی چیست؟**

دریابندری: اولاً دربارهٔ خود کلمهٔ مکانیکی بگویم؛ من مدتی است کلمهٔ «ساختکاری» را به جای «مکانیکی» به کار می‌برم و هنوز هم پشیمان نشده‌ام. از طرف دیگر ندیده‌ام کسی این کلمه را به کار ببرد، یا حتی شنیده باشد.

حریری: **شما این کلمه را از کجا آورده‌اید؟**

دریابندری: من این را از جایی نیاورده‌ام. یک وقت دیدم یک کسی به جای «مکانیسم» ترکیب «ساز و کار» را به‌کار برده و به نظرم خوب آمد؛ بعد فکر کردم این ترکیب را می‌شود جمع و جورتر کرد و به شکلِ «ساختکار» درآورد. ولی کلمات هم مثل آدم‌ها سرنوشت خاص خودشان را دارند. بعضی آدم‌ها کارشان می‌گیرد، بعضی کارشان نمی‌گیرد، در صورتی که ممکن است آدم‌های لایقی هم باشند. به هرحال، منظورم از ترجمهٔ مکانیکی یا ساختکاری این است که ما در انتقال معنای یک جمله از یک زبان به زبان دیگر حدّاقلِ انرژی فکری را مصرف کنیم. یعنی اولین و آشکارترین معنای کلمات را در نظر بگیریم و در بافت جمله هم تصرفی نکنیم، یا حدّاقلِ تصرف را بکنیم. این همان کاری است که می‌توان از ماشین ترجمه انتظار داشت، اگر روزی کامل بشود، روزی که گویا خیلی هم دور نیست. به هرحال، آن ماشین فرضی چنان که از اسمش پیداست یک دستگاه ساختکاری یا مکانیکی خواهد بود، اگرچه دل و روده‌اش الکترونیکی هم باشد.

حریری: **آقای دریابندری، ممکن است منظورتان را از ترجمهٔ مکانیکی با یک مثال روشن کنید؟**

دریابندری: منظور من همان است که به‌عبارت ساده‌تر و رایج‌تر به آن می‌گویند ترجمهٔ تحت‌اللفظی. مثال کلاسیک این نوع ترجمه را دهخدا هشتاد نود سال پیش در یکی از قطعات درخشان ***چرند پرند*** آورده است و از آن بهتر نمی‌شود آورد. می‌گوید: «ای کاتبان صوراسرافیل چه چیز است مر شما را که نمی‌نویسید جریدهٔ خودتان را همچنانی که سزاوار است مر شما را که بنویسید آن را...» تا آخر. این عبارات زاییدهٔ ذهنی است که در نقل یک مطلب ساده از یک زبان به زبان دیگر، یعنی در این

مورد از عربی به فارسی، مثل ماشین عمل می‌کند. حالا اگر همان ذهن مقدورات انسانی خودش را به کار بیندازد، نتیجه‌اش مثلاً این جور خواهد بود: «ای نویسندگان صور اسرافیل چرا روزنامهٔ خودتان را آن طور که باید و شاید نمی‌نویسید؟» یا یک چیزی در این حدود. جملهٔ قبلی از روی الگوی یک زبان خارجی ساخته شده؛ در ساختن آن کمترین مقدار انرژی به کار رفته، چون نویسنده دنبال الگوی تازه‌ای نگشته، همان الگوی موجود را عیناً مثل عکس‌برگردان روی کاغذ برگردانده. جملهٔ دوم الگویی نداشته، مگر نوامیس زبان فارسی به طورِ کلی. بنابرین می‌توان گفت که سازندهٔ این جمله لحظه‌ای با خلاء رو به رو شده و طرح خودش را از این خلاء بیرون آورده، نه از یک رابطهٔ ساختکاری. منظورم از صرف انرژی همین است. به این معنی جملهٔ اخیر نوعی آفرینش است. حالا اگر منظور ما از هنر همان کار آفرینشی باشد، خوب، جواب سؤال شما روشن است؛ بله، ترجمه می‌تواند آفرینش یا هنر باشد. و درواقع باید هم باشد. ولی از طرف دیگر خیال می‌کنم روشن شد که ترجمه می‌تواند شکل خیلی مکانیکی هم پیدا کند، و درواقع خیلی از اوقات همین شکل را پیدا می‌کند.

حریری: **این طور که من می‌فهمم شما می‌گویید ترجمه می‌تواند هنر باشد، می‌تواند نباشد....**

دریابندری: من می‌گویم باید باشد، ولی همیشه نیست.

حریری: **ولی منظور من از آن سؤال چیز دیگری بود.**

دریابندری: پس لطفاً سؤال‌تان را بیشتر روشن کنید.

حریری: **سؤال من بر سر خوبی یا بدی کار نیست؛ منظور من این است که**

آیا مترجم هم مثل نقاش و شاعر در زمینهٔ هنر کار می‌کند یا مثل نجار و آهنگر در زمینهٔ فن؟ آیا ترجمه به طور کلی فن است یا هنر؟

هنر یا فن؟ . . . . . .

دریابندری: بسیار خوب، متشکرم؛ خیال می‌کنم سؤال شما برایم روشن شد. این سؤال مبتنی است بر تقسیم فعالیت‌های بشری به دو مقولهٔ متمایز هنری و فنی، یا هنری و غیرهنری. از قدیم گفته‌اند که فعالیت‌های هنری اگر اشتباه نکنم شش دسته‌اند: ادبیات، موسیقی، تئاتر، رقص، نقاشی، و پیکرسازی. اخیراً سینما را هم که در حقیقت ترکیبی است از همهٔ این‌ها، به این فهرست اضافه می‌کنند و گاهی به آن می‌گویند «هنر هفتم»، ولی ما فعلاً بهتر است وارد این بحث نشویم. برحسب آن تقسیم بندی، آن شش رشته‌ای که گفتم فعالیت هنری شمرده می‌شوند و هرکس به این کارها بپردازد هنرمند است، قطع نظر از این که ما حاصلِ کارش را بپسندیم یا نپسندیم. به این معنی، ترجمه از مقولهٔ هنر است و شکی هم ندارد؛ چون ترجمه به هرحال شاخه‌ای از ادبیات است و ادبیات هم یکی از آن شش رشتهٔ هنر است.

ولی به نظر من این عنوانِ هنر که به این ترتیب روی ترجمه می‌گذاریم چیزی به ما نمی‌گوید. در زبان انگلیسی غالباً به نقاشی می‌گویند «آرت»، یعنی هنر، و به نقاش هم می‌گویند «آرتیست»، یعنی هنرمند، یا هنرور که شاید کلمهٔ بهتری باشد. برای آدم انگلیسی‌زبان هم ماتیس آرتیست است، هم آن ولگرد جلنبری که روی پیاده‌رو با گچ عکس می‌کشد. درواقع به این آدم می‌گویند pavement artist، یعنی «هنرمند پیاده‌رو». ولی ما فارسی‌زبان‌ها کلمهٔ هنرمند را به این وسعت به کار نمی‌بریم. کلمات هنر و هنرمند برای ما بار خیلی مثبتی دارند و همیشه همراه با ارزش‌داوری هستند...

حریری: **چرا این طور است؟**

دریابندری: می‌خواهید باز ما را از بحث پرت کنید، آقای حریری؟

حریری: **نه، حواسم هست، به بحث ترجمه برمی‌گردیم. ولی مایلم در این گفت و گو این نکته هم روشن بشود.**

دریابندری: من در این باره فقط برداشت خودم را می‌توانم بگویم. «هنر» فارسی به معنای «آر» فرانسه یا «آرت» انگلیسی یک کاربردِ خیلی اخیر است. قبلاً در این مبحث صحبت از «صنعت» و «صنعتگر» می‌کردند، که به همان «فن» شما نزدیک است؛ یا درواقع عین همان است؛ این نشان می‌دهد که تا همین اواخر در فرهنگ ما میان فن و هنر تفاوتی احساس نمی‌شده. این کاربرد صنعت و صنعتگر تا بعد از شهریورِ ۲۰ هم ادامه داشته. کاربرد «هنر» به معنای صنعت قدیم و «آر» فرنگی اتفاقی است که گویا در مجلهٔ سخن افتاده، و در تئاتر فردوسی، که روی سردرش نوشته بودند «هنر برتر از گوهر آمد پدید». بیشتر مردم این مصرع را این طور می‌فهمیدند که تئاتر و موسیقی و این جور چیزها از الماس و زمرد و این جور چیزها بهتر است؛ در صورتی که منظورِ شاعر چیز دیگری بوده.

حریری: **بله، ولی بفرمایید منظور چه بوده.**

دریابندری: شاعر می‌خواهد بگوید که بُرِش و جربزهٔ شخصی بهتر است از نژاد و نسب بزرگان.

حریری: **آقای دریابندری، منظور شما این است که ما امروز کلمهٔ هنر را غلط به کار می‌بریم؟**

دریابندری: امروز دیگر نه. من حتی فکر می‌کنم آن روزی هم که آن

مصرع را روی سردر آن تئاتر گذاشتند بسیار خوب فکری کردند، چون معنای مورد نظرشان را، یعنی این که تئاتر بهتر از جواهرات است، خیلی خوب می‌رساند.

حریری: **پس منظور شما چیست؟**

دریابندری: منظور من این است که وقتی یک چنین تحولی در کاربردِ یک کلمه واقع می‌شود، آن کلمه تمام بار معنای خودش را زمین نمی‌گذارد و یک کوله بار کاملاً تازه و نو به دوش نمی‌گیرد. غالباً معنای جدید را توی همان کوله بار قدیمی‌اش جا می‌دهد و راه می‌افتد. «هنرمند» در زبان ما به معنای آدم توانا و کارآمد و کاردان بوده است و هنوز هم کم و بیش هست. حالا ما همین کلمه را به ازای «آرتیست» فرنگی به کار می‌بریم، که مفهوم خنثایی است، به معنای آدمی که در رشتهٔ خاصی کار می‌کند و ممکن است در کارش اصلاً توانا هم نباشد. به همین دلیل ما مثلاً در فارسی می‌گوییم «نقاش هنرمند» و منظورمان کاملاً روشن است، ولی این عبارت را مشکل بشود به انگلیسی ترجمه کرد؛ ناچاریم بگوییم gifted artist یا competent artist یا یک همچو چیزی. آن‌وقت اگر یک مترجم فارسی به این عبارت انگلیسی بر بخورد و بخواهد آن را ترجمه کند ممکن است بگوید «هنرمندِ با استعداد» یا «هنرمند توانا» یا یک همچو چیزی!

حریری: **خوب، متشکر آقای دریابندری. خوشبختانه گریز ما به سرگذشتِ کلمهٔ «هنر» باز به موضوع ترجمه کشید.**

دریابندری: ظاهراً ما از این موضوع هیچ راه گریزی نداریم.

حریری: **خوب پس ناچاریم برگردیم به موضوع ترجمه. در اینجا من**

می‌خواستم خواهش کنم قبل از پشت سر گذاشتن این مسئلهٔ مربوط به هنر بودن یا فن بودن ترجمه شما نظرتان را در این باره خلاصه کنید.

دریابندری: چشم، من اگر خودم بدانم نظرم در این باره دقیقاً چیست این کار را می‌کنم. ظاهراً ما کلمهٔ هنر را به دو معنی به‌کار می‌بریم. اگر منظور از هنر یکی از آن شش رشتهٔ معروف باشد، خوب، بله، ترجمه به عنوان شاخه‌ای از ادبیات یک فعالیت هنری است. حاصلش هم ممکن است خوب باشد یا بد باشد، چنان که شعر هم هنر است و هر شاعری هنرمند است، ولی شعر بد و شاعر بد هم گویا داشته باشیم، اگرچه بهتر است صدایش را در نیاوریم. اما در دایرهٔ این هنر، یعنی ادبیات، ما اسمِ هنر را روی هر چیزی نمی‌گذاریم. چه بسیار شعرهایی که با نوعی روندِ مکانیکی سر هم شده‌اند. این مشکل در شعر کهن فراوان پیش می‌آمد، حالا طبعاً به شعر نو هم سرایت کرده، و در واقع شعر نوِ مکانیکی خیلی بیشتر از شعر واقعی به چشم می‌خورد. ناچار ما در خود مقولهٔ هنر هم باز قایل به تبعیض می‌شویم و فقط بعضی اشعار را به عنوان اثر هنری می‌شناسیم. به این ترتیب کلمهٔ هنر را به معنای محدودتری به کار می‌بَریم، غیر از معنای وسیعی که همهٔ اشعار را در بر می‌گیرد. چاره‌ای هم جز این نداریم، چون اگر این محدودیت را قایل نشویم، شعرای بد، که تعدادشان همیشه خیلی از شعرای خوب بیشتر است، سرمان را می‌بَرند. در مورد ترجمه هم قضیه از همین قرار است. ترجمه یک فعالیت هنری است، به معنای وسیع کلمه، ولی به معنای محدود کلمه هر ترجمه‌ای اثر هنری نیست. هنرمند هم مثل سایر مردم گاهی در کارش موفق می‌شود، گاهی نمی‌شود. وانگهی، هنرمند قلابی هم داریم. به این ترتیب ما نمی‌توانیم یک حکم ساده و کلی بدهیم که ترجمه هنر هست یا نیست. یا درواقع آن حکم ساده و کلی را داده‌ایم، یعنی گفته‌ایم که ترجمه به عنوان شاخه‌ای از ادبیات نوعی فعالیت هنری است، ولی می‌بینیم که این حکم هیچ دردی را درمان نمی‌کند. بنابرین باید برحسب

مورد حکم کنیم. این حکم روی یک طیف وسیع حرکت می‌کند؛ یک سرش همان ترجمهٔ مکانیکی است، یک سرش هم آفرینش هنری محض. ولی باید این را هم تأکید کنم که این دو قطب مفاهیم فرضی هستند. در واقعیت امر، هیچ ترجمه‌ای مطلقا مکانیکی یا مطلقا هنری نخواهد بود.

حریری: **بسیار خوب آقای دریابندری، من جواب سؤالم را گرفتم. شما می‌گویید ترجمه ممکن است هنر باشد، ممکن است نباشد.**

دریابندری: در یک کلام، بله.

حریری: **خوب، حالا بفرمایید که شما چه وقت ترجمه را به عنوان اثرِ هنری می‌پذیرید؟ چه وقت اسم یک ترجمه را اثر هنری می‌گذارید؟**

دریابندری: دربارهٔ ترجمهٔ خوب یا ترجمه به عنوان اثر هنری انواع حرف‌ها می‌شود زد، و درواقع هم زده‌اند. از میان این حرف‌ها معروف‌ترین و معقول‌ترین حرف این است که مترجم هنرمند کسی است که بتواند یک متن را به صورتی ترجمه کند که خود نویسنده اگر همزبانِ مترجم بود آن متن را به آن صورت می‌نوشت. معنی این حرف هم این است که مثلاً اگر من بخواهم ***هملت*** شکسپیر را به فارسی ترجمه کنم، باید پیش خودم شکسپیری را تصور کنم که فارسی‌زبان است و دارد ***هملت*** را به زبان خودش، که فارسی است، می‌نویسد، یا نوشته است، و حالا من که مترجم ***هملت*** هستم باید ترجمه‌ام را از روی دست آن شکسپیر فرضی بنویسم. به این ترتیب ترجمهٔ فارسی ***هملت*** مثل متنِ انگلیسی ***هملت*** یک شاهکار هنری از کار درمی‌آید.

این نظریه دربارهٔ روش ترجمه بسیار عالی است، چون مترجمی که به این نظریه مجهز شد یک‌راست می‌رود توی جلد نویسنده و درست مانند خود او می‌نویسد. اما این نظریه اشکال مختصری هم دارد.

اشکالش در نحوهٔ تصور کردن آن شکسپیر فارسی‌زبان است، چون خودِ نظریه در این باره چیزی به ما نمی‌گوید. در نتیجه هر مترجمی تصورِ خودش را پایهٔ کارش قرار می‌دهد، و باز برمی‌گردیم به همان وضعِ همیشگی. این قضیه مرا یاد حکایتی می‌اندازد که به آن نظریه‌ای که گفتم بی‌شباهت نیست. می‌گویند یک وقت یک زنجره که یک شب زمستانیِ یخ‌بندان توی شکاف دیوار خیلی سردش شده بود تصمیم گرفت برود پیش جغد، که فیلسوف جانوران است، و از او کمک بخواهد. جغد گفت چارهٔ مشکل تو خیلی آسان است؛ تو چرا خودت را به یک جانورِ خزداری مثل سنجاب یا همین گربهٔ معمولی تبدیل نمی‌کنی که این قدر از سرما نلرزی؟ زنجره گفت خیلی متشکر، تا به حال به فکرم نرسیده بود، حالا می‌روم این کار را می‌کنم. ولی بعد که خواست خودش را مبدل به گربه بکند دید راهش را نمی‌داند. ناچار برگشت پیش جغد و گفت می‌بخشید، من فراموش کردم راه مبدل شدن به گربه را از شما بپرسم، لطفاً از این جهت هم مرا راهنمایی کنید. جغد گفت من دربارهٔ مسائل کلی فکر می‌کنم و وقت وارد شدن در جزئیات را ندارم؛ از روی همان دستور کلی که به تو دادم خودت سعی کن راه کار را پیدا کنی. زنجره ناچار برگشت و کسی نمی‌داند سرنوشتش توی آن شب یخ‌بندان چه شد. حالا در مورد آن نظریه هم باید گفت تا معلوم نشود شکسپیرِ فارسی‌زبان چه‌گونه شکسپیری است و این معنی به نظریهٔ مورد بحث اضافه نشود. معنای آن نظریه جز این نخواهد بود که هرکس می‌تواند هر متنی را هرجور از دستش برمی‌آید ترجمه کند. به‌عبارت دیگر تصور کردن شکسپیر فارسی‌زبان همان فن یا هنر ترجمهٔ شکسپیر است، که هر کسی دریافت خاص خودش را از آن دارد. این همان چیزی است که در عمل پیش می‌آید: هر مترجمی نویسندهٔ فارسی‌زبان خودش را تصور می‌کند و اثری را که او ممکن بود به زبان فارسی بنویسد به جای او می‌نویسد و تحویل ما می‌دهد. این می‌شود هنر ترجمه. شاید آن تعریفِ ترجمه که می‌خواستید همین باشد.

حریری: **ولی سؤال این است که دربارهٔ این آثار چه‌گونه داوری می‌شود؟**

دریابندری: من گمان می‌کنم روشن است که در محیط زبان فارسی این داوری بیش از هر چیزی بر اساس کیفیت فارسیِ زبان ترجمه صورت می‌گیرد؛ چون این تنها جنبهٔ کار است که هر خواننده‌ای مستقیماً با آن سر و کار پیدا می‌کند.

من بارها گفته‌ام که ترجمهٔ محمد قاضی از **دن کیشوت** یک اثر هنری است، ولی راستش این است که من هرگز این ترجمه را با اصلش مطابقه نکرده‌ام. با اصل اسپانیایی‌اش که نمی‌توانم. خود قاضی هم این داستان را از روی ترجمهٔ فرانسوی‌اش به فارسی درآورده. منظورم این است که من هیچ نمی‌دانم که این ترجمه حتی با مأخذ فرانسوی‌اش تا چه اندازه مطابقت دارد. مع‌هذا بارها گفته‌ام و باز هم می‌گویم که این ترجمه یک آفرینش هنری است. حالا شما می‌خواهید بدانید که من از کجا به این نتیجه رسیده‌ام.

حریری: **بله، دقیقاً.**

دریابندری: خوب، خیال می‌کنم واضح است؛ از خواندن این داستان به عنوان یک اثر فارسی، از روی مشخصات فارسی این ترجمه.

حریری: **این مشخصات چه هستند، آقای دریابندری؟**

دریابندری: شما حتماً انتظار ندارید من اینجا یک تحلیل دقیق از سبک ترجمهٔ **دن کیشوت** برای‌تان بیان کنم؟

حریری: **نخیر، به هیچ وجه. این کار در یک بحث شفاهی عملی نیست. من می‌خواهم شما برداشت کلی خودتان را بیان کنید.**

دریابندری: چیزی که در ترجمهٔ ***دن کیشوت*** از همان سطرهای اول نظرِ آدم را می‌گیرد این است که خواننده احساس می‌کند با نثر خاصی سر و کار دارد که دقیقاً برای این کار، یعنی برای نقل داستان سروانتس به زبانِ فارسی، ساخته و پرداخته شده. این اولاً. اما این نوع کوشش‌ها همیشه به نتیجه نمی‌رسد. چه بسا مترجمی کوشش می‌کند زبان خاصی، به اصطلاح، برای ترجمهٔ اثری بسازد، ولی زبانش با متنی که دارد ترجمه می‌کند مناسبت ندارد. نثر قاضی در ***دن کیشوت*** برای این داستان بسیار مناسب است. این ثانیاً. سوم این که این نثر یا این زبان بی‌ریشه و بی‌پدر و مادر یا به‌اصطلاح من‌درآوردی نیست؛ خواننده ریشه‌هایش را تشخیص می‌دهد، چه در ادبیات کلاسیک فارسی، چه در زبانِ داستان‌سرایی قدیم، مثل ***حسین کُرد*** و ***امیرارسلان*** و غیره. چهارم این که سبک یا لحن بیانی که مترجم برای نقل داستان پیدا کرده صحبت یک صفحه و ده صفحه و یک فصل و دو فصل نیست، این زبان در سراسرِ داستان با قوت تمام از توی داستان می‌جوشد و هیچ جا افت نمی‌کند. به نظر من همهٔ این‌ها مشخصات یک کار هنری ممتاز است.

ضمناً این را هم بگویم، چاپ اول ترجمهٔ ***دن کیشوت*** با چاپ‌های بعد کمی فرق دارد، چون که قاضی بعد از چاپ اول در نثر ترجمه قدری دست‌کاری کرده است، ولی من شخصاً نثر همان چاپ اول را ترجیح می‌دهم. این را در یک گفت وگوی دیگر هم گفته‌ام. به نظر من نثر چاپِ اول ساده‌تر و با طراوت‌تر است.

حریری: **ولی شما فرمودید هیچ وقت این ترجمه را با ترجمه‌های فرانسه یا انگلیسی‌اش مطابقه نکرده‌اید؟**

دریابندری: بله، گفتم هیچ همچو مطابقه‌ای نکرده‌ام.

حریری: **چرا؟ مجالش را نداشته‌اید، یا اصلاً لزومی برای این کار نمی‌بینید؟**

دریابندری: مسئلهٔ مجال نیست. چند ساعت وقت برای مطابقهٔ چند صفحه از هر کتابی کافی است. ولی این کار چه لزومی دارد؟ نه، باید بگویم من لزومی برای این کار ندیده‌ام.

حریری: **برای خودتان یا برای دیگران؟**

دریابندری: برای خودم، البته. اختیار دیگران دست دیگران است.

حریری: **آقای دریابندری، می‌بخشید که روی این موضوع اصرار می‌کنم...**

دریابندری: خواهش می‌کنم، شما حرف‌تان را بزنید.

حریری: **شما بارها گفته‌اید که ترجمهٔ *دن کیشوت* یک اثر هنری است.**

دریابندری: بله.

حریری: **خوب، چه‌طور می‌شود که یک آدمی مثل شما کنج‌کاو نشود که راز این هنر را کشف کند؟ آیا یک راه کشف این راز این نیست که به اصلِ اثر نگاه کنید، ببینید آقای قاضی چه‌طور به این نثری که شما این قدر تعریفش را می‌کنید رسیده؟**

راز دن کیشوت . . . . . .

دریابندری: من خیلی سخت کنج‌کاو شدم، آقای حریری. شاید اگر ترجمهٔ انگلیسی *دن‌کیشوت* دم دستم بود یک نگاهی هم می‌کردم. ولی من ترجمهٔ قاضی را همان سالی که درآمد در زندان قصر خواندم، خیال می‌کنم سال ۱۳۳۵ بود، ترجمهٔ انگلیسی‌اش را هم نداشتم. ولی این مسئله‌ای نبود، چون من راز این هنر را کشف کرده بودم.

حریری: **آن راز چه بود، آقای دریابندری؟ برای ما مهم است که بدانیم.**

دریابندری: آن راز مهم در سراسر کتاب ***دن کیشوت*** جلو چشم خواننده باز شده. به عبارت بهتر، درواقع رازی در کار نیست. من فهمیدم با آدمِ صاحب قریحه‌ای سر و کار دارم که قریحهٔ خودش را در ادبیات فارسی و زبان داستان‌سرایی، و در زبان کوچه و خیابان، ورزش مفصلی داده و حالا می‌تواند قلم را با اقتدار روی کاغذ بگذارد. این اقتدار، این وسعتِ دامنهٔ لغات و تنوع زیر و بم بیان و گرمی لحن کلام برای من مسحور کننده بود؛ چون که از این جهات خودم را ضعیف می‌دیدم.

حریری: **واقعاً؟ شما آن وقت چند سال داشتید؟**

دریابندری: بیست و شش هفت سال، خیال می‌کنم. من و یکی از دوستانم آقای مصطفی بی‌آزار، معلم معروف ادبیات فارسی، روزها ***دن کیشوت*** را نوبتی می‌خواندیم و سر شب‌ها توی راهرو زندان با هم قدم می‌زدیم و وانمود می‌کردیم که ما هم «پهلوان افسرده سیما»ی لامانچا هستیم و به بعضی زندانی‌ها می‌گفتیم «قاطرچیان فرومایه». این‌ها عباراتی است که قاضی در ترجمه‌اش به کار برده. با خواندن این ترجمه من نه تنها از زبان رسا و گویای قاضی لذت بردم، بلکه فهمیدم که خیلی چیزها هست که من نمی‌دانم؛ فهمیدم که تکیه کردن به قریحهٔ شخصی یا به اصطلاح استعداد ذاتی کافی نیست؛ باید خودم را بسازم، همان طور که می‌دیدم مترجم ***دن کیشوت*** خودش را ساخته است. این برای من لحظهٔ هولناک و درعین حال فرخنده‌ای بود.

حریری: **شما آن موقع ترجمه هم می‌کردید؟**

دریابندری: من آن موقع مشغول ترجمهٔ ***تاریخ فلسفهٔ غرب*** بودم.

حریری: **قبل از آن چه‌طور؟**

دریابندری: قبل از آن ***وداع با اسلحه*** را ترجمه کرده بودم، که منتشر هم شده بود. قبل از آن هم چند داستان کوتاه از فاکنر ترجمه کرده بودم.

حریری: **همان‌هایی که با عنوان *یک گل سرخ برای امیلی* منتشر شد؟**

دریابندری: بله، در چاپ اول. در چاپ دوم سه داستان دیگر، درواقع دو داستان و یک قطعه از آخر ***خشم و هیاهو***، به آن مجموعه اضافه کردم. میان ترجمهٔ سه داستان اول و این سه داستان آخر سی سال فاصله افتاده.

حریری: **این فاصلهٔ زمانی به نظر خودتان در ترجمه‌ها انعکاسی ندارد؟**

دریابندری: طبعاً باید داشته باشد. این را خوانندگان باید بگویند.

حریری: **شما در آن ترجمه‌های قدیم هیچ دستی نبرده‌اید؟**

دریابندری: **نه.**

حریری: **چرا؟**

دریابندری: چون این ترجمه‌ها را همان طور که هستند دوست دارم. این‌ها کار یک جوان هجده نوزده سالهٔ آبادانی است که زبان انگلیسی را پیش خودش یاد گرفته و هیچ نمی‌داند ترجمهٔ فاکنر چه کار خطرناکی است، و به همین دلیل هم دست به این کار می‌زند، و به خیال خودش موفق هم می‌شود. البته این ترجمه‌ها خالی از اشکال نیستند. یادم هست در یکی از این داستان‌ها، ***انبارسوزی*** اگر اشتباه نکنم، یک عبارت به لهجهٔ

جنوب امریکا بود که من هرچه زور زدم چیزی از آن نفهمیدم. ناچار جایش را خالی گذاشتم که بعد از این و آن بپرسم، ولی یادم رفت و چند سال بعد داستان به همان صورت چاپ شد. این افتادگی هنوز هم هست.

حریری: **حالا شما لازم نمی‌بینید آن اشکالات را رفع کنید؟**

دریابندری: چرا، خوب. اگر فرصتش پیش بیاید می‌کنم. ولی از این جزئیات که بگذریم دلم نمی‌خواهد در آن کارها دست ببرم. چون فکر می‌کنم زبانش درست است. هنوز بعضی از دوستان من، ناصر تقوایی مثلاً، گاهی به من می‌گویند ***یک گل سرخ برای امیلی*** بهترین ترجمهٔ توست. من البته از این حرف خیلی خوشم می‌آید، ولی بعد فکر می‌کنم اگر واقعاً این طور باشد خیلی باید به حال خودم تأسف بخورم!

حریری: **آقای دریابندری، من دلم می‌خواهد بدانم چه‌طور شد شما بعد از سی‌سال دوباره برگشتید سراغ فاکنر و آن سه داستان را به *یک گل سرخ برای امیلی* اضافه کردید؟**

دریابندری: راستش فاکنر همیشه مرا وسوسه کرده، هنوز هم می‌کند، ولی آمادگی خود آدم همیشه یک جور نیست. من همان موقع که آن سه داستان اول را ترجمه کردم خیال داشتم این کار را ادامه بدهم؛ ادامه هم دادم، حدود نصف داستان ***سپتامبر خشک*** را ترجمه کردم، ولی احوالم عوض شد و حوادث زندگی هم نگذاشت باز به این داستان برگردم. آن ترجمهٔ نیمه کاره از بین رفت. حالا فکر می‌کنم اگر روال زندگی عوض نشده بود من ***سپتامبر خشک*** را می‌توانستم تمام کنم، ولی گمان نمی‌کنم از عهدهٔ ***دیلسی***، یعنی همان تکهٔ آخر ***خشم و هیاهو***، برمی‌آمدم.

حریری: **چرا؟ این تکه چه خصوصیتی دارد؟**

دریابندری: من زبان آن داستان‌های دیگر را پیدا کرده بودم، ولی زبانِ ***دیلسی*** چیز دیگری است.

حریری: **اگر اجازه بدهید الان به *دیلسی* برمی‌گردیم، ولی شما می‌فرمایید که زبان آن داستان‌ها را پیدا کرده بودید؛ من می‌خواهم بپرسم آن زبان را کجا پیدا کردید؟**

دریابندری: توی کوچه.

حریری: **واقعاً؟**

دریابندری: تقریباً واقعاً.

حریری: **یعنی چه؟**

دریابندری: این زبانی است که توی دهن مردم جاری است و توی کوچه به گوش آدم می‌خورد. در آن زمان، هنوز این زبان زیاد لای کتاب‌ها رخنه نکرده بود، مگر تک و توک.

حریری: **مثل چی مثلاً؟**

دریابندری: مثل ***خیمه شب بازی*** چوبک. منظورم این است که رسیدن به زبانی مثل زبان ***دو سرباز*** در ***یک گل سرخ برای امیلی***، مثلاً، محتاج بنیهٔ ادبی یا غور در ادبیات فارسی نبود؛ کافی بود آدم گوش حساسی داشته باشد و ***خیمه شب بازی*** را هم خوانده باشد، و من خوانده بودم.

حریری: **ولی یک جایی شما فرموده بودید که شنوایی‌تان ناقص بوده.**

دریابندری: بله متأسفانه.

حریری: **پس گوش شما حساس نبوده.**

دریابندری: چرا. من به نظر خودم همیشه گوش خیلی حساسی داشته‌ام، نه برای کیفیت صدا، برای ارزش کلمه‌ها و ساختمان جمله‌ها. این دو نوع حساسیت متفاوت است. به هرحال منظورم این بود که زبان ***دوسرباز*** را از راه گوش می‌شد یاد گرفت، ولی زبان ***دیلسی*** حکایت دیگری است.

حریری: **چه حکایتی است، آقای دریابندری؟**

دریابندری: والاّ چه بگویم، حکایت این است که فاکنر زبان داستانش را مثل حلوای انگشت پیچ دور انگشتش می‌پیچاند... .

حریری: **حلوای انگشت پیچ؟**

دریابندری: بله. حلوای انگشت پیچ یک جور حلواست که زن‌های قدیم بوشهر با آرد و شکر و روغن فراوان درست می‌کردند، و معتقد بودند که مثل نثر فاکنر دور انگشت آدم می‌پیچد. منظورم این است که مترجم فاکنر باید بتواند زبان را مثل خمیر ورز بدهد و به اشکال جور واجور در بیاورد، چون خود فاکنر این کار را می‌کند. این غیر از ضبط کردنِ زبان زندهٔ مردم است. این چیزی است که می‌شود اسمش را تردستی در زبان یا طلاقت کلام گذاشت، و مثل هر نوع تردستی دیگری با ورزش و ممارست به دست می‌آید. مثلاً توی همین قطعهٔ ***دیلسی*** یک کشیش سیاه پوست هست که موعظهٔ مفصلی می‌کند. زبان این موعظه را ناچار باید یاد گرفت، و تا حدی هم ساخت، چون زبان وعاظ مسیحی غیر از زبانِ وعاظ خودمان است. منظورم این بود که وقتی من اولین داستان‌های

فاکنر را ترجمه کردم ابدا آمادگی این جور کارهای دیگر را نداشتم.

حریری: **آقای دریابندری، شما در بحث از *دن کیشوت* اشاره کردید که از خواندن این ترجمه لذت می‌بردید و درعین حال خودتان را ضعیف حس می‌کردید. آیا منظورتان همین عدم آمادگی بود؟**

دریابندری: بله. حس می‌کردم مترجم ***دن کیشوت*** دارد یک کاری می‌کند که از دست خود من برنمی‌آید. ولی این باعث نشد که من دشمنِ قاضی بشوم. درواقع ارادتمند قاضی شدم. پیش خودم گفتم این آدمی است که باید از او درس گرفت. و خیال می‌کنم گرفتم.

حریری: **خوب آقای دریابندری، مثل این‌که حالا می‌توانیم برگردیم به آن مسئله‌ای که گفتیم بماند برای بعد: مسئلهٔ درس‌هایی که شما از نسل پیش از خودتان گرفته‌اید.**

دریابندری: بله، مثل این که موقعیت برای برگشت به آن مسئله مناسب است؛ برگردیم ببینیم چه می‌شود.

حریری: **اجازه بدهید از همین آقای قاضی شروع کنیم. شما فرمودید از قاضی درس گرفته‌اید.**

دریابندری: بله، عرض کردم.

حریری: **من می‌خواهم بپرسم دقیقاً چه درسی گرفتید؟**

دریابندری: آقای حریری، عرض می‌شود به حضور انور شما اگر بخواهیم خیلی دقیق بشویم کار مشکل می‌شود...

حریری: **خوب، فقط کمی دقیق می‌شویم.**

درس‌های ترجمه . . . . . .

دریابندری: درس غیردقیق من خیال می‌کنم این بود که آدم نمی‌تواند صرفاً به قریحهٔ خودش تکیه کند؛ آدم باید برای هر کاری ورزشِ خاصی بکند تا آمادگی آن کار را پیدا کند. من قبلاً ترجمهٔ ***جزیرهٔ پنگوئن‌های*** قاضی را خوانده بودم و خیلی هم کیف کرده بودم. بعد که ***دن کیشوت*** را خواندم دیدم این حکایت دیگری است. خوب، پیدا بود که این آدم این زبان و بیان را مثل من توی کوچه پیدا نکرده. پیدا بود ورزش مفصلی کرده و آمادگی خاصی برای این کار به دست آورده. حالا این ورزش را کی و چه جور کرده، خود قاضی باید بگوید. منظورم این نیست که او متن فرنگی ***دن کیشوت*** را گذاشته روی میزش، رفته شش ماه متون فارسی جور واجور را خوانده و بعد برگشته قلم به دست گرفته. هر آدمی یک جور کار می‌کند. من هیچ وقت از قاضی نپرسیده‌ام چه جوری مطالعه می‌کند. شاید خودش هم درست نتواند توضیح بدهد. معمولاً جزئیات تربیت و رشد یک آدم زیاد به درد آدم‌های دیگر نمی‌خورد. نتیجه مهم است. آدم باید سعی کند نظیر همان نتیجه را با روش خاص خودش به دست بیاورد.

حریری: **شما هم این سعی را کردید؟**

دریابندری: بله، به خیال خودم. به شما گفتم، من ***دن کیشوت*** را در زندان قصر خواندم. آن موقع یک مجموعهٔ داستان‌های مارک توین به دستم رسیده بود، داشتم با علاقه این داستان‌ها را می‌خواندم. یکی از این داستان‌ها داستان بلند یا رمان کوتاهی بود به اسم ***ناشناس مرموز***. داستانِ خیلی قشنگی بود و من پیش خودم می‌گفتم ای کاش می‌توانستم این را

ترجمه کنم، ولی احساس می‌کردم زبان و بیانش را ندارم. پیش از آن فاکنر و همینگ‌وی ترجمه کرده بودم و به خیال خودم از عهده هم برآمده بودم؛ همان ایام داشتم با تاریخ فلسفهٔ راسل هم کلنجار می‌رفتم، ولی این داستان مارک توین با همهٔ سادگی‌اش مثل دنیایی بود که چم و خمش را درست بلد نبودم.

حریری: **بالاخره این داستان را ترجمه کردید؟**

دریابندری: بله، این همان داستانی است که با عنوان ***بیگانه‌ای در دهکده*** منتشر شد. بد نیست برای ثبت در تاریخ این را هم بگویم که این عنوانِ «بیگانه‌ای در دهکده» را احمد شاملو روی این داستان گذاشت.

حریری: **چه‌طور؟**

دریابندری: خوب، من این داستان را ترجمه کرده بودم ولی بر سرِ اسمش خیلی تردید داشتم، چون «ناشناس مرموز» که ترجمهٔ عنوانِ اصلی‌اش بود به نظرم خوب نمی‌آمد. بعد که داستان در ***کتاب هفته*** چاپ شد شاملو اسمش را گذاشت ***بیگانه‌ای در دهکده***، و به نظر من اسم خوبی هم بود. آن موقع ظاهراً دکتر هشترودی مدیر ***کتاب هفته*** بود، ولی کارهایش را شاملو می‌کرد.

حریری: **خوب، ترجمهٔ این داستان چه اشکالی داشت؟**

دریابندری: اشکالی نداشت، من احساس آمادگی نمی‌کردم. زبان این داستان، همان طور که لابد ملاحظه کرده‌اید، به کلی غیر از زبان «مدرنِ» فاکنر و همینگ‌وی است. زبان این دو نویسنده با هم خیلی فرق دارد، ولی هردو متعلق به مدرنیسم قرن بیستم هستند. خود مارک توین هم در

سرگذشت هکلبری فین زبانش کاملاً مدرن است. ولی آن داستان مارک توین نه تنها در قرن نوزدهم نوشته شده، بلکه همان طور که در عنوانِ فرعی‌اش هم آمده حتی «رمان» عادی هم نیست، بلکه نوعی «رمانس» است. نویسنده وانمود می‌کند که دارد داستانی به سبک رمانس‌های قدیم برای ما نقل می‌کند. فراموش نکنید که *دن کیشوت* هم رمانس است، یا درواقع هزلی است بر رمانس‌های قدیم. رمانسی است که ختمِ رمانس‌های قدیم را برمی‌چیند؛ به عقیدهٔ خیلی از ناقدان حلقهٔ واسطِ میان رمانس و رمان است. به هرحال، به نظرم می‌آمد که ترجمه کردنِ این داستان محتاج دامنهٔ لغات و طلاقت کلامی است که من در خودم سراغ نداشتم. بعد که *دن کیشوت* را خواندم احساس کردم مثل آدمی هستم که تازه شنا کردن را یاد گرفته، می‌بیند روی آب ماندن آن قدرها هم که خیال می‌کرده مشکل نیست! شاید خوانندگان هیچ ردِّ پایی از *دن‌کیشوت* در این ترجمهٔ من ندیده باشند، ولی من خودم می‌دانم که در این کار چه‌قدر به قاضی مدیون هستم. کار کوچکی است، ولی دینش کوچک نیست، چون این دین برای من دستمایه‌ای شد که در جاهای دیگر هم به کار بردم.

اما همان طور که گفتم زبان *وداع با اسلحه‌ی* همینگ‌وی و همچنین زبان داستان‌های فاکنر چیز دیگری است. زبان این‌ها زبان مدرن است، و من گمان می‌کنم خود من در پروراندن شکل فارسی این زبان برای ترجمهٔ ادبیات مدرن تا حدی سهیم بوده‌ام، هرچند البته باید بگویم من از صفر شروع نکرده‌ام، بلکه درواقع پا روی شانهٔ دیگران گذاشته‌ام. این که گفتم من زبان *دو سرباز* را توی کوچه یاد گرفتم پر بی‌راه نگفتم؛ اما دانستن این که زبان کوچه مهم است و به درد کار ادبی می‌خورد چیزی نیست که خود به خود برای آدم حاصل بشود؛ این را هم باید یاد گرفت، و من این را با خواندن کارهای دیگران یاد گرفتم. این چیزی است که همیشه در هر تحولی پیش می‌آید و تحول ادبی هم از این قاعده مستثنا نیست.

حریری: **آقای دریابندری، این کارهایی که خوانده‌اید چه کارهایی بودند و آن دیگرانی که فرمودید شما پا روی شانهٔ آن‌ها گذاشته‌اید چه کسانی بودند؟**

دریابندری: خوب، شمردن این کارها و آدم‌ها مشکل نیست. من چندتا از کارهایی را که روی خود من خیلی اثر کردند برای شما می‌شمارم. داستانی به نام *دیوار* اثر ژان پل سارتر ترجمهٔ صادق هدایت در مجلهٔ *سخن*؛ داستانی به نام *کراکوس شکارچی* اثر فرانتس کافکا ترجمهٔ صادقِ هدایت در همان مجله. نمایشنامه‌ای به نام *پیش از ناشتایی* اثر یوجین اونیل ترجمهٔ صادق چوبک باز در مجلهٔ *سخن*؛ داستانی به نام *کارگر بیمار* اثر دی. اچ. لارنس ترجمهٔ صادق چوبک در *مردم ماهانه*؛ داستانی به نام *جوراب‌های سفید* اثر دی. اچ. لارنس ترجمهٔ پرویز داریوش در *مردم ماهانه*؛ داستان دیگری به نام *مردی که مرد* اثر دی. اچ. لارنس ترجمهٔ پرویزِ داریوش که به صورت کتاب چاپ شده بود؛ داستانی به نام *آن روز آفتابِ غروب* اثر ویلیام فاکنر ترجمهٔ ابراهیم گلستان در *مردم* ماهانه؛ (آن طور که یادم می‌آید، بعداً گلستان عنوان این داستان را عوض کرد و گذاشت *آن روز شب که شد*) همهٔ این‌ها نمونه‌های نوع تازه‌ای از ادبیات بودند که من قبلاً نظیرشان را ندیده بودم، و به زبانی ترجمه شده بودند که برای ما یعنی برای نسل من تازگی داشت.

حریری: **تازگیِ این کارها و زبان آن‌ها در چه بود؟**

دریابندری: این‌ها همه نمونه‌های ادبیات قرن بیستم هستند. ما داریم دربارهٔ سال‌های بعد از شهریور ۲۰ حرف می‌زنیم. برای کسانی که سال‌های پیش از آن را ندیده‌اند تصور فضای آن سال‌ها آسان نیست. خود من در شهریور ۲۰ فقط یازده سال داشتم و تصورم از آن فضا طبعاً مبهم و بچگانه است، ولی چیزی که همیشه به نظرم می‌آید این است که انگار در این لحظه تاریخ مثل قطار راه‌آهن از یک تونل دراز و

تاریک بیرون می‌آید و وارد فضای باز می‌شود. این فضای باز فضای قرن بیستم است. در آن موقع چهل سال از عمر قرن می‌گذشت، ولی ما پیش از آن در عصر دیگری زندگی می‌کردیم، چه از لحاظ اجتماعی و سیاسی و چه از لحاظ فرهنگی و ادبی. به خصوص از لحاظ ادبی، چون از لحاظ سیاسی و اجتماعی عقب‌ماندگی خیلی آشکار است، ولی از لحاظ ادبی آن قدر آشکار نیست. حالا که به آثار دورهٔ پیش از شهریورِ ۲۰ نگاه می‌کنیم می‌بینیم که در میان این آثار هیچ نشانه‌ای از ادبیاتِ مدرن به چشم نمی‌خورد. البته صادق هدایت و بزرگ علوی هستند، ولی آن‌ها هم چندان خبری از ادبیات مدرن ندارند. علوی یک داستانِ خیلی سانتی‌مانتال به اسم ***گل‌های سفید*** به عنوان نمونه‌ای از ادبیاتِ اروپایی ترجمه می‌کند و با امضای مستعار فریدون ناخدا در مجلهٔ *دنیای* دکتر ارانی در می‌آورد. این داستان بعد از شهریور ۲۰ تجدید چاپ شد و من خواندم، ولی مرا نگرفت. بعداً فهمیدم اصلاً از قماش ادبیات قرن بیستم نیست. ***گل‌های سفید*** اثر همان اشتفان زوایگی است که ده پانزده سال بعد خواننده و خریدار فراوان پیدا کرد و همهٔ آثارش ترجمه شد، از جمله همین داستان مورد بحث، که اسم اصلی‌اش ***نامهٔ یک زن ناشناس*** بود. زوایگ، درواقع نویسندهٔ خیلی متوسطی بود و امروز دیگر در ادبیاتِ مدرن غرب محلی از اعراب ندارد. صادق هدایت البته تماسش با هنرِ مدرن بیشتر بود، ولی تلاش او هم برای رسیدن به ادبیات مدرن همان ***بوف کور*** معروف است، که تقلیدی است از داستان‌های گوتیک قرن پیش و ادبیات سمبولیک فرانسه در اوایل قرن حاضر.

این عقب‌ماندگی فرهنگی منحصر به ادبیات هم نیست. آدمِ برجسته‌ای مثل دکتر تقی ارانی که مدیر همان مجلهٔ ***دنیا*** بود کتابِ ***پسیکولوژی***‌اش را از روی متون و منابع قرن نوزدهمی نوشته، در حالی که در اوایل قرن بیستم روان‌شناسی در اروپا و امریکا به کلی متحول شده بود. از یک طرف بعد از انتشار کارهای ویلیام جیمز دیگر بحث «روان» از روان‌شناسی حذف شده بود؛ از طرف دیگر فروید و یونگ موضوعِ

ضمیر ناآگاه فردی و قومی را مطرح کرده بودند. از این تحول‌ها هیچ اثری در کتاب ارانی نمی‌بینیم. همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که وقتی فضای فرهنگی یک جامعه بسته باشد، حتی آدم‌های برگزیده و برجسته هم کم یا بیش در همان فضا زندگی می‌کنند و حتی این فضا را با خودشان به سرزمین‌های دیگر هم می‌برند: مثل فضانوردان که ناچارند با حبابی از اتمسفر زمین به فضای بیرونی بروند. اما وقتی که این حباب می‌ترکد، آن وقت هوای تازه در دسترس همه قرار می‌گیرد. این اتفاقی است که پس از شهریور ۲۰ می‌افتد.

این آثاری که گفتم همه نمونه‌های ادبیات قرن بیستم بودند، نه فقط به این معنی که در قرن بیستم نوشته شده بودند؛ چه بسا چیزهایی هستند که همین امروز هم نوشته می‌شوند ولی از لحاظ عاطفی و از لحاظِ اسلوب کار به قرن بیستم مربوط نمی‌شوند، بلکه به قرن گذشته تعلق دارند. اما مشخصات زبان آن ترجمه‌هایی که گفتم سادگی و طراوت است. بافت کلام به صورتی که از زبان آدم جاری می‌شود کیفیت خاصی دارد که وقتی روی کاغذ می‌آید غالباً از دست می‌رود. منظور من از طراوت همین کیفیت است. در این کارها زبان کمابیش با همان طراوتِ اصلی‌اش روی کاغذ آمده بود. این اتفاق تازه‌ای بود که داشت در ادبیات فارسی می‌افتاد. به هرحال این احساس من بود، به عنوان یکی از خوانندگان آن کارها، یا اگر در جست و جوی درس هستید این درسی بود که من از آن کارها گرفتم. هنوز هم فکر می‌کنم که پیش از آن زبانِ فارسی هرگز به آن صورت زنده و باطراوت به کار نرفته بود، ولی اگر حالا بعد از پنجاه سال آن کارها را زیر ذره‌بین بگذاریم چه بسا عیب و ایرادهایی هم در آن‌ها ببینیم. می‌شود گفت که آن روز نوعی انقلابِ ادبی رخ داده بود و آن کسانی که اسم بردم مبشران آن انقلاب بودند. البته می‌دانید، مبشران انقلاب معمولاً از انقلاب بهره‌ای نمی‌برند؛ هیچ کدام از آن‌هایی که گفتم به طور جدی دنبال کار ترجمه را نگرفتند، غیر از پرویز داریوش، که ای کاش او هم نمی‌گرفت!

حریری: **چرا؟**

دریابندری: چون این آدم بعداً به نوعی ماشین ترجمه مبدل شد؛ اولاً هرچه به دستش دادند داد به خورد ماشین و از آن طرف پس داد، بدونِ این که لحظه‌ای از خودش بپرسد برای این کار آمادگی دارد یا نه، چون ماشین خیال می‌کند برای هرکاری آمادگی دارد، یا به عبارت بهتر خیال نمی‌کند که آمادگی ندارد؛ ثانیاً... خوب، همین کافی نیست؟ به هرحال بعد از آن یکی دو کار اول من دیگر کار قابل خواندنی از این مترجم ندیدم. اما همان چند کار جسته گریخته‌ای که در همان سال‌های بعد از شهریور ۲۰ به دست این‌ها صورت گرفت به نظر من صحنه را عوض کرد؛ بعد از آن ادبیات فارسی ـ به قول فرنگی‌ها ـ دیگر هرگز همان ادبیات نبود. پیش از این‌ها هیچ‌کس از اونیل و لورنس و کافکا و همینگ‌وی و فاکنر و سارتر و ادبیات قرن بیستم به طور کلی اسمی هم نبرده بود.

غیر از سارتر، که از نسل جوان‌تری بود، باقی این حضرات همه پرورده‌های میان دو جنگ جهانی اول و دوم هستند. لورنس و اونیل سابقهٔ کارشان حتی به پیش از جنگ اول می‌رسد. ولی شما اگر تمامِ مطبوعات پیش از شهریور ۲۰ را زیر و رو کنید به احتمال قوی اسمی هم از این نویسندگان نخواهید دید. پیش از این فضای ادبی هم مثلِ فضای سیاسی و اجتماعی به کلی تاریک است. همان‌طور که گفتم، در این زمان تاریخ از یک تونل تاریک بیرون می‌آید... .

حریری: **آقای دریابندری، شما از فاکنر صحبت کردید، ولی اشاره‌ای نکردید که چه‌طور به همینگ‌وی علاقه‌مند شدید؛ در صورتی که عملاً بیشتر از فاکنر به همینگ‌وی پرداخته‌اید.**

دریابندری: بله، درست است. حالا به شما می‌گویم. من اولین بار اسمِ همینگ‌وی را در مجلهٔ *مردم ماهانه* دیدم، در سال ۱۳۲۴ اگر اشتباه نکنم،

در مقاله‌ای به قلم شخصی به نام ابراهیم گلستان. بین خودمان بماند، من آن موقع اسم همینگ‌وی را «همین گوی» تلفظ می‌کردم، چون نویسندهٔ مقاله «همینگوی» نوشته بود. به همین دلیل خود من بعد از آن که تلفظِ درست اسم آن بابا را یاد گرفتم این اسم را همیشه به صورتِ «همینگ‌وی» نوشته‌ام، مبادا باز «همین گوی» تلفظ کنم.... به هرحال، من با خواندن آن مقالهٔ گلستان با اسم همینگ‌وی آشنا شدم؛ اولین داستان‌های او را هم مدتی بعد در مجموعه‌ای که همان آقای گلستان ترجمه کرده بود خواندم.

حریری: **اسم این مجموعه چه بود؟**

دریابندری: ***زندگی خوش کوتاه فرانسیس مکومبر***. این مجموعه مقدمهٔ قشنگی هم داشت، که درواقع بسط و پرورش همان مقالهٔ ***مردم‌ماهانه*** بود.

حریری: **شما خودتان چه وقت به فکر ترجمهٔ همینگ‌وی افتادید؟**

دریابندری: در سال ۱۳۳۱، خیال می‌کنم. باعث این کار هم همان آقای گلستان شد، بدون آن که خودش بداند.

حریری: **چه‌طور؟**

دریابندری: در آن موقع، من در یک جایی به اسم ادارهٔ انتشاراتِ شرکت ملی نفت در آبادان کار می‌کردم. گلستان هم آنجا بود. یک روز متن انگلیسی ***وداع با اسلحه*** را به من داد که بخوانم. من به جای این که این کتاب را بخوانم ترجمه‌اش کردم. یعنی بعد از آن که مقداری از آن را خواندم دیدم که باید ترجمه‌اش کنم، و دست به کار شدم. چند دفترِ کاغذ کاهی خریدم و شروع کردم.

حریری: **این کار چه قدر طول کشید؟**

دریابندری: دقیقاً هشت ماه.

حریری: **چه خوب به یادتان مانده.**

دریابندری: بله، چون لحظه‌ای که کار ترجمه را تمام کردم برایم لحظهٔ مهمی بود.

حریری: **این لحظه چه‌گونه بود؟**

دریابندری: برای من مهم بود، وگرنه گونهٔ خاصی نبود. روی فرش دمر دراز کشیده بودم و آخرین جملهٔ رمان را که می‌گویند همینگ‌وی بارها عوض کرده یک بار روی دفتر کاهی‌ام نوشتم. هشت ماه بود برای رسیدن به این لحظه تلاش می‌کردم. حالا دیدم آن لحظه گذشته و هیچ اتفاقی نیفتاده.

حریری: **چه اتفاقی می‌خواستید بیفتد؟**

دریابندری: نمی‌دانم. لابد خیال می‌کردم خیلی خوش می‌شوم. ولی چیزی که حس کردم این بود که سخت بی‌کار شده‌ام. با خودم گفتم حالا چه کار کنم؟ این آخر تابستان ۱۳۳۲ بود.

حریری: **خوب، چه کار کردید؟**

دریابندری: هیچی. ترجمه‌ام را از نو خواندم و دست‌کاری کردم، بعد بردم تهران سپردم دست دوستم مرتضی کیوان.

مرتضی کیوان . . . . . .

حریری: **همان نویسنده‌ای که اعدام شد؟**

دریابندری: بله، یک مرتضی کیوان بیشتر نداشتیم، او هم صبح روز ۲۷ مهر ۱۳۳۳ اعدام شد.

حریری: **آقای دریابندری، اسم مرتضی کیوان در سال‌های بعد از انقلاب بارها شنیده شده، به‌خصوص افراد نسل شما همیشه با حسرت از او یاد می‌کنند، ولی هیچ کس اطلاع درستی دربارهٔ او ندارد. کیوان کی بود؟ برای نسلِ شما چه اهمیتی داشت؟ می‌خواهم از شما خواهش کنم کمی دربارهٔ کیوان صحبت کنید.**

دریابندری: صحبت کردن دربارهٔ کیوان برای من آسان نیست، گمان نمی‌کنم برای هیچ کدام از دوستان او آسان باشد، چون که این کار خیلی راحت ممکن است به نوعی روضه‌خوانی لوس و سانتی‌مانتال مبدل بشود، و این درست خلاف خاطره‌ای است که پیش همهٔ ما از کیوان باقی مانده و هیچ کدام میل نداریم آن را مغشوش یا مخدوش کنیم. کیوان نقطهٔ مرکزی حلقه‌های بی‌شماری از دوستان گوناگون بود، که بعضی از آن‌ها حتی همدیگر را نمی‌شناختند. الان که نزدیک چهل سال از مرگ کیوان می‌گذرد دست زمانه این حلقه‌ها را پراکنده کرده، هرکدام ما به سیِ خودمان رفته‌ایم و آدم دیگری شده‌ایم، حتی افراد یک حلقهٔ کوچک همدیگر را نمی‌بینند، یا کمتر می‌بینند، چند نفری هم برای همیشه از میانِ ما رفته‌اند. ولی اسم کیوان برای همهٔ ما درحکم کلمهٔ رمزی است که به محض این که ادا می‌شود پرده‌های دوری و سردی را پس می‌زند و ما را به هم نزدیک می‌کند. ولی چون همهٔ ما می‌دانیم کیوان کی بود و چه قدر یکایک ما را دوست می‌داشت، این است که میان خودمان معمولاً یک کلمه یا یک نگاه کافی است؛ کیوان باز زنده می‌شود و می‌آید کنار ما

می‌نشیند و به حرف‌های ما گوش می‌دهد یا به شوخی‌های ما می‌خندد، فرقش فقط این است که دیگران او را نمی‌بینند و صدایش را نمی‌شنوند، و ما باید حرف‌هایش را از گنجینه‌ای که در خاطرمان باقی مانده برای آن‌ها تکرار کنیم، و این تکرارها طبعاً گاهی لوس می‌شود، و ما طبعاً از آن پرهیز می‌کنیم.

گفتم همهٔ ما می‌دانیم کیوان چه قدر ما را دوست می‌داشت. خوب، البته ما هم او را دوست می‌داشتیم، هرکسی به اندازهٔ ظرفیت و معرفتش، ولی خصلت او، چیزی که کیوان را کیوان می‌کرد، ظرفیت خود او بود برای دوست داشتن دوستانش. این که چه‌گونه بعضی از مردم در ردیفِ دوستان کیوان در می‌آمدند، برای من روشن نیست. به عبارت دیگر، من نمی‌دانم کیوان دوستانش را به چه ترتیبی انتخاب می‌کرد، ولی می‌دانم که یک دیدار کافی بود که کیوان تو را به دوستی خودش انتخاب کند، حتی بدون آن که خودت بدانی. آن وقت همه چیز تو به او مربوط می‌شد. اگر شاعر یا نویسنده بودی نگران شعرت یا نوشته‌ات می‌شد. اگر ناخوش یا بی‌کار یا افسرده یا عاشق می‌شدی مشکلت را باید با کیوان در میان می‌گذاشتی. یا به او می‌نوشتی. کیوان نامه‌نگار غریبی بود، توی نامه زندگی می‌کرد و نامه‌های جور واجور می‌نوشت. چند وقت پیش همسرش، پوری سلطانی، یکی از نامه‌های او را به من نشان داد که به اسم من شروع شده بود ولی بعد از یک صفحه نویسنده تجدید عنوان کرده و باقی نامه را برای پوری نوشته و به نشانی او فرستاده. برای من بعد از کیوان مسلم شده است که اهل نامه‌نگاری نیستم، غالباً جوابِ نامه‌ها را پشت گوش می‌اندازم و بعد هم پاک از یادم می‌رود. ولی تا کیوان زنده بود من نفهمیدم که نامه‌نگار نیستم، چون با او مرتب در حال رد و بدل کردن نامه بودم، حتی گاهی نامه‌هایم دراز می‌شد و به شکل مقاله در می‌آمد. کیوان یک بار سر و ته یکی از این نامه‌ها را زد و توی مجلهٔ *کبوتر صلح* چاپ کرد. یعنی وقتی شمارهٔ بعدی این مجله در آبادان به دست من رسید دیدم نامه‌ام با امضای «ن. بندر»

آن تو چاپ شده. این اسم را کیوان به ابتکار خودش روی من گذاشته بود و من بعداً چند نوشته و ترجمه هم با این امضا در همان مجله منتشر کردم. در تهران بر و بچه‌های اطراف کیوان مرا به همین اسم می‌شناختند، ولی به نظر خودم این اسم یک قدری مضحک می‌آمد و کنارش گذاشتم، اگرچه اسم خودم خیلی هم از آن بهتر نبود.

به هرحال من نامه‌های زیادی از کیوان داشتم. کیوان نامه‌هایش را با جوهر سبز و روی کاغذ کوچک می‌نوشت. خطش خوانا و ملایم بود، نمی‌شود گفت تعلیم‌دیده بود، ولی پخته و شیرین بود. متأسفانه هیچ‌کدام از نامه‌هایش پیش من باقی نمانده‌اند، چون در جریان دستگیر شدنم در سال ۱۳۳۳ در آبادان همهٔ کاغذها و عکس‌هایم از میان رفتند، از جمله عکس‌هایی که با کیوان داشتم و عکس‌هایی که کیوان از آدم‌ها و مناظرِ آبادان گرفته بود. چون کیوان ضمناً عکاسی هم می‌کرد، دوربین خوبی داشت و عکس‌های قشنگی می‌گرفت، و این در آن روزها کار هرکسی نبود. از خود او هم عکس‌های زیادی باقی مانده، از همان عکس‌هایی که آن روزها در استودیو می‌گرفتند. امروز هیچ کس بلند نمی‌شود برود استودیوی عکاسی عکس بگیرد، ولی آن روزها عکس گرفتن به این صورت هنوز رسم بود، و کیوان به این رسم علاقه داشت، انگار می‌دانست که این عکس‌ها تنها چیزهایی خواهد بود که از هیأت ظاهرِ او برای دوستانش باقی خواهد ماند. کیوان به هیأت ظاهر خودش اهمیت می‌داد. معمولاً کت و شلوار تیره می‌پوشید و کراوات‌های قشنگ می‌زد، اگرچه نمی‌دانم به چه دلیل یک وقت تصمیم گرفت فقط کراواتِ مشکی بزند، و از آن به بعد همیشه کراواتش مشکی بود. گویا نوعی سبک‌سری یا میل به خودآرایی در خودش سراغ کرده بود و می‌خواست خودش را تنبیه کند.

ظاهرش عادی بود. قدش از متوسط اندکی کوتاه‌تر بود، با قدم‌های تند راه می‌رفت. موی خرمایی موج‌داری داشت که به دقت به عقب شانه می‌کرد. عکس‌های قدیمش نشان می‌دهد که قبلاً فرقش را از وسط باز

می‌کرده و به مویش روغن می‌زده. این هم مثل کراوات رنگی از آن چیزهایی بود که بعداً کنار گذاشته بود. چشم و ابروی گیرایی داشت. پشت چشمش ورم دار و ابرویش کمانی و کشیده بود؛ کامل‌ترین ابرویی که من دیده بودم؛ همیشه فکر می‌کردم اگر دختر بود لازم نبود حتی یک مو از زیر ابرویش بردارد. بینی‌اش کشیده ولی کوفته بود. پشت لبِ بلندی داشت که به سبیل باریکی آراسته بود. دوتا دندان جلوش کمی روی هم سوار شده بود، و شاید به همین علت حرف سین را کمی بچگانه تلفظ می‌کرد. آدم خیلی زود با قیافه‌اش اُخت می‌شد و او هم خیلی زود سر شوخی را باز می‌کرد. همیشه یک قلم خودنویس خوب با جوهر سبز و مقداری یادداشت توی جیب بغلش داشت. این یادداشت‌ها را از لای کتاب‌ها و مجله‌ها و حتی روزنامه‌ها برمی‌داشت، از هر نکتهٔ خواندنی یا عجیب یا مضحکی که به چشمش می‌خورد. ما همدیگر را معمولاً توی کافه‌ها می‌دیدیم و کیوان همین که می‌نشست یادداشت‌هایش را از جیبش در می‌آورد و روی میز می‌ریخت. اسم این یادداشت‌ها «گنجشک‌های کیوانیه» بود، و همهٔ ما برای دیدن آخرین گنجشک‌ها بی‌تاب بودیم. بعضی از این گنجشک‌ها را کیوان عیناً از توی روزنامه‌ها یا مجله‌ها می‌برید و لای کتابچهٔ بغلی‌اش می‌گذاشت، مثلِ آگهی ختم و آگهی خداحافظی به مناسبت سفر به خارج برای ادامهٔ تحصیلات عالیه، که آن روزها رسم بود و با عکس شخص خداحافظی کننده چاپ می‌شد. کیوان با قلم خودنویسش غلط‌های املایی و انشایی روزنامه‌ها را هم می‌گرفت و روزنامهٔ منتشر شده را ویرایش می‌کرد. او در واقع اولین ویراستار ایران بود و خیلی از شعرها و نوشته‌ها و ترجمه‌ها پیش از چاپ از زیر نظرش می‌گذشت و دست‌کاری می‌شد؛ یعنی همان کاری که امروز به آن می‌گوییم ویرایش. حتی گاهی نوشتهٔ روی شیشهٔ مغازه‌ها را هم با همان خودنویسش ویرایش می‌کرد، و ما از دستش می‌خندیدیم.

کیوان وقتی که رفت فقط سی سال داشت؛ مثل همهٔ ما هنوز در زمینهٔ

ادبیات کار مهمی نکرده بود؛ استعدادی که در او به طرز عجیبی شکفته بود توانایی کشف و پرورش استعداد دیگران بود. خود من یکی از آن دیگران هستم. من آن روزها جوان شهرستانی خام و گمنامی بودم و حتی خودم چندان چیزی در جبین خودم نمی‌دیدم. کیوان بود که دستِ مرا گرفت و راهی را که بعد از او طی کردم پیش پایم گذاشت. نه این که هرگز یک کلمه دربارهٔ کارم و آینده‌ام و این جور چیزها به من چیزی گفته باشد؛ او فقط مرا جدی گرفت و با من طوری رفتار کرد که انگار من هم برای خودم یک کسی هستم. به همین دلیل همیشه فکر کرده‌ام که اگر کسی شدم تاحدی به یمن تربیت او بود، اگرچه سال‌های باقی عمر را بدون او گذراندم و دارم می‌گذرانم. این که گفتم، خیال می‌کنم زبانِ حال چند نفر دیگر از همدوره‌های من هم باشد.

خود کیوان در شعر و داستان طبع‌آزمایی کرده بود ولی از هردو دست کشیده بود. اولین شعرهایش را در مجلهٔ ***جهان نو*** چاپ می‌کرد، که در اواسط دههٔ ۲۰ درمی‌آمد. خودش به این شعرها می‌گفت «نیمدار»، چون نه کهنه بود نه نو. داستان‌هایش را به یاد ندارم جایی چاپ کرده باشد. یک بار که به عنوان خبرنگار روزنامهٔ ***به سوی آینده*** به آبادان آمده بود یک پاکت بزرگ پر از این داستان‌ها به عنوان سوغات برای من آورده بود، که من خواندم و به او برگرداندم. تقریباً همهٔ داستان‌ها زمینهٔ عشقی و زبان رمانتیک داشتند. آن نامهٔ مفصلی که گفتم کیوان به شکلِ مقاله چاپ کرد مربوط به همین داستان‌ها بود، و درواقع پر بود از ایراد و اعتراض، ولی کیوان همه‌اش را چاپ کرد. بله، او یک همچو آدمی بود. اواخر بیشتر نقد کتاب می‌نوشت. پیش از ۲۸ مرداد ۳۲ مجله‌ای درآمد به اسم **شیوه**، و کیوان یکی از پاهای اصلی این مجله بود. برای شمارهٔ دومِ این مجله سه چهار نقد کتاب نوشته بود که می‌خواست با امضاهای مختلف چاپ کند. من گفتم چه عیبی دارد که همه را با یک امضا چاپ کنید، این برای مجله نه تنها عیبی نیست، بلکه باید اسباب سربلندی هم باشد. تا آنجا که به یاد دارم کیوان قبول کرد و قرار شد همهٔ مقاله‌ها با

امضای «م. گرایش» چاپ بشود، ولی پیش از انتشارِ آن شمارهٔ مجله کودتا شد و مجله منتشر نشد. این‌ها شاید آخرین نوشته‌های کیوان بود، که احتمالاً خوراک یک کارخانهٔ مقواسازی شد. من در سه چهار ماهِ آخر زندگی کیوان از او بی‌خبر ماندم. گویا سخت سرگرم کار تشکیلاتی بود، به اصطلاح آن روز. بعد هم شنیدم با پوری سلطانی ازدواج کرده است، که در سال آخر یکی از پاهای حلقهٔ مرکزی دوستان کیوان شده بود. کیوان و پوری فقط یکی دو ماه باهم زندگی کردند.

آخرین خبری که من از کیوان گرفتم دو چیز بود. یکی اسمی که همراه با تاریخ با مداد روی دیوار گچی یکی از سلول‌های بازداشتگاهِ لشکر ۲ زرهی نوشته شده بود. در آن ایام من زندانی بودم و مرا همراه با پنج نفر از رفقایم برای محاکمهٔ مجدد از آبادان به بازداشتگاه لشکر ۲ زرهی تهران آورده بودند. ما همه به حبس‌های سنگین محکوم شده بودیم، با این حال هفتهٔ اول ما را در سلول‌های انفرادی بازداشتگاهِ زرهی انداختند. من و یکی از آن جمع شش نفری در یک سلول افتادیم، و طبعاً با کنج‌کاوی شروع کردیم به وارسی در و دیوار سلول. روی دیوار مقداری خط و اسم بود، من از میان آن‌ها یک خط آشنا را شناختم: «مرتضی کیوان ۱۳۳۳/۷/۲۶». این که می‌گویم مربوط به پاییزِ ۱۳۳۴ است؛ یعنی حدود یک سال بعد از اعدامِ کیوان امضای او روی دیوار سلولش باقی مانده بود. تاریخ روزش دقیقاً در خاطرم نمانده، شاید روز دیگری بود، ولی می‌دانستم که سحرگاه ۷/۲۷ کیوان را در میدان تیر همان لشکر ۲ زرهی اعدام کرده‌اند. بنابرین کیوان به احتمالِ قوی تا شب آخر در همان سلول بوده و این آخرین پیام او بود، البته نه به شخص من، به هرکسی که گذارش به آن سلول می‌افتاد، و این پیام از قضا به من هم رسید. پیام دوم یک بیت شعر بود که با همان خط آشنا روی دیوارهٔ یک لیوان لعابی دسته‌دار نخودی‌رنگ با مداد کپی نوشته شده بود: «درد و رنج تازیانه چند روزی بیش نیست / رازدار خلق اگر باشی همیشه زنده‌ای». این لیوان را بعد که از سلول انفرادی به قسمت

«عمومی» برده شدیم دیدم. لیوانی بود که توی آن از قسمت «عمومی» برای کیوان که توی سلول انفرادی بود چای می‌فرستادند و یک بار کیوان آن را با این شعر برگردانده بود. زندانی‌های «عمومی»، که در این مدت چند دور عوض شده بودند، آن لیوان را نگه‌داشته بودند و به من نشان دادند. آن بیت شعر بعداً معروف شد و در جاهایی هم نقل شده، ولی نشنیده‌ام کسی به آن امضای روی دیوار اشاره‌ای کرده باشد، اگرچه مسلماً خیلی‌ها گذارشان به آن سلول اول بازداشتگاه زرهی افتاده بود و آن اسم و تاریخ را دیده بودند.

همان طور که گفتم کیوان مجال پرورش هیچ‌کدام از استعدادهایش را پیدا نکرد. شعر می‌گفت و داستان هم می‌نوشت، ولی من گمان می‌کنم اگر زنده می‌ماند به مقاله گرایش پیدا می‌کرد. نثر فارسی را آن موقع خیلی روشن و محکم می‌نوشت، و این سرمایهٔ اصلی هر مقاله‌نویسی است. اما استعداد اصلی کیوان در دوستی بود، او دوستی را به رشته‌ای از هنر مبدل کرده بود و خودش در این هنر استاد بود، حتی می‌توانست آدم‌های سرد و کم‌عاطفه را به دوستان حساسی مبدل کند. برای این‌که منظورم را روشن کرده باشم این کوششی را که برای ترسیم چهرهٔ کیوان کردم با نقل یک خاطرهٔ خیلی خصوصی از یک شب تابستانی تمام می‌کنم.

ما کیوان را هرروز می‌دیدیم، ولی او هیچ وقت کسی را به خانه‌اش نمی‌برد. پاتوق‌مان یا کافه نوبخت بود، توی خیابان شاه‌آباد سابق، یا باغِ شمیران سر نبش فردوسی و استانبول یا کافه فیروز توی خیابان نادری. یک شب تا دیروقت توی خیابان‌های نادری و استانبول ولگردی کردیم و آخر شب همه از ما جدا شدند؛ من چون جایی نداشتم بروم با کیوان ماندم. کیوان مرا با خودش به خانه‌اش برد: توی کوچهٔ آبشار، خیابانِ ری. از خیابان استانبول یک پاکت کوچک شوکلات هم خریده بود، برای خواهرش که می‌گفت چند روز است مریض است. پول نداشتیم تاکسی بگیریم، پیاده به طرف خیابان ری راه افتادیم و وقتی رسیدیم

نصف شب گذشته بود. از کوچهٔ تنگ و تاریکی گذشتیم و از در یک خانهٔ قدیمی که توی دالانش مقدار زیادی سنگ ساختمانی روی هم کوت کرده بودند وارد شدیم و از پلکان ناراحتی بالا رفتیم. اتاق کیوان روی پشت‌بام بود. اتاق پاکیزه‌ای بود، از آن اتاق‌هایی که باید کفش را درآورد و بعد وارد شد، با فرش قدیمی و کف شکم‌داده و یک قفسه کتاب و یک میز و صندلی؛ یک پردهٔ قلمکار هم آن را از اتاق دیگری جدا می‌کرد. در آن اتاق دیگر گویا مادر و خواهر کیوان خوابیده بودند و کیوان با من خیلی آهسته حرف می‌زد که مزاحم خواب آن‌ها نشود. آن وقت کیوان چند لحظه ناپدید شد و با یک لگن ورشو و یک پارچ آب برگشت. گفت «می‌خواهم پاهایت را با این آب بشورم تا خستگی‌شان گرفته شود.» گفتم «عجب فکر خوبی کردی،» چون پاهایم حقیقتاً خسته و دردناک بود. خواستم جوراب‌های عرق‌آلودم را در بیاورم، گفت «نه، تو بنشین، جوراب‌هات را خودم در می‌آورم.» من گوش نکردم و جوراب‌هایم را درآوردم، ولی او جلو آمد و لگن را زیر پاهای من گذاشت. گفت «آرام بنشین، من دلم می‌خواهد پاهایت را با دست خودم بشورم. خواهش می‌کنم این لطف را از من دریغ نکن.» من حیران ماندم، ولی تسلیم شدم. کیوان آب خنک پارچ را روی پاهای من ریخت و با هردو دستش پاهایم را مالش داد. با مالش دست او خستگی مثل شیری که از پستان بدوشند از پاهای من بیرون رفت. کیوان گفت «حالا پاهایت را چند دقیقه توی این آب بگذار،» و رفت حولهٔ سفیدی آورد و پاهای مرا خشک کرد و پارچ و لگن را برداشت که ببرد. گفتم «پاهای خودت را نمی‌شوری؟» گفت «نه، احتیاجی نیست.» بعد مرا به‌طرفِ رختخوابی برد که بیرون اتاق روی پشت‌بام کاه‌گلی انداخته بودند. پیدا بود رختخواب هرشبهٔ خود اوست. پیژامهٔ پاکیزه‌ای به من پوشاند و مرا در آن رختخواب خواباند و خودش ناپدید شد. بله، کیوان یک همچو آدمی بود.

هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که اگر کیوان زنده می‌ماند دنبالهٔ زندگیِ

سیاسی و ادبی‌اش به چه صورتی در می‌آمد، ولی آن کیوانی که ما می‌شناختیم توده‌ای بود و همان طور که می‌دانید توده‌ای هم مرد. بیشترِ دوستان کیوان توده‌ای بودند، از جمله خود من. حالا البته خیلی از ما تغییر کرده‌ایم یا تغییر عقیده داده‌ایم و هرکدام برای خودمان یک سازی می‌زنیم. بعضی حتی با گذشتهٔ خودشان بد شده‌اند، یا خیال می‌کنند لازم است وانمود کنند که بد شده‌اند، ولی هیچ‌کس را ندیده‌ام که با خاطرهٔ کیوان بد شده باشد. فقط یک بار از دهن یکی از دوستان مشترک‌مان که حق زیادی هم از کیوان به گردن داشت حرف عجیبی دربارهٔ کیوان شنیدم. این دوست یک روز که تازه شیفتهٔ داستان‌های کافکا شده بود ناگهان در ضمن ستایش کافکا به من گفت «قهرمان واقعی زمانهٔ ما کافکاست، نه احمقی مثل مرتضی کیوان.» من پیش از او داستان‌های کافکا را خوانده بودم و شاید بیش از او آن‌ها را ستایش می‌کردم، ولی معنای این قیاس او را نفهمیدم و به قدری حیرت کردم که نتوانستم چیزی بگویم. رشتهٔ اصلی پیوند دوستی من و او کیوان بود، و در آن لحظه حس کردم که این رشته پاره شد. بعدها پیش خودم فکر کردم که شاید آن دوست منظور بدی نداشت، شاید می‌خواست خشم خودش را از نفله شدن کیوان در یک ماجرای سیاسی بیان کند؛ ولی هرگز نتوانسته‌ام آن حرف را هضم کنم. اگر توده‌ای بودن حماقت بود، خوب، همهٔ ما احمق بودیم؛ و اگر حالا خیال می‌کنیم احمق نیستیم، آیا می‌توانیم از کیوان به دلیل این که زنده نماند که مثل ما رنگ عوض کند آن جور یاد کنیم؟ نه، هر جور که فکر می‌کنم آن حرف به نظرم زشت می‌آید. برای من، و یقین دارم برای همهٔ دوستان کیوان، خاطرهٔ کیوان به همان صورت که بود گرامی است و گرامی خواهد بود. اما در مقابل این قضیه، کار یک آدم دیگر را هم باید نقل کنم که هیچ از یادم نمی‌رود. در همان سال‌های بعد از مهر ۳۳ که هیچ کس اسمی از کیوان نمی‌برد، یک روز کتابی به دستم رسید که مترجمش را به اسم می‌شناختم ولی هیچ گمان نمی‌کردم با کیوان دوست بوده، چون اصلاً از سنخ ما نبود؛ بعدها

هم مسیر زندگی‌اش با ما تماسی پیدا نکرد؛ اما وقتی لای کتاب را باز کردم دیدم در بالای صفحهٔ اولش با حروف درشت نوشته: «به یاد مرتضی کیوان». باز از وسعت دایرهٔ دوستان کیوان حیرت کردم، و ضمناً به شهامتِ آن آدم آفرین گفتم، چون در آن ایام این کار خیلی شهامت می‌خواست؛ این کار، کار هر کسی نبود.

حریری: **آن چه کتابی بود، آقای دریابندری. آن آدم کی بود؟**

دریابندری: من به خودم اجازه نمی‌دهم اسم آن آدم را ببرم، چون ممکن است مایل نباشد. اما اسم کتاب ***آلیور تویست*** اثر چارلز دیکنز بود. همان طور که می‌دانید، از این کتاب چند ترجمه وجود دارد.

حریری: **خیلی متشکر آقای دریابندری. برگردیم به *وداع با اسلحه*.**

دریابندری: بله، برای چاپ این ترجمه دوست دیگرم، محمد جعفر محجوب، که دوستی با او را هم از کیوان دارم، مرا به ناشر خودش معرفی کرد.

حریری: **این کدام ناشر بود؟**

دریابندری: صفی‌علیشاه، که ناشر آبرومندی بود. من ترجمه را به دستِ کیوان سپردم و خودم برگشتم به آبادان. کیوان کتاب را چاپ کرد و چند ماه بعد که ***وداع با اسلحه*** از چاپ درآمد دو نسخه‌اش را برایم فرستاد. چند روز بعد او را در تهران دستگیر کردند. خود من هم در همان روزها در آبادان دستگیر شدم. خبر اعدام کیوان را در زندان آبادان شنیدم.

حریری: **این خبر را چه‌طور شنیدید؟**

دریابندری: نزدیک غروب روز ۲۷ مهر مرا با چند نفر دیگر از یک جایی به اسم پادگان نظامی امیرآباد آبادان به زندانی که به اسمِ «آسایشگاه» معروف بود منتقل کردند. وقتی وارد شدیم زندانی‌ها در حیاط خاکی آسایشگاه پراکنده بودند، ولی هیچ جنب و جوشی نداشتند، برخلاف معمول هیچ‌کس به استقبال ما نیامد. بعد محمدعلی صفریان که در میان زندانی‌ها بود آمد آهسته از کنار من گذشت و زیر لب گفت «کیوان امروز صبح اعدام شد.»

حریری: **همان صفریان مترجم که سه سال پیش فوت شد؟**

دریابندری: بله، همان که با صفدر تقی‌زاده با هم کار می‌کردند. این‌ها هم با کیوان دوست بودند.

حریری: **خوب، آن وقت شما چه کار کردید؟**

دریابندری: هیچی. رفتم کنار دیوار روی زمین نشستم و وانمود کردم که چیزی نشنیده‌ام. حدود بیست سال بعد در مجلسی صحبت از مرتضی کیوان شد و من که قدری از حال طبیعی خارج شده بودم توانستم چند لحظه به صدای بلند برای کیوان گریه کنم. به هرحال، اولین چاپ ***وداع با اسلحه*** که هزار نسخه بیشتر نبود وقتی خوانده شد که من در میانِ خوانندگان نبودم و نفهمیدم واکنش آن‌ها چیست. کیوان هم که سخت به این کتاب علاقه‌مند شده بود دیگر نبود.

حریری: **در مطبوعات هم کسی اظهار نظری نکرد؟**

دریابندری: چرا، یکی دو تکهٔ کوتاه در روزنامه‌ها دیدم، ولی به هیچ وجه موافقت‌آمیز نبود. فقط یک نفر به اسم حسین رازی در هفته‌نامهٔ

ایران ما مقاله‌ای نوشت و گفت که بدش نیامده.

حریری: **این همان شخصی نبود که *جُنگ ادب و هنر* را در می‌آورد؟**

دریابندری: چرا. من هرگز او را ندیدم. ظاهراً جوان پرانرژی و با استعدادی بوده که یکی دو سال بعد اخوان ثالث و شاملو و این‌ها را جمع می‌کند و آن جُنگ را راه می‌اندازد، که دو شماره‌اش بیشتر در نیامد ولی سرسلسلهٔ انواع و اقسام جُنگ‌هایی شد که بعداً در آمدند و هنوز هم گاهی در می‌آیند.

حریری: **از خود شما هم در شمارهٔ اول آن جُنگ یک ترجمه چاپ شده.**

دریابندری: بله، من هم بی‌آن که خودم بدانم داخل آن جمع شده بودم.

حریری: **چه طور؟**

دریابندری: یک نسخه از داستان ***یک گل سرخ برای امیلی*** که من چند سال پیش ترجمه کرده بودم دست یکی از آن حضرات بود، او هم توی جُنگ چاپش کرد. به این ترتیب من هم جزو «جُنگی‌ها» شدم. خود من این جُنگ را در زمستان ۳۴ در همان بازداشتگاه زرهی که گفتم دیدم، ولی تا من بیرون آمدم آن حسین رازی از ایران رفته بود و بساط *جُنگِ* ***ادب و هنر*** برچیده شده بود.

حریری: **آقای دریابندری، من می‌خواهم بازهم دربارهٔ فاکنر و همینگ‌وی از شما سؤال کنم.**

دریابندری: خواهش می‌کنم.

حریری: **آقای دریابندری، شما فرمودید که کار ترجمه را با فاکنر و همینگ‌وی شروع کردید....**

دریابندری: بله.

حریری: **ولی بعد این‌ها را فراموش کردید، تا حدود سی‌سال بعد، که باز یک رمان از همینگ‌وی و چند داستان از فاکنر ترجمه کردید. علت این فراموشی چه بود؟ باز چه‌طور شد به یاد این‌ها افتادید؟**

بازگشت به داستان . . . . . .

دریابندری: راستش این است که من این‌ها را هیچ‌وقت فراموش نکردم. همان اوایل، یعنی بعد از ***وداع با اسلحه***، دلم می‌خواست آن رمانِ دیگر همینگ‌وی را هم ترجمه کنم ـ یعنی ***خورشید بازهم می‌دمد***؛ و خیال می‌کردم از عهدهٔ این کار هم برمی‌آیم؛ ولی در همان ایام ترجمهٔ دیگری از آن رمان درآمد و من عجالتاً منصرف شدم. فاکنر البته مسئلهٔ دیگری بود. فکر می‌کردم چند سال ورزش لازم است تا برای پرداختن به یکی از رمان‌های فاکنر آمادگی پیدا کنم. خوب، این چند سال به سی سال کشید. در این ضمن علاقه‌های دیگری هم پیدا کردم. سال‌ها خیلی زود می‌گذرند، مخصوصاً اگر اتفاقات جور واجور در زندگی آدم پیش بیاید. به هر حال ملاحظه می‌کنید که بالاخره هم برگشته‌ام به همان همینگ‌وی و فاکنر.

حریری: **من می‌خواهم بپرسم چه‌طور شد که برگشتید.**

دریابندری: دربارهٔ همینگ‌وی، یعنی ***پیرمرد و دریا***، من یک جای دیگر صحبت کرده‌ام.

حریری: **خوب اینجا هم صحبت کنید.**

دریابندری: جزئیاتش مهم نیست. این تنها کار همینگ‌وی بود که من احساس می‌کردم برای ترجمه‌اش آمادگی ندارم. شاید هم به همین دلیل این کار همیشه مرا وسوسه می‌کرد. حتی یک بار چند صفحه‌ای ترجمه کردم، ولی به این نتیجه رسیدم که آن چیزی که می‌خواهم در نمی‌آید. این مربوط به اوایل سال‌های چهل بود. بعد در اواسط سال‌های پنجاه من خواه ناخواه با این کتاب درگیر شدم... .

حریری: **چرا خواه ناخواه؟**

دریابندری: در آن موقع من قراردادی با سازمان تلویزیون بسته بودم و بر ترجمهٔ گفتار فیلم‌هایی که در تلویزیون دوبله می‌شد نظارت می‌کردم. بالاخره فیلم ***پیرمرد و دریا*** هم پیش آمد و من دیدم چاره‌ای ندارم جز این که گفتار این فیلم را خودم ترجمه کنم، و این کار را کردم. خوب، مقدارِ زیادی از گفتار این فیلم چیزی جز متن کتاب نیست. به این ترتیب ترجمهٔ نیمه‌کاره‌ای از این کتاب فراهم شد. این درواقع «اتود» یا مشقِ ترجمهٔ این کتاب بود و ترس مرا ریخت، یا دست مرا باز کرد.

حریری: **دلیل این ترس چه بود؟ این کار چه فرقی با باقی کارهای همینگ‌وی داشت؟**

دریابندری: این داستان را همینگ‌وی بعد از مدت درازی سکوت و تلاش‌های بی‌ثمر نوشته است. در نتیجه یک جایی سر درآورده که خیلی از کارهای قدیمش فاصله دارد. در این داستان زبان همینگ‌وی خیلی پیراسته و خیلی ساده شده. حتی گاهی لحن به اصطلاح «بیبلیک» پیدا می‌کند، یعنی لحن توراتی. خطری که در ترجمهٔ این اثر برای مترجمِ فارسی وجود دارد این است که این کیفیت زبان ***پیرمرد و دریا*** را با آنچه در زبان فارسی به آن می‌گویند «زبان فاخر» اشتباه کند. زبان فاخرِ

فارسی غالباً زبان بسیار ملال‌آوری است و هیچ فخری هم ندارد. برای ترجمهٔ *پیرمرد و دریا* باید به یک زبانی می‌رسیدم که غیر از زبان *وداع با اسلحه* باشد، و همچنین غیر از زبان «فاخر». گمان می‌کنم نگرانی من این بود که مبادا توی چالهٔ زبان «فاخر» بیفتم.

حریری: **خوب، فکر می‌کنید بالاخره به آن زبانی که می‌خواستید رسیدید؟**

دریابندری: اگر فکر نمی‌کردم رسیده‌ام ترجمه‌ام را منتشر نمی‌کردم. اما دستاورد نویسنده وقتی واقعیت پیدا می‌کند که به همان کیفیت یا حیثیتی که منظور نظر نویسنده بوده است از طرف خوانندگان دریافت بشود، یا به اصطلاح فرنگی‌ها «اپرسیه» بشود، یا دست کم از طرف گروهی از خوانندگان، وگرنه توهمی بیش نخواهد بود. این چاله‌ای است که خیلی‌ها تویش می‌افتند. راستش من یقین ندارم که در این مورد توی این چاله نیفتاده باشم.

حریری: **چرا این طور فکر می‌کنید، آقای دریابندری؟**

دریابندری: نوع تعریف‌هایی که از این ترجمه می‌کنند، یا گاهی نوع ایرادهایی که می‌گیرند، مرا به این فکر می‌اندازد. تعریف کنندگان غالباً می‌گویند «بسیار زیباست»، یا «خیلی لطیف است». این‌ها البته مقصودِ بدی ندارند، ولی من از شنیدن کلمات «زیبا» و «لطیف» جا می‌خورم، چون این کیفیت‌ها منظور من نبوده‌اند. ایرادگیرها هم می‌گویند، مثلاً، چرا به جای «خواب دیشب» ننوشتی «رؤیای دوشینه»؛ مثلاً می‌گویم البته؛ چون در زبان فارسی بسیاری از کلمات دو روایت فاخر و مندرس دارند؛ «دیشب» مندرس است، ولی «دوش» یا «دوشینه» فاخر است؛ «چنان» عادی است، ولی «چونان» فاخر است؛ «نکن» مندرس است،

ولی «مکن» فاخر است. این‌ها خیال می‌کنند آن اَشکال فاخر به نظر من نرسیده. واقعیت این است که من از غالب این اَشکال پرهیز می‌کنم.

حریری: **چرا، این اَشکال چه عیبی دارند؟**

دریابندری: این‌ها به خودی خود عیبی ندارند، جز این که وسیله‌های ارزان و آسانی هستند برای پوشاندن ضعف‌های اساسی. مثل پولک و منجوقی که روی یک پارچهٔ کم‌بها بدوزند. البته به شما بگویم، پولک و منجوق را اگر روی دیبا و پرند هم بدوزند من خوشم نمی‌آید.

حریری: **پس بفرمایید که شما اصلاً با زینت و آرایش مخالفید...**

دریابندری: مثل این که همین طور است. ولی نه، مخالف نیستم، خوشم نمی‌آید.

حریری: **این چه فرقی دارد؟**

دریابندری: اوه، به نظر من خیلی فرق دارد. من اگر رئیس دولت شدم منجوق‌دوزی را ممنوع نمی‌کنم، ولی برای زنم یا دخترم لباس منجوق دوزی هم نمی‌خرم.

حریری: **یعنی احتمال می‌دهید رئیس دولت هم بشوید؟**

دریابندری: خوب، خدا را چه دیده‌اید، آقای حریری؟ ولی گمان نمی‌کنم، چون کار خیلی پر دردسری است، هرچند گویا خالی از بعضی فواید هم نیست. به هرحال فعلاً ترجیح می‌دهم به کارهای خودم برسم.

حریری: **خوب پس اجازه بدهید به همان کارهای خودتان برسیم.**

دریابندری: باشد، موافقم. کارهای دولت باشد برای بعد.

حریری: **من می‌خواهم همان بحث قبلی را ادامه بدهیم. شما توضیح دادید که چه‌طور شد بعد از سی سال باز به همینگ‌وی پرداختید، من می‌خواهم این بار دربارهٔ فاکنر از شما بپرسم. همچنین می‌خواهم بپرسم خیال دارید کارهای دیگری از این نویسندگان به فارسی ترجمه کنید؟**

دریابندری: دربارهٔ فاکنر مثل این که برای شما نقل کردم، من وسط یک داستان کار را کنار گذاشتم؛ این همان داستان **سپتامبر خشک** بود. علتش هم پیش‌آمدهای زندگی بود. همچنین، باز هم خیال می‌کنم گفتم، آن موقع مشکل می‌توانستم از بعضی از داستان‌های فاکنر قدم را جلوتر بگذارم. ولی در هر صورت همیشه مترصد فرصت بودم که آن داستان نیمه تمام را تمام کنم، یعنی از نو ترجمه کنم، چون نسخهٔ ناتمامش را نداشتم. خوب، این فرصت سی سال بعد پیش آمد. یک داستان شوخی‌آمیز هم بود به اسم ***طلا همیشه نیست***؛ این را هم برای تفنن ترجمه کردم. بعد که دستم گرم شد فکر کردم دستبردی هم به دنیای رمان‌های فاکنر بزنم، و آن مؤخرهٔ معروف ***خشم و هیاهو*** را ترجمه کردم، که درواقع برای خودش داستان مستقلی هم هست. بعد هم شاید به سراغ کارهای دیگر فاکنر بروم.

حریری: **خشم و هیاهو که قبلاً ترجمه شده بود.**

دریابندری: بله.

حریری: **خوب پس چه‌طور شد شما به فکر افتادید این داستان را از نو ترجمه کنید؟**

دریابندری: آقای حریری، به شما گفتم، می‌خواستم در این باب طبع آزمایی بکنم.

حریری: **شما آن ترجمهٔ قبلی را خوانده بودید؟**

دریابندری: بله، اتفاقاً ترجمهٔ خوبی هم بود؛ ولی یک نکته در آن ترجمه هست که در تاریخ ادبیات ثبت نشده.

حریری: **چه‌طور؟**

دریابندری: روی جلد این کتاب نوشته «ترجمهٔ بهمن شعله‌ور»، ولی این تمام حقیقت نیست.

حریری: **پس تمام حقیقت چیست؟**

دریابندری: تمام حقیقت این است که ترجمهٔ شعله‌ور به دست شخصِ دیگری جمله به جمله با اصل مقابله و اصلاح شده بود، به طوری که سهم اصلاح‌کننده از سهم مترجم بیشتر بود که کمتر نبود.

حریری: **اصلاح‌کننده کی بود؟**

دریابندری: منوچهر انور. انور آن موقع سردبیر یا به اصطلاح امروز سرویراستار مؤسسهٔ فرانکلین بود و مدت زیادی وقت صرف این کار کرد.

حریری: **پس چرا اسم آقای انور روی کتاب نیامده؟**

دریابندری: یک دلیلش این بود که این کار آن موقع هنوز رسم نشده بود؛

یعنی این که اسم ویراستار کتاب کنار اسم مترجم گذاشته بشود، یا اصلاً کتاب ویرایش بشود. ولی منوچهر انور لابد دلایل خودش را هم داشت. شاید الان هم من این مطلب را دارم برخلاف میل دوستم مطرح می‌کنم. ولی واقعیت این است که به واسطهٔ دخالت انور بود که ترجمهٔ ***خشم و هیاهو*** در زمان خودش اثر ادبی خوبی از کار درآمد.

حریری: **شما موقع ترجمهٔ آن تکه از داستان به آن ترجمهٔ قبلی هم نگاه کردید؟**

دریابندری: نه، اصلاً. بعداً هم مقایسه‌ای نکردم. به همین دلیل خیال نمی‌کنم ترجمهٔ من هیچ شباهتی به آن یکی داشته باشد.

حریری: **یک ترجمهٔ جدید هم اخیراً از همان رمان درآمد.**

دریابندری: بله، دیده‌ام.

حریری: **این ترجمه را خوانده‌اید؟**

دریابندری: نه، متأسفانه.

ترجمه‌های مکرر . . . . . .

حریری: **آقای دریابندری، حالا که موضوع ترجمهٔ مکرر پیش آمد اجازه بدهید سؤال تازه‌ای را مطرح کنم.**

دریابندری: بفرمایید.

حریری: **لابد می‌دانید، در بعضی محافل ادبی گاهی گفته می‌شود که شما**

بعضی از کارها را از نو ترجمه می‌کنید.

دریابندری: لازم نیست در محافل گفته شود، من در چند مورد این کار را کرده‌ام و در چند مورد دیگر هم ممکن است بکنم؛ این چه ربطی به محافل ادبی دارد؟

حریری: **آخر به نظر آن محافل این کار خیلی پسندیده نیست.**

دریابندری: آن محافل اسم‌شان کمی بی‌مسما به نظر می‌آید.

حریری: **چرا، آقای دریابندری؟ منظورتان چیست؟**

دریابندری: چون وجههٔ نظر محافل ادبی قاعدتاً باید ادبی باشد. به عبارت دیگر، در محافلی که می‌شود اسم‌شان را ادبی گذاشت کارهای ادبی را می‌خوانند، اگر پسندیدند می‌گویند پسندیدیم، اگر نپسندیدند می‌گویند نپسندیدیم. در این محافلی که شما می‌فرمایید ظاهراً وجههٔ نظر چیزهای دیگری است، غیر از کیفیت ادبی کارها. به این دلیل من گمان می‌کنم اسم این محافل را هم باید محافل غیرادبی گذاشت. صحبت‌های این جور محافل را بهتر است برای خودشان بگذاریم.

حریری: **با وجود این من دربارهٔ ترجمه‌های مکرر شما دو سه سؤال از شما دارم، ولی قبلاً می‌خواهم به من اطمینان بدهید که از طرح این سؤال‌ها ناراحت نشوید.**

دریابندری: اطمینانی که می‌توانم به شما بدهم این است که اگر سؤالی را نخواستم جواب بدهم این را به شما بگویم. ناراحتی احتمالاً وقتی پیش می‌آید که شما دست‌بردار نباشید. همچو خیالی که ندارید؟

حریری: **نخیر، ابدا. من می‌خواهم نظر شما را بدانم.**

دریابندری: خوب پس جای نگرانی نیست. بفرمایید.

حریری: **خیلی متشکر. اولین سؤال من این است که آیا منظور شما از انتشار بعضی ترجمه‌های مکرر معارضه با مترجم قبلی نبوده؟**

دریابندری: باقی سؤال‌های شما هم از همین نوع است؟

حریری: **سؤال دیگر من مربوط به پیمان بین‌المللی کپی‌رایت است و ارتباط این پیمان با مسئلهٔ ترجمه‌های مکرر. بعضی از صاحب‌نظران گفته‌اند که با پیوستن ایران به پیمان کپی‌رایت جلو ترجمه‌های مکرر گرفته خواهد شد. نظرِ شما چیست؟ اصولاً ترجمهٔ مکرر چه عیب و حسنی دارد؟**

دریابندری: دیگر؟

حریری: **شما اشاره کردید که بازهم ممکن است آثاری را دوباره ترجمه کنید. می‌خواستم بپرسم این‌ها چه آثاری هستند؟**

دریابندری: مثل این که فقط همان سؤال اول به محافل غیرادبی مربوط می‌شود. خوب، چه‌طور ممکن است شما اثری را که یک شخصی ترجمه کرده از نو ترجمه کنید و با آن شخص وارد نوعی معارضه نشوید؟ باید دید نتیجه تا چه اندازه عمل را توجیه می‌کند. جواب این سؤال را هم باید در خود کار پیدا کرد. کنندهٔ کار لابد خیال می‌کند که می‌تواند ترجمهٔ بهتری ارائه کند، وگرنه چرا دست به این کار می‌زند؟ این خیال البته ممکن است نادرست باشد، ولی داور درستی و نادرستی آن خوانندگان خواهند بود، نه آن محافل کذایی. اگر ترجمهٔ مکرر ترجمهٔ

بهتری باشد، نتیجهٔ عمل این است که ادبیات فارسی صاحب اثری بهتر از ترجمهٔ اول شده است و آن ترجمهٔ اول به احتمال قوی منسوخ خواهد شد. این جای دلخوری نیست، مگر برای صاحب آن اثر منسوخ و برای کسانی که مصلحت اشخاص برای‌شان بیشتر از ادبیات فارسی اهمیت دارد. اگر هم ترجمهٔ مکرر ترجمهٔ بهتری نباشد، خوب این چیزی نیست که پنهان بماند، مترجم خیلی زود به سزای اعمالش می‌رسد. به هرحال مسئله از لحاظ من یک مسئلهٔ ادبی است. کسانی که به قول شما این کار را ناپسند می‌بینند همان طور که گفتم علایق‌شان درواقع ادبی نیست؛ این‌ها علایق دیگری دارند که به گفت و گوی ما مربوط نمی‌شود.

اما در مورد سؤال مربوط به کپی‌رایت باید بگویم که این قضیه به قول ادبای قدیم سالبهٔ به انتفای موضوع است، چون سر و صدای پیمانِ کپی‌رایت مدتی است خوابیده. با این حال، نظر من این است که پیمانِ کپی‌رایت جلو همهٔ ترجمه‌های مکرر را نمی‌گیرد، چون هر اثری که بیش از سی سال از مرگ نویسنده‌اش گذشته باشد خود به خود از دامنهٔ شمول این پیمان خارج می‌شود. بیشتر ترجمه‌های مکرر هم از همین مقوله‌اند. در هرحال، از چهار مورد ترجمه‌های مکرر خود من سه‌تا از آن مقوله‌اند و چهارمی هم که نمایشنامه‌های بکت باشد از قضا با رعایتِ پیمان کپی‌رایت منتشر شده، یعنی با خریدن حقوق ترجمه از نویسنده و ناشر اصلی. این البته یک امر تصادفی است، ولی واقعیت همین است. در مواردی هم که پیمان کپی‌رایت فی‌الواقع جلو ترجمهٔ مکرر را می‌گیرد، اگر از من می‌پرسید از لحاظ مصلحت ادبیات فارسی این از معایبِ پیوستن به آن پیمان است، نه از محاسن آن. ولی به هر صورت همان طور که گفتم مسئله فعلاً منتفی است. هر وقت دوباره مطرح شد باید جوانب قضیه را برحسب شرایط موجود بررسی کرد و دید که مصلحت چیست. اما سؤال سوم...

حریری: **می‌بخشید آقای دریابندری، دربارهٔ پیمان کپی‌رایت و ترجمه‌های**

مکرر بازهم یکی دو مطلب می‌خواستم از شما بپرسم، بعد برسیم به سؤال.

دریابندری: مانعی ندارد.

حریری: **شما فرمودید خیلی از کتاب‌هایی که ما ترجمه می‌کنیم چون کتاب‌های قدیمی هستند در هیچ صورتی مشمول پیمان کپی‌رایت نمی‌شوند: خواه داخل پیمان باشیم، خواه نباشیم.**

دریابندری: بله.

حریری: **ولی کتاب‌های مهمی هستند که در اروپا یا امریکا منتشر می‌شوند و چند ماه بعد ترجمه‌شان در ایران در می‌آید و خوانندهٔ زیاد هم پیدا می‌کند. به همین دلیل غالباً دو نفر یا بیشتر دست به ترجمهٔ این‌جور کتاب‌ها می‌زنند. مسلماً پیمان کپی‌رایت جلو این وضع آشفته را می‌گیرد.**

دریابندری: بله، مسلماً.

حریری: **پس این طور نیست که پیمان کپی‌رایت در مسئلهٔ ترجمه‌های مکرر هیچ تأثیری نداشته باشد.**

دریابندری: نه، این طور نیست. ولی لابد منظورتان کتاب‌هایی است مثل کتاب گورباچف یا ژنرال هایزر؟

حریری: **بله، ولی *نام گل سرخ* و *جادهٔ سمرقند* را هم نباید فراموش کنیم.**

دریابندری: اشکالی ندارد، ولی باز این‌ها دو دستهٔ متمایزند. دستهٔ اول، یعنی نوع کتاب گورباچف و ژنرال هایزر، کتاب به معنای حقیقی کلمه

نیستند، یا دست کم باید گفت کتاب‌های خیلی کم‌عمری هستند. همین الآن هردوی این‌ها تقریباً فراموش شده‌اند. ترجمهٔ این جور آثار کارِ استعدادهای علمی و ادبی نیست، کار کسانی است که مطالب باب روز ترجمه می‌کنند. من عیبی نمی‌بینم که این اشخاص روی دست همدیگر بلند شوند: این کاری است که در سایر زمینه‌های کسب هم صورت می‌گیرد؛ در حقیقت ناموس بازار همین است. اما در مورد آثاری مثلِ ***نام گل‌سرخ*** و ***جادهٔ سمرقند*** که اسم بردید، من فکر می‌کنم جای خوشوقتی است که ما هنوز ملزم نیستیم به یک ترجمه اکتفا کنیم. ***جادهٔ سمرقند*** را من ندیده‌ام، ولی در مورد ***نام گل‌سرخ*** مسلماً احتیاج به ترجمهٔ دیگری داریم، و من واقعاً امیدوارم ترجمهٔ مکرر و بهتری از این رمان در بیاید؛ اگرچه بعید است.

حریری: **چرا؟**

نام نستورن . . . . . .

دریابندری: چون که ترجمهٔ این رمان مشکلات عجیبی دارد. کتاب در اصل به زبان ایتالیایی نوشته شده، ولی پر است از جملات و عبارات و حتی قطعات لاتینی که در ایتالیا هم هر خواننده‌ای نمی‌فهمد، قرار هم نیست بفهمد. در ترجمهٔ انگلیسی و فرانسوی و غیره که از این کتاب درآمده همهٔ این‌ها به همان صورت لاتینی نقل شده و همان طور که گفتم قرار بر این نیست که همهٔ خوانندگان این‌ها را بفهمند. این‌ها جزو بافتِ تزییني این رمان است. البته آن‌هایی که می‌فهمند، خوب، فهمیده‌اند، مفت چنگ‌شان. موضوع اصلی هم مربوط است به کش‌مکش‌های داخلی کلیسای کاتولیک و دیرهای فرانسیسی و بِنِدیکتی و فرقه‌های مرتد و مهدورالدم مسیحی در قرون وسطی، مخصوصاً فرقهٔ دولچینی، که به دست سازمان معروف به انکیزیسیون قلع و قمع شدند. شما تصورِ کنید که یک نفر بردارد یک رمانی به زبان فارسی بنویسد دربارهٔ

فرقه‌های تاریخ خودمان، مثل قرمطیه و باطنیه و نمی‌دانم نقطویه و حروفیه و غیره، پر از آیات و احادیث و اشارات به زبان عربی؛ حالا تکلیف مترجمی که مثلاً بخواهد این رمان را به زبان انگلیسی ترجمه کند چیست؟ لابد باید آن آیات و احادیث و غیره را به زبان انگلیسی ترجمه کند؛ ولی در این صورت آن راز و رمزی که به این ترتیب در رمان به وجود آمده پاک از میان می‌رود. اگر ترک‌ها خط‌شان را عوض نکرده بودند حالا می‌توانستند آن رمان فرضی بنده را به زبان ترکی ترجمه کنند و همهٔ آن آیات و احادیث را هم عیناً به زبان عربی نقل کنند و کیفش را ببرند، ولی افسوس که خط‌شان را عوض کردند و از ترجمهٔ آن رمان محروم شدند. اگرچه، خوب که فکرش را می‌کنم می‌بینم حالا هم می‌توانند این کار را بکنند، چون فقط خط آن عبارات عربی را باید عوض کنند. ولی ما مشکل بتوانیم با این خط عربی آن همه مطالبِ لاتینی را نقل کنیم و باعث ملال خاطر خواننده نشویم. راه حلی که مترجم فارسی این کتاب پیدا کرده این است که همهٔ این مطالب را حذف کند. خوب، شاید هم چاره‌ای نداشته، ولی ترجمهٔ آن بخش‌های حذف نشده هم به هیچ وجه آسان نبوده. آقای اومبرتو اِکو نویسندهٔ کتاب هنوز شصت سالش تمام نشده، شاید مثل خیلی‌های دیگر خیال داشته باشد نود سال عمر کند. اگر ترجمهٔ اول این رمان بر اساس پیمان کپی رایت منتشر شده باشد، معنی‌اش این است که مترجم بعدی رمان ***نام گل سرخ*** حداقل شصت سال دیگر باید صبر کند تا بتواند تلاش دیگری برای ترجمهٔ این کتاب بکند: در شرایط کپی‌رایت البته....

خوب آقای حریری، مثل این که من دربارهٔ کپی‌رایت و ***نام گل سرخ*** به قدر کافی داد سخن دادم. ولی قبل از این که از این بحث بگذریم بد نیست این را هم برای ثبت در تاریخ بگویم. من به مترجم بعدی این رمان توصیه می‌کنم اسم این رمان را بگذارد ***نام نسترن***.

حریری: **چرا «نام نسترن»؟**

دریابندری: برای این که این به نظرم ترجمهٔ بهتری است. در این رمان شگردهای زیادی به کار رفته، از جمله شگردی که می‌شود اسمش را «سند جعلی» گذاشت. یعنی نویسنده مدعی می‌شود که آنچه برای ما نقل می‌کند ترجمهٔ یک دست‌نویس قدیمی است که به دستش افتاده، و نویسندهٔ دست‌نویس راهبی بوده است که در هشتاد یا نود سالگی ماجرایی را که در جوانی برایش پیش آمده روی کاغذ آورده؛ ماجرا مربوط به زمانی است که این راهب کمتر از بیست سال داشته و در التزامِ رکاب استادش به یک دیر بِنِدیکتی می‌رود و با هم دربارهٔ چند قتل که در آن دیر پیش می‌آید تحقیق می‌کنند. موضوع رمان همین قتل‌هاست و آمدن هیأت انکیزیسیون و شکنجه کردن و سوزاندن افراد مشکوک به رفض و ارتداد، ولی عنوان رمان ربطی به این چیزها ندارد. فقط اشاره‌ای است به ماجرای عشق یک شبه‌ای که برای راوی داستان پیش می‌آید، یعنی هماغوش شدنش با یک دختر روستایی که برای گدایی به آن دیر می‌آید، و بعد هم البته احساس گناهی که به این راهب جوان دست می‌دهد. موضوع «رز» یا چیزی که ما امروز به نام «گل‌سرخ» می‌شناسیم مطرح نیست. راوی داستان می‌خواهد بگوید آن دخترِ ناشناس گلی بود که من هرگز اسمش را ندانستم. به نظر من اگر به جای گل‌سرخ بگوییم نسترن این معنی بهتر درمی‌آید، موسیقی کلام هم بهتر می‌شود، حتی نوعی صنعت توالی صوت پیدا می‌کند که در اصل ایتالیایی یا ترجمه‌های انگلیسی و فرانسوی این عنوان هم حاصل نشده. به علاوه، ما در میان خودمان اسم دختر را نسترن می‌گذاریم، چنان که فرنگی‌ها رز و رزا می‌گذارند، ولی ما هیچ وقت اسم دختر را گل سرخ نمی‌گذاریم. تازه، رز ترجمه‌اش گل است، نه گل سرخ، چون رز سفید و زرد و صورتی و حتی سیاه هم داریم. بنابرین «نام نسترن»، نه «نام گل سرخ».

حریری: **خود این صنعت توالی صوت که فرمودید به نظر شما اشکالی ایجاد نمی‌کند؟**

دریابندری: چرا بکند؟

حریری: **چون در اصل عنوان نیست.**

دریابندری: این فقط مختصری «موزیکالیته» به عنوان کتاب می‌دهد. من گمان می‌کنم اگر این «موزیکالیته» در ترکیب کلمات «نام» و «رز» در زبان ایتالیایی مقدور بود نویسنده از آن استفاده می‌کرد. همچنین گمان می‌کنم اگر نویسنده بشنود که عنوان کتابش در زبان فارسی این کیفیت را پیدا کرده خوش‌حال می‌شود. ولی به هرحال این امر سلیقه‌ای است، و این سلیقهٔ بنده است؛ هیچ کس ملزم به رعایت این سلیقه نیست.

حریری: **شما فرمودید کتاب‌های ترجمه شده‌ای هست که خیال دارید باز هم ترجمه کنید؛ می‌توانم بپرسم این‌ها چه کتاب‌هایی هستند؟**

دریابندری: این آن سؤالی است که من نمی‌خواهم جواب بدهم؛ یا درواقع نمی‌توانم؛ چون راستش این است که هنوز هیچ تصمیم جدی در این باره ندارم. این که گفتم ممکن است این کار را بکنم منظورم این بود که وجود یک ترجمهٔ قبلی هیچ کس دیگری را محدود نمی‌کند که دیگر آن کتاب را ندیده بگیرد؛ هرکس احساس کرد که می‌تواند ترجمهٔ بهتری از یک اثر موجود در بیاورد به حکم مصلحت ادبیات فارسی باید این کار را بکند. اگر آن احساس او درست بود چه بهتر، اگر احیاناً درست نبود، خوب حداقل فایده‌اش برای خود او این است که توهمش برطرف می‌شود. من هیچ وقت شکسپیر ترجمه نکرده‌ام؛ شاید اگر وقت و حالش را پیدا کردم من هم سعی خودم را در این زمینه بکنم، با آن که می‌دانید دیگران هم این کار را کرده‌اند. شاید یکی دو نمایشنامهٔ دیگر از سوفوکل هم ترجمه کردم. ولی آقای حریری، این‌ها در ردیفِ آرزوهای آینده است...

حریری: **خوب آقای دریابندری، خیلی متشکر. حالا من با اجازهٔ شما می‌خواهم مسئلهٔ دیگری را مطرح کنم.**

دریابندری: خواهش می‌کنم. این چه مسئله‌ای است؟

حریری: **من می‌خواهم دربارهٔ نقد ترجمه از شما بپرسم.**

نقد ترجمه . . . . . .

دریابندری: من به یاد ندارم هیچ وقت ترجمه‌ای را نقد کرده باشم. چرا، مگر به یک صورت، یعنی با دوباره ترجمه کردن اثری که ترجمهٔ موجودش به نظرم بد یا نارسا می‌آمده مثل ***نمایشنامه‌های بکت*** یا ***سرگذشتِ هکلبری فین***. می‌شود گفت این هم نوعی نقد ترجمه است. یکی از دوستانِ من عقیده دارد که ترجمهٔ دوباره در واقع تنها شکل واقعی نقد ترجمه است.

حریری: **شما خودتان هم با این عقیده موافقید؟**

دریابندری: والاّ... مثل این که چاره‌ای ندارم. ولی نه. نه کاملاً.

حریری: **منظور از این که بهترین شکل نقد ترجمه ترجمهٔ مجدد است دقیقاً چیست، من درست متوجه نمی‌شوم. بعد هم، اگر شما خودتان با این نظر کاملاً موافق نیستید، نظر خودتان چیست؟**

دریابندری: اگر من نظر آن دوستم را درست فهمیده باشم منظور این است که اگر ترجمه بد باشد سر تا پایش بد است، و با نوشتن یک مقالهٔ انتقادی و گرفتن چندتا ایراد هیچ دردی از آن درمان نمی‌شود. چون وقتی می‌گوییم ترجمهٔ بد منظور این نیست که مترجم چندتا خطا کرده

است. خطا از هر کسی سرمی‌زند، و گویا از طایفهٔ مترجم بیش از سایرِ طوایف... .

حریری: **چرا؟**

دریابندری: گمان می‌کنم دلیلش این است که مترجم باید حرف شخصی غیر از خودش را برای ما نقل کند، و خوب، آدم در استنباط نظر دیگران بیش از استنباط نظر خودش در معرض خبط و خطا قرار می‌گیرد.

حریری: **یعنی می‌شود آدم در استنباط نظر خودش هم دچار خطا بشود؟**

دریابندری: چه بسیار. خطا یعنی همین. چون هیچ کس از قصد خطا نمی‌کند. ولی اجازه بدهید وارد این بحث نشویم... . اما دلیل دیگرش خیال می‌کنم این است که خطای مترجم بیشتر از خطای دیگران به اصطلاح گزارش می‌شود.

حریری: **چه‌طور؟**

دریابندری: چون پیدا کردن چند غلط واقعی یا خیالی در یک ترجمه کار نسبتاً آسانی است. این کار خیلی‌ها را وسوسه می‌کند، و خوب، بعضی‌ها برمی‌دارند این کار را می‌کنند. یک وقت این کار خیلی رسم بود. نقد ترجمه به این معنی بود که اول مقدمه‌ای بنویسند دربارهٔ اهمیتِ امر ترجمه و نقش آن در اختلاط فرهنگ ملل، به ویژه در اعتلای ادبیات فارسی در شرایط کنونی، و تأکید بر این که ترجمه باید درست باشد و غلط نباشد و مترجم باید در اجرای وظیفهٔ خطیری که بر عهده می‌گیرد وسواس کافی به کار بندد. ضمناً وسواس را هم به معنای دقت به‌کار می‌بردند، و هنوز هم گاهی می‌برند؛ ولی من یکی امیدوارم

خداوند هیچ تنابنده‌ای را دچار وسواس نکند، و به آن‌هایی هم که دچارش شده‌اند شفای عاجل بدهد. باری، بعد هم آن چند اشکال واقعی یا خیالی را که پیدا کرده بودند با ذکر عبارات اصلی پیش می‌کشیدند و می‌گفتند که بله، در این مورد متأسفانه مترجم دچار لغزش‌های متعدد شده و مراد نویسنده را چنان که باید و شاید در نیافته، و حال آن که نویسندهٔ نقد دریافته و آن این است. در «پایان مقال» دو حال پیش می‌آمد. اگر نویسندهٔ نقد آدم خوش‌خیمی بود، یا به دلیلی ملاحظهٔ مترجم را می‌کرد، می‌گفت که البته لغزش‌هایی که در سراسر این کتاب «جای جای به چشم می‌خورد» و در این مختصر به آن‌ها «اشارت رفت» از ارزش کار مترجم نمی‌کاهد و «سعی او مشکور است»، و اگرچه اهم این موارد به هیچ وجه قابل اغماض نیست، ولی به هرحال امید است که در چاپ آیندهٔ کتاب مترجم «وسواس بیشتری مبذول دارد» و در رفع مشکلات و معایب کار خود «اهتمام ورزد». اما اگر نویسندهٔ نقد از آن موجودات بدخیم بود، «پایان مقال» او به این صورت در می‌آمد که بله، این است نتیجهٔ عدم اطلاع کافی از زبان خارجی و بی‌بهره بودن از میراث گران‌بهای ادبیات فارسی و نداشتن حس مسؤولیت، و اگر ما در این مقال به این اثر پرداختیم به این سبب نیست که برای مترجم و کار او ارزشی قائلیم، چرا که کار مترجم «از بی‌ارزشی خاصی برخوردار است»؛ غرض ما این بود که به سایر مترجمان هشدار دهیم و آن‌ها را آگاه سازیم تا از این پس هرکسی به خود اجازه ندهد ساحت مقدسِ ادبیات فارسی را با این گونه ترجمه‌های مغلوط بیالاید.

این رسم نقد ترجمه خوش‌بختانه زیاد دوام نکرد و سال‌ها پیش برافتاد. اگرچه اخیراً باز سر و کلهٔ چندتا از آن موجودات پیدا شده است، ولی امیدوارم این به معنای احیای آن رسم نباشد.

حریری: **می‌بخشید، ولی من درست متوجه منظور شما نمی‌شوم. آیا منظور شما این است که رسم ایراد گرفتن به ترجمه باید بربیفتد؟**

دریابندری: البته اگر این رسم بر می‌افتاد که بد نبود، ولی گمان نمی‌کنم برمی‌افتد. منظور من هم این نیست.

حریری: **پس منظور شما چیست؟**

دریابندری: منظور من خیال می‌کنم این است که نقد ترجمه به معنای پیدا کردن چند غلط واقعی یا خیالی نیست.

حریری: **اولاً غلط خیالی چه نوع غلطی است؟ ثانیاً اگر نقد ترجمه به این معنی نیست، پس به چه معنایی هست؟**

دریابندری: غلط خیالی خیلی ساده است؛ یعنی غلطی که شخص ایراد گیرنده خیال می‌کند گیر آورده، ولی در واقع غلطی است از ناحیهٔ خود او. مثلاً یک وقت یکی از همین کسانی که گفتم به خود من ایراد گرفته بود که در یک جایی جمله‌ای را غلط ترجمه کرده‌ام. جمله در اصل این بود: .He was most fifty and he looked it، ترجمهٔ من هم یک همچو چیزی بود «نزدیک پنجاه سال داشت و قیافه‌اش هم شکسته بود.» شخص ایرادگیر به این نتیجه رسیده بود که من معنای جملهٔ اصلی را نفهمیده‌ام و یک چیزی به جای آن از خودم درآورده‌ام. ترجمهٔ خود آن شخص این بود «حداکثر پنجاه سال داشت و پنجاه ساله هم به نظر می‌رسید»، یا یک همچو چیزی، عین کلماتش یادم نیست. واقعیت این است که ترجمهٔ من درست بود، ترجمهٔ خود ایرادگیرنده غلط بود.

حریری: **چه‌طور؟ این را خواهش می‌کنم توضیح بدهید.**

دریابندری: اگر حوصله‌اش را داشته باشید توضیحش آسان است، ولی راستش می‌ترسم حوصله‌تان را سر ببرم.

حریری: **به شما اطمینان می‌دهم حوصله‌اش را دارم.**

دریابندری: آنچه آن شخص را به اشتباه انداخته کلمهٔ most است. آن بابا این کلمه را به معنای حداکثر گرفته، بنابرین او خیال کرده عبارت most fifty می‌شود «حداکثر پنجاه ساله». ولی most در این جمله شکلِ عامیانهٔ almost است. اما از کجا باید فهمید که این most همان کلمهٔ most به معنای حداکثر نیست؟ لازمه‌اش قدری آشنایی با زبانِ انگلیسی است؛ چون most صفت است برای fifty، و چون خود fifty به معنای پنجاه ساله هم اینجا باز صفت است برای آدم مورد بحث، پس معلوم می‌شود که این most باید قید باشد. به‌عبارت دیگر این، شکلی یا تلفظی است از کلمهٔ almost. و خوب، almsot fifty معنایش روشن است، یعنی تقریباً پنجاه ساله. البته این موشکافی‌ها ملال‌آور است؛ به‌جای همهٔ این حرف‌ها می‌شود گفت هیچ انگلیسی‌زبانی به ازای «حداکثر پنجاه ساله» نمی‌گوید most fifty.

حریری: **پس چه می‌گوید؟**

دریابندری: آدم انگلیسی‌زبان ممکن است بگوید fifty at most یا شاید بگوید at most fifty؛ ولی از لحاظ ما مهم نیست که انگلیسی زبان چه می‌گوید، مهم این است که چه نمی‌گوید. یعنی اگر ما ندانیم که most fifty به‌معنای «حداکثر پنجاه ساله» در زبان انگلیسی گفته نمی‌شود، طبعاً به صرافت این نمی‌افتیم که most ممکن است صورتِ دیگری از almost باشد؛ این از آن اشتباهاتی است که فقط از یک نفر فارسی‌زبان ممکن است سر بزند، چون اگر most به معنای حداکثر باشد و fifty به معنای پنجاه ساله، پس برحسب نحو یا «سینتاکس» فارسی most fifty می‌شود «حداکثر پنجاه ساله»، و ممکن است به‌خاطر شخص فارسی‌زبان خطور نکند که در زبان انگلیسی این

معنی به نحو دیگری بیان می‌شود که با نحو فارسی فرق دارد. اما قضیه به همین‌جا ختم نمی‌شود. اگر ما most fifty را «حداکثر پنجاه ساله» ترجمه کنیم، آن وقت در ترجمهٔ دنبالهٔ جمله دچار اشکال می‌شویم، مخصوصاً اگر با الگوی آن آشنا نباشیم. در واقع، در زبان انگلیسی وقتی دربارهٔ کسی می‌گویند He was fifty and he looked it معنی‌اش این است که آن آدم به اندازهٔ عمر پنجاه ساله‌اش شکسته شده بود، نه این که پنجاه ساله بود و پنجاه ساله به‌نظر می‌رسید. چون آدم ممکن است پنجاه ساله باشد ولی آن قدر شکسته نشده باشد، یعنی مثلاً چهل ساله به نظر برسد. دربارهٔ چنین آدم خوش‌بختی، هرگاه پیدا شد و ما هم انگلیسی زبان بودیم، می‌توانیم بگوییم:

He is fifty but he doesn't look it. یا ،He doesn't look his fifty years.

بنا بر این مقدمات ملال‌آور که شما با کمال حوصله گوش کردید، بنده هم آقای حریری به شما اطمینان می‌دهم که این جور ایرادها ایراد واقعی نیست، بلکه ایراد خیالی است.

حریری: **خیلی متشکر، آقای دریابندری. می‌بخشید که این مسئله را مطرح می‌کنم، چندی پیش یکی دو نفر ایرادهایی به بعضی از کارهای شما گرفتند. آن ایرادی هم که مطرح کردید از یکی از همان اشخاص بود. آیا همهٔ ایرادهای آن‌ها از همین نوع بود؟**

دریابندری: نخیر. بعضی از ایرادها هم وارد بود. من هرگز مدعی نشده‌ام که کارهایم عاری از ایراد است. خیال نمی‌کنم هیچ کس بتواند همچو ادعایی بکند. ولی خیلی از ایرادها از همین نوعی بود که گفتم. من اینجا در مقام دفاع از کارهای خودم و رد کردن ایرادهای اشخاص نیستم. بنابرین اجازه بدهید بیش از این وارد جزئیات نشویم.

حریری: **باز هم می‌بخشید، ولی من فکر می‌کنم پیدا کردن ایراد کارِ**

مثبتی است، ولو این که چهارتا بیشتر نباشد.

دریابندری: من هم فکر می‌کنم پیدا کردن ایراد کار مثبتی است، ولی این کار نقد ترجمه نیست. وانگهی، نیت شخص ایرادگیرنده هم خواه ناخواه از نوشته‌اش معلوم می‌شود. اگر کسی بر اساس چند ایراد خواست کاری را تخطئه کند حرف او را نمی‌شود جدی گرفت.

حریری: **ولی ایرادهایش را نمی‌شود جدی نگرفت.**

دریابندری: نخیر. این مطلب احتیاجی به تأکید ندارد. بگذارید برای شما مطلبی را نقل کنم که خیال می‌کنم فرق آدم تا آدم و روش تا روش را نشان می‌دهد. چند وقت پیش جوانی از آلمان برای من نامه‌ای فرستاد. (راستش نمی‌دانم این شخص تا چه اندازه جوان است، از روی دست‌خطش و طرز برخوردش حدس می‌زنم که جوان باشد.) این جوان در نامه‌اش نوشته بود که کتاب *متفکران روس* را که من ترجمه کرده‌ام خوانده و با اصل انگلیسی و ترجمهٔ آلمانی‌اش مطابقه کرده و ایرادهایی به نظرش رسیده و این ایرادها را روی فیش‌هایی ثبت کرده. عینِ فیش‌ها در جوف نامه بود و نشان می‌داد که آدم دقیقی نشسته و کتاب را خوانده و جمله به جمله با متن اصلی مقابله کرده و هرجا به نظرش رسیده ترجمه اشکالی دارد با ذکر صفحه و عبارت اصلی و غیره یادداشت کرده. فیش‌ها مربوط به قسمتی از کتاب بود و بیش از چهل مورد را نشان می‌داد. بعضی از این موارد به نظر من وارد نبود، بعضی هم جنبهٔ سلیقه‌ای داشت، ولی بعضی ایراد مسلم بود. من از دریافت آن نامه و آن فیش‌ها خوش‌حال شدم، نامه‌ای هم به آن جوان نوشتم و از او تشکر کردم. خواهش کردم که اگر وقت و حوصله‌اش را داشت این کار را روی باقی کتاب هم انجام بدهد. او هم این کار را کرد و باز یادداشت‌هایش را برای من فرستاد. خوب، این جوان می‌توانست

به جای این کار مقالهٔ مبسوطی بنویسد و به‌اصطلاح «پنبهٔ آن کتاب را بزند». ولی او ضمناً نوشته بود که به عقیدهٔ او *متفکران روس* ترجمهٔ خوبی است.

حریری: **به عقیدهٔ خیلی‌ها این یکی از بهترین کارهای شماست.**

دریابندری: خوب، متشکرم؛ من هم ناچارم عقیدهٔ آن اشخاص را تأیید کنم. آن جوان هم ظاهراً جزو همین اشخاص بود و به همین دلیل به این نتیجه رسیده بود که به‌جای آن که بردارد پنبهٔ آن کتاب را بزند بهتر است یادداشت‌هایش را در اختیار من بگذارد تا احیاناً در چاپ آینده آن ایرادها رفع بشود و آن ترجمه‌ای که به نظرش خوب آمده خوب‌تر از کار دربیاید.

حریری: **حالا اگر آن شخص آن یادداشت‌هایی را که می‌فرمایید منتشر می‌کرد چه اشکالی داشت؟**

دریابندری: هیچ اشکالی نداشت. در واقع همین حالا هم می‌تواند این کار را بکند. نیت این آدم همان طور که از عملش پیداست مثبت و سازنده است، و همان طور که گفتم نیت شخص در نوشته‌اش منعکس می‌شود. به این دلیل من گمان می‌کنم مقالهٔ این آدم مقالهٔ خوبی می‌شد. من از طرح ایرادهایی که با نیت خوب مطرح بشود ... می‌خواستم بگویم خوش‌حال می‌شوم، ولی نه، این راست نخواهد بود؛ آدم از دیدنِ ضعف‌ها و لغزش‌های خودش خوش‌حال نمی‌شود، شاید یک کمی هم بدحال بشود؛ اما اگر اندکی انصاف و شهامت هم به این بدحالی اضافه کند ـ البته این‌ها را باید داشت ـ آن وقت آن معجونی که به دست می‌آید آن قدرها ناگوار نخواهد بود؛ شاید هم قدری به حال آدم مفید باشد. اما به نظر من جای این جور موشکافی‌ها در نشریه‌های حرفه‌ای است، که اتفاقاً الان یکی دوتایش را داریم. مدیر یک نشریهٔ حرفه‌ای هم قاعدتاً

باید این قدر بینش و تشخیص داشته باشد که مقالهٔ هر پنبه زنی را چاپ نکند. در این صورت با شخص ایرادگیرنده می‌شود وارد گفت و گو شد، می‌شود گفت فلان نکته را درست گفته‌ای ولی فلان نکتهٔ دیگر به نظر من وارد نیست، بهمان نکته هم به نظر من بحث سلیقه است، اجازه بدهید من سلیقهٔ خودم را نگه‌دارم، یا شاید هم در بعضی موارد بشود تسلیم سلیقهٔ طرف شد، و از این حرف‌ها. در این جور بحث‌ها ممکن است خیلی مطالب شکافته بشود که برای اهل حرفه جالب باشد. ولی این هم البته نقد ترجمه به آن معنی که منظور شماست نخواهد بود.

حریری: **درست است. مسئلهٔ نقد ترجمه روشن نشد. اگر اجازه بدهید برگردیم به این بحث که نقد ترجمه چه‌گونه باید باشد. تا اینجا بحث شما این بود که چه‌گونه نباید باشد.**

دریابندری: بله درست است، ولی از اینجا به بعد کار مشکل می‌شود. من نمی‌توانم به شما بگویم که نقد ترجمه چه‌گونه باید باشد. راستش در ادبیات غربی هم مبحثی زیر این عنوان سراغ ندارم. البته در غرب ترجمه زیاد صورت می‌گیرد، چه در زمینهٔ ادبیات و چه در زمینهٔ علوم و فلسفه و مانند این‌ها. این آثار ترجمه شده هم غالباً در نشریات ادبی و علمی و فلسفی و غیره مورد بحث قرار می‌گیرند، ولی دربارهٔ کیفیت ترجمهٔ این آثار نویسندگان این بحث‌ها معمولاً به یکی دو جمله اکتفا می‌کنند.

حریری: **چرا این طور است؟**

دریابندری: یک دلیلش گمان می‌کنم این است که در زبان‌های عمدهٔ اروپایی، مثل انگلیسی و فرانسه و آلمانی که بیشتر در دسترس ما فارسی زبان‌هاست، و تا حدی هم روسی، که ما کمتر به آن دسترسی داریم، ترجمه اصولاً آن اهمیتی را که برای ما پیدا کرده است ندارد...

حریری: **چرا؟**

دریابندری: چون که این زبان‌ها به هم نزدیک‌اند، چه از لحاظ دامنهٔ کلمات و اصطلاحات و چه از لحاظ محتوای فرهنگی. مثلاً می‌شود گفت که تقریباً تمام اصطلاحات فلسفهٔ تجربی انگلیسی در ظرف دو سه قرنی که این فلسفه مورد بحث و حلاجی بوده در زبان فرانسه و زبانِ آلمانی تعیین و تثبیت شده‌اند و حالا هر مترجم فرانسوی و آلمانی این کلمات و اصطلاحات را می‌شناسد و به جای خودشان به کار می‌برد. به همچنین اصطلاحات فلسفهٔ فرانسوی در زبان‌های انگلیسی و آلمانی، و اصطلاحات آلمانی در انگلیسی و فرانسه؛ والبته خود متون فلسفی هم میان این زبان‌ها رد و بدل شده‌اند. یا از لحاظ فرهنگی که نگاه کنیم، مثلاً خانهٔ انگلیسی با خانهٔ فرانسوی از لحاظ شکل و اجزا و غیره آن قدرها فرق ندارد. البته فرق‌هایی دارد، ولی نه آن قدر. در نتیجه نقلِ توصیف یک خانه مثلاً از یک زبان به زبان دیگر چندان مشکلی پیش نمی‌آورد. این یک مطلب. دیگر این که رفت و آمد افراد میان جوامعِ غربی خیلی پیش از این‌ها شروع شده است و خیلی بیشتر بوده است از رفت و آمد افراد میان جامعهٔ ما با هرکدام از جوامع مغرب زمین، و هنوز هم هست. این است که تحصیل زبانِ فرانسوی مثلاً برای فرد انگلیسی زبان کار مشکلی نیست. درواقع در بسیاری موارد حتی صحبت تحصیل هم نیست؛ انگلیسی فرانسوی‌دان غالباً آدمی است که شرایط زندگی‌اش او را به طور طبیعی با زبان و فرهنگ فرانسوی آشنا بارآورده. در و پیکرِ خانهٔ فرانسوی را از نزدیک لمس کرده، توی کافه و رستوران فرانسوی قهوه و بیفتک خورده. الان من یک مثالی به خاطرم آمد که نقلش بحث را دراز می‌کند ولی خیال می‌کنم روشن هم می‌کند.

حریری: **مثال همیشه روشن‌کننده است، آقای دریابندری. از طولانی شدن بحث هم نگرانی نداشته باشید.**

دریابندری: شما رمان *رگتایم* را خوانده‌اید؟

حریری: **بله، به نظر من خیلی هم کار قشنگی است.**

دریابندری: بله، این کار را خیلی از خوانندگان پسندیده‌اند، ولی بعد از انتشار این ترجمه من متوجه شدم که چند اشتباه در آن هست، که سه چهارتای آن‌ها توی صفحهٔ اول کتاب است.

حریری: **عجب، این اشتباهات چیست؟**

دریابندری: فقط یکی از این اشتباهات را به شما می‌گویم آقای حریری، باقی‌اش باشد برای کاشفان اشتباه. شاید یک اشتباه دیگر را هم گفتم، چون آن هم نمونه‌ای است از مسئلهٔ دیگری. اما آن مثالی که گفتم همین اشتباهی است که الان می‌خواهم به شما بگویم.

حریری: **خوب پس بفرمایید.**

دریابندری: کلمهٔ shingle (شینگل) در زبان انگلیسی سه چهار معنی دارد. معنی اولش، یعنی آن که معمولاً در دیکسیونر اول می‌آید، قلوه سنگ است. ولی من این کلمه را مثل خیلی کلمه‌های دیگر از دیکسیونر یاد نگرفتم، بیش از پنجاه سال پیش، از زبان یک سرکارگر انگلیسی شنیدم وقتی که داشتند خیابان‌های آبادان را آسفالت می‌کردند و برای زیرکار آسفالت قلوه‌سنگ می‌ریختند و می‌کوبیدند. وقتی شروع کردم *رگتایم* را ترجمه کنم دیدم در همان سطر اول صحبت از خانه‌ای است که با «شینگل» قهوه‌ای رنگ ساخته شده. من هم طبعاً «شینگل» را قلوه سنگ ترجمه کردم. بعد از آن که *رگتایم* منتشر شد یک نفر به من گفت که اینجا منظور از «شینگل» قلوه‌سنگ نیست، منظور روکش یا روکارِ

دیوار خانه است. چند سال پیش که خودم امریکا بودم دیدم که روکارِ بیشتر خانه‌ها تکه‌های چوب دراز و باریکی است، به طول سی چهل سانتی‌متر و به عرض ده پانزده سانتی‌متر شاید، که مثل فلس ماهی روی بام و دیوار خانه‌ها می‌کوبند. «شینگل» سنگی و پلاستیکی هم هست البته، ولی خانه‌هایی که روکار چوب قهوه‌ای‌رنگ دارند فراوان‌اند و منظور نویسندهٔ *رگتایم* هم یکی از همین خانه‌هاست. خوب این امری است مربوط به فرهنگ مادی به اصطلاح. من اگر به جای آبادان در یکی از شهرهای امریکا بزرگ شده بودم اولین معنایی که برای کلمهٔ «شینگل» به خاطرم می‌آمد روکار چوبی خانه بود، نه قلوه‌سنگ، و طبعاً آن اشتباه را نمی‌کردم. حالا منظورم این است که برای مترجم فرانسوی *رگتایم* بسیار بعید است که همین اشتباه من پیش بیاید، چون که مصالحِ ساختمانی فرانسوی‌ها نباید خیلی با مال امریکایی‌ها فرق داشته باشد، اگرچه پوشش بام‌های فرانسوی بیشتر لوحهٔ سنگی است تا چوبی، اگر اشتباه نکنم، که البته آن هم نوعی «شینگل» است. با همهٔ این‌ها در ترجمه‌هایی که میان زبان‌های اروپایی هم صورت می‌گیرد لغزش و خطا کم نیست. معروف است که ترجمه‌های فرانسوی غالباً غلط فراوان دارند، ترجمه‌های انگلیسی از ترجمه‌های فرانسوی بهترند، ولی به هیچ وجه بی‌غلط نیستند. به هرحال آنچه در امر ترجمه میان زبان‌های اروپایی اهمیت پیدا می‌کند این نیست که بگردیم ببینیم مترجم در چه مواردی پایش یا درواقع قلمش لغزیده و کلمه‌ای را غلط ترجمه کرده. وانگهی، این قبیل غلط‌ها با یک گردش قلم درست می‌شوند. آنچه به این سادگی به دست نمی‌آید، آنچه اگر درست نبود به آسانی درست نمی‌شود، کیفیت زبان است.

حریری: **منظورتان از کیفیت زبان چیست؟**

دریابندری: منظورم از این کیفیت همان چیزی است که به نظر من وجهِ

امتیاز ترجمهٔ خوب را از ترجمهٔ بد یا متوسط تشکیل می‌دهد. هر اثری کیفیت خاص خودش را دارد. زبان اثری که مترجم می‌خواهد ترجمه کند ممکن است ساده و صریح و مستقیم باشد....

حریری: **مثل چی؟**

دریابندری: مثل ***وداع با اسلحه***. لازم نیست همه‌اش از رمان‌ها مثال بزنیم، مثل ***تاریخ فلسفهٔ غرب***، که در نهایت سادگی و روشنی نوشته شده. از طرف دیگر، زبان اثر ممکن است مصنوع یا مزین یا پیچیده باشد...

حریری: **مثل چی؟**

دریابندری: مثل ***متفکران روس***. این اثر هم کاملاً روشن است، ولی ساده نیست. لابد می‌دانید این دو سه کتابی را که مثال زدم خود من ترجمه کرده‌ام، و خیال می‌کنم کیفیت اصلی این آثار تا حدی در ترجمهٔ فارسی آن‌ها منعکس باشد.

حریری: **همین طور است، آقای دریابندری. ولی من می‌خواهم دربارهٔ تفاوت این زبان‌ها یک چیزی از شما بپرسم.**

دریابندری: خواهش می‌کنم.

حریری: **پرسش من این است که آیا شما یقین دارید که این تفاوت‌ها درست همان است که باید باشد؟**

دریابندری: پرسش سختی است، چون خود یقین داشتن امر خیلی بعیدی است. در جواب این پرسش شما باید بگویم بله، حتماً؛ ولی مسلماً نه!

حریری: **یعنی چه؟**

دریابندری: یعنی این که باید مسئله را قدری بشکافیم. این مطلب برمی‌گردد به آن سؤال شما که آیا ترجمه هنر است یا فن. جواب من اگر درست در خاطرم مانده باشد کم و بیش این بود که هنر و فن را نمی‌شود به کلی از هم جدا کرد، ولی اگر به طور نظریِ محض، یا محض سهولتِ بحث، این دو مقوله را از هم جدا کنیم، ترجمه می‌تواند صورت آفرینشِ هنری داشته باشد؛ ولی از طرف دیگر می‌تواند به صورت مکانیکی یا به اصطلاح خود بنده به طور ساختکاری دربیاید، و در این صورت به قولِ شما فن خواهد بود. در عمل ترجمه مطابق هیچ کدام از این دو صورت نیست. ولی به هرحال ترجمه وقتی که صورت هنری به خودش می‌گیرد طبعاً نوعی آفرینش فردی است. البته هیچ فردی از اجتماعش جدا نیست، ولی بهتر است وارد این بحث نشویم.

حریری: **چرا؟**

دریابندری: چون این بحث آن سرش ناپیداست. به هرحال از لحاظِ بحث فعلی می‌توان گفت که کار آفرینش هنری به دست فرد انجام می‌گیرد.

حریری: **بسیار خوب.**

دریابندری: خوب پس، ترجمه هم اگر کوچک‌ترین هنری در آن به کار رفته باشد نوعی آفرینش فرد انسانی است، و چون هیچ دو فردی را نمی‌توان سراغ کرد که عین همدیگر باشند، پس ترجمه‌های هیچ دو مترجمی از یک اثر عین همدیگر نخواهند بود، ولی در عین حال می‌توانند به عنوان ترجمه کارهای قابل قبول یا خوب یا عالی هم شناخته شوند. ترجمهٔ بد بیرون از این بحث ماست. تازه قضیه به همین

جا هم ختم نمی‌شود. ترجمهٔ من، فرض بفرمایید از ***وداع با اسلحه***ی همینگ‌وی، آن چیزی نیست که با حروف دوازدهٔ نازک روی کاغذِ سوئدی مثلاً چاپ شده و الان چند هزار نسخهٔ آن توی کتابخانه‌های شخصی یا در حاشیهٔ خیابان خوابیده؛ واقعیت این ترجمه آن تغییراتی است که بر اثر خواندن آن کتاب در اذهان خوانندگانش ایجاد و ضبط می‌شود، و طبیعی است که این تغییرات از آدم تا آدم فرق می‌کند. به عبارت دیگر، به تعداد آدم‌هایی که این ترجمه را خوانده‌اند روایت‌های متفاوت از این ترجمه وجود دارد. همین طور البته از اصل کتاب. بنابرین ما یک معیار عینی در دست نداریم که بر پایهٔ آن حکم بکنیم که مثلاً کیفیت فارسی ***وداع با اسلحه*** درست همان است که باید باشد یا نه. ممکن است فردا یک نفر بردارد ترجمهٔ تازه‌ای از این رمان چاپ کند که به کلی غیر از ترجمهٔ من باشد و خیلی‌ها هم بپسندند، از جمله خود بنده.

حریری: **جدی؟**

دریابندری: بله جدی. ولی فراموش نکنید آقای حریری، ما الان داریم در مرحلهٔ نظری بحث می‌کنیم؛ در مرحلهٔ عملی این اتفاقی که گفتم البته بسیار بعید است که پیش بیاید و ابداً جای نگرانی نیست. ضمناً این را به شما بگویم، ترجمهٔ ***وداع با اسلحه*** همان طور که می‌دانید کار دورهٔ خیلی جوانی بنده است. کیفیت زبانش هنوز هم به نظرم درست می‌آید، ولی به هیچ وجه خالی از لغزش نیست، و من اگر فرصتش را پیدا کنم در یکی از چاپ‌های بعدی این کتاب تجدید نظر مختصری در آن خواهم کرد.

اما بعد از آن افاضات فلسفی برگردیم به آن سؤال شما. بله، تفاوتی که شما مثلاً میان زبان و بیان ***همهٔ افتادگان*** اثر بکت و ***آنتیگونه*** اثرِ سوفوکلس می‌بینید خیال می‌کنم از لحاظ نشان دادن تفاوت سبک مثالِ بهتری است. این تفاوت تفاوتی است که در برداشت‌های یک مترجمِ معین به اسم نجف دریابندری از آن آثار وجود دارد و به نظر او و

امیدوارم خیلی از خوانندگانش هم باید وجود داشته باشد. ولی مسلماً این تفاوت نهایی نیست. یعنی فردا همان طور که گفتم ممکن است یک نفر بردارد همین دو اثر را به دو شکل دیگر ترجمه کند، به طوری که نه تنها دیگران بپسندند بلکه خود بندهٔ سرافکنده هم بپسندم، یا ناچار شوم بپسندم.

حریری: **بسیار خوب، آقای دریابندری، خیلی متشکر از بابت این بحث. ولی من هنوز جوابم را دربارهٔ مسئلهٔ نقد ترجمه نگرفته‌ام.**

دریابندری: آقای حریری، من خیال می‌کنم هرچه جواب در این خصوص داشتم دادم، می‌خواستید بگیرید.

حریری: **نه، من آنچه شما گفتید شنیدم. منظورم این است که در این بحث روشن نشد که مبانی نقد ترجمه چه باید باشد.**

دریابندری: اگر می‌خواهید مسئله را یک بار برای همیشه در همین مجلس حل کنیم، این کار گمان نمی‌کنم از من و شما ساخته باشد. ولی من سعی خودم را می‌کنم. من فکر می‌کنم ترجمه به محض این که از حدِ کار مکانیکی یا ساختکاری بالاتر برود یعنی از حد کاری که از ماشین ساخته باشد نوعی آفرینش ادبی است و باید با ملاک‌های نقد ادبی سنجیده شود. بنابرین ملاک‌ها یا مبانی نقد ترجمه از مبانی نقد ادبی جدا نیست، گیرم این که بعضی ملاحظات مربوط به حدود مطابقت ترجمه با اصل اثر هم اینجا پیش می‌آید. ولی من شاید برخلاف نظر خیلی‌ها معتقد نیستم که این مطابقت تنها ملاک سنجش ترجمه است.

حریری: **آقای دریابندری، آیا شما فکر نمی‌کنید که اگر ملاک مطابقت با اصل را کنار بگذاریم سرمشق بدی به مترجمان جوان و تازه‌کار می‌دهیم؟**

آیا شما فکر عاقبت این کار را کرده‌اید؟

دریابندری: آقای حریری، من معمولاً فکر عاقبت کار را نمی‌کنم و از این بابت خیلی درخور سرزنش هستم. ولی هر حرفی را می‌شود به‌انحای جورواجور تعبیر کرد. از این حرف من هم می‌شود این طور نتیجه گرفت که ترجمه لازم نیست با اصل مطابق باشد، یا حتی ترجمه هرچه از اصل دورتر باشد بهتر است!

حریری: **ولی منظور شما مسلماً این نیست.**

دریابندری: منظور من این است که ملاک داوری آن چیزی است که ما در دست داریم، یعنی خود ترجمه. اگر این چیز خوبی باشد، باقی مسائل جنبهٔ ثانوی پیدا می‌کند.

حریری: **چه مسائلی؟**

دریابندری: این که مثلاً این اثر از کجا آمده، آیا از زبان اصلی ترجمه شده یا از زبان دیگری؛ آیا عیناً با اصل منطبق است یا کم و بیش‌هایی دارد؛ و از این قبیل مسائل. البته باید تکرار کنم، همهٔ این‌ها مشروط بر این است که آن چیزی که در دست داریم چیز خوبی باشد. خوب، اینجا به نظر می‌رسد که ما دچار نوعی مشکل منطقی می‌شویم. یعنی این سؤال پیش می‌آید که خوبی این چیزی که در دست داریم از کجا معلوم می‌شود؟ لابد از اینجا که مطابق اصل باشد، از زبان اصلی ترجمه شده باشد، و این قبیل ملاحظات. اینجاست که نظر من ممکن است با نظرِ خیلی‌ها قدری فرق داشته باشد. من فکر می‌کنم آنچه در عمل اتفاق می‌افتد مهم است. من وقتی کتابی را که رویش نوشته ترجمه در دست می‌گیرم طبعاً دربارهٔ همان چیزی که در دست دارم داوری می‌کنم، نه

دربارهٔ رابطهٔ آن چیز با چیز دیگری که اسمش متن اصلی است.

حریری: **چرا؟**

دریابندری: من دارم می‌گویم این اتفاقی است که در عمل می‌افتد، و این مهم است. اما این که چرا این اتفاق می‌افتد، خوب، به هزار دلیل. ممکن است آن متن اصلی را نداشته باشم، یا آن متن به زبانی باشد که من نتوانم بخوانم.

حریری: **ولی درعین‌حال ممکن است داشته باشید، یا دیگران داشته باشند و بتوانند بخوانند.**

دریابندری: بله، البته. ولی اولاً خواندن یک کتاب خوب یک چیز است و مطابقه کردن آن با اصل یک چیز دیگر. اولی کار لذت‌بخشی است، دومی دست کم برای من به هیچ وجه لذت بخش نیست. ثانیاً این کار مطابقه را عدهٔ بسیار کمی می‌توانند بکنند. ثالثاً به فرض که آن عده یک ترجمه را کلمه به کلمه مطابقه کنند و حکم مثبت یا منفی بدهند، ما با داوری اشخاص رو به رو هستیم نه با یک امر عینی. ولی البته در عمل این اتفاق کمتر می‌افتد، مگر این که شخص حکم کننده دشمنی یا دوستیِ خاصی با مترجم داشته باشد. در این صورت البته کار مشکل‌تر می‌شود.

حریری: **می‌بخشید، ولی من هنوز متوجه منظور شما نشده‌ام. من می‌خواهم از این بحث نتیجه‌ای بگیریم که به درد مترجمان نسل جوان بخورد. آیا این نتیجه این است که مترجم نباید خودش را ملزم بداند که ترجمه‌اش با متن اصلی مطابقت داشته باشد؟**

دریابندری: آقای حریری، این که بگوییم ترجمه باید با اصل مطابق

باشد یا خدای نکرده نباید باشد به نظر من به درد هیچ نسلی نمی‌خورد: خواه جوان خواه پیر. خیال هم نمی‌کنم هیچ مترجم حسابیِ پیر یا جوان گوشش به این حرف‌ها بدهکار باشد. این حرف‌ها مثل این است که به آدمی که دارد مشق ویولون می‌کند بگوییم سعی کن صدای خارج از سیم درنیاوری. آدم تا وقتی صدای خارج از ویولونش درمی‌آید ویولونیست محسوب نمی‌شود. اما بعد، هر ویولونیستی صدای خاص خودش را درمی‌آورد. در مورد ترجمه هم بحث این که مترجم باید زبان خارجی را خوب بداند و فارسی را هم روان بنویسد و از این صحبت‌ها، این‌ها همه‌اش مقدمات و بدیهیات است. مترجم وقتی کارش قابل اعتناست که بتواند اثری را در زبان خودش از نو بیافریند. این آفرینش ناچار محتاج آزادی است. به همین دلیل بهترین ترجمه‌ها آن‌هایی نیستند که مترجم با ترس و لرز قلم را روی کاغذ گذاشته و زبان فارسی را با فشار و با عجز و التماس توی قالب تألیف کلام خارجی چپانده. این موارد به درد بحثِ ما نمی‌خورند. ضمناً، برخلاف خیلی‌ها من خیلی نگران این جور ترجمه‌ها نیستم، چون فکر می‌کنم این‌ها وارد ادبیات فارسی نمی‌شوند، این‌ها خیلی زود در ردیف کتاب‌های مرده و فراموش شده قرار می‌گیرند.

حریری: **من متأسفانه با این نظر شما خیلی موافق نیستم. هم اکنون ما بسیاری از ترجمه‌های بد را می‌بینیم که مرتباً تجدید چاپ می‌شوند. این ترجمه‌های بد ذوق خوانندگان را خراب می‌کنند و باعث رواج ترجمه‌های بدِ بعدی می‌شوند. کارل اُرف آهنگ‌ساز می‌گوید اگر می‌خواهید موسیقی خوب گوش کنید باید اصولاً موسیقی بد گوش نکنید. شما فکر نمی‌کنید اگر این ترجمه‌های بد نبود ذوق و سلیقهٔ ما بیشتر و بهتر رشد می‌کرد؟**

دریابندری: من تردید دارم که یک کار بد واقعاً خوانندهٔ زیادی پیدا بکند. گاهی مردم ناچارند با یک ترجمهٔ بد یا نه چندان خوب بسازند. تجربهٔ من نشان می‌دهد که وقتی یک ترجمهٔ خوب، یا دست کم بهتر از

ترجمهٔ بد موجود، به دست مردم می‌رسد آن ترجَمهٔ بد فراموش می‌شود.

حریری: **نه، همان ترجمه‌های بد هم منتشر می‌شوند. اصطلاحاً به این‌ها می‌گویند «ترجمه‌های شاه‌آبادی».**

دریابندری: قبلاً می‌گفتند «ترجمه‌های لاله‌زاری»، حالا یک درجه ترقی کرده‌اند. ولی این‌ها مقولهٔ دیگری هستند. بازار کتاب هم مثل بازارِ کالاهای دیگر برای خودش لایه‌های جورواجور دارد. سابق کتاب‌هایی با پشت جلد رنگی و روکش سلوفان چاپ می‌کردند و در پیاده‌روهای لاله‌زار پایین می‌فروختند. مشتری‌های این کتاب‌ها غالباً مسافرهای شهرستان‌ها و دهات بودند که می‌خواستند تحفه‌هایی از تهران با خودشان ببرند. بسیاری از این ترجمه‌ها درواقع روایت‌های سر هم بندی شده و دست و پا شکستهٔ ترجمه‌های دیگری بودند که در همان موقع توی ویترین کتاب‌فروشی‌های آبرومند دیده می‌شدند. منتها ظاهراً لاله‌زار پایین جولانگاه نوعی مسافر و مشتری بود که گذارش به راستهٔ کتاب‌فروش‌ها نمی‌افتاد. بعداً گویا این بازار به حاشیهٔ خیابانِ شاه‌آباد سابق منتقل شد. این مال سال‌ها پیش از این است. الان من نمی‌دانم وضع از چه قرار است، ولی به هرحال در هر رشتهٔ کسبی بازارِ بنجل وجود دارد. کالای بنجل در خیلی از موارد اصلاً مصرف نمی‌شود، چون درواقع قابل مصرف نیست. خریدنش نوعی رسم و آیین است که بعضی افراد به جا می‌آورند. مثلاً مسافری که برای زیارت به‌مشهد می‌رود حتماً باید یک بقچهٔ مخمل سوزن‌دوزی خیلی مزخرف بخرد و سال‌ها توی صندوقش نگه دارد. آن کتاب‌های لاله‌زاری یا شاه‌آبادی هم یک چنین چیزهایی بودند؛ یا شاید هنوز هم باشند. از آثار سارتر، کامو، راسل، سابقاً اشتفان زوایگ، تولستوی، داستایوسکی، کتاب‌هایی سرهم بندی می‌شد و به این بازار می‌آمد. این کتاب‌ها اصلاً قابل خواندن نبودند که ذوق و سلیقهٔ کسی را خراب کنند. یا اگر هم خوانده می‌شدند

باید گفت خوانندگانش ذوق و سلیقه‌ای نداشتند که قابل بحث باشد. البته این موضوع جای تأسف است، چون معنایش این است که یک ناحیهٔ بازار بالقوهٔ کتاب وجود دارد که ناشران آبرومندتری که حالا بیشتر رو به روی دانشگاه جمع شده‌اند نتوانسته‌اند در آن نفوذ کنند. این‌ها باید یا چاپ خاصی از کتاب‌های خودشان باب سلیقهٔ مشتریِ لاله‌زاری در خیابان‌های پایین عرضه می‌کردند یا به‌نحوی آن مشتری‌ها را به خیابان‌های بالاتر می‌کشیدند.

شنیده‌ام که آن بازار اخیراً بساطش را به جلو دانشگاه هم کشیده. البته هنوز کتابفروش‌های آبرومند هم آنجا هستند، ولی گویا دارند رفته رفته در جاهای مختلف شهر پخش می‌شوند و آن میدان را برای آن عدهٔ دیگر خالی می‌کنند.

حریری: **آقای دریابندری، من فکر می‌کنم این فقط کار ناشر نیست، وسایل ارتباط جمعی مثل رادیو و تلویزیون هم می‌بایست همکاری کنند تا آن وضعیتی که شما می‌گویید فراهم بشود. چون که ناشر خوب حداکثر کاری که می‌تواند بکند این است که کتاب بد چاپ نکند. البته منتقد هم در این مورد باید کار خودش را بکند.**

دریابندری: من گمان می‌کنم خیلی از آن مشتری‌ها بیرون از تیررسِ آن وسایل ارتباط هستند، به خصوص از تیررس منتقد ادبی. ناشر خوب هم غیر از این که کتاب بد چاپ نکند خیلی کارها هست که می‌تواند بکند. ولی به هرحال این بحث مربوط می‌شود به مسئلهٔ نشر و ترویجِ کتاب، که بحثی است غیر از ترجمه.

حریری: **من هنوز نمی‌توانم از بحث نقد دل بکنم؛ فکر می‌کنم مسئلهٔ خیلی مهمی است. اگر نقد از نظر شخص شما خیلی در کیفیت کار مؤثر نیست، پس خود شما چرا می‌نویسید؟**

دریابندری: حقیقتش این است که من نقد خیلی کم نوشته‌ام، نقدِ ترجمه هرگز ننوشته‌ام.

حریری: **خوب شما همین مقدار کم را هم که نوشته‌اید، آیا وقت‌تان را صرف کار عبث کرده‌اید؟**

دریابندری: امیدوارم این طور نبوده باشد. اما بحث ما بر سر جماعتی بود که گفتم از تیررس منتقد ادبی بیرون‌اند. منتقد نقد را برای کسانی می‌نویسد که نقدش را می‌خوانند و احیاناً قبول می‌کنند. در این جماعت البته نقد بی‌اثر نیست. ولی باز هم به یک معنی حق با شماست؛ تصورِ من این نیست که دامنهٔ تأثیر نقد آن قدر باشد که خود نقدنویسان تصور می‌کنند.

حریری: **پس خود شما چرا نقد می‌نویسید؟**

دریابندری: من معمولاً در دو جور موقعیت این کار را کرده‌ام؛ یکی وقتی که کاری را خیلی پسندیده‌ام و فکر کرده‌ام که تأیید من ممکن است توفیقی برای آن کار فراهم کند؛ یکی هم وقتی کاری را اصلاً نپسندیده‌ام و فکر کرده‌ام انتشار نظر من به عده‌ای از خوانندگان کمک می‌کند که از سرگردانی بیرون بیایند، به خودشان جرأت بدهند که حکم‌شان را صادر کنند. ولی نه در این مورد و نه در آن مورد من به هیچ وجه گمان نمی‌کنم توانسته باشم نظر خوانندگان را عوض کنم. گمان نمی‌کنم هیچ منتقدی بتواند این کار را بکند. چون تغییر نظر آدم یک روند روان‌شناختی خیلی پیچیده و طولانی است که با خواندن یک مقاله یا حتی کتاب تمام نمی‌شود. خواندن مقاله یا کتاب می‌تواند جزئی از آن روند باشد. در مورد آفرینندهٔ اثر مورد بحث ـ نویسنده، شاعر، مترجم، و غیره ـ مسئله از این هم پیچیده‌تر است. اگر منتقدی خیال کند با چند

کلمه می‌تواند سبک و سیاق کار نویسنده‌ای را عوض کند سخت در اشتباه است. از طرف دیگر اگر نویسنده‌ای با خواندن چند کلمه سبک و سیاق کارش را عوض کند، بدانید که نویسندهٔ با قریحه‌ای نیست.

حریری: **پس فایدهٔ نقد چیست، آقای دریابندری؟**

دریابندری: نقد به خودی خود نوعی فعالیت ادبی است و اصالتاً ارزشِ خودش را دارد. همچنین، اگر روشن کننده باشد، و اگر حاوی نوعی روشن‌بینی باشد، نهایتاً به آگاهی جامعه منتقل می‌شود. از این راه است که نقد می‌تواند در نویسنده یا شاعر مؤثر واقع شود. تأثیرش در خوانندگان البته مستقیم‌تر است؛ بسیار پیش می‌آید که خوانندگان کاری را می‌پسندند ولی به خصوص در جامعهٔ ما به خودشان جرأت نمی‌دهند که حرف‌شان را بزنند. همچنین ممکن است از کاری سر در نیاورند ولی تصور کنند که عقل‌شان نرسیده است. در این جور موارد من وظیفهٔ خودم دانسته‌ام که حرفم را به صدای بلند بزنم. گاهی این حرف بی‌تأثیر نبوده.

حریری: **من شخصاً فکر می‌کنم بسیار مؤثر بوده. آخرین موردش همین رمان *طوبا و معنای شب* بود. نقد شما باعث فروش این کتاب شد.**

دریابندری: شما لابد می‌دانید، آن نوشتهٔ من در واقع نقد نبود، نامه‌ای بود که من به نویسندهٔ آن رمان نوشتم و بعد هم گفتم اگر بخواهد می‌تواند در یک جایی چاپش کند. در هرحال من گمان نمی‌کنم نظر کسی را دربارهٔ این کتاب تغییر داده باشم. تأثیر آن نامه آن قدر بوده که نظرِ عده‌ای را به این کتاب جلب کرده؛ ثانیاً به آن‌هایی که خودشان این کتاب را خوانده بودند و پسندیده بودند نوعی قوت قلب داده که بتوانند حکم‌شان را با اطمینان خاطر بیشتری بدهند. آدم‌های فراوانی هم بودند از جمله میان دوستان نزدیک خود من که این رمان را نپسندیدند، یا

حتی نتوانستند تمام کنند. من ده‌ها برابر آن نامه با این دوستان بحث و جدل کرده‌ام، ولی گمان نمی‌کنم توانسته باشم نظر آن‌ها را عوض کنم.

حریری: **بسیار خوب، من با اجازهٔ شما می‌خواهم موضوع صحبت را قدری عوض کنم.**

دریابندری: بسیار فکر خوبی است.

زبان ترجمهٔ آثار کهن . . . . . .

حریری: **آقای دریابندری، آیا وقتی یک اثری از یک نویسندهٔ قدیمی به فارسی ترجمه می‌شود، زبان این اثر چه‌گونه زبانی باید باشد؟ مثلاً وقتی یک نمایشنامه از سوفوکل به فارسی ترجمه می‌شود، اگر زبان متقدمین ما در این ترجمه به‌کار برود، آیا فضا و حال و هوای آن نمایشنامه بهتر نشان داده نمی‌شود؟**

دریابندری: به نظر من این مسئله، به هیچ وجه مسئلهٔ آسانی نیست. چون وقتی می‌گوییم متقدمین طبعاً این سؤال پیش می‌آید که کدام متقدمین؟ تاریخ ادبیات ما یک تاریخ هزار ساله است. ما باید به کدام قرن از این دورهٔ هزارساله برگردیم؟ سوفوکل درحدود دو هزار و پانصد سال پیش از این زندگی می‌کرده. این در تاریخ ما یعنی زمان کورش هخامنشی. در آن زمان در سرزمین ما مردم به یک زبان‌هایی حرف می‌زده‌اند که حالا فراموش شده‌اند، چنان که زبان سوفوکل هم فراموش‌شده؛ یونانی امروز غیر از زبان سوفوکل است. به این ترتیب موضوع رعایت نوعی مطابقت تاریخی با زبان نویسندگان قدیم به‌کلی منتفی است. اما در این دورهٔ هزار ساله هم نثر فارسی زیر و زبرهای فراوان داشته. تکلیفِ مترجم سوفوکل این وسط چه می‌شود؟ آن حال و هوایی که شما در جست و جویش هستید در آثار کدام یک از متقدمین پیدا می‌شود؟ اگر از

من می‌پرسید، در هیچ‌کدام. البته ما می‌توانیم در آثار متقدمین باریک بشویم و فوت و فن آن‌ها را به دست بیاوریم. مثلاً می‌توانیم کم یا بیش یاد بگیریم که به زبان ***تاریخ بیهقی*** یا ***کلیله و دمنه*** یا ***گلستان سعدی*** بنویسیم. چه بسا کسانی هستند که این کار را کرده‌اند. ولی به نظر من از لحاظِ مسئلهٔ مورد بحث این ما را به جایی نمی‌رساند، چون فضای هیچ‌کدامِ این‌ها فضای نمایشنامهٔ سوفوکل نمی‌شود. ما هیچ سبک و سیاق حاضر و آماده‌ای در آثار متقدمین سراغ نداریم که برای ترجمهٔ فلان یا بهمان اثرِ خارجی به آن رجوع کنیم. در ترجمهٔ هر اثری باید به زبان خاص آن برسیم. حالا البته آدم هرچه از میراث ادبیات فارسی اندوختهٔ بیشتری داشته باشد، لابد مقدوراتش برای رسیدن به زبانی که دنبالش می‌گردد بیشتر خواهد بود، گرچه در این مورد هم راستش من خیلی یقین ندارم، چون همیشه این خطر هست که آدم در آن آثار غرق بشود. ولی لطفاً این را از قول من به‌این معنی نگیرید که نسل جوان لازم نیست آثارِ کلاسیک ادبیات فارسی را مطالعه کند. مطالعهٔ آثار متقدمین به این معنی لازم است که به ما آمادگی می‌دهد برای رسیدن به آنچه خودمان می‌خواهیم و در جست و جویش هستیم، نه به این معنی که از آن‌ها مستقیماً سرمشق بگیریم یا آن‌ها را تقلید و تکرار کنیم. تا آنجا که من دیده‌ام، کسانی که این کار را می‌کنند، یعنی مستقیماً زبان متقدمین را تقلید می‌کنند، آمادگی خودشان‌را برای ترجمهٔ آثار خارجی، چه کهنه و چه نو، و حتی برای آفرینش آثار جدید فارسی، پاک از دست می‌دهند.

حریری: **خوب، این چیزی که خودمان می‌خواهیم، این زبانی که در جست و جویش هستیم، چه‌گونه به دست می‌آید؟**

دریابندری: من نسخهٔ حاضر و آماده‌ای در آستین ندارم که برای شما نقل کنم، اگرچه به خیال خودم بارها خودم این جست و جو را کرده‌ام، چه برای ادبیات کهن و چه برای ادبیات مدرن. برای همین سوفوکلی که

مثال زدید، مثلاً. لابد می‌دانید، من نمایشنامهٔ ***انتیگونه***ی سوفوکل را ترجمه کرده‌ام.

حریری: **بله.**

دریابندری: خوب، من سعی کرده‌ام در ترجمهٔ این نمایشنامه به سبکِ **مناسبی برسم، و خیال می‌کنم رسیده‌ام.** این سبک چیز عجیبی نیست، البته. زبان بسیار ساده‌ای است، ولی زبان خاصی است. زبان جاریِ امروزی نیست، زبان هیچ‌کدام از دوره‌ها یا متون قدیم هم نیست، ولی شاید عناصری از همهٔ این‌ها در آن پیدا بشود. اما اگر از من بپرسید که در انتخاب این عناصر، یا در ردّ بعضی عناصر، چه ملاکی در نظر داشته‌ام، تنها توضیحی که می‌توانم بدهم این است که پیش خودم فکر کرده‌ام که سبک این اثر باید ساده باشد، باید روشن و سر راست باشد، نباید هیچ اثری از تصنع و تکلف در آن باشد، چون خود نوشته یک نوشتهٔ خیلی ابتدایی است، مربوط به دوره‌ای است که هیچ‌کدام از این زر و زیورها و صنایع لفظی و نثر مصنوع و متکلف و این جور چیزها معمول و متداول نبوده است. اما در عین حال فکر کرده‌ام که این زبان یک نوع بلندی یا به اصطلاح کیفیت والایی هم باید داشته باشد، یعنی آن کیفیتی که هم با کهنگی اثر بخواند و هم با مضمون آن، که مربوط به تعارض‌های اساسی و نهایی زندگی بشری است، یعنی با تراژدی به طور کلی. ولی من گمان می‌کنم در این کار پرتگاه درست همین جاست.

حریری: **آقای دریابندری، یقین دارم منظورتان را از پرتگاه توضیح خواهید داد، ولی شما به یک نکتهٔ دیگر هم اشاره کردید که مرا کنج‌کاو می‌کند و بد نیست قبل از این که فراموش بشود توضیحش را از شما بخواهم. شما به انتخاب عناصر زبانی و ردّ عناصر زبانی اشاره کردید. شما چه نوع عناصر زبانی را ردّ می‌کنید؟ و چرا ردّ می‌کنید؟**

دریابندری: منظور من این نبود که بعضی عناصر زبانی را به طور کلی رد می‌کنم. هر عنصر زبانی کارکرد خاص خودش را دارد و به جای خودش به درد می‌خورد، حتی کلیشه‌های فرسوده. بله، هستند آدم‌هایی که با بعضی کلمات یا کلیشه‌ها بد می‌شوند و می‌خواهند هرچه می‌نویسند فرمایش تازهٔ خودشان باشد؛ ولی من از آن آدم‌ها نیستم. منظور من این بود که آدم وقتی در نوشتن یا در ترجمه به سبکِ مشخصی رسید، آن وقت در برخورد با هر کلمه‌ای یا عبارتی خیلی راحت می‌تواند بگوید که این کلمه یا عبارت در آن سبک جایی دارد یا ندارد.

حریری: **مثل چی، مثلاً؟**

دریابندری: بگذارید از همان ***انتیگونه***ی سوفوکل یک مثالی برای شما بیاورم. در این نمایشنامه شعری هست در ستایش انسان، که با این دو خط شروع می‌شود:

جهان سرشار از شگفتی است
و شگفت‌ترینِ شگفتی‌ها مردم است.

اینجا به جای «مردم» خیلی راحت می‌توان گفت «انسان»، چون انسان کلمهٔ خیلی متداول‌تری است، و به خصوص خیال خیلی‌ها را راحت می‌کند که خیال می‌کنند «مردم» یعنی مردمان، و از فعل مفرد «است» در این عبارت جا می‌خورند. ولی به نظر من کلمهٔ انسان در این شعر نمی‌گنجد، چون که انسان مفهومی است مربوط به فرهنگ سامی، موجودی است که، بنا بر قصص تورات و قرآن، او را خداوند پس از جن و جان آفریده و روی زمین خلیفهٔ خودش قرار داده. بار معنایی کلمهٔ «انسان» همان بار امانتی است که بر عهدهٔ خود انسان گذاشته شده. سرگذشت آدم و حوا و باغ بهشت و شجرهٔ ممنوعه و وسوسهٔ ابلیس و هبوط آدم و وادی محنت که همین دنیای دون باشد و دنبالهٔ این قضایا

همه در این کلمهٔ «انسان» درج است. از طرف دیگر، سوفوکل متعلق است به دنیای «پاگان»، یعنی دنیای شرک، دنیای پیش از ادیان نبوی. سوفوکل طبعاً از این موجود دوپایی که صحبتش را می‌کند تصورِ دیگری دارد، و در این شعر دارد همان تصور را بیان می‌کند. به این دلیل من فکر کردم، و هنوز هم فکر می‌کنم، که در ترجمهٔ آن شعر انتخابِ کلمهٔ «انسان» یا «آدمی» یا «آدمیزاد» فضا و معنای شعر را به کلی مغشوش می‌کند. ما در زبان فارسی کلمهٔ «مردم» را داریم، که همان انسان است، منهای آن بار معنایی خاصی که عرض شد. البته این کلمه یک اشکال کوچک دارد، و آن این است که در تداول عام حالت جمع به خودش گرفته، یعنی مردم او را به جای «مردمان» به‌کار می‌برند، چنان که خود من الان به کار بردم. ولی البته مردم مفرد است و به خصوص در زبان شعر به صورت مفرد بسیار به‌کار رفته:

بر این و بر آن روز هم بگذرد خردمند مردم چرا غم خورد؟

این بیت از فردوسی است، که پدر زبان فارسی است. این بیت هم از اوست:

چو جامه نه درخورد مردم بوَد همان مردم اندر میان گم بوَد

بنابرین از خوانندهٔ شعر سوفوکل هم می‌شود انتظار داشت که به این نکته توجه داشته باشد، یا توجه پیدا کند. به این دلایل بود که من در ترجمهٔ شعر سوفوکل «مردم» را انتخاب کردم و «انسان» را رد کردم، وگرنه هیچ مخالفتی با انسان ندارم.

حریری: **خوب، حالا با اجازهٔ شما برگردیم به آن پرتگاهی که فرمودید. این چه پرتگاهی است؟ منظور شما از این پرتگاه چه بود؟**

دریابندری: منظور من همان مسئله‌ای بود که قبلاً مختصری بحثش را کردیم. مترجم ممکن است تصور ساخته و پرداخته‌ای از آن چیزی که به آن می‌گویند «زبان فاخر» داشته باشد. در این حالت مترجم طبعاً به

سراغ آن تصور خودش می‌رود. ولی این به نظر من کار را خراب می‌کند. اولاً همان طور که گفتم این زبان فاخر در بسیاری از موارد چیزی نیست جز همان زبان مندرس روزنامه‌ها که مقداری زر و زیور و خرمهره و این جور چیزها به آن آویزان کرده‌اند، یا نوعی لحاف چل تکه است که از متون کهن سرهم کرده‌اند. اما چیزی که به نظر من مهم‌تر است، وقتی ما برای اثری که داریم ترجمه می‌کنیم زبان پیش‌ساخته‌ای در نظر داشته باشیم، دیگر محلی برای کار آفرینشی روی آن ترجمه باقی نمی‌ماند.

حریری: **منظور شما از کار آفرینشی چیست؟ پس اگر ما تصوری از زبانی که می‌خواهیم به کار ببریم نداشته باشیم، این زبانی که می‌فرمایید برای آن اثر لازم است از کجا باید بیاید؟**

دریابندری: من خیال می‌کنم از درگیری با زبان متن اصلی. اگر بخواهیم کیفیت خاص زبان اثری را به فارسی دربیاوریم، این کیفیت از آن روندی به دست می‌آید که من اسمش را درگیری با خود اثر می‌گذارم، نه از مراجعه به تصور پیش‌ساخته‌ای که ممکن است از شکل یا لحن خاصی از زبان خودمان داشته باشیم.

حریری: **این کیفیت بدون داشتن تصوری از زبان از کجا به دست می‌آید، از خلاء؟**

دریابندری: خلاء در ذهن انسان هم مثل جاهای دیگر البته وجود ندارد، ولی اگر منظور آن حالتی است که آدم نمی‌داند لحظهٔ بعد عملاً چه کار خواهد کرد، بله، به نظر من کار آفرینشی یعنی همین. هیچ شاعری از پیش نمی‌داند که چه شعری خواهد گفت، چون اگر بداند، خوب، پس معلوم می‌شود شعرش را گفته است و حالا باید به فکر آن شعری باشد که هنوز نگفته است. به این ترتیب ما در روند آفرینش هنری وارد نوعی

سیرِ واپس‌رونده می‌شویم و دیر یا زود به جایی یا لحظه‌ای می‌رسیم که شاعر یا نویسنده نمی‌داند چه شعری خواهد گفت یا چه چیزی خواهد نوشت. در مورد مترجم هم قضیه از همین قرار است، چون مترجم باید اثر ترجمه شدنی را از نو بنویسد، و در هر قدمی باید تصمیم بگیرد که چه‌گونه بنویسد. به این دلیل شخص مترجم اهمیت پیدا می‌کند، چون تصمیم هر شخصی با شخص دیگر فرق خواهد داشت. از این مقدمه نتایج زیادی می‌توان گرفت. یک نتیجهٔ مهم به نظر من این است که هر ترجمه‌ای به یک معنی اثر شخص مترجم است و اثر شخصیت او را در سر تا پای آن می‌توان خواند، و چون هیچ شخصیتی مکرر نیست، پس هیچ ترجمه‌ای هم به معنای حقیقی کلمه مکرر نمی‌شود.

اما حالا نکتهٔ دیگری به نظرم می‌رسد و می‌خواهم گفتهٔ چند لحظه پیش خودم را به یک معنی نقض بکنم. مرا گاهی متهم به تناقض‌گویی می‌کنند، گمان می‌کنم این هم یکی از همان موارد است؛ ولی وقتی دایرهٔ بحث را توسعه بدهیم ناچار این وضع پیش می‌آید. حالا منظورم این است که مترجم ممکن است در روند همان درگیری با متن اصلی به این نتیجه برسد که آن کیفیتی که در زبان اصلی می‌بیند به دردش نمی‌خورد و باید آن را کم یا بیش یا به طور کلی کنار بگذارد و کیفیت دیگری از خودش در بیاورد، یا حتی به تصور ساخته و پرداخته‌ای که گفتم رجوع کند. به نظر من هیچ کدام از این کارها را اصولاً یا اساساً نمی‌شود ممنوع اعلام کرد.

حریری: **می‌بخشید آقای دریابندری، شما خودتان چند لحظه پیش فرمودید که مترجم نباید به سراغ تصور پیش‌ساختهٔ خودش برود، این ممنوع کردن نیست؟**

دریابندری: چرا، البته هست، چون برای کسی که بخواهد کیفیتِ زبانش را در روند درگیری با متن اصلی به دست بیاورد به نظر من رفتن

به سراغ زبان پیش‌ساخته راهی است که به ترکستان می‌رود. اما اگر کسی نخواهد این کار را بکند، یا به عبارت بهتر اگر کسی بخواهد به ترکستان برود، کیست که بتواند او را منع کند؟ چه بسا در ترکستان سوغات‌های خوبی هم پیدا بشود. در یک کلام، به نظر من در فعالیتِ ادبی هیچ نوع منعی وجود ندارد. مهم نتیجهٔ کار است. اگر ما نتیجهٔ کاری را بپسندیم، اختلاف مبدل می‌شود به دعوا بر سر اسمی که باید روی نوعِ این فعالیت بگذاریم. شما ممکن است اعتراض کنید که این کاری که فلانی کرده اصلاً ترجمه نیست، اقتباس است، یا ترجمهٔ آزاد است، یا چه می‌دانم چیست. اگر خود کار قابل دفاع باشد، این هیچ اشکالی ندارد. درواقع هم وقتی خود کار قابل دفاع است این جور اعتراض‌ها یا اصلاً مطرح نمی‌شود یا اگر هم بشود کسی گوشش بدهکار نیست. لازم نیست جای دوری برویم، شما کتاب ***چنین کنند بزرگان*** را خوانده‌اید؟

حریری: **بله.**

دریابندری: خوب، نحوهٔ ترجمهٔ این کتاب درست برخلاف آن قاعده‌ای است که من داشتم در مورد درآوردن کیفیت زبان متن اصلی توصیه می‌کردم، چون به این نتیجه رسیدم که آن کیفیت به درد ترجمهٔ فارسی این کار نمی‌خورد. به عبارت دیگر، من در ترجمهٔ این کتاب راهِ ترکستان را در پیش گرفتم و این را در مقدمهٔ کتاب هم صراحتاً اعلام کردم. ولی تا آنجا که می‌دانم هیچ کس اعتراضی نکرده است.

حریری: **دلیلش این است که هیچ کس آن حرف را باور نکرده.**

دریابندری: بله، ولی چرا هیچ کس باور نکرده؟ به نظر خود من علتش این است که خواننده می‌بیند که مترجم از سفر ترکستان دست خالی برنگشته، یک چیزی با خودش آورده که پر بدک هم نیست. بنابرین با

خودش می‌گوید من چه کار دارم به این که این کتاب ترجمه هست یا نیست، یا چه‌گونه ترجمه‌ای است؛ برای من نویسنده همان مترجم است. ولی کسی که این کتاب را نپسندد هزار جور ایراد می‌تواند از آن بگیرد. یکی از دوستان من که چند سال پیش در کانادا زندگی می‌کرد می‌گفت آنجا با یک سرهنگ سابق ایرانی آشنا شده و این کتاب را به او داده که بخواند. جناب سرهنگ چند روز بعد کتاب را برمی‌گرداند، می‌گوید فصل اسکندرش را خوانده و دیده در آن فصل دربارهٔ ارتش شاهنشاهیِ هخامنشی مطالب نادرستی نوشته شده، بعد هم دیده که مترجم خودش در مقدمه اعتراف کرده که اصول و مبانی ترجمه را زیر پا گذاشته، پس به این نتیجه رسیده که وقتش را نباید صرف خواندن این جور چرت و پرت‌ها بکند. حالا اگر این جناب سرهنگ دستی به قلم داشت می‌توانست بردارد مقالهٔ مبسوطی در دفاع از ارتش هخامنشی و در اعتراض به بلبشوی ترجمه در این مملکت بنویسد، ولی ظاهراً چنین دستی نداشته و این است که کتاب مورد بحث از دست آن جناب سرهنگ جان به در برده است.

حریری: **البته من گمان نمی‌کنم آن جناب سرهنگ می‌توانست خطری برای آن کتاب ایجاد کند، ولی اجازه بدهید در این فرصت سؤالی را که برای خیلی‌ها پیش آمده مطرح کنم. داستان این کتاب چنین *کنند بزرگان* چیست؟ آیا نویسنده‌ای به اسم ریل کاپی وجود دارد، یا این کتاب نوشتهٔ خود شماست؟ چون بسیاری از خوانندگان این طور خیال می‌کنند.**

دریابندری: من چند بار این سؤال را جواب داده‌ام آقای حریری، ولی هیچ کس گوش نمی‌کند. داستان این کتاب دقیقاً همان است که من در مقدمه‌اش نوشته‌ام و تکرارش لزومی ندارد. خیلی‌ها این را از من می‌پرسند، من هم چاره‌ای ندارم جز این که همین جواب را تکرار کنم، ولی این جواب ظاهراً قانع‌کننده نیست، چون اگر بود خواندن همان

مقدمه کافی بود. ولی من هم چیز دیگری ندارم که اضافه کنم. این است که سؤال کننده معمولاً لبخند معنی‌داری می‌زند، به این معنی که خوب، بالاخره جواب ما را ندادی. من هم یاد گرفته‌ام لبخند معنی‌دارتری بزنم، به این معنی که بین خودمان بماند، همان خیالی که پیش خودت کرده‌ای درست است. طرف به این ترتیب قانع می‌شود. امیدوارم شما هم قانع شده باشید.

حریری: **بله من هم قانع شدم، خیلی متشکر. خوب آقای دریابندری، حالا برای این که بحث ترجمه را تمام کنیم می‌توانم از شما خواهش کنم که سه چهارتا اثر را که به زبان فارسی ترجمه شده و شما می‌پسندید اسم ببرید؟**

دریابندری: من می‌خواهم خواهش کنم که شما مرا از این سؤال معاف کنید.

حریری: **چرا؟**

دریابندری: برای این که جواب من از لحاظ تاریخ فعالیت ترجمه در این محیط خیلی بامعنی نخواهد بود؛ چون راستش این است که من در سال‌های اخیر ترجمهٔ فارسی خیلی کم خوانده‌ام، و حال آن که در این سال‌ها بازار ترجمه خیلی گرم بوده و مترجم‌های زیادی به میدان آمده‌اند و میان این‌ها مترجم خوب هم پیدا می‌شود، اگرچه این طور که پیداست مترجم‌های بد هم به هیچ وجه کوتاهی نکرده‌اند. دربارهٔ کارهای خوبی که در سال‌های پیش‌تر صورت گرفته و من هم خوانده‌ام در بحث‌های دیگر نظرم را گفته‌ام، تکرارش لطفی ندارد.

انجمن ترجمه

حریری: **آقای دریابندری، آخرین سؤال من در بارهٔ مسئلهٔ ترجمه مربوط**

به انجمن ترجمه است. من به یاد دارم که یکی دوجا پیشنهاد تشکیل انجمنِ ترجمه مطرح شده و شما همیشه با این فکر مخالفت کرده‌اید. من می‌خواهم بدانم شما چرا با این فکر مخالفید.

دریابندری: اگر منظور از انجمن ترجمه این باشد که مترجمان ما دورِ هم بنشینند و رابطه‌ای میان خودشان برقرار کنند و به مطالب موردِ علاقهٔ خودشان بپردازند و به مسائل و مشکلات همدیگر برسند، خیال نمی‌کنم هیچ‌کس با این فکر مخالف باشد. من هم نیستم. در آن مواردی که فرمودید من مخالفت کرده‌ام قضیه به این شکل مطرح نشده. یکی دو جا این پیشنهاد مطرح شده که چون در حال حاضر هیچ قرار و قاعده‌ای بر کار ترجمه حاکم نیست و هرکس دلش خواست می‌تواند هر کتابی را ترجمه کند و اگر توانست چاپ هم بکند، پس بهتر است ترتیبی داده شود که یک سازمانی بر امر ترجمه نظارت داشته باشد. حالا اسم این سازمان یا اداره را ممکن است بگذارند انجمن ترجمه یا جمعیت یا کانون مترجمان، فرقی نمی‌کند؛ اصل مطلب این است که اختیار کار را از «افراد متفرقه» سلب کنیم و بدهیم به دست یک دستگاه اداری، که ممکن است گردانندگانش عده‌ای از خود مترجمان باشند، یا دولت هم دستی در آن داشته باشد. من با این کار مخالفم. دلایلش را هم قبلاً گفته‌ام. خلاصه‌اش این است که «نظارت» این انجمن یا هرچه هست در عمل به این صورت در خواهد آمد که «صلاحیت» مترجم هر کتابی اول باید به تصویب مقامات آن دستگاه برسد. آن مقامات هم مثل همهٔ ادارات از مترجم یا داوطلب ترجمه مدارک تحصیلی و نمونهٔ کار خواهند خواست، و اگر قضیه شکل دولتی پیدا کند لابد عدم سوءِ پیشینه و صلاحیتِ اخلاقی و این جور چیزها هم اضافه می‌شود. هیچ کدام این‌ها با کارِ آفرینشی جور درنمی‌آید؛ خیال هم نمی‌کنم عدهٔ زیادی از مترجم‌ها بخواهند یا بتوانند از این صافی بگذرند. حساب خود من که به‌کلی پاک است، چون نه مدرک تحصیلی دارم و نه عدم سوءِ پیشینه، در

امتحانِ صلاحیت اخلاقی هم به‌احتمال قوی مردود می‌شوم. یک وقت من برای گرفتن گواهی‌نامهٔ رانندگی رفتم ورقهٔ عدم سوءِ پیشینه بگیرم، یک ورقه‌ای به‌من دادند که تویش نوشته بود شخص نامبرده که بنده باشم به جز اقدام برعلیه سلطنت مشروطه و خیانت به کشور و تحریک اشرار و تسلیح عشایر و تبلیغ مرام اشتراکی سوءِ پیشینه‌ای ندارد. خوش‌بختانه ادارهٔ راهنمایی و رانندگی پیش از انقلاب گویا ادارهٔ خیلی میهن‌پرستی نبود، وگرنه چه‌طور ممکن بود به یک همچو آدمی گواهی رانندگی بدهد؟ ولی اگر قرار بود من برای ترجمهٔ یک کتاب فلسفی یا یک رمان به‌انجمن یا سازمان نظارت بر ترجمه مراجعه می‌کردم خیلی بعید می‌دانم که مقامات صالحه از این جرایم چشم پوشی می‌کردند. حالا البته مسئله مربوط به شخص من نیست؛ مسئله این است که اگر ترجمه همان طور که در آن جلسهٔ قبل صحبت کردیم نوعی آفرینش باشد، روشن است که این کار با این ترتیبات جور درنمی‌آید. مثل این است که بگوییم هرکس بخواهد رمان بنویسد یا شعر بگوید یا آواز بخواند اول باید برود صلاحیت خودش را برای این کار احراز کند و جواز این کار را بگیرد. واقعیت این است که این جور کارها را معمولاً اشخاص «بی‌صلاحیت» شروع می‌کنند. از میان این اشخاص عدهٔ زیادی وسط راه زه می‌زنند، «صلاحیت» چند نفر هم در عمل «احراز» می‌شود. هر سال عده‌ای از نسل جوان و به ثمر رسیده بخت خودشان را در این زمینه آزمایش می‌کنند، بعضی از آن‌ها هم موفق می‌شوند....

حریری: **منظور شما از «موفق می‌شوند» چیست؟ اگر منظورتان این است که میان خوانندگان جایی برای خودشان باز می‌کنند، این‌ها لزوماً مترجمانِ خوب نیستند. بهترین مترجمان ایران آثارشان یک صدم کتاب‌های مرحومِ ذبیح‌الله منصوری فروش ندارد. اگر به‌نظر شما توفیق مترجم اقبال خوانندگان است این مسئله را چه‌گونه توجیه می‌کنید؟**

دریابندری: توجیه این مسئله به نظر من به این صورت است که فکر می‌کنم این مسئله زیاد احتیاج به توجیه ندارد.

حریری: **یعنی چه؟**

دریابندری: یعنی این که مرحوم ذبیح‌الله منصوری در ادبیات معاصر ما پدیدهٔ خیلی خاصی بود. این آدم را نمی‌شود پایهٔ این بحث قرار داد.

حریری: **چرا؟**

ذبیح‌الله منصوری . . . . . .

دریابندری: برای این که مرحوم منصوری درواقع مترجم نبود، نوعی نویسنده بود که از اول بنا را بر این گذاشته بود که خودش را مترجم معرفی کند. درواقع از همان اولِ کار منصوری مترجم خیلی آزادی بود که گاهی هم روی کارهایش می‌نوشت «ترجمه و اقتباس ذبیح‌الله منصوری». بعد رفته رفته دامنهٔ آزادی این مترجم هی فراخ‌تر و فراخ‌تر شد. در سال‌های آخر عمر، این آدم درواقع مؤلف یک سلسله کتاب‌های تاریخی و شرح احوال رجال و این جور چیزها بود که برحسب عادت اسم خودش را مترجم می‌گذاشت. شاید به این علت که خیال می‌کرد اگر بنویسد مؤلف فروشش صدمه می‌خورد. چه بسا درست هم خیال می‌کرد. بعد از فوت منصوری یکی از نویسندگان مقالهٔ جالبی نوشت و نشان داد که مثلاً کتابی که این آدم به عنوان زندگی‌نامهٔ استالین اثر آیزاک دویچر منتشر کرده تخیّل محض است و ربطی به کار دویچر ندارد.

حریری: **آقای دریابندری، مرحوم منصوری خودش را به عنوان مترجم معرفی می‌کرد و روی همین کتاب دویچر هم نوشته است به قلم دویچر ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری. بنابرین ما هم ناچاریم به عنوان مترجم دربارهٔ او صحبت کنیم.**

دریابندری: نه، به نظر من ناچار نیستیم.

حریری: **چه‌طور؟**

دریابندری: به نظر من واقعیت قضیه مهم‌تر است از کلماتی که روی کتاب چاپ می‌شود. واقعیت این است که یک آدمی یک کتابی نوشته است به اسم *تزار سرخ*، که حتی اسمش هم با اسم کتاب دویچر فرق دارد. به کیفیت و مضامین این کتاب هم کاری نداریم. در واقع این کتاب را من نخوانده‌ام و نمی‌توانم هم کاری داشته باشم. کسانی که خوانده‌اند می‌گویند سراپا خیالی است و پایه‌ای در واقعیت ندارد. مثلاً نمی‌دانم می‌دانید یا نه، استالین در جوانی یک اسم مستعار دیگر هم داشته، یعنی چندی به اسم «کوبو» فعالیت می‌کرده و تا آخر عمرش هم همکارانِ نزدیکش او را کوبو صدا می‌کرده‌اند. منصوری چون کتاب دویچر را گاهی ورق می‌زده اسم کوبو به چشمش می‌خورد و او را هم در ردیفِ همکاران استالین در می‌آورد. بعداً هم کوبو در جبههٔ مخالفان استالین قرار می‌گیرد و مثل خیلی‌های دیگر اعدام می‌شود. من خودم آن تألیفِ مرحوم منصوری را نخوانده‌ام، این را از دیگران شنیده‌ام.

حریری: **خوب حالا اسم یک همچو کتابی را می‌شود گذاشت ترجمه؟**

دریابندری: نخیر. خود آن مرحوم هم بی‌خود گذاشته و ما نباید گولِ حرف او را بخوریم. مطلب من این است که این کتاب در واقع یک ترجمهٔ بد نیست که ما بگوییم ملاحظه کنید این ترجمهٔ بد چه‌قدر خواننده داشته. این یک نوشته است. دربارهٔ بد و خوبش هم فعلاً بحث نمی‌کنیم. ممکن است من و شما نپسندیم ولی خیلی‌ها بپسندند، چنان‌که گویا در واقع هم پسندیده‌اند. خواننده با واقعیت امر سر و کار دارد، نه با آن دو کلمه‌ای که روی جلد کتاب چاپ شده. و اما جلب نظر آن هزاران

خواننده‌ای که فرمودید آثار ذبیح‌الله منصوری را می‌خرند و می‌خوانند کار هرکسی نیست. این قریحهٔ خاصی می‌خواهد، که در عصر ما فقط توی کله یا سینهٔ آدم گوشه‌گیر و بی‌ادعایی به اسم ذبیح‌الله منصوری پیدا می‌شد.

حریری: **من می‌خواهم در پایان این بحث داوری شخص شما را دربارهٔ صاحب این قریحه بشنوم.**

دریابندری: داوری من کاملاً مثبت است.

حریری: **شما آثار این آدم را خوانده‌اید؟**

دریابندری: خیلی کم. نه، درواقع باید بگویم نخوانده‌ام.

حریری: **پس چه‌طور به‌این داوری مثبت رسیده‌اید؟**

دریابندری: ببینید آقای حریری، در تمام این پنجاه و چند سال اخیرِ عمر من، یعنی بعد از آن‌که نسل من به سن کتاب خواندن رسید، شخصی به اسم ذبیح‌الله منصوری در صحنهٔ کتاب و نشر ـ اگر نخواهیم بگوییم ادبیات ـ حضور داشت. یکی از اولین رمان‌های پلیسی که من خواندم به اسم ***گاوصندوق مرگ*** کار این آدم بود. بعدها ما برای خودمان صاحبِ سلیقهٔ دیگری شدیم و شروع کردیم به مسخره کردن ذبیح‌الله منصوری به عنوان مترجمی که هیچ اصل و قاعده‌ای را رعایت نمی‌کند. می‌گویند یکی از حضرات مترجمان در ترجمهٔ یک بند از یک رمان درمانده و ناچار شده همین جوری یک چیزی سر هم کند، آن وقت زیرش نوشته «به سبک ذبیح‌الله منصوری». این اواخر من از روی کنج‌کاوی یکی از کارهای منصوری را برداشتم بخوانم. کتابی بود مربوط به سرگذشت

یوسف و زلیخا. من فقط مقداری از این کتاب را خواندم و دیدم در ترازِ بسیار نازلی است، چه از لحاظ زبان و بیان و چه از لحاظ مضمون، یا همان تخیلی که در تألیف کتاب به کار رفته. ولی این کتاب، یعنی آن صفحاتی از این کتاب که من خواندم، به من کمک کرد که پدیدهٔ موسوم به ذبیح‌الله منصوری را تاحدی بشناسم. منصوری درواقع تهیه کنندهٔ موادِ خواندنی آسان و روان و نازل برای قشر وسیعی از خوانندگان فارسی زبان بود. این قشر ظاهراً بیشتر از مردم مسن تشکیل می‌شد: کارمندانِ بازنشسته، بیوه‌زن‌های بی‌کار، و مانند این‌ها. گویا بازار کارهای منصوری بعد از انقلاب گرم‌تر شده بود؛ علتش هم این بود که خوانندگانِ پاورقی‌های مجلات هفتگی، که خوراک‌شان قطع شده بود، به بازار او اضافه شدند. بعد هم بیشتر این خوانندگان مُردند و بازار فروکش کرد.

درهرحال، منصوری سال‌ها بدون وقفه زحمت کشید و خوراکِ خوانندگان خودش را فراهم کرد، رسم و عادت کتاب خواندن را در خیلی از خانواده‌ها زنده نگه‌داشت، بلکه هم توسعه داد. کتاب‌های منصوری را معمولاً پدربزرگ و مادربزرگ خانواده به خانه می‌آوردند. ولی بالاخره نوه‌ها و نتیجه‌ها هم لای آن کتاب‌ها را باز می‌کردند، شاید اولین لذت مطالعه را از این کتاب‌ها دریافت می‌کردند. بعد هم مثل ما با انواع دیگر کتاب و ادبیات آشنا می‌شدند و یکی از اولین کارهای‌شان این بود که بنشینند و ذبیح‌الله منصوری بیچاره را مسخره کنند. خود ما هم وقتی دور هم می‌نشینیم یکی از تفریحات‌مان این است که برای همدیگر نقل کنیم که چه‌طور در ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری کوبو به دستِ استالین اعدام می‌شود. ولی من فکر می‌کنم بعد از این حرف‌ها باید این را هم اضافه کنیم که چند نسل از مردم کتاب‌خوان این مملکت به این آدم زحمت‌کش و گوشه‌گیر سخت مدیون‌اند، چه از بابت ساعت‌های زیادی که با نوشته‌های او سرگرم شده‌اند و چه از بابت سجیهٔ مطالعه که از برکت زحمات او به دست آورده‌اند.

اما این بحث برای آن پیش آمد که من گفتم ترجمهٔ بد عمری نمی‌کند

و شما ترجمه‌های ذبیح‌الله منصوری را مثال زدید. من همچنان بر عقیدهٔ خودم باقی هستم. کارهای منصوری از مقولهٔ دیگری است؛ نوعی ادبیات نازل است و بازار خاص خودش را دارد. به احتمال قوی با رفتنِ نسلی که خریدار این کالای پر رونق است این بازار هم از رونق می‌افتد؛ و گویا همین الان تاحدی افتاده است. ولی من ترجمهٔ بدی سراغ ندارم که بازار وسیعی پیدا کرده باشد، یا عمر درازی کرده باشد. چند وقت پیش یک جملهٔ جالب از قول دبلیو. اچ. اودن شاعر معروف انگلیسی یک جایی دیدم که این مطلب را قشنگ بیان می‌کند. اودن می‌گوید «بعضی کتاب‌ها به ناحق فراموش می‌شوند، ولی هیچ کتابی به ناحق در خاطرها نمی‌ماند.»

حریری: **با این حال من فکر می‌کنم شما نسبت به تشخیص خوانندگان زیادی خوش‌بین هستید. شما در گذشته در یکی از گفت و شنودهای‌تان فرموده بودید که خوانندهٔ ایرانی صاحب‌سلیقه‌تر از خوانندهٔ امریکایی است، چون آن‌ها آشغال زیاد می‌خوانند.**

دریابندری: بله، من یک همچو چیزی گفته‌ام.

حریری: **من فکر می‌کنم این حرف مبالغه‌آمیز است. شما چه‌طور به این نتیجه رسیده‌اید؟**

دریابندری: من به هیچ وجه قصد ندارم دربارهٔ صفات خوانندگانِ ایرانی و امریکایی مبالغه‌گویی کنم. در آن گفت و گو قصد من اشاره به یک کیفیت یا امتیاز خاص بازار کتاب در ایران بود. در کشور ما تا همین اواخر سواد مهارت خاصی بوده است در انحصار قشر نازکی از جامعه که به آن‌ها «میرزا» می‌گفتند. میرزا گویا همان امیرزاده یا «پرنسِ» فرنگی‌هاست. این خودش نشان می‌دهد که مهارت خواندن و نوشتن،

یعنی سواد، امتیاز خاص بالاترین قشر جامعهٔ ما بوده است. یا دست کم لقب این قشر را به اهل سواد می‌داده‌اند. تازه از میان اهل سواد هم هرکسی اهل مطالعه نمی‌شود. این سجیهٔ خاص افراد برگزیدهٔ آن قشرِ بالای جامعهٔ ما بوده است. حالا هم که سواد این قدر دامنه پیدا کرده باز آدم کتاب‌خوان در میان ما زیاد نیست. این را تیراژ کتاب‌های ما به ما می‌گوید. در یک جامعهٔ شصت میلیونی تیراژ پنج شش هزار که اخیراً هم از برکت تورم به دو سه هزار افت کرده خیلی اسباب شرمندگی است. ملاحظه می‌کنید، صحبت مبالغه نیست؛ بازار کتاب در کشور ما از لحاظِ حجم حقیقتاً اسباب شرمندگی است. در اروپا و امریکا این بازار از همین لحاظ بسیار وسیع‌تر است و به‌اصطلاح بسیار ناهنجاری که اخیراً می‌بینم توی دهن‌ها افتاده بسیار «رشک انگیز» است. اما همین محدودیت بازار در کشور ما که خیلی هم اشک انگیز است امتیاز خاصی به این بازار داده. این امتیاز برگزیده بودن یا به اصطلاح «اِلیتیست» بودنِ این بازار است. ما هنوز از آن نوع خواننده‌ای که روزی یک رمان پلیسی توی مترو می‌خواند نداریم، چون خود مترویش را هم نداریم، و طبعاً آن نوع مواد خواندنی را هم نداریم. مترو را ظاهراً به زودی خواهیم داشت؛ لابد مسافر رمان‌خوانش را هم دیر یا زود پیدا می‌کنیم. آن روز لابد نویسندگان و مترجمانی هم پیدا می‌شوند که خوراک این‌ها را فراهم کنند. ولی فعلاً بازار کتاب ما برگزیده است و این امتیاز را نسبت به بازارِ کتاب در اروپا و امریکا دارد که تعداد کتاب‌های جدی‌اش به نسبت خیلی بیشتر است. این امتیاز از زاویهٔ دیگر که به قضیه نگاه کنیم نتیجهٔ همان محدودیت شرم‌آوری است که گفتیم. بنابرین صحبت مبالغه نیست، آقای حریری، صحبت این است که قضایا غالباً بیش از یک وجه دارند.

حریری: **بله، البته.**

دریابندری: منتها ما مردم غالباً عادت داریم که فقط یک وجه قضیه را در

نظر بگیریم. در نتیجه وقتی یک کسی یک مطلبی می‌گوید غالباً خیال می‌کنیم او هم فقط یک وجه را در نظر دارد، و حال آن که ممکن است آن آدم جهات مختلفی را در نظر داشته باشد. وقتی شخصی مثلاً به‌کتابی یا نویسنده‌ای ایراد می‌گیرد برای بسیاری از ما بسیار مشکل است تصور کنیم آن شخص ممکن است از جهت دیگر به آن کتاب یا نویسنده خیلی هم علاقه داشته باشد.

حریری: **خوب به همین دلیل است که از قدیم گفته‌اند عیب و هنر را باید با هم گفت: عیب او جمله بگفتی هنرش نیز بگو!**

دریابندری: ولی گاهی این کار هم مشکل را حل نمی‌کند....

حریری: **چرا؟ چه طور؟**

دریابندری: گاهی آن یک وجه مورد نظر چنان مطلق می‌شود که اگر شما وجه دیگری در مقابلش بگذارید ناچار حمل بر تناقض‌گویی می‌شود. من یک وقت در یک جایی گفتم که نثر فارسی صادق هدایت معیوب است، ولی بعد اضافه کردم که نثر او درعین‌حال گویا و زنده است. یک بابایی که گویا معلم ادبیات هم بود به من نوشت چرا به‌هدایت توهین می‌کنی که بعد ناچار بشوی برای رفع و رجوعش حرف خودت را نقض کنی.

حریری: **آقای دریابندری، شما الان به مسئلهٔ خیلی مهمی اشاره کردید که من می‌خواستم دربارهٔ آن مفصلاً با شما صحبت کنم. اجازه بدهید این صحبت را بگذاریم برای یکی از جلسه‌های بعد.**

دریابندری: **مانعی ندارد.**

ویرایش . . . . . .

حریری: **آقای دریابندری، پرسش‌های من دربارهٔ ترجمه تمام شد، ولی پیش از آن که به مسائل دیگر برسیم می‌خواهم با اجازهٔ شما چند پرسش هم دربارهٔ مسئلهٔ ویرایش یا «ادیتینگ» مطرح کنم، که البته با موضوع ترجمه هم بی‌ارتباط نیست.**

دریابندری: پس در واقع هنوز از موضوع ترجمه فارغ نشده‌ایم. ولی به هرحال خواهش می‌کنم بفرمایید.

حریری: **همان طور که می‌دانید بسیاری از مترجمان مایل نیستند کارشان را به دست ادیتور بدهند، بسیاری از ناشران هم ویرایش را یک خرج زاید و تشریفاتی می‌دانند. شما چون یکی از بنیان‌گذاران رسم ویرایش در این کشور بوده‌اید، من از شما می‌خواهم این مسئله را برای ما روشن کنید. اصولاً ویرایش یعنی چه و ویراستار چه‌کاره است؟**

دریابندری: اجازه بدهید اول یک داستانی در این باره برای شما نقل کنم، شاید روشن‌کننده باشد.

حریری: **خواهش می‌کنم.**

دریابندری: چند وقت پیش یک جلسه‌ای برای تأسیس انجمن یا نمی‌دانم جمعیت ویراستاران ایران در کتاب‌فروشی «کتاب‌سرا» تشکیل می‌شد، مرا هم دعوت کرده بودند. وقتی داشتم برمی‌گشتم یک تاکسی خبر کردم که مرا به خانه برساند. راننده که ظاهراً اهل محل بود و با کتاب‌سرا آشنایی داشت از من پرسید که آقا، اینجا امروز چه خبر بود، خیلی آدم جمع شده بود. گفتم خبر مهمی نبود، ویراستارها بودند، می‌خواستند یک سازمانی برای خودشان تشکیل بدهند. گفت فرمودید

چی‌ها بودند؟ گفتم ویراستارها. گفت که یعنی چه‌کاره باشند؟ گفتم کاره‌ای نیستند، کتاب‌ها را درست و راست می‌کنند. گفت مگر کتاب را نویسنده نمی‌نویسد؟ گفتم چرا، ولی بعد که کتاب نوشته یا ترجمه شد این‌ها هم یک دستی توش می‌برند. گفت پس مقام این‌هایی که می‌فرمایید از نویسنده بالاتر است؟ گفتم شاید بعضی‌هاشان این جور خیال می‌کنند؛ ولی نه، گمان نمی‌کنم. گفت پس به چه حقی توی کارِ بالاتر از خودشان دست می‌برند؟ خود نویسنده‌ها چه می‌گویند؟ گفتم گاهی اعتراض می‌کنند، ولی این‌ها گوش نمی‌کنند. راننده عصبانی شد، گفت یعنی چه، چرا توی این مملکت نویسنده‌ها باید این‌قدر حرف زور بشنوند؟ گفتم صحبت نویسنده زیاد مطرح نیست، این‌ها سر و کارشان بیشتر با مترجم‌هاست. گفت چه فرقی می‌کند، آقا؟ مترجم هم بندهٔ خداست؛ این‌ها به نویسنده‌ها و مترجم‌ها زور می‌گویند، حالا می‌خواهند برای خودشان سازمان هم تشکیل بدهند؟ گفتم بگذار تشکیل بدهند، طوری نمی‌شود. گفت نه آقا، جلو زور را باید همین جا گرفت. این‌ها اگر سازمان‌شان را تشکیل دادند فردا برای این مملکت نویسنده و مترجم باقی نمی‌گذارند. بعد یکهو جلو خودش را گرفت، گفت می‌بخشید آقا، خود شما که جزو این جماعت نیستید؟ گفتم نه، یک وقت بودم، ولی در همان ایام جوانی دست از این کار کشیدم. گفت خوب، در جوانی خیلی اشتباهات ممکن است از آدم سر بزند؛ مهم این است که آدم به موقع به اشتباه خودش پی ببرد...

متأسفانه فاصلهٔ کتاب‌سرا تا خانهٔ ما آن‌قدر نیست که در راه بشود از صنف ویراستار چنان که باید و شاید دفاع کرد؛ این بود که بحث ما به همین جا ختم شد. بعد پیش خودم گفتم حیف که این داستان موقع رفتن به جلسه پیش نیامد که من بتوانم خلاصهٔ گفت و گویم را با آن رانندهٔ تاکسی برای ویراستارها نقل کنم و به آن‌ها تذکر بدهم که در جامعه به قول خود حضرات از محبوبیت و احترام «خاص برخوردار نیستند»؛ ولی بعد دیدم خوشبختانه این طور نیست.

حریری: **چه طور؟**

دریابندری: چون چندی بعد داستان دیگری پیش آمد. در یک روزِ زمستانی با یکی از دوستانم رفته بودم شمشک برای اسکی. بعد از ظهر که با مینی‌بوس برمی‌گشتیم جوان مسلحی جلو ماشین را گرفت و آمد بالا که ببیند یک وقت آدم بدی سوار نشده باشد. ظاهراً قیافهٔ دوست من نظرش را گرفت؛ پرسید اسم شما چیست؟ گفت فلان. جوان قانع نشد؛ گفت شغل‌تان چیست؟ گفت ویراستار. جوان فوراً قانع شد و با احترام گفت بسیار خوب، بفرمایید.

حریری: **بسیار خوب آقای دریابندری، من هم قانع شدم. ولی واقعاً کارِ ویرایش یعنی چه؟ روابط ویراستار با نویسنده و مترجم چه‌گونه است، و چه‌گونه باید باشد؟ ویراستار تا چه اندازه حق دارد در کار نویسنده و مترجم دست ببرد؟**

دریابندری: آقای حریری، راستش این است که در میان ما تعریفِ جامع و مانعی از ویراستار رایج نیست. رسم ویرایش را در صنعت نشر مثل خیلی چیزهای دیگر ما از خارج گرفته‌ایم. سابق بر این ناشر نسخهٔ نوشته یا ترجمه را به همان صورتی که از دست مترجم یا نویسنده می‌گرفت به چاپخانه می‌برد. نمونه‌های چاپخانه هم در همان چاپخانه غلط‌گیری می‌شد. رسم‌الخط غالباً تابع سلیقهٔ حروف‌چین بود. مثلاً بسیار اتفاق می‌افتاد که نویسنده می‌نوشت «این است که» ولی حروف‌چین می‌چید «اینستکه»، و به همین صورت هم چاپ می‌شد. کسی هم اعتراضی نمی‌کرد. اصولاً درآمد کار چاپ و نشر در حدی نبود که کسی به فکر این مطالب بیفتد. بعد مؤسساتی به وجود آمدند که مقدورات مالی‌شان اجازه می‌داد به این جزئیات هم بپردازند، مثلِ انتشارات دانشگاه و بعد بنگاه ترجمه و نشر کتاب، و بعد هم مؤسسهٔ

انتشارات فرانکلین، جایی که خود من کار می‌کردم. اولین ادیتورها یا ویراستارها در انتشارات دانشگاه تهران و بنگاه ترجمه و نشر کتاب پیدا شدند؛ بنابرین من برخلاف فرمایش شما نمی‌توانم بگویم که جزوِ بنیان‌گذاران رسم ویرایش در صنعت نشر ایران هستم. آنچه می‌توانم بگویم این است که به نوبت خودم قدم‌هایی در این راه برداشته‌ام.

حریری: **آنچه من می‌خواهم بدانم این است که شما و دیگران که در این راه پیش‌قدم بوده‌اید چه‌گونه به ضرورت این کار پی بردید و چه‌گونه این رسم را درعمل جاری کردید.**

دریابندری: دیگران را نمی‌دانم، ولی خود من این کار را هم مثل سایرِ کارها بیشتر از طریق آزمایش و خطا یاد گرفتم. مثلاً یک وقت سی چهل عنوان کتاب ساده و نسبتاً کوچک در زمینهٔ تاریخ ترجمه می‌کردیم که بعداً اسم مجموعه‌شان را گذاشتیم «گردونهٔ تاریخ» و کارش هم تا حدی گرفت. این کتاب‌ها را من به سی چهل تا مترجم دادم که ترجمه کنند؛ این عده غالباً جوان بودند، دو سه نفر آدم سال‌خورده هم میان‌شان بودند. واضح است که کار این مترجم‌ها با هم تفاوت می‌کرد: از رسم‌الخط گرفته تا عبارت بندی و ضبط نام‌ها و چیزهای دیگر. اما چون همهٔ کتاب‌ها باید در زیر یک عنوان کلی در می‌آمدند، طبعاً باید نوعی هماهنگی و یک‌دستی در آن‌ها رعایت می‌شد، بگذریم از این که در عمل دیدیم بسیاری از ترجمه‌ها پر از غلط است، چه به این دلیل که مترجم زورش نرسیده بود و چه این که دقت و حوصلهٔ کافی به خرج نداده بود. نتیجه‌اش این بود که باید این ترجمه‌های متفاوت و گاهی مغلوط و آشفته را می‌دادیم به دست اشخاص دیگری که غلط‌ها را بگیرند و نوعی هماهنگی و نظم در آن‌ها برقرار کنند. حالا بگذریم از این‌که خود این آدم‌ها هم از بسیاری جهات با هم متفاوت بودند و ما هرگز نتوانستیم آن یک‌دستی و نظمی را که آرزو می‌کردیم در مجموعهٔ

«گردونهٔ تاریخ» به وجود بیاوریم؛ ولی به هرحال این یکی از اولین گام‌هایی بود که در راه به وجود آوردن این حرفهٔ کذایی ویراستاری برداشته شد. البته آن موقع هنوز کلمهٔ «ویرایش» و «ویراستار» جاری نشده بود؛ ویراستارها خیال می‌کردند کارشان «ادیت کردن» است و خودشان هم چیزی بیش از «ادیتور» نیستند. آن ویراستاری که به ناحق در کار نویسنده دست می‌بَرَد و آن طور مورد اعتراض رانندگان تاکسی قرار می‌گیرد بعداً به وجود آمد....

در این وسط، یعنی در جریان مبدل شدن «ادیتور» به «ویراستار»، یک نکته فوت شده است؛ من خیال می‌کنم مقداری از مشکل ما، مشکلی که شما اشاره کردید، مربوط به همین نکته است.

حریری: **منظورتان چیست؟**

دریابندری: ببینید آقای حریری، در صنعت نشر اروپا و امریکا، که در راه و رسم ویرایش سرمشق ما قرار گرفته، «ادیتور» دو مرتبهٔ مشخص دارد، بلکه هم سه مرتبه. اجازه بدهید این مرتبهٔ سوم را که به نظر من خیلی اهمیت دارد اول توضیح بدهم، بعد برگردیم سر این مشکل شما.

حریری: **خواهش می‌کنم.**

دریابندری: این ادیتور مرتبهٔ سوم ـ یا مرتبهٔ اول، اگر از این سر نگاه کنیم ـ کسی است که کتاب را به نویسنده یا مترجم سفارش می‌دهد، یا اثری را که نویسنده‌ای یا مترجمی برای نشر عرضه می‌کند می‌پذیرد یا رد می‌کند. وقتی که می‌پذیرد شرط‌هایی قید می‌کند ـ یعنی مثلاً می‌گوید نویسنده باید فلان مطلب را از کتاب حذف کند یا به کتاب اضافه کند، یا مترجم باید در ترجمه‌اش فلان اصلاحات و تغییرات را انجام بدهد تا کار از لحاظ ناشر قابل قبول باشد. اصولاً سفارش ترجمه را معمولاً

همین ادیتور به مترجم می‌دهد. این ادیتور درواقع در حکم چشم و هوش ناشر است، چون اوست که می‌گوید چه کتابی باید برای نشر قبول بشود و به چه صورتی در بیاید. به این ترتیب این ادیتور یا ویراستارِ مورد بحث باید گفت در جریان آفرینش اثر دخالت دارد، حالا خواه این اثر رمان باشد، خواه کتاب علمی یا تاریخی مثلاً، خواه ترجمه‌ای از یکی از این‌ها. می‌توان گفت کتاب هرکدام از این‌ها باشد یک فراوردهٔ کارِ انسانی است، و مانند هر فراوردهٔ دیگری وقتی به صورت حرفه‌ای فراهم یا تولید می‌شود مراحل معینی را باید طی کند تا به صورتِ نهایی‌اش در بیاید. در تولید اثر هنری یا علمی یک مرحلهٔ بسیار مهم همین بررسی یک آدم صاحب‌نظر یا صاحب‌بصیرت است که بتواند به نویسنده بگوید کتابت چیزی کم دارد، مثلاً، یا چیزی زیاد دارد، یا هزار نکتهٔ باریک دیگر که بیرون از متن کار بحثش بیهوده است. لابد می‌دانید، در تولید صنعتی مرحلهٔ بسیار مهمی وجود دارد به اسمِ «نظارت برکیفیت» یا 'quality control'؛ یکی از ضعف‌های کشورهایی که کالاهای‌شان در بازار دنیا خریدار ندارد همین است که در صنایعِ آن‌ها مرحلهٔ نظارت بر کیفیت جدی نیست. کار نظارت بر کیفیت این است که نگذارد کالای ناتمام یا ناقص یا آسیب‌دیده، کالایی که مطابقِ استاندارد نیست، از درکارخانه بیرون برود. حالا البته این تمثیل کالا و کارخانه را نباید در مورد کتاب و اثر هنری زیاد پیش ببریم؛ آنچه می‌خواهم بگویم این است که یک جنبه از کار آن ادیتور مورد بحث به نظارت بر کیفیت در صنعت بی‌شباهت نیست... .

بگذارید یک مثال از تاریخ ادبیات امریکا برای شما بزنم. در سال‌های میان دو جنگ جهانی اول و دوم همان طور که می‌دانید ادبیاتِ امریکا خیلی شکفته و زاینده بود. در این سال‌ها در شرکت انتشاراتِ «اسکریبنرز»، که از ناشرهای معتبر امریکاست، یک ادیتوری کار می‌کرد به اسم ماکسوئل پرکینز، که گمان می‌کنم تا سال‌های بعد از جنگ هم زنده بود. این آقای پرکینز در پیدا کردن و پروراندن استعدادهای ادبیِ

بسیار مهمی مثل اسکات فیتزجرالد و ارنست همینگ‌وی و تامس وولف و خیلی‌های دیگر نقش خیلی مهمی داشت. آثار همهٔ این نویسندگان از زیر دست پرکینز می‌گذشت و صورت نهایی این آثار درواقع تاحدی کارِ اوست. این نکته در مورد تامس وولف بیش از دیگران صادق است.

حریری: **تامس وولف در زبان فارسی شناخته نشده؛ این نویسنده کیست؟ کارهایش چیست؟**

دریابندری: تامس وولف برای ما فارسی زبان‌ها اهمیتی ندارد. این نویسنده پیش از جنگ دوم در جوانی مرد. چند رمان مفصل دارد که حالا گویا زیاد خوانده نمی‌شود. اگر بخواهیم به آثار تامس وولف بپردازیم از بحث‌مان پرت می‌شویم. شما که به این سانحه راضی نیستید، آقای حریری؟

حریری: **نه، به هیچ وجه.**

دریابندری: آنچه از لحاظ بحث ما اهمیت دارد، یعنی از لحاظ مسئلهٔ ادیتینگ یا ویرایش، موضوع رابطهٔ این نویسنده است با ویراستارش، که همان پرکینز باشد. من فکر می‌کنم این رابطه برای ما بسیار آموزنده است.

حریری: **پس لطفاً دربارهٔ همان رابطه صحبت کنید، آقای دریابندری.**

دریابندری: یعنی در رابطه با همان رابطه؛ چشم. این تامس وولف که گفتم بعد از آن که رمان‌هایش منتشر شد و شهرت پیدا کرد و پیش از آن که جوان‌مرگ بشود کتاب کوچکی نوشت به اسم ***داستان یک رمان***. در این کتاب کوچک وولف شرح می‌دهد که چه‌طور به فکر نوشتنِ رمان می‌افتد و چه‌طور رمانش را می‌نویسد، و بعد، چیزی که از لحاظِ

ما مهم است، چه طور رمانش را پیش ناشر می‌برد، چه طور ادیتور آن ناشر، یعنی همان ماکسوئل پرکینز معروف، دست‌نویس رمان را می‌خواند و به او می‌گوید که مقدار زیادی از این دست‌نویس زیادی است و باید حذف شود، و چه طور وولف ماه‌ها می‌نشیند و با او کار می‌کند و رمانش را می‌بُرد و می‌تراشد و بالاخره به صورت کتابی در می‌آورد که به اسم *Look Homeward Angel* منتشر می‌شود. گویا حدود نصف دست‌نویس نویسنده را ویراستار بی‌انصاف حذف کرده، با این حال رمان حدود هفتصد صفحه است؛ حالا معین کنید حجم دست‌نویس چه قدر بوده! البته خیلی‌ها گفته‌اند که این رمان اصولاً رمان خوبی نیست، ولی بحث من این نیست. بحث من این است که وقتی نویسنده دست‌نویسش را پیش ناشر می‌برد، که گویا چندین کارتن بزرگ پر از کتابچه بوده، ویراستار ناشر این کتابچه‌ها را می‌خواند و به این نتیجه می‌رسد که توی این تودهٔ کاغذ یک رمان دفن شده، و این دفینه را می‌شود درآورد. درواقع هم کاری که او در ظرف چند ماه بعد با همکاری نویسنده انجام می‌دهد همین عمل کاوش و استخراج دفینه بوده است از زیر خاک، یعنی از زیر تودهٔ کلمات زاید و حذف شدنی.

من گمان می‌کنم این کاری است که در روند آفرینش هنری در هر حال به نحوی انجام می‌گیرد. این کار را نویسنده یا شاعر ممکن است توی ذهن خودش انجام بدهد. در این صورت آنچه روی کاغذ می‌آید صورت پیراسته و ویراستهٔ اثر است، از لحاظ خود هنرمند. یا ممکن است هنرمند این کار را روی کاغذ انجام بدهد، یعنی اول هرچه به فکرش می‌رسد روی کاغذ بیاورد، بعد بنشیند کلاه خودش را قاضی کند و هرچه را حذف‌شدنی است حذف کند و هرچه را تغییردادنی است تغییر بدهد. به این ترتیب دست آخر به یک صورت نهایی می‌رسد، که درواقع بهترین کاری است که از دست او برمی‌آید. اما بهترین کاری که از دست او برمی‌آید چه بسا بهترین صورت ممکن برای اثر مورد بحث نباشد؛ چه بسا ذوق و بصیرت یک آدم دیگر بتواند برای درآوردنِ

صورت نهایی اثر مفید و مؤثر باشد.

این مطلبی است که در آن رسالهٔ ***داستان یک رمان*** بیان شده است. من یک وقت در نظر داشتم این رساله را به فارسی در بیاورم، چون فکر می‌کردم، و فکر می‌کنم، که برای نویسندگان و ویراستارهای ما خیلی آموزنده باشد... .

حریری: **پس چرا این کار را نکردید؟**

دریابندری: فرصتش پیش نیامد، متأسفانه. چیز زیادی هم نیست، ولی خوب، هر کاری یک مجال و آمادگی خاصی می‌خواهد. من حتی فکر کردم یک آدم دیگری پیدا کنم که به این موضوع علاقه‌مند باشد و ازش خواهش کنم که این کار را بکند. حالا هم حاضرم این کتاب را در اختیار آدمی که علاقه و صلاحیتش را داشته باشد بگذارم.

در هرحال این قضیهٔ تامس وولف و آن رمانش در مورد خیلی از رمان‌های فارسی که در این جنبش رمان نویسی منتشر شده‌اند صدق می‌کند، که اولینش همان ***شوهر آهوخانم*** معروف باشد. احساس من همیشه این بوده است که لای این کتاب هفتصد صفحه‌ای یک رمانِ بسیار عالی خوابیده، که اگر روزی از لای آن خاک و خل دربیاید چیزِ درخشانی خواهد بود. این درست آن چیزی است که من موقع معرفیِ این کتاب نوشتم؛ ولی عجیب اینجاست که این نکته در خاطر کمتر کسی مانده است.

حریری: **کدام نکته؟**

دریابندری: این که من گفته بودم این رمان باید از حشو و زواید پیراسته بشود تا صورت حقیقی خودش را پیدا کند. من حتی با خودِ آقای افغانی هم صحبت کردم، ولی صحبت ما به جایی نرسید. واقعیت

این است که این کار آسان نیست. نویسنده‌ای که خدا می‌داند چه مدتی و در چه وضعی نشسته و به اصطلاح شیرهٔ جانش را قطره قطره روی کاغذ آورده به این آسانی نمی‌تواند قیچی بردارد توی کارش بگذارد، تا چه رسد به این که این قیچی دست یک آدم دیگری باشد که هیچ معلوم نیست چه جور فکر می‌کند. با این حال این کار دشوار باید روی هر نوشته‌ای انجام بگیرد، حالا یا به دست خود نویسنده اگر حس تناسبِ خودش را در روند کار گم نکرده باشد، یا بعد از کار بتواند حسِ تناسبش را دوباره پیدا کند، یا به دست آدم دیگری که بتواند به نویسنده کمک کند این حس تناسب را به دست بیاورد.

حریری: **منظور شما از حس تناسب دقیقاً چیست؟**

دریابندری: یک معنای نداشتن حس تناسب این است که الان من در جواب این سؤال شما بنشینم دربارهٔ معنای دقیق حس تناسب یک ساعت حرف بزنم، و حال آن که موضوع بحث ما ویرایش و مراحل ویرایش است.

حریری: **خیلی متشکر، منظور شما روشن شد. دربارهٔ مراحل ویرایش می‌فرمودید.**

دریابندری: بله، من همیشه فکر می‌کنم ترجمه کردن یک کتاب و به خصوص نوشتن یک کتاب از بعضی جهات به زایمان بی‌شباهت نیست. زایمان یک امر طبیعی است و باید خود به خود انجام بگیرد، چنان که در دنیای جانوران می‌بینیم، ولی در تمدن بشری تا آنجا که به یاد داریم زائو همیشه به‌کمک ماما احتیاج داشته. ماما برای زائو خدماتی انجام می‌دهد، برای این که زائو و بچه از مرحلهٔ دشوار زایمان صحیح و سالم بیرون بیایند، بعد هم می‌رود پی کارش، که لابد یک زایمان دیگر است. کسی که شبیه این خدمات را در امر تألیف یا تصنیف یا ترجمهٔ کتاب

انجام می‌دهد همان ویراستار است. کتاب مال مؤلف یا مصنف یا مترجم است، هیچ دلیلی ندارد که ویراستار بدون موافقت یا در واقع خواهش و سفارش این‌ها در ساختمان یا عبارات کتاب دست ببرد. آن کسی که کارش درست و راست کردن عبارات کتاب است همان ویراستار مرتبهٔ دوم یا وسط است، که البته همان طور که گفتم ممکن است غیر از آن ویراستار مرتبهٔ اول هم نباشد.

در بسیاری از موارد نویسنده یا مترجم واقعاً به خدمات ویراستار احتیاج دارد؛ مانند وقتی که نویسنده یا مترجم مثلاً پزشک یا مهندس یا فرض کنید معماری است که در زمینهٔ کار خودش کتابی می‌نویسد یا ترجمه می‌کند ولی در کار نوشتن یا ترجمه کردن تجربهٔ کافی ندارد، یا شاید هم قریحهٔ این کار را ندارد. در این موارد خیلی مسائل ممکن است پیش بیاید، به خصوص در فرهنگ ما که اهل حرفه از جاهای متفاوت می‌آیند و تحصیلات‌شان را به زبان‌های متفاوت انجام داده‌اند. چون اهلِ حرفه گاهی اسیر اصطلاحات خودشان می‌شوند و خیال می‌کنند در لفظی که با آن کار کرده‌اند حکمت خاصی هست که اگر عوض بشود آن حکمت ضایع می‌شود. یک وقت من در یک بیمارستان دیدم روی درِ اتاقی نوشته‌اند «بلد گز». مدتی طول کشید تا فهمیدم منظور blood gas، انگلیسی است. پرسیدم چرا ننوشته‌اند « گاز خون»، گفتند اهل فن فکر می‌کنند گاز خون آن مفهوم لازم را نمی‌رساند. این طرز فکر نتیجهٔ محدودیت ذهن است به یک زبان معین؛ بیرون از آن زبان همه چیز نارسا به نظر می‌آید. خوب، حالا اگر پزشکی که روی در اتاقش می‌نویسد «بلد گز» بخواهد یک کتاب درسی در رشتهٔ کارش تألیف یا ترجمه کند، می‌توانید تصور کنید که چه «گز»های خطرناکی از نوشته‌اش متصاعد خواهد شد. ما مسلماً به تخصص این پزشک احتیاج داریم، ولی کتابش را یک ویراستار کاردان باید دست‌کاری کند. این هم باز مثل همان قضیهٔ رمان نویس درازنفس و ویراستار قیچی به دست است؛ نویسنده رضایت نمی‌دهد، ولی کاری است که تا صورت نگیرد

رمان شکل حقیقی خودش را پیدا نمی‌کند. این‌ها مسائل خاص فرهنگِ ماست، که با امر تألیف و تصنیف و ترجمه هنوز آن طور که باید کنار نیامده‌ایم، همان طور که در صنایع خودمان هم ترتیب نظارت بر کیفیت را آن طور که باید برقرار نکرده‌ایم، و به همین دلیل بسیار اتفاق می‌افتد که اجناس ناقص و معیوب از در کارخانه‌های ما بیرون می‌آید. در موردِ کتاب‌های ما هم قضیه کمابیش از همین قرار است.

اما مرحلهٔ آخر ویرایش کتاب آن چیزی است که در زبان انگلیسی به آن می‌گویند «کاپی ادیتینگ». منظور از «کاپی» یا «کپی» نسخه‌ای است از کتاب که در دفتر نشر رویش کار می‌کنند و همان نسخه‌ای است که باید به حروف‌چینی برود. این نسخه طبعاً باید همه چیزش به شکلِ نهایی درآمده باشد؛ از رسم‌الخط گرفته تا نقطه‌گذاری تا ارجاعات تا انواع چیزهای دیگری که در کتاب باید رعایت بشود و یک‌دست هم باشد. وانگهی، ناشران اروپا و امریکا هرکدام‌شان در تنظیم کتاب سبک و سلیقهٔ خاصی برای خودشان دارند، که در انگلیسی به آن می‌گویند house rule یعنی مقررات خاص ناشر. این مقررات معمولاً در کتابچه‌ای چاپ شده که به دست نویسنده و مترجم می‌دهند که در ضمن کار رعایت کنند.

حالا منظور از این تفصیلات این بود که «کاپی ادیتور» کارش این است که این مقررات را در نسخهٔ کار وارد کند، همچنین آن نسخه را از سایر جهات برای حروف‌چینی آماده کند. به این دلیل به این آدم می‌شود گفت «نسخه پرداز»، چون پرداخت نهایی نسخهٔ کار با اوست. البته اگر این جناب نسخه‌پرداز در نسخهٔ کار به جمله‌ای بر بخورد که به نظرش ناقص یا ثقیل یا سست بیاید طبعاً یادداشت می‌کند و به نظر ادیتور یا سر ادیتور می‌رساند، و او هم که با نویسنده یا مترجم در تماس است مسئله را حل می‌کند؛ ولی حق با آن رانندهٔ تاکسی است؛ دست بردن در کار نویسندهٔ کتاب و اعمال سلیقه کار نسخه‌پرداز نیست. بنابرین این مشکلی که شما اشاره کردید ناشی از خلط شدن وظایف ویراستار و

نسخه‌پرداز است. این خلط در خود کلمهٔ ویراستار مندرج است، چون ما در مقابل دو اصطلاح خارجی همین یک اصطلاح راگذاشته‌ایم. وقتی آن دوست من در شمشک به آن جوان مسلح گفت که شغلش ویراستاری است، آن جوان نمی‌توانست متوجه بشود که این آقا ادیتور است یا کاپی‌ادیتور، ولی از آنجا که این تمایز از لحاظ مقاصد او اهمیتی نداشت بیشتر از آن پاپی نشد و از سر تقصیرات آن دوست من گذشت. مشکل وقتی پیش می‌آید که خود ویراستار هم ، یا ناشری که کار را به دست او می‌دهد، متوجه این تمایز نشده باشد. در این حالت وقتی کتابی را برای ویرایش به دست کسی می‌دهند ساده‌ترین معنی‌اش این است که آن بابا انشای نویسنده یا مترجم را ـ که معمولاً هم خراب است ـ باید درست کند؛ غرض از درست کردن هم البته این است که سلیقهٔ شخصی یا سلیقهٔ جاری روز را ـ که از سلیقهٔ شخصی هم بدتر است ـ به جای سلیقهٔ نویسنده یا مترجم بنشانیم.

حریری: **آقای دریابندری، من از این توضیح شما متشکرم، ولی این تمایزِ میان ادیتور و کاپی‌ادیتور امروز تاحدی شناخته شده؛ در مقابل کاپی‌ادیتور همان کلمهٔ «نسخه‌پرداز» را به‌کار می‌برند. ولی آن مشکل میان ویراستار و نویسنده یا ویراستار و مترجم سر جای خودش باقی است. شما الان اشاره کردید که تصرف در متن نوشته یا ترجمه به معنای اعمال سلیقهٔ شخصی است. سؤال من این است که این تصرف اصولاً چه صورت دیگری می‌تواند داشته باشد.**

دریابندری: این سؤال خوبی است. به‌نظر من وظیفهٔ اصلی ویراستاری که می‌خواهد عبارات اثری را اصلاح کند در وهلهٔ اول عبارت است از کشف سلیقهٔ نویسنده یا مترجم. اصلاح عبارت هم در مواردی جایز است که نویسنده از معیارهای خودش دورشده. چون این چیزی است که پیش می‌آید؛ هر آدمی همان‌طور که لهجه و نحوهٔ بیان خاص خودش را دارد در نوشتن هم دامنهٔ واژگان و نحوهٔ تألیف کلام یا به اصطلاح

«سینتاکس» خاص خودش را پیدا می‌کند. در مورد نویسندگان کارکشته این هنجار ممکن است خیلی پیش‌رفته باشد؛ این همان چیزی است که به سبک یا شیوهٔ نویسنده تعبیر می‌شود، یا به اصطلاح اخیرِ بعضی از آقایان «زبان خاص» نویسنده یا شاعر. بنابرین عبارت ناهنجار درکارِ نویسنده آن عبارتی است که از این هنجار خاص او دور شده باشد؛ این چیزی است که چشم و گوش ورزیده خیلی زود تشخیص می‌دهد. ولی من به شما قول می‌دهم اگر یک چنین عبارتی در کار نویسنده‌ای پیدا کنید و آن را برحسب سلیقهٔ خود نویسنده دست‌کاری کنید، نویسنده یا اصلاً متوجه دست‌کاری شما نمی‌شود، یا اگر شد خیلی هم از شما ممنون می‌شود.

حریری: **ولی در تمام این بحث شما این طور فرض می‌گیرید که نویسنده یا مترجم مرتکب هیچ خطایی یا غلطی نشده باشد، درصورتی که خطا و غلط در نوشته‌ها و به خصوص در ترجمه‌ها فراوان است؛ اختلاف هم در همین موارد پیش می‌آید.**

دریابندری: هیچ کس نمی‌تواند فرض را بر این بگذارد که نویسنده یا مترجم مرتکب هیچ غلطی نشده؛ فرض من بر این است که نویسنده یا مترجم برای کاری که دست گرفته یا دستش داده‌اند اهلیت یا صلاحیتِ کافی دارد، و بنابرین نباید منتظر بود غلط‌های فاحش و فراوانی در کارش وجود داشته باشد؛ وگرنه همه می‌دانیم که لغزش از هر آدمی سر می‌زند. لغزش به این معنی چیز مهمی نیست. نویسنده یا مترجم باید ممنون بشود که یک نفر لغزش‌هایش را برایش پیدا کند. من خودم هر وقت نوشته یا ترجمه‌ای را به دوستی داده‌ام که نگاهی به آن بیندازد از ملاحظات و یادداشت‌های آن دوست استفاده کرده‌ام و خیلی هم ممنون شده‌ام. من هیچ دلیلی نمی‌بینم که بر سر پیدا کردن لغزش و افتادگی و این جور چیزها میان ویراستار و نویسنده یا مترجم اختلافی پیش بیاید. در این گونه موارد البته بحث بیشتر بر سر مترجم است، چون نویسنده

اختیار کار خودش را دارد؛ مترجم است که معمولاً در معرض اتهامِ عوضی فهمیدن مطلب یا نارسا بیان کردن آن قرار می‌گیرد.

حریری: **بله، بحث بیشتر بر سر مترجم است. ولی پیدا کردن لغزش یا غلط یک چیز است و درست کردنِ آن برحسب سلیقهٔ شخصی چیز دیگر. وقتی که ویراستار بنا بر تشخیص خودش یک مطلبی را غلط تشخیص می‌دهد و برحسب سلیقهٔ شخصی خودش هم آن را درست می‌کند، طبیعی است که میانِ او و نویسنده یا مترجم اختلاف پیش می‌آید.**

دریابندری: آقای حریری، ما در این بحث‌های خودمان علاوه بر آن فرض‌هایی که گفتیم یک فرض دیگر هم داریم، یا باید داشته باشیم، و آن این است که با دو تا آدم حسابی به‌عنوان مترجم و ویراستار سر و کار داریم؛ یعنی آدم‌هایی که کار خودشان را بلدند و برای همدیگر هم احترام قایل‌اند. من هم مثل شما می‌دانم که مترجمان زیادی هستند که بهتر است نباشند؛ همچنین ویراستارهایی پیدا می‌شوند که اگر آن جوانِ مسلح آن‌ها را از مینی‌بوس پیاده کند و با خودش ببرد، منتی بر ادبیاتِ فارسی گذاشته است. ولی بحث دربارهٔ این‌ها چه فایده‌ای به حال من و شما دارد؟ این‌ها جزو عوارض فعالیت ادبی هستند و همیشه در حاشیهٔ ادبیات باقی می‌مانند.

حریری: **شما فکر نمی‌کنید ترجمه‌های بد و ویرایش‌های بد به‌ادبیاتِ فارسی صدمه می‌زند؟**

دریابندری: نه، راستش فکر نمی‌کنم. چون که ترجمهٔ بد یا ویرایش بد، یا فرقی نمی‌کند نوشتهٔ بد، وارد ادبیات فارسی نمی‌شود. هرچیزی که چاپ شد ادبیات نمی‌شود. اگر قرار بود نوشتهٔ بد یا شعر بد به‌ادبیات فارسی صدمه بزند حالا چیزی از ادبیات فارسی باقی نمانده بود. این

مطلب منحصر به ادبیات فارسی هم نیست؛ در همهٔ زبان‌ها هم همین طور است. اگر غیر از این بود می‌بایست مدام نگران این باشیم که مبادا یک وقت چیز بدی چاپ بشود.

حریری: **ولی هستند کسانی که این نگرانی را دارند.**

دریابندری: بله، البته. ولی این نگرانی چیز خوبی نیست. به خصوص وقتی که گاهی دست حوادث این جور آدم‌ها را بر مسند قدرت می‌نشاند یا به استخدام قدرت در می‌آورد. این آدم‌ها می‌توانند عملاً جلو انتشارِ چیزهایی را که نمی‌پسندند بگیرند.

حریری: **ولی آقای دریابندری، منظور من چیز دیگری بود. بالاخره در جامعه یک ترتیبی باید وجود داشته باشد که ترجمه‌های مغلوط و آشفته کمتر به بازار بیاید.**

دریابندری: این ترتیب در جامعه وجود دارد، آقای حریری. منحصر به ترجمه هم نیست. این ترتیب قرن‌هاست دارد عمل می‌کند.

حریری: **منظورتان روند انتخاب طبیعی است؟**

دریابندری: بله، می‌شود اسمش را نوعی انتخاب طبیعی گذاشت.

حریری: **به نظر شما همین کافی است؟**

دریابندری: انتخاب طبیعی روندی است بسیار کند و پر از ریخت و پاش، یا به اصطلاح غیراقتصادی؛ ولی دست کم در این زمینه‌ای که داریم بحث می‌کنیم به نظر من جانشینی ندارد. تنها جانشینش تشدید و

تقویت خود همان روند است.

حریری: **آقای دریابندری، منظورتان روشن نشد، خواهش می‌کنم این را توضیح بدهید.**

دریابندری: منظور از انتخاب طبیعی که روشن است؟

حریری: **بله، البته. منظور این است که خود جامعه بعضی از نویسندگان و مترجمان را قبول یا انتخاب می‌کند، بعضی را پس می‌زند.**

فعالیت شعری . . . . . .

دریابندری: دقیقاً. اما همان طور که گفتم، این روند انتخاب طبیعی روند خیلی کندی است. در جریان حیات ادبی جامعه همیشه عدهٔ زیادی شاعر و نویسنده و مترجم و غیره وجود دارند که به میدان می‌آیند برای آن که به‌اصطلاح بخت خودشان را آزمایش کنند. از میان این عده آن‌هایی که کارشان می‌گیرد و آثارشان به عنوان میراث ادبی در فرهنگِ ما باقی می‌ماند زیاد نیستند. بعضی‌ها خودشان خسته می‌شوند و وسطِ راه دست برمی‌دارند، بعضی هم تا آخر پایداری می‌کنند ولی به جایی نمی‌رسند. وقتی یک دورهٔ تاریخی طی می‌شود می‌بینیم به‌اصطلاح دو سه‌تا چهره باقی مانده‌اند و باقی فراموش شده‌اند. حالا مسئله این است که ناظران این صحنه، که گاهی در حکم دایه‌های دل‌سوزتر از مادر هستند، می‌خواهند روند کارآمدتری را جانشین روند انتخاب طبیعی بکنند. پیش‌نهاد این‌ها هم معمولاً عبارت است از هیأتی از اشخاصِ کارشناس که آدم‌های کاردان را تشویق کنند و جلو بیندازند و آدم‌های کارندان را از همان اول مرخص کنند.

حریری: **خوب، این چه عیبی دارد؟**

دریابندری: این همان سازمان یا انجمنی است که قبلاً صحبتش را کردیم. عیبش این است که مفاهیمی که ما اسم‌شان را «کاردانی» و «کارندانی» گذاشتیم چیزی جز حاصل روند انتخاب طبیعی نیستند. به عبارت ساده‌تر، فقط آخر سر معلوم می‌شود کاردان کیست و کارندان کیست. بنابرین تا روند انتخاب طی نشده شما نمی‌توانید روی کسی انگشت بگذارید و بگویید این باید از بازی طرد بشود. تاریخ ادبیاتِ خود ما شاهد طبیعی این مطلبی است که من دارم سعی می‌کنم بیان کنم. همان طور که می‌دانید ما فارسی‌زبان‌ها گرایش خاصی به شعر گفتن داریم.

حریری: **و شعر خواندن، البته.**

دریابندری: بله، ولی این طور که پیداست گرایش اول خیلی قوی‌تر است.

حریری: **من گمان نمی‌کنم این طور باشد.**

دریابندری: بسیار خوب، نباشد. به هرحال در طول این تاریخ هزار ساله در هر عصری صدها شاعر وجود داشته‌اند، ولی میراث شعری زبانِ فارسی، یعنی آنچه هنوز خوانده می‌شود، کار ده پانزده شاعر است؛ و تازه چندتا از این‌ها را هم، مثل ناصر خسرو یا خاقانی، فقط خواص می‌خوانند. آنچه می‌خواهم بگویم این است که اگر در جامعهٔ گذشته ساختکاری یعنی مکانیسمی عمل می‌کرد که از همان اول جلو کارِ شعرای درجه دو و سه را بگیرد، من خیال نمی‌کنم ما امروز شعرای درجه یک‌مان را می‌داشتیم.

حریری: **آقای دریابندری، یعنی می‌خواهید بفرمایید شعرای درجهٔ یک**

نتیجهٔ فعالیت شعرای درجهٔ دو و سه هستند؟

دریابندری: تعبیر شما تعبیر زیرکانهٔ تعارض‌آمیزی است، ولی هیچ عیبی ندارد. بله، من می‌خواهم بگویم ظهور شاعر درجه یک نتیجهٔ فعالیت شعری آزاد است. در این فعالیت شعرای درجه دو و سه و چهار و پنج هم مشارکت دارند، و هیچ راهی برای طرد این‌ها بدون صدمه زدن به کل جریان این فعالیت وجود ندارد.

یکی از دوستان من چند وقت پیش می‌گفت مطابق یک برآورد که نمی‌دانم چه کسی کرده است، امروز حدود نوزده هزار شاعر پیر و جوان در جامعهٔ ما مشغول شعر گفتن‌اند. شما یقین بدانید که غالب این‌ها خیال دارند شاعر درجه یک بشوند، یا شاید هم خیال می‌کنند شده‌اند؛ چون وای به‌حال آن شاعری که به قصد رسیدن به مقام دوم و چهارم و پنجم وارد میدان بشود. ولی اگر از این دوره یکی دو شاعر واقعی باقی بماند، آن یکی دو نفر طبعاً از میان همان نوزده هزار نفر بیرون می‌آیند.

حریری: **آقای دریابندری، اگر این رقم نوزده هزار حقیقت داشته باشد، آیا به نظر شما این نشانهٔ خوبی از وضع ادبیات و جامعهٔ ماست؟**

دریابندری: نه. من نمی‌دانم این رقم تا چه اندازه حقیقت دارد؛ آنچه مسلم است در جامعهٔ ما تعداد کسانی که شعر می‌گویند زیاد به نظر می‌رسد. خوش‌بختانه همهٔ این‌ها این کار را ادامه نمی‌دهند، وگرنه خدا می‌داند ما با این‌همه محصولات شعری چه کار می‌کردیم. واقعیت این است که شعر عنصر کمیاب و گران‌بهایی است، و کمیاب و گران‌بها هم باقی خواهد ماند. از میان این همه شعری که می‌بینید فقط مقدار اندکی به مخزن میراث فرهنگی ما راه پیدا می‌کند. این هجوم خیل شعرا مرا به یاد داستان هجوم جویندگان طلا می‌اندازد. می‌دانید لابد، در اواسط قرنِ گذشته چند نفر در کالیفرنیای امریکا با غربیل کردن ماسه‌های

رودخانه‌های کوهستانی مقداری طلا به دست آوردند. همین که خبرش پیچید هزاران نفر برای پیدا کردن طلا به طرف کالیفرنیا راه افتادند. بیشتر این‌ها دست خالی برگشتند، عده‌ای هم توی بیابان‌های غربِ امریکا از پا افتادند، یا به دست همدیگر کشته شدند. در هرحال طلا همان عنصر کمیاب و گران‌بها باقی ماند. آن هجوم جویندگان طلا نشانهٔ رونق صنعت استخراج طلا نبود، نشانهٔ این بود که در آن ایام عدهٔ زیادی آدم بی‌کار و بی‌کاره در جامعهٔ امریکا وجود داشت، که گمان می‌کردند با غربیل کردن آب رودخانه می‌توانند ثروت‌مند بشوند. البته چند نفری هم فی‌الواقع ثروت‌مند شدند.

حریری: **حالا شما از این مثال چه نتیجه‌ای دربارهٔ شعر فارسی می‌گیرید؟**

دریابندری: مثال همیشه فقط از بعضی جهات با موضوع بحث مطابقت می‌کند، نه از همهٔ جهات؛ اما این تمثیل ما انگار یک قدری زیادی با موضوع مطابق درآمد، مخصوصاً آن قسمت هفت تیرکشیِ وسط راهش. اما نتیجهٔ اخلاقی این داستان این است که هجوم جویندگان طلا یک جریان تاریخی است، و تا طی نشود معلوم نمی‌شود که بیشتر جویندگان بی‌خود آن راه دور و رنج بسیار را بر خودشان هموار می‌کرده‌اند. برای بسیاری از جویندگان هم البته خودِ جویندگی یک نحوهٔ زندگی است، برای آن‌ها بهترین راه کنار آمدن با واقعیت است. مثل زهد و ریاضت‌کشی برای زاهد و مرتاض. بعضی از روان‌شناسان یا روان‌پزشکان عقیده دارند که حتی دیوانگی هم برای دیوانه‌ها عملی‌ترین راه کنار آمدن با واقعیت زندگی است.

حریری: **یعنی اگر راه دیوانگی را در پیش نمی‌گرفتند چه می‌شد؟**

دریابندری: این را باید از روان‌پزشکان پرسید؛ احتمالاً یک جورِ

دیگری دیوانه می‌شدند، که صلاح‌شان نبود.

حریری: **خوب، حالا ما با دیوانه‌ها کاری نداریم. ولی آقای دریابندری، قبل از این که از مبحث شعر بگذریم، من می‌خواهم در این خصوص یکی دو سؤال از شما بکنم.**

دریابندری: مانعی ندارد، به شرطی که در فن شعر نپیچید، چون که وارد نیستم. راستش، زیاد حوصله‌اش را هم ندارم.

حریری: **نه، خاطر جمع باشید. یک سؤال من این است که آیا شما اصولاً شعر را دوست دارید؟**

دریابندری: کار من نثر است نه شعر، آقای حریری؛ ولی فکر نمی‌کنم هیچ نثرنویسی از شعر بی‌نیاز باشد، به خصوص در زبان فارسی، چون که من گمان می‌کنم «ژنی» یا روح زبان فارسی بیشتر در شعر متجلی شده است تا در نثر. به همین دلیل عقیده دارم که هرکس با نثر فارسی کار می‌کند باید هر از گاهی یک غوطهٔ مفصلی در شعر فارسی بزند. خواندن شعر فارسی صرف نظر از سرمستی خاص شعر نوعی قوت قلب به من می‌دهد، شعر فارسی به من می‌گوید این زبانی که باید برای بیانِ انواع معانی به‌کار ببرم چه ورزش‌ها کرده است و چه مقدوراتی در چنته دارد.

حریری: **منظورتان شعر کهن است یا شعر نو؟**

دریابندری: شعر کهن، البته. شعر نو هنوز آن‌قدر روی پای خودش بند نشده که بتواند الهام‌بخش نثر فارسی بشود. درواقع جریان برعکس است؛ شعر نو از آنجا که با شکستن سنت شعر کهن شروع شده رویش

به‌طرف نثر فارسی است، یعنی از نثر فارسی توشه برمی‌دارد. مقداری از بهترین نمونه‌های شعر نو با الهام‌گرفتن از بافت نثر کهن فارسی نوشته شده است.

شعر و نثر . . . . . .

حریری: **این رابطهٔ شعر و نثر کهن فارسی با شعر نو و نثر نو به‌نظر خیلی جالب می‌آید....**

دریابندری: خوب بیاید، مانعی ندارد.

حریری: **یعنی من این‌طور می‌فهمم که به نظرشما نثر نوِ فارسی از شعرِ کهن الهام می‌گیرد و شعر نو از نثر کهن. آیا واقعیت همین است؟**

دریابندری: به نظر من این‌طور می‌آید؛ البته به شرطی که این حرف را به صورت یک حکم کلی و جزمی برداشت نکنیم.

حریری: **پس این حرف را باید به چه صورتی برداشت کنیم؟**

دریابندری: به همان صورت که اصولاً اقتضای این جور مباحث است. منظور من این است که اگر در جریان شعر و نثر معاصر دقیق بشویم یک همچو گرایش‌هایی می‌بینیم، یا دست‌کم من می‌بینم؛ ولی البته مواردِ خلاف این حکم را هم می‌توان نشان داد.

حریری: **خوب، حالا اگر این تشخیص درست باشد به نظر شما علتش چیست؟**

دریابندری: علتش را خیال می‌کنم گفتم؛ شعر نو با نفی شعر کهن

شروع شده است؛ درواقع شورشی است برضد فورمالیسم بسیار مفرط و بسیار منحط شعر کهن. طبیعی است که در این جنبش نوعی گریز و پرهیز از شعر کهن وجود داشته باشد. این گریز و پرهیز در قدم‌های اول درواقع آزادی از قید کاربردهای غیرکارکردی زبان است ـ منظورم از غیرکارکردی «غیرفونکسیونل» است؛ چون انحطاط شعر کهن خیلی زود شروع می‌شود و به سرعت پیش می‌رود. یعنی چیزی نمی‌گذرد که می‌بینیم شعر مبدل شده است به ردیف کردن یک مشت کلمات و عبارات برحسب قواعد و مقررات معین. شعر نو می‌خواهد ـ یا دست کم می‌خواسته است ـ زبان شعری را به‌کارکرد یا فونکسیون طبیعی خودش برگرداند، که همان بیان یا ضبط تجربهٔ انسانی باشد. خوب، این همان کاری است که نثر می‌کرده است، یا می‌بایست بکند. بنابراین همان طور که گفتم گرایش شعر نو به نثر کهن یک امر طبیعی است.

حریری: **ولی گرایش نثر نو را به شعر کهن توضیح ندادید.**

دریابندری: این گرایش را من بیشتر در خودم حس کرده‌ام، شاید یک قاعدهٔ کلی نباشد. توضیحش برای خود من این است که، همان طور که اشاره کردم، به نظر من در تاریخ ادبیات ما، به دلایلی که راستش برای خود من هم زیاد روشن نیست، «ژانر» شعر تا امروز غالب بوده است و توانایی‌های خاص زبان فارسی، یا به‌اصطلاح «ژنی» این زبان، بیشتر در شعر متجلی شده است. البته کلمهٔ «شعر» اینجا قدری گمراه کننده است؛ «نظم» کلمهٔ روشن‌تری است. چون که ما امروز از کلمهٔ شعر چیزِ دیگری می‌فهمیم، که بیشتر مربوط به طرز نگاه انسان به جهان است و به طرز برداشت از آنچه انسان در این جهان می‌بیند یا تجربه می‌کند، و کمتر به ورزش در زبان یا مغازله با زبان مربوط می‌شود. در شعر سفید می‌بینیم که غالباً زبان «پروزائیک» به کار می‌رود، که همان زبانِ متعارفی یا زبان نثر است. ادعای شاعر در این مورد طلاقت کلام نیست،

نوعی بینش غیرمتعارف است که اسمش را شاعرانه می‌گذاریم. شعرِ کهن فارسی بیشتر ورزش در زبان و مغازله با زبان است، و به همین دلیل هم غالباً «نظم» نامیده می‌شود، یعنی تحت انضباط درآوردن زبانِ متعارف یا «پروزائیک». ما چند میراث بزرگ در زبان فارسی داریم که به نظم فارسی نوشته شده‌اند. منظورم البته ***شاهنامهٔ*** فردوسی و ***مثنویِ*** مولوی و ***بوستان*** سعدی است، و ***خمسهٔ*** نظامی و غیره ـ گرچه این آخری خیلی باب ذوق شخص من نیست، ولی خوب این سلیقهٔ شخصی است. همهٔ این‌ها در اصطلاح شعرند، چون در قالب مثنوی به نظم درآمده‌اند، ولی آن چیزی که ما امروز اسمش را شعر می‌گذاریم در این‌ها به ندرت دیده می‌شود مگر این‌که، گفتم، منظورمان از شعر آن توانایی خاص برای کاوش در مقدورات ذاتی زبان و طلاقت کلام یا مهارت در تلفیقِ کلام یا مغازله با زبان باشد، که البته غالباً با شعر به معنای امروزی کلمه هم همراه است، که درواقع همان نظم باشد. این نکته را هم باید تأکید کنم که در استعمال جدید غالباً نظم در مقابل شعر معنای خفت‌آمیزی پیدا کرده است، یعنی شعر خوب است و نظم بد است. به همین دلیل به نظم خوب هم می‌گویند شعر، منتها شعری که مبنای آن تصویر یا تجربهٔ عاطفی نیست بلکه ترکیب کلمات است. من اینجا نظم را به این معنی به کار نمی‌برم. به نظر من نظم هم مثل همهٔ چیزهای دیگر می‌تواند خوب یا بد باشد. نظم خوب همان شعری است که از کلام در می‌آید نه از تصویر یا تجربه. ملاحظه می‌کنید که این بحث شعر و نظم زمینهٔ لغزانی است، اجازه بدهید در این زمینه خیلی جلو نرویم.

حریری: **موافقم، ولی اگر در این آثاری که اشاره کردید شعر به ندرت دیده می‌شود، پس اهمیت آن‌ها در چیست؟**

دریابندری: این‌ها هرکدام اهمیت‌های خاص خودشان را دارند، یعنی از جهات گوناگون برای ما اهمیت دارند، نه فقط از یک جهت. ولی بحث

ما دربارهٔ زبان است. از این جهت، یعنی از جهت زبان، اهمیت این آثار واضح است: این‌ها برگ‌های شناسنامهٔ زبان فارسی هستند، یا شاید هم دیپلم‌های زبان فارسی؛ چون به ما می‌گویند زبان فارسی چه‌گونه زبانی است، چه‌گونه صاحبان قریحه‌های غول‌آسا این زبان را به‌کار برده‌اند و چه‌گونه می‌توان او را به کار برد. من حتی گمان می‌کنم *شاهنامه* در روندِ پیدایش و گسترش زبان فارسی دری ـ همین زبانی که الان من و شما با آن حرف می‌زنیم و زبان مادری هیچ‌کدام ما نیست ـ تأثیر کلی داشته است.

حریری: **چرا نیست، آقای دریابندری؟**

دریابندری: برای این که من خبر دارم شما مازندرانی هستید، لهجهٔ شما هم داد می‌زند. خود من هم با آن که آن قدر لهجه ندارم، مادرم این زبانی را که من الان دارم حرف می‌زنم درست حالیش نمی‌شد و به این زبان نمی‌توانست حرف بزند. ولی اجازه بدهید از بحث‌مان پرت نشویم. فارسی دری زبان مشترک من و شماست، هرچند لهجه‌های مازندرانی و دشتی شاید به همدیگر نزدیک‌تر باشند تا به فارسی دری. ولی به هرحال زبان فارسی میراث ما ایرانی‌هاست، همهٔ ایرانی‌ها، قطع نظر از این که زبان مادری‌شان چه باشد. ما از این میراث گران‌مایه‌تر و گرامی‌تر چیزی نداریم. علت این که این میراث این قدر برای ما گران‌مایه و گرامی است این است که اولاً همهٔ ما در پرورش این زبان و محتوای فرهنگی‌اش سهم داشته‌ایم، ثانیاً این زبان معین کنندهٔ هویت ایرانی ماست، ثالثاً با نگاه کردن به همان آثاری که گفتم و البته بسیار آثار دیگر می‌بینیم که این زبان چه ورزش‌هایی کرده است و چه اندام رشید و رسا و زیبایی برای خودش ساخته. آدمی که با این آثار آشنا می‌شود درواقع آن اندام را مثل پیراهن به تن خودش می‌کند و توی آن زیبایی قرار می‌گیرد و او را تحت فرمان خودش درمی‌آورد. این روند ورزش و پرورش که حالا

ما از مزایای قانونی‌اش برخوردار شده‌ایم به دست اولین شعرای فارسی ـ سرا شروع شده‌است، که فردوسی برجسته‌ترین و بزرگ‌ترینِ آن‌هاست. ما باید همیشه سپاس‌گزار بخت خودمان باشیم که این شروع بر عهدهٔ دارندهٔ آن قریحهٔ شگرف افتاده، که در ردیف بالاترین قریحه‌های ادبی در سراسر تاریخ ادبیات دنیاست.

فرنگی‌ها غالباً فردوسی را با هُمر مقایسه می‌کنند، چون این‌ها هردو حماسهٔ منظوم ساخته‌اند، و هردو تاریخ قوم خودشان را به صورتی که آن قوم تصور یا تخیل می‌کرده به نظم درآورده‌اند، چون بالاتر از همر کسی را سراغ ندارند که با سرایندهٔ *شاهنامه* قیاس کنند. ولی برخلاف نظرِ بعضی از این فرنگی‌ها فردوسی از این مقایسه بسیار سربلند بیرون می‌آید. درواقع وجه تشابه اصلی هُمر و فردوسی این است که هردو ثبت کنندهٔ زبان قوم خودشان هستند، و لذا به یک معنای کاملاً واقعی آفرینندهٔ این زبان‌اند. منتها فردوسی برای ما بسیار بیشتر اهمیت دارد، از این جهت که او کارش را در آخرین مرحلهٔ تحول زبان ما انجام داده است، و به همین دلیل است که ما امروز ابیات شاهنامه را به اصطلاحِ سعدی همچون شکر می‌خوریم ـ البته منظور سعدی این شکر تصفیه شده نبوده، این را خالی مشکل بشود خورد. بله، زبان یونانی بعد از هُمر دست کم از دو مرحلهٔ تحول گذشته و عوض شده، به طوری که آثار هُمر و سایر نویسندگان باستانی را امروز باید به یونانی جدید ترجمه کنند تا امروز مردم یونانی زبان بتوانند بخوانند؛ لابد می‌دانید، این کاری است که حدود هزار سال ادبای یونان در برابرش مقاومت کردند، چون حاضر نمی‌شدند اذعان کنند که زبان هُمر تحول پیدا کرده و دیگر در کوچه و بازار فهمیده نمی‌شود. ولی فردوسی *شاهنامه* را پس از آخرین تحول زبانِ فارسی سروده، یعنی تحولی که دویست سیصد سال پیش از او در زبان رخ داده بوده. به عبارت دیگر، زبان هُمر مرده است، و حال آن که زبانِ فردوسی زنده است و ما تپش قلب این زبان را در بیت بیت شاهنامه احساس می‌کنیم. این برای اهل یک زبان خوش‌بختی بزرگی است؛ یعنی

از بخت بلند ماست که هنوز به زبان استادان بزرگ زبان خودمان مثلِ فردوسی و سعدی حرف می‌زنیم و حرف آن‌ها را می‌فهمیم، و لازم نیست کسی حرف آن‌ها را برای‌مان ترجمه کند تا بفهمیم.

البته این خوش‌بختی ابدی نیست. تحول در زبان ما هم جریان داشته است و دارد. چه بسا تا دویست سیصد سال دیگر نسل‌های بعد از ما ناچار بشوند شاهنامه و بوستان و غیره را ترجمه کنند، چنان که همین امروز هم نسل جدید رفته رفته دارد از میراث ادبیات کلاسیک بیگانگی نشان می‌دهد. این هم جای تأسف نیست، چنان که برای مردم انگلیس هم جای تأسف نیست که زبان‌شان تحول پیدا کرده و حالا آثار شکسپیر را به آسانی نمی‌توانند بخوانند. ولی جای شکسپیر در ادبیات انگلیسی بالاست، و درواقع بالاتر از آن جایی نیست. این نکته درمورد فردوسی و سعدی و دیگران هم صادق است؛ یعنی آن روزی که دیگر فارسی زبان‌ها نتوانند شاهنامه را از رو بخوانند و برای فهمیدن آن احتیاج به مترجم داشته باشند، چنان که یونانی‌های امروز برای فهمیدن زبان هُمر دارند، باز هم گردی به دامن فردوسی نخواهد نشست و جای او در همین مرتبه‌ای که هست خواهد بود، یعنی مثل ستاره‌ای بر فرق سر زبان و ادبیات فارسی خواهد تابید.

اما این که گفتم در ***شاهنامه*** و ***مثنوی*** و ***بوستان*** دنبال شعر نباید گشت، حرفی است که ممکن است کج فهمیده شود. این‌ها نظم است، به همان معنایی که سعی کردم توضیح بدهم. شعر، به‌خصوص به‌معنایی که ما پس از تحول پنجاه شصت سالهٔ اخیر در مفهوم شعر فارسی از کلمهٔ شعر می‌فهمیم، چیز دیگری است. البته در لا به لای ابیات ***شاهنامه*** و ***مثنوی*** و ***بوستان*** گاهی آن نوع تعبیرات و ترکیباتی هم که ما حالا اسمش را شاعرانه می‌گذاریم به‌چشم یا گوش می‌خورد؛ درواقع گاهی در این آثار با لحظه‌هایی از شعر ناب رو به رو می‌شویم. ولی ساده‌اندیشی است که ما در این آثار دنبال شعر به‌معنای جدید کلمه بگردیم و وقتی چیزی ندیدیم، یا آن بینش را نداشتیم که ارزش‌های واقعی این آثار را ببینیم،

اعلام کنیم که چیزی در این آثار نبود.

نکتهٔ دیگر این است که به نظر من اهمیت فردوسی در ریزه‌کاری‌های لفظی یا صنایع بدیعی و این قبیل چیزها نیست. البته ممکن است گاهی در ***شاهنامه*** به این چیزها هم بر بخوریم. مثلاً آن بیت معروف فردوسی را که می‌گوید «برید و درید و شکست و ببست / یلان را سر و سینه و پا و دست» غالباً به‌عنوان نمونهٔ صنعت لفّ و نشر مرتب می‌آورند. این البته نمونهٔ بسیار خوبی است، ولی هنر فردوسی در این چیزها نیست. مثلِ این است که در ستایش کار معمار تخت جمشید بگوییم که استاد در بند ـ کشی خیلی تردست بوده. واقعیت این است که تخت جمشید بندکشی ندارد، یا اگر هم می‌داشت بندکشی‌اش نمی‌توانست محل اعتنا باشد.

حریری: **خوب به نظر شما آن آدمیزاد واقعاً چه ساخته است؟**

دریابندری: من الآن این قدر می‌توانم بگویم که جوهر این ساختمان در این جور ریزه‌کاری‌ها نیست؛ جوهر این ساختمان به نظر من در دورنمای تاریخی وسیعی است که ترسیم می‌کند، و در سیرت‌ها یا کاراکترهای انسانی که می‌سازد، و در محتوای تجربی این سیرت‌ها، و در کش‌مکش‌های میان آن‌ها که نقل می‌کند، و در موقعیت‌های بشری که به وجود می‌آورد، و در فضاهایی که می‌آفریند، و در ملاحظاتی که دربارهٔ این کش‌مکش‌ها و این موقعیت‌ها می‌آورد، و بعد هم البته در زبانی که به طور کلی برای بیان همهٔ این‌ها پرورانده و در این هزار سالی که از عمر ***شاهنامه*** می‌گذرد وارد وجدان ملی ما شده، یعنی شده است جزئی از مفهوم کلّی «ایرانی». اگر آن چیزی را که به اسم «هویت ملی» می‌شناسیم بیندازیم روی میز تشریح و بشکافیم، خواهیم دید که قسمتی از بافت او از همین ***شاهنامه*** است. این شوخی نیست. در تمام تاریخِ ادبیات جهان فقط فردوسی است که به همهٔ این هدف‌ها رسیده.

این زبانی که این اهمیت را برای ما پیدا کرده زبان «نظم» است، که

شعر را هم در بر می‌گرفته. امروز ما میان نظم و شعر تمایز بارزی قائل می‌شویم. ولی این تمایز جدید است؛ در گذشته هر شاعری ممکن بوده است اثر خودش را نظم بنامد، و هر ناظمی خودش را شاعر بشناسد. فردوسی می‌گوید «پی‌افکندم از *نظم* کاخی بلند»، ولی ما می‌دانیم که در نظم فردوسی شعر ناب فراوان است. از طرف دیگر، مدیحه‌های انوری، با همهٔ تردستی نبوغ‌آمیزی که در انشای آن‌ها به کار رفته، غالباً چیزی جز نظم نیست؛ با این حال انوری از طایفهٔ مدیحه‌سرایان به نام شاعر یاد می‌کند، حتی وقتی که دارد به این طایفه دشنام می‌دهد: «ای برادر بشنوی رمزی ز *شعر و شاعری* / تا ز ما مشتی گدا کس‌را به مردم نشمری». ولی البته تمایز میان نظم و شعر واقعیت دارد و رفته رفته وارد آگاهی ادبی ما شده است. این بیت ملک‌الشعرای بهار نشان می‌دهد که او به این تمایز کاملاً توجه داشته: «ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت / وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت». شاید هم ترتیب مصرع‌ها برعکس باشد، درست یادم نیست. به هر حال، این‌ها همه بدیهیات است؛ نکته این است که بارز شدن تمایز میان نظم و شعر در عصر ما مشکل دشواری پیش آورده است؛ چون اهل ادب را به دو اردوی متخاصم تقسیم کرده: اردوی نظم، که هنوز خودشان را شاعر هم می‌دانند، و اردوی شعر، که از هر چه نظم و ناظم است بیزارند. در حقیقت طایفهٔ شاعرها به مناسبت جنگی که با طایفهٔ ناظم‌ها دارند ترجیح می‌دهند توی متون نثر دنبال شعر بگردند، و گاهی هم چیزهای نابی پیدا می‌کنند. به خصوص در آثار عرفا، مثل بایزید بسطامی یا شمس تبریزی یا شیخ ابوالحسن خرقانی، قطعات فراوانی هست که اگر آنها را تقطیع کنیم و یا به رسم رایج شعر نو زیر هم یا «پله‌ای» بنویسیم خواهیم دید که اشعار درخشانی هستند ـ چنان که گاهی نوشته‌اند و دیده‌ایم.

من شخصاً این وسط هیچ کاره‌ام، چون نه ناظم هستم نه شاعر؛ ولی به عنوان ناظر صحنه این طور به نظرم می‌آید که این جنگ اولاً لازم

نیست، ثانیاً تلفاتش به خصوص برای اردوی شعر خیلی سنگین بوده؛ چون باعث شده است که افراد جوان و تازه‌کار این اردو گمان کنند اگر لای کتاب انوری یا فرخی یا حتی سعدی را باز کنند به اصول خودشان، که اصول شعر ناب باشد، خیانت کرده‌اند؛ بگذریم از این که خواندن این متون مقدماتی هم می‌خواهد که این‌ها ندارند و در نتیجه آن حالتِ جنگ میان دو اردو از بابت این ناتوانی نوعی راحتی وجدان هم به این‌ها می‌دهد، و دشمنی آن‌ها را با میراث کهن تسجیل و تثبیت می‌کند. نتیجه این است که افراد تازه‌کار اردوی شعر خودشان را از میراث نظمِ فارسی محروم می‌کنند و تربیت‌شان در زبان فارسی ناقص می‌ماند و زبان‌شان ناگزیر خام و حتی گاهی الکن می‌شود.

مشکل دیگری که باز به این تمایز نظم و شعر مربوط می‌شود این است که بسیاری از ما تصور می‌کنیم نظم لزوماً بد است و شعر لزوماً خوب است. من اینجا کاری به شعر ندارم؛ حتی می‌توانم بپذیرم که شعر لزوماً خوب است؛ به این معنی که شعر بد اصلاً شعر نیست، پس هر چه واقعاً شعر باشد خوب است. اما این که نظم لزوماً چیز بدی است به نظرِ من اشتباهی است که همان‌طور که گفتم نسل جدید دارد تاوانش را می‌پردازد. نظم یکی از ژانرهای ادبی فارسی است، که اتفاقاً مدت‌های مدید بر نثر غلبه داشته و مانند سایر چیزهای این دنیا خوب و بد دارد. البته مقدار زیادی از این نظم بد است. ادبیات ما از لحاظ منظومه‌های بد هم به هیچ وجه کم و کسری ندارد. امتیاز نظم فردوسی و سعدی در این است که زبان آن‌ها در روند ریخته شدن در قالب نظم تحت فشار قرار نگرفته، صدمه ندیده، ماهیت نثری‌اش را از دست نداده. در واقع در تاریخ ادبیات ما نظم بد خیلی بیشتر از نظم خوب نوشته شده؛ همان‌طور که فرش بد هم بیشتر از فرش خوب بافته شده. به همین دلیل است که کلمهٔ «نظم» رفته رفته اعتبار و آبرویش را از دست داده. امروز اگر به یک شاعر بگویید ناظم، اوقاتش تلخ می‌شود؛ و اگر شاعر خوبی باشد حق هم خواهد داشت. ولی در دنیا وقتی از فرش ایرانی صحبت می‌شود

منظور نمونه‌های عالی این هنر است، نه این مهملات گران‌قیمتی که توی ویترین بسیاری از فرش‌فروشی‌های تهران می‌بینیم. نظم فارسی هم طبعاً آن چیزی است که در شاهنامه و بوستان می‌بینیم، نه در قصیده‌ها و غزل‌های مهمل و مکرر قدیم و جدید. در واقع فردوسی و سعدی نظم را جانشین نثر کرده‌اند و به همان آسانی و راحتی به‌کار برده‌اند. البته منظورم از سعدی نویسندهٔ بوستان است، نه سرایندهٔ گلستان.

حریری: **خوب اگر این طور است، پس چرا نویسنده مطلب را به نثر نمی‌نویسد؟**

دریابندری: شاید دیگران توضیح بهتری برای این مسئله داشته باشند؛ آنچه به نظر من می‌رسد این است که این پدیدهٔ منظوم بودنِ افسانه‌های تاریخی و داستان‌های قدیم منحصر به ادبیات ما نیست. افسانه‌های هُمر هم در زبان یونانی باستان به نظم نوشته شده است. همچنین افسانهٔ گیلگمش در زبان سومری، که قدیم‌تر است. شاید یک دلیلش این بوده که این افسانه‌ها باید سینه به سینه نقل می‌شده، چون نه وسیلهٔ تکثیرِ نوشته‌ها فراهم بوده، نه سواد خواندن عمومیت داشته؛ و خوب‌شکی هم نیست که از بر کردن نظم خیلی آسان‌تر از نثر است. ولی این بحث ما را به جایی نمی‌رساند؛ واقعیت این است که در ادبیات ما مهم‌ترین آثارِ تخیلی در قالب نظم نوشته شده‌اند؛ ما از این واقعیت شروع می‌کنیم، حالا دلیل آن هرچه می‌خواهد باشد. گاهی همین داستان‌ها را به نثر هم نوشته‌اند، ولی زبان این نوشته‌ها با زبان داستان‌های منظوم ابداً قابلِ قیاس نیست. همین که به نثر می‌رسیم زبان افت می‌کند.

حریری: **چرا؟ چرا این طور است؟**

دریابندری: من گمان می‌کنم عامل اصلی عامل انضباط است. نویسندهٔ

منظومه که عموماً در قالب مثنوی است ملزم به رعایت ضوابط معین است. از وزن و قافیه که بگذریم، شاید مهم‌ترین ضابطه این است که سرایندهٔ منظومه باید جمله‌هایش را در یک مصرع یا یک بیت تمام کند. خیلی به‌ندرت پیش می‌آید که کار پایان یک جمله از یک بیت به بیتِ بعدی بکشد، و این کار هم البته هنرنمایی خاصی لازم دارد. نتیجهٔ این انضباط غالباً کوتاهی عبارات و سادگی و پیراستگی زبان به طور کلی است. نگاه کنید به‌عبارات فردوسی در *شاهنامه*، یا مولوی در *مثنوی*، یا سعدی در *بوستان*، یا *خمسهٔ* نظامی. بعضی از این منظومه‌ها را بعداً به نثر هم درآورده‌اند، ولی روایت منثور ابداً با روایت منظوم از لحاظ زبان قابلِ قیاس نیست. *هفت پیکر* نظامی یک روایت منثور هم دارد، که در واقع کتاب خیلی پست و مهملی است، در حالی که شکل منظوم همین داستان از شاهکارهای ادبیات فارسی است. توضیح این قضیه به نظر من همان انضباطی است که در نظم هست. برداشته شدن قید انضباط یا نظم باعث می‌شده که استعدادهای بسیار نازل‌تری به این کار بپردازند. سرایندهٔ نظم باید مقدمات فراوانی طی می‌کرده و مهارت‌های معینی به‌دست می‌آورده، که به آن می‌گفته‌اند «طبع روان». یا شاید هم شاعری به‌قولِ ایرج فقط طبع روان می‌خواسته و معانی و بیان یا همان مقدماتی که گفتم لازم نداشته. در هرحال شکی نیست که سرودن منظومه‌ای مثل *شاهنامه* کار هرکسی نبوده. همان طور که می‌دانیم فردوسی حتی کار دقیقی را نمی‌پسندد: «نگه کردم این نظم و سست آمدم / بسی بیت ناتندرست آمدم». روایت‌های منثور را بعداً نقّال‌ها و بیاض‌نویس‌ها می‌نوشته‌اند، که گاهی حتی املای کلمات را هم درست بلد نبوده‌اند. در این جور نثر هیچ انضباطی وجود ندارد؛ جمله‌ها نه تنها حد و حدود معینی ندارند بلکه گاهی به‌سرانجام روشنی هم نمی‌رسند.

از طرف دیگر، البته ما سنت نثر منضبط هم داریم، که عالی‌ترین نمونه‌اش *گلستان* سعدی است. انضباطی که در مقدمهٔ این اثر رعایت شده ـ در همان قطعهٔ معروفِ «منّت خدای را عزَّ وَجَل» ـ شاید در تمامِ

ادبیات دنیا بی‌نظیر باشد. درواقع ساختمان این قطعه از لحاظ زیر و بم و فرود و فراز خیلی شبیه به ساختمان یک سمفونی است. ولی نکته این است که بنای نثر *گلستان* بر صنعت است، نه بر ضبط زبان طبیعی. این مطلبی که من دارم سعی می‌کنم بیان کنم شاید قدری تعارض‌آمیز به نظر بیاید، ولی گمان می‌کنم خالی از حقیقت نیست. سعدی در *گلستان* ملزم به رعایت مقررات پیش‌ساختهٔ وزن و قافیه نیست؛ آزاد است جمله‌هایش را به هر شکلی و به‌هر اندازه‌ای که می‌خواهد دربیاورد و ضوابط هر جمله‌ای را خودش معین کند. در عمل این ضوابط بسیار سنگین درمی‌آیند، به طوری که هرکدام از قطعات کتاب *گلستان* مبدل به نوعی نمونهٔ ازلی یا «آرشه تیپ» ادبی می‌شوند و دیگران قرن‌ها این نمونه‌ها را تقلید می‌کنند.

به عبارت دیگر، نویسندهٔ *گلستان* چون از آزادی کمابیش مطلق نثر شروع می‌کند هنر نمایی‌اش در این است که خودش را در قید انواعِ صنایع بگذارد. اما همین نویسنده در *بوستان* از قیدهای معین و لازمِ مثنوی بحر متقارب شروع می‌کند و طبعاً تمام سعی‌اش صرف این می‌شود که توانایی‌اش را در رسیدن به آزادی نشان بدهد؛ یعنی نشان بدهد که در قید آهنین وزن و قافیه می‌تواند چنان حرف بزند که انگار یک نفر دارد حرف روزمره‌اش را می‌زند و به هیچ قید و بندی توجه ندارد. «سگی پای صحرا نشینی گزید» یک چنین جمله‌ای است یا «ندانم کجا دیده‌ام در کتاب»، یا «شبی یاد دارم که چشمم نخفت»، یا «شنیدم که پروانه با شمع گفت»، یا صدها مصرع و بیت نظیر این‌ها که در سراسر *بوستان* می‌بینیم. این‌ها جمله‌هایی هستند که در تلاش تبدیل اسارت نظم به آزادی نثر ساخته شده‌اند؛ آدم از خواندن این‌ها نشاط و شادی رسیدن به فضای باز و هوای تازه را احساس می‌کند. از طرف دیگر، «منّت خدای را عزَّ وَ جَل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت» جهت حرکت دیگری را نشان می‌دهد. چون سجع هم در حقیقت نوعی قافیه است، که نویسنده بدون آن‌که ملزم باشد رعایت می‌کند. به عبارتِ

دیگر، با انواع صنایع آزادی نثر به قید و بند نظم مبدل می‌شود.

حریری: **یعنی شما از خواندن نثر *گلستان* لذت نمی‌برید؟**

دریابندری: لذت بردن حکایت دیگری است، آقای حریری. کدام فارسی‌زبان بی‌ذوقی است که از خواندن نثر ***گلستان*** لذت نبرد؟ بحث بر سر این بود که نثر زندهٔ امروز ما از کجا الهام می‌گیرد، یا باید بگیرد. من گمان می‌کنم منبع الهام واقعی نثر امروز ما میراث شعر گذشته است، نه نثر گذشته. نثر گذشتهٔ ما یا نازل و سست است، مثل ***رستم‌نامه*** و ***رموزِ حمزه*** و ***سمک عیار*** و مانند این‌ها؛ یا مصنوع و مزیّن است، مثل ***گلستان***؛ یا منعکس‌کنندهٔ لهجه‌های قدیمی و کم یا بیش فراموش شده است، مثلِ ***سفرنامهٔ ناصرخسرو***. «به گرمابه شدیم تا شوخ از تن باز کنیم» هیچ تصنع یا تکلفی ندارد، خیلی هم زیباست، ولی لهجهٔ خراسان قدیم است و امروز برای ما اهمیت و کشش تاریخی دارد. ما در نوشتن نثر فارسی امروز نمی‌توانیم از بیهقی و ناصرخسرو الهام بگیریم. درسی که ما می‌توانیم از ناصرخسرو بگیریم تقلید از نثر او نیست؛ دنبال کردن اصل یا به اصطلاح «پرنسیپی» است که این نویسنده در نظر داشته، یعنی نوشتن به زبان ساده و زندهٔ زمانه. این غیر از تقلید نثر قدیم است. البته هستند کسانی که نثر قدیم را تقلید می‌کنند، ولی به نظر من زبان آن‌ها خشک و عقیم می‌آید. به نظر من منبع الهام نثر فارسی زندهٔ امروز بهترین نمونه‌های شعر کهن ماست. من ***گلستان*** و ***بوستان*** را از این جهت مثال زدم که هردو کار یک نویسنده‌اند و به همین دلیل خیال می‌کنم مطلب مرا خوب نمایش می‌دهند.

حریری: **این مطلب دقیقاً چیست، آقای دریابندری؟**

دریابندری: خیال می‌کنم نشان داده شد.

حریری: **بله، ولی من از شما می‌خواهم این مطلب را به صورت مختصر ومفید خلاصه کنید، چون به نظر من خیلی جالب می‌آید.**

دریابندری: مفیدش را البته نمی‌توانم ضمانت کنم، ولی مختصرش را چشم. منظور این است که غرض از کاربرد زبان و طرز برخورد گوینده یا نویسنده با زبان در یک زمان یا حتی در دست یک آدم ممکن است گرایش‌های به‌کلی متفاوت در زبان به وجود بیاورد. این دو گرایش را در ***گلستان و بوستان*** سعدی می‌بینیم. من گمان می‌کنم در تمام تاریخِ ادبیات فارسی این دو گرایش وجود داشته است، امروز هم وجود دارد. می‌شود برای آسانی بحث اسم این دو گرایش را گذاشت گرایشِ «بوستانی» و گرایش «گلستانی».

حریری: **شما این گرایش‌ها را در شعر می‌بینید یا در نثر؟**

دریابندری: من دارم دربارهٔ گرایش‌های زبان فارسی حرف می‌زنم. از آنجا که کار دنیا همیشه برعکس است، امروز گرایش گلستانی بیشتر در شعر دیده می‌شود و گرایش بوستانی در نثر.

حریری: **پس شما امروز هم این دو گرایش را در زبان فارسی می‌بینید؟**

دریابندری: بله، خیال می‌کنم.

حریری: **ممکن است این‌ها را مشخص کنید؟**

دریابندری: به نظر من این‌ها کم و بیش مشخص هستند. تمام «فضلای ریش و سبیل‌دار»، به قول نیما، به گرایش گلستانی تعلق دارند. پیروانِ گرایش بوستانی را باید میان پیاده‌ها پیدا کرد.

حریری: **خود شما کجا قرار می‌گیرید؟**

دریابندری: من جزو پیاده‌نظام هستم، امیدوارم.

حریری: **خوب، خیلی متشکر که صنف خودتان را هم معلوم کردید. این اصطلاح «ریش و سبیل‌دار» که از قول نیما به‌کار بردید سابقه‌اش چیست؟**

دریابندری: دقیقاً نمی‌دانم. مربوط است به ایامی که فضلا و ادبای محافل آکادمیک یا دانشگاهی که بعضی‌شان ریش و سبیل سابق‌شان را هنوز داشتند شعر نو و شخص نیما را مسخره می‌کردند. نیما در یکی از مقاله‌ها یا نامه‌هایش به‌این فضلای ریش و سبیل‌دار اشاره می‌کند. بعداً البته بعضی از شاگردان یا پیروان نیما هم ریش و سبیل گذاشتند؛ بعضی از ریش و سبیل‌دارها هم پیرو نیما شدند؛ قضیه قدری قره‌قاتی شده است.

نیما یوشیج

حریری: **آقای دریابندری، شما با نیما آشنا بودید؟**

دریابندری: من نیما را دو سه بار دیدم، آن هم در سال ۱۳۳۲. نه، متأسفانه نمی‌توانم بگویم با نیما آشنا بودم.

حریری: **اگرچه موضوع گفت و گوی ما عوض می‌شود، ولی من می‌خواهم در این فرصت مطلبی را دربارهٔ نیما از شما بپرسم.**

دریابندری: خیال می‌کنم مطلب شما را می‌دانم. بفرمایید.

حریری: **شما در یک گفت وگو عبارتی دربارهٔ نیما به کار برده بودید که خیلی‌ها را ناراحت کرد. آیا واقعاً شما نیما را به همان صورت می‌بینید؟**

دریابندری: شما آن عبارت مورد بحث را به خاطر دارید؟

حریری: **بله، «پیرمرد خل وضع مازندرانی با اسم عوضی نیما یوشیج».**

دریابندری: درست است. ولی این داوری من در بارهٔ نیما نیست، این تصوری است که تا اوایل دههٔ بیست در بعضی محافل شعر کهن یا همان فضلای ریش و سبیل‌دار دربارهٔ نیما وجود داشت. یکی از این فضلا، که اتفاقاً ریش و سبیل هم نداشت، مهدی حمیدی بود. حمیدی در همان سال‌ها دربارهٔ شعر نیما گفته بود «سه چیز هست در او وحشت و عجایب و حمق / سه چیز نیست در او وزن و لطف و معنا نیست»؛ این شعر دهن به دهن می‌گشت. بیچاره مهدی حمیدی آدم بدی نبود و در دورهٔ پختگی‌اش شعر کهن را هم بسیار خوب می‌ساخت، و به هرحال به هیچ وجه مستحق آن بد و بیراه‌هایی که به جان خودش خرید نبود، ولی خوب، حمیدی یکی از نمایندگان پرخاش‌جوی سنت شعر کهن بود، که داشت به دست نیما برچیده می‌شد. من گفتم شعرای نو ابتدا به عنوانِ شاگردان یک همچو آدمی شناخته می‌شدند. گفتم کاربرد اجتماعی و سیاسی شعر نو بود که شعر نو را در وجدان مردم جانشین شعر کهن کرد. حالا این حرف تا چه اندازه درست باشد بحث دیگری است، ولی در آن اشارهٔ من هیچ اهانتی به شخص نیما منظور نبود.

حریری: **ولی خیلی‌ها آن اشاره را طور دیگری فهمیدند.**

دریابندری: خوب، آقای حریری جلو فهم اشخاص را که نمی‌شود گرفت. بعضی وقت‌ها فهم آدم زیادی تیز می‌شود. من برای آن جور آدم‌ها تنها کاری که می‌توانم بکنم این است که دعا کنم خداوند حدّتِ فهم‌شان را قدری تعدیل کند. ولی واقعاً هیچ زمینه‌ای برای تعبیر دیگری وجود نداشت. من در همان گفت و گو چند خط پایین‌تر یا شاید بالاتر

گفته بودم که پروفسور آربری تکه‌ای از **بوف کور** هدایت را به انگلیسی ترجمه کرده بود و برای این که به خوانندگان انگلیسی زبانش نشان بدهد که «زبان عجیب و غریب فارسی» چه صداهایی دارد چند سطر از متنِ فارسی را هم با حروف لاتینی آوانگاری کرده بود؛ یعنی همان قطعهٔ معروف «شب پاورچین پاورچین دور می‌شد». آیا معنای آن حرف این است که به نظر من زبان فارسی زبان عجیب و غریبی است؟ اگر این طور بود قاعدتاً باید بیشتر از اهانت به نیما مستوجب خشم آن اشخاصی که می‌فرمایید می‌شدم. ولی واقعیت این است که هیچ کس آن حرف را کج نفهمید و عوضی تعبیر نکرد، چون آن نوع موجوداتی که در مورد نیما آن جور حساسیت نشان می‌دهند در مورد زبان فارسی حساسیتی ندارند.

حریری: **آخر این حساسیتی که می‌فرمایید نسبت به نیما نشان می‌دهند باید دلیلی داشته باشد.**

دریابندری: حتماً دارد؛ بی دلیل که نیست.

حریری: **خوب، به نظر شما این دلیل چیست؟**

دریابندری: واضح است، آقای حریری. نیما آدمی است که سنت هزار سالهٔ فورمالیسم شعر فارسی را کنار گذاشت و از جای دیگری شروع کرد. با این کار ساده آن بت کهن را شکست. ولی کار دنیا طوری است که غالب بت شکن‌ها خودشان مبدل به بت می‌شوند. بودا بت‌شکنِ بزرگی بود، ولی بزرگ‌ترین بت‌ها را از روی بودا ساخته‌اند. اصلاً نمی‌دانم می‌دانید یا نه، کلمهٔ «بت» فارسی صورت دیگری از همان «بودا»ی هندی است.

حریری: **نخیر نمی‌دانستم، خیلی جالب است.**

دریابندری: در هرحال نیما شعر فارسی را از بن‌بست تاریخی‌اش بیرون آورد، ولی حالا خودش به نوعی بت مبدل شده و عده‌ای بت پرست دور اسمش مشغول ادای مناسک بت‌پرستی خاص خودشان هستند، و ضمناً دارند شعر فارسی را به بن بست تازه‌ای می‌کشانند، یا شاید هم کشانده‌اند. عده‌ای هم خیال می‌کنند شعر نو یک قبیلهٔ زولو یا آپاچی است که با شعر کهن در حال جنگ است و نیما هم رئیس قبیله است. آدم بت‌پرست یا قبیله‌ای هم چیز خطرناکی است، چون دایم خیال می‌کند دیگران می‌خواهند به بت او یا رئیس قبیلهٔ او اهانت کنند. این روحیهٔ آن حضرات است، حالا علم و معرفت‌شان بماند. اما واقعیتِ قضیه این است که دعوای شعر نو و کهن چهل سال بیشتر است که طی شده. کار را نیما و شاگردهای او صورت دادند؛ این قبایل بت‌پرست خیال می‌کنند، یا این طور وانمود می‌کنند، که دعوا ادامه دارد. این‌ها مثلِ دنباله‌روهای لشکر فاتح هستند. جنگ را جلودارهای لشکر می‌کنند و صدمات را هم آن‌ها می‌بینند؛ نهب و غارت و تجاوز و غیره معمولاً کارِ دنباله روهاست. به هرحال باز هم تکرار می‌کنم، منظور به هیچ وجه اهانت به نیما نبود. دلیلی هم ندارد که من بخواهم این کار را بکنم. ولی من در همان جا گفته بودم که از مقدار زیادی از آنچه به اسم شعر نو منتشر می‌شود حالم به هم خورده است. این واقعیت دارد. آن اشخاصی که می‌فرمایید نویسندگان آن جور شعرها هستند، یا بودند، و در واقع از این حرف ناراحت شده بودند و البته حق هم داشتند که ناراحت بشوند. ولی من این حرف را نمی‌توانم پس بگیرم. واقعیت این است که به نظرِ من مقدار زیادی از آنچه امروز به نام شعر منتشر می‌شود یاوه‌سراییِ تهوع‌آوری است. البته قبلاً هم گفتم، من به هیچ‌وجه عقیده ندارم که جلو این یاوه سرایی را باید گرفت، یا اصولاً بشود گرفت. هیچ راهِ دموکراتیکی برای جلوگیری از یاوه‌سرایی وجود ندارد، به جز همان روند انتخاب طبیعی که صحبتش را کردیم. ولی از طرف دیگر هر یاوه‌ای را نمی‌توانیم به عنوان شعر بپذیریم؛ به این ترتیب کش‌مکشی که

ملاحظه می‌کنید جزو روند تحول و پرورش شعر است.

حریری: **آقای دریابندری، اجازه بدهید در این فرصت چند نکتهٔ دیگر را هم دربارهٔ آن گفت وگوی شما روشن کنیم.**

«بوف کور» . . . . . .

دریابندری: بعد از نیما لابد نوبت هدایت است.

حریری: **دقیقاً. شما هدایت را هم «منحط» توصیف کرده بودید. این حرف هم خیلی‌ها را ناراحت کرده بود.**

دریابندری: من اگر کسی را از این بابت ناراحت کرده باشم متأسفم، ولی من **بوف کور** را منحط توصیف کردم نه هدایت را.

حریری: **خوب چه فرقی می‌کند؟ بالاخره هدایت نویسندهٔ بوف کور است.**

دریابندری: خیلی فرق می‌کند. فرقش این است که «منحط» اسم یک خط یا مکتب ادبی است و **بوف کور** توی این خط نوشته شده. من گفتم این رمان را دوست ندارم، چون به نظرم زیادی منحط است. بعد هم گفتم که منظورم از منحط غیر از آن مفهومی است که معمولاً از این کلمه فهمیده می‌شود.

حریری: **معمولاً از این کلمه چه فهمیده می‌شود؟ منظور شما چه بود؟**

دریابندری: کلمهٔ «منحط» معمولاً در مقابل «مترقی» به کار می‌رود، یا به کار می‌رفت. این یک اصطلاح سیاسی و اجتماعی است. در واقع منحط به این معنی در باب ادبیات و هنر معادل «مرتجع» در زمینه‌های

سیاسی و اجتماعی است. به‌این دلیل اگر بگوییم فلان اثر ادبی به‌این معنی منحط است یا مترقی است، تعصبات و پیش‌داوری‌های معینی را بیدار می‌کنیم، چنان‌که ظاهراً من کرده بودم. من به این موضوع توجه داشتم؛ به‌همین دلیل هم لازم دیدم تأکید کنم که منظورم چیز دیگری است. حتی گفتم شخصاً از هنر منحط زیاد بدم نمی‌آید، چنان که خیلی‌ها شعر صائب تبریزی را، که نوعی شعر منحط است، دوست می‌دارند. من گفتم از **بوف کور** خوشم نمی‌آید چون زیادی منحط است، یعنی نویسنده در پیروی از خط هنر منحط شورش را درآورده؛ حالا هم ناچارم همین را بگویم.

حریری: **پس این موضوع ربطی به‌مسائل سیاسی و اجتماعی ندارد؟**

دریابندری: هیچ چیزی نیست که به نحوی با مسائل سیاسی و اجتماعی ربط نداشته باشد، حتی مکتب هنری منحط، متأسفانه.

حریری: **چرا متأسفانه؟**

دریابندری: برای این که این ارتباط بحث را خیلی پیچیده می‌کند.

حریری: **خوب، پیچیدگی چه اشکالی دارد؟**

دریابندری: از لحاظ بحث ما اشکالش این است که آن دو معنای منحط ـ منحط در اصطلاح سیاسی و اجتماعی و منحط به معنای مکتبِ هنری و ادبی ـ هیچ وقت چنان که باید از هم تفکیک نمی‌شوند، نه در واقعیت تاریخی و نه در ذهن انسان.

حریری: **این مکتب منحط که فرمودید چه نوع مکتبی است؟**

دریابندری: مکتب منحط مکتب معروفی است، آقای حریری. در اواخر قرن گذشته در فرانسه به خصوص رونق داشته، تا اوایل قرنِ حاضر هم کم و بیش زنده بوده، شاید هنوز هم در بعضی محافل نیمه جانی داشته باشد. شعرایی مثل بودلر و ورلن توی این خط بوده‌اند. من نمی‌دانم اسم منحط را چه کسی روی این شعرا گذاشته بود، ولی پیروانِ مکتب منحط این اسم و عنوان را برای خودشان قبول داشتند؛ حتی یک وقت نشریه‌ای هم داشتند به اسم *Le Decadent*، یعنی «منحط». بله، اسم نشریه‌شان «منحط» بود. به این شعرای منحط «سمبولیست» هم می‌گفتند، چون که این‌ها سمبول‌ها یا رمزهایی در کارشان درج می‌کردند، همان کاری که هدایت در ***بوف کور*** کرده است. بعداً، یعنی در دههٔ بعد از جنگ اول، سوررئالیست‌ها وارث سنت منحط شدند. هدایت ظاهراً در همین سال‌های انتقال در پاریس بوده و طبعاً تحت تأثیر مدِ روز قرار گرفته، اگرچه لابد این سبک ادبی با روحیات او هم جور در-می‌آمده. بعضی مشخصات رمان گوتیک هم در ***بوف‌کور*** دیده می‌شود....

حریری: **آقای دریابندری، می‌بخشید حرف شما را قطع می‌کنم، شما قبلاً هم به رمان گوتیک اشاره کردید؛ ممکن است بفرمایید این رمان گوتیک چیست؟ با معماری گوتیک چه ربطی دارد؟**

دریابندری: معماری گوتیک یک سبک ساختمانی قرون وسطایی است که نمونه‌هایش را در کلیساهای بزرگ اروپا می‌بینیم؛ رمان گوتیک زیاد ربطی به این معماری ندارد. این اصطلاح ظاهراً از انگلستان قرنِ هجدهم آمده است؛ گویا به این دلیل که حوادث رمان گوتیک در کاخ‌های گوتیک می‌گذشته. بعضی هم می‌گویند نویسندهٔ اولین رمان‌های گوتیک در یک همچو کاخی زندگی می‌کرده. در هرحال رمان گوتیک رمانی است با فضای تاریک و وهم انگیز و حوادث موحش و خون‌آلود. بعضی از داستان‌های ادگار الن پو را می‌شود از نوع رمانِ

گوتیک به حساب آورد. داستان‌های پو را بودلر اگر اشتباه نکنم به فرانسه ترجمه کرد، که یکی از مهم‌ترین شعرای منحط بود. هدایت به احتمال قوی این ترجمه‌ها را خوانده بوده. مجتبی مینوی می‌گفت هدایت به داستان‌های ارنست هوفمن نویسندهٔ آلمانی قرن هجده و نوزدهم علاقه داشته، و حتی طرح بعضی از داستان‌هایش را از هوفمن گرفته. این هوفمن هم مثل پو کم و بیش توی خط ادبیات گوتیک بوده. به این ترتیب به نظر می‌آید که هدایت می‌خواسته نوعی رمان گوتیکِ منحط به فارسی بنویسد، ولی به نظر من موفق نشده، داستانش آن ساختمان و استحکام را پیدا نکرده، مقداری زنجموره و آه و ناله هم که سنت دیرینهٔ ادبیات خود ماست به آن اضافه کرده. هدایت درواقع شکننده و ختم‌کنندهٔ این سنت زنجموره کردن در ادبیات فارسی است، و اهمیت او هم از یک جهت در همین است. ما در ادبیات قدیم خودمان همیشه با یک آدمیزادی طرف هستیم که خودش پاک و بی‌گناه است، ولی انواع بدبختی‌ها به سرش آمده؛ دنیا با او دشمنی کرده، معشوقه به او دست نداده، یا دست داده ولی بعد بی‌وفایی کرده و پدرش را در آورده، جگرش را سوزانده؛ بخت و اقبال از او رو برگردانده؛ زمین و زمان با او دشمن‌اند؛ آه در بساط ندارد؛ ولی دندان روی جگر می‌گذارد و صدایش در نمی‌آید. یعنی البته در می‌آید و خیلی هم آه و ناله می‌کند، ولی خودش خیال می‌کند که صدایش در نمی‌آید. چهرهٔ این «خود» یا «منِ» بدبخت پفیوز و در عین حال پاک و بی‌گناه را ما در پشت بسیاری از غزل‌ها و قصیده‌ها و سایر اشعار سوزناک فارسی می‌بینیم. (گر با دگری شدی هماغوش / مارا به زبان مکن فراموش). رسالتِ اصلی هدایت شکستن همین سنت ادبیات سوزناک بوده است، و باید گفت در این کار هم موفق شده. این که من می‌گویم هدایت معنی ادبیات را عوض کرد، منظورم از یک جهت همین است. ولی آن «خود» یا «من» سوزناک سرانجام سر از گریبان راوی داستان ***بوف کور*** در می‌آورد و همان آه و ناله‌ها را سر می‌دهد. این که مقداری عناصرِ

داستان‌سرایی گوتیک یا سمبولیستی فرنگی هم با این آه و ناله همراه شده است به نظر من تفاوت زیادی به وجود نمی‌آورد. واقعیت این است که هدایت دست آخر از خودش شکست می‌خورد و دچار همان احوالِ سوزناکی می‌شود که باقی نویسندگان و به خصوص شعرای ما قرن‌ها دچارش بودند. جنبهٔ غم‌انگیز زندگی هدایت به نظر من همین است. حالا بعضی‌ها می‌گویند این زنجموره و آه و ناله بیان حال روزگار اختناقِ رضاشاهی است. چه بسا که این طور باشد. ولی آه و نالهٔ ادبیات قدیمِ ما هم بیان حال روزگارهای دیگری است که با اختناق و تیره‌اندیشی و تعصب و انواع و اقسام بدبختی‌های دیگر همراه بوده است. هیچ کدامِ این‌ها عذر ادبیات سوزناک نمی‌شود. ادبیات معترض یا حتی منفی و بدبینانه چیز دیگری است، و درواقع بیشتر بدنهٔ ادبیات دنیا از همین مقوله است.

اما این که چه طور شده است که کار این داستان در میان بعضی از ما این قدر گرفته، یا گرفته بوده، مسئله‌ای است که به نظر من دلایل خاصِ خودش را دارد. آنچه به نظر من می‌رسد این است که این داستان به همان دلایلی که گفتم با مزاج خیلی از ما سازگار است. خیلی از ما ممکن است وانمود کنیم که با ادبیات و اصولاً طرز تفکر سوزناک قطعِ رابطه کرده‌ایم، ولی این فقط ظاهر قضیه است و آن جریان سوزناک در باطن ما ادامه دارد. بنابرین وقتی یک داستان سوزناک مدعی مدرن بودن هم شد، یا دیگران برایش یک همچو ادعایی تراشیدند، دیگر طاقت ما از کف می‌رود، چون می‌توانیم تحت عنوان مخالفت با ادبیاتِ سوزناک با وجدان راحت یک دل سیر ادبیات سوزناک بخوانیم و بعد هم درباره‌اش داد سخن بدهیم. یک علت دیگر قضیه هم این است که چند نفر از فرنگی‌ها، که من در ذوق و شعور خودشان شک و تردید کلی دارم، وقتی که بالاخره موفق شدند با هزار بدبختی این داستان را به فارسی بخوانند یا به زبان فرنگی ترجمه کنند طبعاً دربارهٔ معانی عمیقِ آن هم یک چیزهایی گفتند، و خوب لازم به گفتن نیست که ما در زمینهٔ ادبیاتِ

جدید، به خصوص رمان، تا همین چندی پیش یک عقدهٔ حقارتِ خیلی دردناکی داشتیم، و وقتی یک فرنگی می‌گفت که این داستان رمانِ مهمی است، وجدان‌مان خیلی راحت می‌شد. من اگر معتقد به «نظریهٔ توطئه» بودم می‌گفتم که فرنگی‌ها در این باره توطئه کرده‌اند و خواسته‌اند این داستان ملال‌آور تاریک را توی کت روشنفکران ما بکنند. ولی متأسفانه من هیچ اعتقادی به این نظریه ندارم و به نظرم این هم درست مثل همان روحیهٔ سوزناک از بیماری‌های دیرین جامعهٔ ماست که باید شفای عاجل آن را از خداوند مسألت کنیم. واقعیت این است که اشکال در خود ماست؛ کرم از خود درخت است.

مثل این‌که در این باره قدری زیاد به حاشیه رفتم؛ در هرحال من این کار هدایت را برخلاف خیلی از کارهای دیگرش دوست ندارم، چون از آن جنبهٔ سوزناکش هم که بگذریم، همان طور که گفته بودم این کار به نظرم زیادی منحط می‌آید، یعنی زیادی به شگردهای شعرا و نویسندگان «دکادان» چسبیده. این را من به خیال خودم توضیح دادم، ولی بعد با کمال تعجب دیدم خیلی‌ها این توضیح مرا نادیده گرفته‌اند، یا اصلاً ندیده‌اند. حتی آدمی مثل بزرگ علوی، که خیلی هم به من لطف دارد، بعد از چند سال که او را دیدم از من گله کرد که چرا گفته‌ای هدایت منحط است. پیدا بود «منحط» برای علوی چیز خیلی بدی است، در ردیف همان «مرتجع»، چون علوی خودش را خیلی «مترقی» می‌داند، یا می‌دانست. من خجالت کشیدم از او بپرسم آیا خودش حرف‌های مرا خوانده یا از زبان دیگران شنیده؛ چون این جور حرف‌ها وقتی دهن به دهن می‌گردد رنگش عوض می‌شود. چندی بعد دیدم یکی از شعرای سابق هم در یک نشریه‌ای اعتراض کرده که چرا من گفته‌ام هدایت «نمایندهٔ انحطاط» است. از این یکی البته من تعجبی نکردم، چون واضح بود که مطلب افواهاً به گوش شاعر بیچاره رسیده، و لابد انحطاط هم به نظر او معنایی غیر از همان معنای مقابل ترقی و تعالی ندارد. اما درسی که من از این قضیه گرفتم این است که وقتی کلمه‌ای در تداول عام معنی

یا فحوای معینی پیدا کرد، به این آسانی نمی‌توانی آن معنی را کنار بزنی و آن کلمه را در معنای محدود یا تازه‌ای به کار ببری، به خصوص اگر پای پیش‌داوری‌های سیاسی یا شبه سیاسی هم در میان باشد؛ چون تمامِ توضیحات و قید و شرط‌ها مثل آبی که روی سنگ داغ بپاشی آناً بخار می‌شود و نقش سنگ سر جایش می‌ماند. تازه این وقتی است که طرف قصد سوءِ تعبیر هم نداشته باشد ـ که گاهی دارد. بنابرین اگر بخواهیم دچار این مشکلات نشویم باید برای ادبیات «دکادان» فکر یک کلمه‌ای غیر از «منحط» بکنیم، ولی این کلمه هنوز به فکر من نرسیده است.

حریری: **من شخصاً از توضیحات شما متشکرم؛ امیدوارم این توضیحات توی ذهن من یک نفر به‌آن صورت که فرمودید بخار نشود. ولی آقای دریابندری، این که شما می‌فرمایید بوف کور را دوست ندارید به‌این دلیل که زیادی منحط است، آیا به‌این معنی است که این رمان می‌توانست کمتر منحط باشد؟ آیا در آن صورت شما آن را دوست می‌داشتید؟ اگر این‌طور است، حدِ مورد نظر شما کجاست؟**

دریابندری: آقای حریری، باور کنید من اگر از این رمان خوشم می‌آمد اقرار می‌کردم، هیچ احتیاجی به داغ و درفش نیست. اما این برداشتی هم که شما از حرف من می‌کنید به نظر من زیادی کمّی است، همان طور که خود **بوف کور** زیادی «منحط» است. منظور من این نیست که کیفیتِ منحط در اثر ادبی یا هنری مثل نوعی چاشنی است که مثلاً اگر زیاد به آش بزنید آش شما ترش می‌شود، یا اگر به اندازه بزنید آش خوب درمی‌آید. **بوف کور** به نظر من یک نمونه از ادبیات منحط است، به همان معنایی که گفتم؛ این هیچ اشکالی ندارد؛ ولی به نظر من این اثر نمونهٔ خوبی از ادبیات منحط نیست. بگذارید به جای منحط بگوییم سمبولیستی که اُن گرفتاری را نداشته باشد. وقتی من می‌گویم این اثر زیادی سمبولیستی است، منظورم این است که نویسنده بار سمبول‌های

این داستان را زیادی سنگین کرده، سمبول‌هایش از درون داستان نجوشیده‌اند، از بیرون به داستان الصاق شده‌اند، مثل آن کرم‌های سفیدی که روی تن مردهٔ آن دختر چشم سیاه می‌لولند. هنوز یک ساعت از مرگِ بی‌دلیل دختره نگذشته که این کرم‌های سفید که لابد سمبول‌های پرمعنایی هستند روی تنش پیدا می‌شوند. خوب، به نظر من این کرم‌ها الحاقی یا الصاقی می‌آیند، یعنی هیچ رابطهٔ ارگانیکی با آن دختر و مرگِ او و توهمات راوی داستان ندارند. حالا ممکن است برای بعضی‌ها همین حقیقت ساده که این کرم‌ها سمبولیک هستند و قرار است معانیِ عمیقی داشته باشند، کافی باشد. برای من کافی نیست. این هم بی‌شباهت به دعوای معروف هنر مدرن نیست. فلان نقاش یک تابلو کج و کوله می‌سازد؛ اگر شما گفتید من از این تابلو خوشم نمی‌آید، می‌گوید آخر این تابلو مدرن است. ولی من خوشم نیامده، نه به این دلیل که نفهمیده‌ام تابلو مدرن است؛ به دلیل این که به نظرم این تابلو نمونهٔ خوبی از هنرِ مدرن نمی‌آید. نقاشی مدرن هم مثل هر نقاشی دیگری خوب و بد دارد. بنابرین صِرف این که تابلو مدرن است دلیل بر خوبی تابلو، یا الزامِ بنده به تحسین آن، نمی‌شود. سمبولیسمِ داستان هم همین طور است. سمبولیک بودن یک داستان عیب داستان نمی‌شود، ولی ضامن حسنِ آن هم نیست. عیب و حسن در کیفیت پرورش است، یعنی در کاری که روی داستان شده، نه در این که اثر مورد بحث به چه ژانری یا شیوه‌ای تعلق دارد یا ندارد، یا چه اسمی باید رویش گذاشت. داستان گوتیک یا منحط، به اصطلاح، عناصر کم و بیش شناخته شده‌ای دارد، مثل فضای تاریک، طوفان، رعد و برق، باران، کابوس، قتل، خون، قبرستان، نبشِ قبر، کالسکه، گربهٔ سیاه، اشباح سرگردان، و این قبیل چیزها. اگر این عناصر باهم جوش خوردند، اگر نویسنده توانست میان این عناصر روابط ارگانیک یا زنده برقرار کند، داستانش گیرا و خواندنی می‌شود، چنان که داستان‌های ادگار الن پو غالباً گیرا و خواندنی است. چه بسا انواع معانی و مضامین هم بتوان از لای سطرهای داستان بیرون کشید،

حتی معانی و مضامینی که شاید به فکر خود نویسنده هم نرسیده باشد. اما اگر این عناصر به صورت مکانیکی روی هم سوار شدند، معنی‌اش این است که نویسنده فقط عناصر داستان منحط را به‌کار برده. این آن چیزی است که در ***بوف کور*** توی ذوق من می‌زند.

اما این که می‌پرسید در چه صورتی ممکن بود من از این داستان خوشم بیاید، باید اعتراف کنم که به نظرم سؤال بسیار سختی است. در واقع مثل این است که از من بخواهید بنشینم ***بوف کور*** را دوباره موافقِ سلیقهٔ خودم بنویسم. با وجود این یک چیزهایی به نظرم می‌رسد: من در صورتی از این اثر خوشم می‌آمد که فضای داستان و لحن کلام راوی این قدر «سانتی‌مانتال» نبود، و در نتیجه به نظر من این قدر لوس نمی‌آمد؛ در صورتی که عناصر داستان، مثل کالسکه و کالسکه‌چی و تابوت و چمدان و غیره این قدر عاریتی و این قدر بیگانه از فرهنگ ما نبود. راوی داستان حتی فراموش می‌کند که در میان ما تابوت هیچ لازم نیست به اندازهٔ قد مرده باشد، چون که ما مثل فرنگی‌ها برای هر مرده‌ای یک تابوت نمی‌سازیم و مرده را هم با تابوت دفن نمی‌کنیم؛ در صورتی که کرم سفید و نیلوفر کبود و زنبور طلایی و باقی سمبول‌ها مختصر رابطهٔ ارگانیکی با داستان می‌داشتند و مثل عکس برگردان‌های قدیم با آبِ دهن به متن داستان چسبانده نمی‌شدند؛ در صورتی که دیدگاه راویِ داستان تکلیفش معلوم و معین بود، یعنی مثلاً آدمی که روی کف کالسکه خوابیده و یک چمدان پنجاه شصت کیلویی هم روی سینه‌اش گذاشته برای ما از منظرهٔ اطراف کالسکه و حتی از حرکت پای اسب‌ها حرف نمی‌زد؛ در یک کلام، در صورتی که ***بوف کور*** این قدر بد نوشته نشده بود... .

حریری: **آقای دریابندری، این داوری شدید دربارهٔ اثری که به هرحال به عنوان شاهکار هدایت شناخته شده خیلی‌ها را ناراحت می‌کند. شما این جور فکر نمی‌کنید؟**

دریابندری: من این داوری را برای ناراحت کردن هیچ کس نمی‌کنم؛ من دارم نظر خودم را می‌گویم، آن هم چون از من می‌پرسید. اگر کسی ناراحت می‌شود من متأسفم، ولی حرفم را نمی‌توانم پس بگیرم. وانگهی، چرا باید اشخاص از شنیدن نظر دیگران ناراحت بشوند؟ من این را درست نمی‌فهمم.

حریری: **آخر گلهٔ اشخاص از حرف‌های شما دربارهٔ هدایت فقط به بوفِ کور مربوط نیست. شما یک‌جا می‌گویید که هدایت در زبان فارسی استطاعتی نداشت، یک جا هم می‌گویید هدایت اصلاً نویسندهٔ بزرگی نبود. شما می‌دانید که همهٔ علاقه‌مندان ادبیات جدید ما به صادق هدایت که بنیان‌گذار این ادبیات است ارادت خاصی دارند؛ طبیعی است که آن حرف‌ها آن ارادتمندان را ناراحت کند.**

دریابندری: نه آقای حریری، به نظر من به هیچ وجه طبیعی نیست که یک اسم را به صورت بت دربیاوریم و هرکس گفت بالای چشم این بت ابروست برایش براق بشویم. من خودم یکی از ارادتمندان هدایت هستم و نقش هدایت را به عنوان بنیان‌گذار ادبیات جدید فارسی تحسین می‌کنم، ولی فکر می‌کنم حالا دیگر بعد از گذشتن چهل سال از مرگ این آدم باید بتوانیم با قدری واقع‌بینی دربارهٔ او حرف بزنیم. هدایت با سه چهار مجموعهٔ داستان‌های کوتاه فصل تازه‌ای در ادبیات فارسی باز کرد، درواقع معنای تازه‌ای به ادبیات داد، معنای ادبیات را به صورتی که در مغرب زمین وجود داشت و ما از آن بی‌خبر بودیم برای ما تحفه آورد. از این لحاظ زبان و فرهنگ ما مدیون او هست و خواهد بود. ولی داستان‌های هدایت برای ما تحفه بودند، نه به خودی خود. اتفاقاً زمانی که هدایت این داستان‌ها را می‌نوشته، یعنی سال‌های بعد از جنگ اول و پیش از جنگ دوم، زمانی است که با ظهور همینگ‌وی و فاکنر در امریکا و کافکا در اروپا شکل داستان کوتاه تغییر می‌کند و الگوهای

موپاسان و الفونس دودهٔ فرانسوی و الن پو و اوهنریِ امریکایی و هوفمنِ آلمانی، یعنی سرمشق‌های هدایت، منسوخ می‌شوند. ولی هدایت از این انقلاب بی‌خبر می‌ماند. حتی از چخوف هم که قبلاً انقلاب دیگری در داستان‌نویسی به وجود آورده بود و هدایت هم از کارهایش بی‌خبر نبود در داستان‌های هدایت تأثیری نمی‌بینیم. داستان‌های او روی همان گرده‌های قرن نوزدهم نوشته شده‌اند، رمان‌هایش هم همین طور. آخرین تلاش هدایت برای رسیدن به ادبیات قرن بیستم داستان «فردا» ست، که به سبک مُد آن روز، یعنی همان چیزی که اسمش را «جریان ذهن» گذاشته‌اند، نوشته شده. تلاش ناموفقی هم نیست، داستان قشنگی است، ولی متأسفانه این تلاش خیلی دیر صورت می‌گیرد و به هرحال به همان جا ختم می‌شود. مصطفی فرزانه در کتاب بسیار خوبی که دربارهٔ هدایت نوشته نقل می‌کند که یک بار هدایت به او گفته است «تازه داشتم یاد می‌گرفتم». این حرف مربوط به آخرین روزهای زندگی هدایت است در پاریس، و خیلی حرف غم‌انگیزی است؛ درعین حال خیلی هم معنی‌دار است؛ این نشان می‌دهد که دست کم شخص هدایت دربارهٔ قابلیت‌ها و محدودیت‌های خودش دچار توهّم نبوده. این را هم بد نیست بگویم که جلد اول کتاب فرزانه به نظر من بهترین چیزی است که تاکنون دربارهٔ هدایت نوشته شده؛ روشن‌ترین چهرهٔ هدایت را در این کتاب می‌بینیم.

به هرحال میراث هدایت همان چند مجموعهٔ داستان کوتاه است که در سال‌های بعد از برگشتنش از فرنگ منتشر کرده است و به ***سگ ولگرد*** ختم می‌شود، و البته نوشته‌های شوخی‌آمیز او، مثل ***وغ وغ ساهاب*** و ***ولنگاری***، که به نظر من خیلی اهمیت دارند ولی کمتر دیده‌ام به آن‌ها توجه بشود. حس شوخی هدایت که در این آثار می‌بینیم بسیار قوی و مُسری بود. چیزی که عجیب است، هدایت در ***بوف کور*** و ***حاجی‌آقا*** این حس شوخی‌اش را پاک از دست می‌دهد. بله، طرح روی جلد ***حاجی‌آقا*** که حتماً به سفارش هدایت ساخته شده شوخی بامزه‌ای بود. روی جلدِ چاپ اول ***بوف کور*** را هم که ظاهراً کار خود هدایت بوده خالی از حسِ

شوخی نیست؛ ولی این حس از مقوای جلد کتاب به صفحات کتاب نفوذ نمی‌کند. از این لحاظ ***بوف کور*** و ***حاجی‌آقا*** پشت و روی یک سکه‌اند. همان بیمار نُنُر و نق‌نقوی ***بوف کور*** که در اختناق دورهٔ رضاشاه مدام از دست «رجاله‌ها» می‌نالد در هرج و مرج دورهٔ بعد از شهریورِ ۲۰ از بستر بیماری‌اش بلند می‌شود و به سبک سرمقاله نویس‌های آن روز به «رجال» بد و بیراه می‌گوید. این‌ها را من در شمار میراث واقعی هدایت نمی‌گذارم.

شکی نیست که هدایت در تاریخ ادبیات اخیر ما نقش مهم و مثبتی داشته، من هم این را تصریح کرده بودم. ولی نقش مهم و مثبت غیر از عنوان نویسندهٔ بزرگ است. اگر منظور از نویسندهٔ بزرگ امثال تولستوی و داستایوسکی و چخوف و کافکا و فاکنر است، من هیچ کدامِ این‌ها را نمی‌توانم با هدایت قیاس کنم، و به نظرم هرکس هم بخواهد چنین قیاسی بکند سخت اشتباه می‌کند. من حتی تردید دارم که عنوان نویسندهٔ بزرگ را روی همینگ‌وی هم بتوان گذاشت، چون بعد از یک دورهٔ درخشان در جوانی، به نظر من بیشتر وقت همینگ‌وی صرف این شد که ادای خودش را در بیاورد، و کمتر هم در این کار موفق می‌شد.

اما این که استطاعت هدایت در زبان فارسی چه قدر بود، مطلبی است که قدری احتیاج به شکافتن دارد. واقعیت این است که فارسیِ هدایت گاهی لنگ می‌زد؛ این را هرکس نگاهی به نوشته‌های هدایت بیندازد می‌بیند. گاهی فعلش ناقص است، گاهی ارکان جمله سر جای خودشان نیستند، گاهی ساختمان جمله شکل فرنگی دارد... . علتش خیال می‌کنم این است که آن زمانی که هدایت برای تحصیل به‌فرنگ می‌رود هنوز زبانش چنان که باید شکل نگرفته، چنان که دست‌خطش هم هنوز خام است و بعدها پخته می‌شود. این را از دو کتابی که پیش از سفر فرنگ منتشر کرده می‌شود فهمید، یعنی ***انسان و حیوان*** و ***فوایدِ گیاهخواری***. هردوتا کتاب‌های سطحی و بی‌اهمیتی هستند و به‌زبانِ روزنامه‌ای آن روز نوشته شده‌اند. این‌ها را هم طبعاً نباید جزو آثارِ

واقعی هدایت به‌حساب بیاوریم. هدایت نوشتن آثار واقعی‌اش را در همان سال‌هایی که در فرنگ بوده شروع می‌کند، طبعاً با همان سرمایهٔ زبان فارسی که از تهران با خودش داشته و از لحاظ کیفیت «ادبی» مختصر و محدود بوده است.

ولی به‌نظر می‌آید که هدایت سرمایهٔ بسیار گران‌بهای دیگری با خودش داشته، یعنی فارسی شیرین و رنگینی که ظاهراً در محیطِ خانوادهٔ آن‌ها زبانِ جاری بوده و هدایت با گوش تیزی که داشته همه را اندوخته بوده است. لابد می‌دانید، خانوادهٔ هدایت از اعیان قدیمی و صاحب فضل و کمال بوده‌اند، و حتی لهجهٔ خاص خودشان را داشته‌اند. این شیرینی کلام در باقی‌مانده‌های خانوادهٔ هدایت هنوز هم به‌گوش می‌خورد. یکی از خواهرهای هدایت مادر بیژن جلالی بود که حالا مرحوم شده. این خانم یک نمونه از این‌ها بود. من گاهی که ایشان را می‌دیدم از شنیدن حرف‌هایش سیر نمی‌شدم، چون او هم با همان زبانِ پر از رنگ و تصویری حرف می‌زد که در محیط خانواده و در کنارِ برادرش یاد گرفته بود.

باری، به‌نظر می‌آید که هدایت سر این گنجینه‌ای را که از تهران با خودش برده بوده در پاریس باز می‌کند، چون همان طور که گفتم در نوشته‌های پیش از سفرش هیچ اثری از این زبان به‌چشم نمی‌خورد. بعداً البته زبان هدایت رشد می‌کند و شکفته می‌شود، ولی نه در جهتِ زبان ادبا و فضلا؛ از آن جهت زبان هدایت محدود می‌ماند، و خودش هم ضد ادبا و فضلا. این نوعی تعارض است، ولی نتیجهٔ این تعارض به‌نظرِ من بسیار فرخنده است؛ هدایتِ نویسنده هرگز به‌هوس نمی‌افتد که با زبان بازی در بیاورد. این رسمی است که بعد از هدایت باب شد. جمله‌های هدایت در نهایت سادگی و کوتاهی است، ولی منظور او را به خوبی می‌رسانند؛ وقتی هم که نویسنده از زبان آدم‌های داستان حرف می‌زند، می‌بینیم که جمله‌ها را انگار از ازل برای همان آدم و همان موقعیت ساخته‌اند.

حریری: آقای دریابندری، ای کاش شما در این ارزیابی از نثر هدایت یکی دو مثال هم می‌زدید؛ برای خوانندگان ما کافی نیست که بگوییم هدایت گاهی فارسی‌اش می‌لنگید، یا فارسی‌اش زنده و رنگین بود. به‌این ترتیب مطلب صورت یک مشت حکم را پیدا می‌کند. باید نشان داد که منظور از این حکم‌ها دقیقاً چیست.

دریابندری: آقای حریری، من نمی‌توانم الان شواهد و اسناد این حرف‌ها را از لای کتاب‌های هدایت بیرون بکشم. این کار یعنی نوشتنِ یک مقاله یا رسالهٔ مستند و مفصل؛ من فعلاً در مقام نوشتن چنین چیزی نیستم. اصولاً در این جور گفت و گوها مقدار زیادی از حرف‌ها ناچار صورت حکم دادن پیدا می‌کند. شما وقتی برای گفت و گو می‌روید سراغِ فلان شخص معنی این کار این است که می‌خواهید مقداری از حکم‌های این آدم را بشنوید و برای خوانندگان‌تان نقل کنید. خوانندگان هم لابد علاقه دارند این حکم‌ها را بشنوند، وگرنه کار شما عبث خواهد بود؛ ولی معنی این کار آن نیست که حرف‌های آن بابا «حکمی» است. وقتی من مثلاً می‌گویم نثر هدایت گاهی لنگ می‌زند، معنی‌اش این است که من به این نتیجه رسیده‌ام و حالا دارم این نتیجه را برای شما نقل می‌کنم، نه این که من این طور حکم می‌کنم. یقین بدانید خوانندگان شما این اندازه شعور دارند که این تفاوت را تشخیص بدهند. آن‌هایی که این شعور را ندارند مهم نیستند، زیاد نگران نباشید.

حریری: من نگران نیستم. من می‌خواهم شما با یکی دو مثال مطلب‌تان را روشن کنید.

دریابندری: من یک مثال از حافظه برای شما می‌زنم که خیال می‌کنم منظور شما را تأمین می‌کند ـ امیدوارم. ببینید، هدایت داستان معروفِ «داش آکَل» را با این جمله شروع می‌کند: «همهٔ مردم شیراز می‌دانستند

که داش آکل و کاکا رستم سایهٔ همدیگر را با تیر می‌زدند.»

حریری: **داش آکَل یا داش آکُل؟**

دریابندری: به نظر من داش آکَل درست است. اجازه بدهید دربارهٔ این مسئله بعداً صحبت کنیم.

حریری: **بسیار خوب، می‌فرمودید.**

دریابندری: بله، به نظر من هم قوت و هم ضعف زبان هدایت را در این جمله می‌شود دید. در این چند کلمه نویسنده به ما می‌گوید داستان در شیراز و در زمان گذشته رخ می‌دهد، و مربوط به کش‌مکش دوتا آدم است که یکی‌شان داش مشتی یا لوطی است و آن یکی احتمالاً سیاه‌پوست است، و مردم هم به این دعوا علاقه‌مندند و او را دنبال می‌کنند. واقعیت دعوا یا کش‌مکش با عبارت «سایهٔ همدیگر را با تیر می‌زدند» بیان شده است، که تصویر بسیار زیبایی است، از نوع همان زبان زنده‌ای که گفتم هدایت از دهن مردم می‌گیرد و توی دهن مردم می‌گذارد. من خیال نمی‌کنم هیچ کس بتواند آن داستان را بهتر از این شروع کند. ولی در این جمله یک لنگی هست، و آن این است که فعلِ «می‌زدند» به تبع «می‌دانستند» مطابق قواعد زبان فرانسه شکل ماضی گرفته، وگرنه در زبان فارسی این فعل از آن یکی تبعیت نمی‌کند؛ یعنی ما به طور طبیعی می‌گوییم «همه می‌دانستند که فلان و بهمان سایهٔ همدیگر را با تیر می‌زنند». این نکتهٔ خیلی ساده‌ای است و صدمهٔ شدیدی هم به آن جملهٔ هدایت نزده، ولی خیال می‌کنم منظور مرا بیان می‌کند. مسلماً نویسندگان زیادی بودند که می‌توانستند از این لغزش پرهیز کنند؛ ولی از این لغزش که بگذریم به نظر من کمتر کسی می‌توانست جمله را این قدر زنده و گویا از کار دربیاورد. من خیال می‌کنم یک نویسندهٔ کم استعدادتر

که پایهٔ «ادبی»اش کمی قرص‌تر از هدایت بوده باشد به جای این جمله مثلاً می‌نوشت: «داش آکَل و کاکا رستم دو پهلوان شیرازی بودند و همهٔ مردم شیراز می‌دانستند که این دو با هم سخت دشمن‌اند»!

حریری: **آیا به نظر شما هدایت تنها کسی است که این زبان زنده و تصویری را که می‌فرمایید به کار برده؟**

دریابندری: نخیر، دهخدا و جمال‌زاده هم البته بوده‌اند و زبان آن‌ها از جهت دامنهٔ لغت و عبارت شاید غنی‌تر هم باشد؛ آن لنگی‌هایی هم که گفتم در نثر آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ ولی اجازه بدهید وارد این بحث نشویم، چون آن قدر تکرار شده که ملال‌آور شده. هدایت این زبان را با اثر دراماتیک به کار می‌برد، یعنی به مقتضای لحظه و زیر و بم داستان، و این کاری است که از جمال‌زاده برنمی‌آید؛ این امتیاز خاص هدایت است در داستان‌هایش.

اما از زبان داستان که بگذریم، هدایت در مقاله‌هایش هم یک زبانِ ساده و روشن برای خودش پرورانده است که به نظر من اولاً نتیجهٔ همان تعارضی است که گفتم، ثانیاً بسیار شایان توجه است، و حال آن که از فرط سادگی و شفافیت مثل این است که اصلاً دیده نمی‌شود و به همین دلیل مورد توجه واقع نشده. خصوصیت این نثر که به نظر من بهترین نمونه‌اش را در مقالهٔ «پیام کافکا» می‌خوانیم سادگی و گویایی است. در این مقاله شما هیچ کلمه‌ای نمی‌بینید که برای ایجاد درخشش یا برای هنرنمایی به کار رفته باشد؛ با این حال عبارت‌ها غالباً مؤثرند و گاهی هم تکان‌دهنده‌اند. این جنبه از هنر هدایت، یعنی فروتنی و سادگی او در زبان، متأسفانه در نسل بعد فراموش شد و بیشتر کسانی که در حکمِ شاگردان هدایت بودند بنای بازی درآوردن و هنرنمایی را گذاشتند. یک علتش هم این بود که آن‌ها آن قریحه و بی‌نیازی هدایت را نداشتند. البته هدایت هرگز وارد مسائل باریک نظری نشد که ببینیم آن زبان ساده و

بی‌پیرایه‌ای که گفتم در مقاله‌هایش پرورانده بود در بیان این جور مسائل چه‌گونه از آب درمی‌آید، ولی من گمان می‌کنم او شالوده را درست ریخته بود و هرکسی که بخواهد فارسی را بدون زر و زیور یا ادا و اطوار بنویسد از تأثیر هدایت بی‌نیاز نیست. من شخصاً از این لحاظ از او خیلی سرمشق گرفته‌ام.

حریری: **آقای دریابندری، اگر این طور است پس شما چرا باید بگویید هدایت در زبان استطاعتی نداشت که اسباب آن همه حرف بشود؟**

دریابندری: اولاً زیاد نگران حرف نباید بود آقای حریری، یقین بدانید همین حرف‌های بسیار خوبی هم که بنده الان دارم می‌زنم باز اسبابِ خیلی حرف‌های دیگر خواهد شد. ثانیاً من نگفتم هدایت در زبانِ فارسی استطاعتی نداشت؛ من گفتم هدایت استطاعت بازی درآوردن در زبان فارسی را نداشت؛ این غیر از آن است. واقعیت این است که هدایت برای صنایع لفظی آمادگی نداشت؛ این نه با تربیت او در زبان فارسی جور درمی‌آمد و نه با سادگی و صداقت شخصیت او. اما هدایت از این ناآمادگی، یا اگر بشود گفت از این ضعف، نوعی قوت ساخته بود؛ یعنی همان زبان ساده و بی‌پیرایه‌ای که گفتم. تبدیل ضعف به قوت یکی از نشانه‌های نبوغ هنری است، همان طور که قدرت‌نمایی غالباً نشانهٔ ضعف و زبونی است.

حریری: **من آخرین سؤالم را دربارهٔ بوف کور با عرض معذرت مطرح می‌کنم. آیا شما هیچ احتمال نمی‌دهید که آن‌طور که باید و شاید به‌معانی و مضامین این رمان توجه نکرده باشید؟**

دریابندری: به‌عبارت دیگر، آیا ممکن نیست که شما ـ یعنی من ـ **بوف‌کور** را نفهمیده باشید؟

حریری: **بله، آقای دریابندری این دقیقاً چیزی است که مایلم مطرح کنم و گاهی هم گفته می‌شود.**

دریابندری: آقای حریری، راستش من نه تنها **بوف کور** را نفهمیده‌ام، بلکه معنای خود این حرف را هم درست نمی‌فهمم. این حرف یعنی چه؟ وقتی اشخاص برسر داستانی یا فیلمی یا شعری یا چیزی از این قبیل باهم اختلاف سلیقه پیدا می‌کنند این یکی از رایج‌ترین و نازل‌ترین حرف‌هایی است که به هم می‌زنند؛ ولی به نظر من این حرف معنای محصلی ندارد. آنچه این وسط اتفاق افتاده این است که مثلاً من و آقای فلان یک فیلم را تماشا کرده‌ایم، من خوشم آمده، آقای فلان خوشش نیامده. حالا من به فلان می‌گویم این فیلم خیلی فیلم خوبی است، تو که خوشت نیامده این فیلم را نفهمیده‌ای. اگر این حرف معنایی داشته باشد، معنایش جز این نیست که تو از این فیلم خوشت نیامده. یعنی من حرفِ خودِ طرف را به‌عبارت دیگری تکرار کرده‌ام که به من اجازه می‌دهد سلیقهٔ خودم را توجیه کنم، بدون آن که حرف مهم یا معنی‌داری زده باشم. البته این حرف یک معنای ضمنی دارد. معنای ضمنی حرف لابد این است که اگر فهم تو به پایهٔ فهم من می‌رسید، یا اگر تو تحت تعلیماتِ من دربارهٔ چه‌گونگی تماشا و تعبیر و تفسیر فیلم قرار می‌گرفتی و فهمت به خوبی فهم من می‌شد، آن وقت می‌شد امیدوار بود که روزی فیلم موردِ بحث را بفهمی و لابد آن روز از آن فیلم خوشت هم می‌آمد. ولی این به نظر من ساده‌اندیشی است، و خودبینی البته، که ملازم طبیعیِ ساده‌اندیشی است. چون که اولاً خوش آمدن و خوش نیامدن یک امرِ ذوقی است، رابطهٔ ذوق و فهم هم خیلی پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. لابد شنیده‌اید، مرحوم سقراط در دفاع معروفش می‌گوید خیلی از شعرا شعرهای خودشان را نفهمیده‌اند. این حرف هنوز هم عجیب به نظر می‌آید. البته شاعر نافهم یا کج‌فهم هم گویا داشته باشیم، ولی منظورِ سقراط این نیست. او دارد حقیقت مهمی را بیان می‌کند، و آن این است

که سرچشمهٔ شعر یا هنر به طور کلی قوه یا «فاکولته»ای است که اسمش را ذوق یا قریحه می‌گذاریم، و این غیر از فهم است. مخاطبِ شعر و هنر هم همین قوه است. به عبارت دیگر، آنچه میان هنرمند و مخاطبش رخ می‌دهد فعالیتی است که نوعاً با آنچه میان متفکر و خواننده‌اش رخ می‌دهد فرق می‌کند، یعنی از نوع تفهیم و تفاهم و مبادلهٔ اطلاعات و مانند این‌ها نیست. به همین دلیل است که می‌گویند شعر باید «به دل آدم بنشیند»، یا به قول فرنگی‌ها باید به آدم «لگد بزند» ـ خوب، این هم تعبیر آن‌هاست. در هیچ فرهنگی نگفته‌اند شعر باید توی مغز آدم یا توی فهم آدم بنشیند، با این که می‌دانیم فعالیت ذوقی هم توی همان مغز واقع می‌شود. اصولاً شعری که احتیاج به فهماندن داشته باشد شعرِ بدی است، چون بعد از آن که قضیه شیرفهم شد باز مسئلهٔ التذاذ هنری که غرض اصلی شعر است باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، ممکن است شما یک شعر را به من بفهمانید ولی من باز هم از آن لذت نبرم. یا حتی برعکس، از یک شعر لذت ببرم ولی تألیف کلام و صنایع بدیعی و اشارات و تلمیحات آن را نتوانم توضیح بدهم، یعنی در واقع شعر را «نفهمیده» باشم. این هم از آن حرف‌هایی است که عجیب به نظر می‌آید ولی حقیقت دارد و هر روز جلو چشم ما اتفاق می‌افتد. بسیاری از ابیاتِ حافظ تألیف کلام یا نحو خیلی پیچیده‌ای دارند، درک صنایع بدیعی و معانی آن‌ها هم محتاج مقدمات فراوان است؛ ولی ما آدم‌های زیادی را می‌بینیم که بویی از این حرف‌ها نبرده‌اند و از این ابیات لذت می‌برند. بنابرین مسئله برسر فهمیدن و نفهمیدن نیست؛ ذوق آدم‌ها هم مثل باقیِ چیزهای‌شان فرق می‌کند. اگر این نکته را بفهمیم آن وقت اگر کسی گفت من از فلان اثر هنری خوشم نمی‌آید در جواب او نخواهیم گفت تو این اثر را نفهمیده‌ای؛ چون «فهمیدن» اثر هنری در حقیقت چیزی جز «خوش آمدن» از آن نیست، و آن کسی که می‌گوید فلانی فلان اثر را نفهمیده معنای حرفش در تحلیل آخر جز این نیست که فلانی از آن اثر خوشش نیامده. حالا از این فرمایش عمیق چه معنایی حاصل می‌شود،

البته به خود طرف مربوط است. خلاصه فهم ربطی به مسئله ندارد، شاید جز این که زدن چنین حرفی می‌تواند نشانه‌ای از حد فهم گوینده باشد. وانگهی، به فرض آن که در امر التذاذ هنری بنا را بر فهم بگذاریم که بنای بسیار مشکوکی است، از کجا که وقتی کسی می‌گوید من فلان اثر را می‌پسندم این دلیل بر نازل بودن حد فهم و ذوق خود او نباشد؟ چه بسیار آثاری که مناسب حال اشخاص کم‌فهم یا کج‌فهم نوشته شده‌اند. بنابرین توسل به فهم هیچ مسئله‌ای را حل نمی‌کند. در آن دعوای فرضی هم، بر سر فیلمی که من خوشم آمده و رفیقم خوشش نیامده، وقتی که من به آن رفیقم می‌گویم تو این فیلم را نفهمیده‌ای او به من نمی‌گوید خوب، پس بیا فهم مرا بهتر کن تا من هم بفهمم؛ طرف معمولاً می‌گوید اگر فهم این است که تو داری همان بهتر که پیش خودت بماند.

اما برگردیم به سؤال شما. مشکل من با **بوف کور** خیال نمی‌کنم مربوط به فهمیدن یا نفهمیدن باشد. ساختمان و مضامین و تعابیر این داستان آن جور مرموز نیستند که نشود از آن‌ها سر درآورد؛ تازه اگر هم بود این خودش دلیل دیگری بر ضعف این داستان بود. اتفاقاً به قولِ خیاط‌ها «پس‌دوزی»های این داستان کاملاً پیداست، سمبول‌هایش سطحی و حکمی است و شگردهای صوری‌اش مکانیکی است، و پاره‌ای به همین دلیل است که این داستان هیچ وقت مرا نگرفته. نحوهٔ احساسی هم که در سراسر داستان جاری است از نوع همان زنجموره و سانتی‌مانتالیسم ملال‌آوری است که ادبیات ما از آن اشباع شده بود و به نظر من یکی از موجبات بروز طغیان در شعر بوده است. حالا یکی می‌گوید این زنجموره بیان اختناق دورهٔ رضاشاهی است، یکی دیگر می‌گوید این نشانهٔ یأس فلسفی است یا نوعی ادبیات اگزیستانسیالیستی است. ممکن است همهٔ این‌ها باشد، ولی به نظر من بیان نارسا و ادبیاتِ کسل‌کننده‌ای است. بیان اختناق این نیست که کسی بنشیند و هی نق بزند که من حالم بد است و خیالات و اوهام دست از سرم برنمی‌دارند. نشان دادن یک صحنه از اختناق به زبان تصویری و ترسیمی کاری

می‌کند که هزارتا از این زنجموره‌ها نمی‌کنند. اگر هم منظور نمایش نوعی دید به اصطلاح فلسفی است، من خیال می‌کنم فلسفهٔ بشری، حالا تاریک یا روشن، تلخ یا شیرین، هرچه هست، در موقعیت‌های بشری ظاهر می‌شود، نه در اوهام فردی.

من البته می‌دانم، کسانی هستند که از این داستان بعضی نتایجِ به اصطلاح «فلسفی» می‌گیرند، یا از هرکدام از عناصر این داستان معنای «عمیق» خاصی درمی‌آورند. ولی این جور نتایج را از هر داستانی می‌شود گرفت و از این جور معنی‌ها از عناصر هر داستانی می‌شود در آورد. کیست که بتواند بگوید چرا؟ اتفاقاً، داستان هرچه فگارتر باشد به‌این جور تعبیرها و تفسیرها بیشتر راه می‌دهد، چون در یک همچو داستانی عوامل بازدارنده و محدود کننده، چیزهایی که جلو تفسیرهای دل‌بخواهی را بگیرد، کمتر وجود دارد، یا گاهی اصلاً وجود ندارد. کافی است شما چند اصطلاح فلسفی یا شبه فلسفی را یادگرفته باشید و یک چیزهایی هم از علم «هرمنوتیک» یا تفسیر متن به‌گوش‌تان خورده باشد تا بتوانید برای داستان‌های حسینقلی مستعان هم از همین «تفسیر»ها بنویسید، و هرکس هم تردید کرد بگویید داستان را نفهمیده است. ملاحظه می‌کنید که مفسر در موقعیت بسیار مساعدی قرار گرفته است، چون هیچ‌کس نمی‌تواند بالای حرفش حرفی بزند. منظور من البته انکارِ ارزش تفسیر و تأویل ادبیات یا به اصطلاح همان «هرمنوتیک» نیست. منظور این است که تفسیر و تأویل اگر دل‌بخواهی باشد قبول یا ردّ آن هم ناگزیر دل‌بخواهی خواهد بود. کسی نمی‌تواند با دلیل و برهان این حرف‌ها را رد کند، و اشکال این حرف‌ها هم دقیقاً همین است. مشکلِ این جور تفسیرها به قول بعضی فلاسفه «ابطال‌ناپذیر» بودن آن‌هاست؛ یعنی این‌که هیچ راهی برای رد کردن قول مفسر وجود ندارد. اگر دربارهٔ فلان داستان مستعان یا مستعانی فلان مفسر گفت که ابری بودن هوای تهران در روزی که داستان شروع می‌شود به معنای اختناق سیاسی است، و به هم خوردن حال قهرمان داستان در صبح روز بعد هم کنایه از

دل‌زدگی یا برآشفتگی او از امر وجود یا وضع بشری است، من یا شما این حرف را چه‌گونه می‌توانیم رد کنیم؟

البته باید هر روز شکر خدا را به جا بیاوریم که تا به حال کسی به فکر نیفتاده است از این جور تفسیرها برای داستان‌های مستعان بتراشد، یا بنده اطلاع ندارم؛ ولی اگر کسی تراشید، تراشیده است و دیگر هیچ کاریش نمی‌شود کرد. مگر این که بگوییم این حرف چون قابل ردکردن نیست، ارزشی هم ندارد. ولی کسانی که از آن جور حرف‌ها می‌زنند از این جور حرف‌ها هم هیچ باکی ندارند.

حریری: **می‌بخشید، آقای دریابندری؛ این «ابطال‌ناپذیری» که شما الآن اشاره کردید یک مسئلهٔ فلسفی است که بحث‌های زیادی دربارهٔ آن شده است، ولی این مسئله برای همه روشن نیست. ابطال‌ناپذیر بودن یا قابل رد نبودن یک حرف چه عیبی دارد؟ هرکسی مایل است حرفش را طوری بزندکه قابل ردکردن نباشد. ولی منظور شما مسلماً این نیست.**

دریابندری: نه.

حریری: **آقای دریابندری پس منظور شما چیست؟ خواهش می‌کنم منظورتان را روشن کنید.**

دریابندری: آقای حریری منظور من از قابل رد نبودن یا دراصطلاح «ابطال‌ناپذیری» این نیست که انسان حرفش را طوری بزند که دلایل و شواهدش محرز و محکم باشد و به اصطلاح مو لای درزش نرود. طبیعی است که هر آدمی که سرش به تنش بیرزد میل دارد همین جور حرف بزند؛ یعنی حرف باطل نزند. ولی حرف حسابی «ابطال‌پذیر» است، و «ابطال‌پذیر» غیر از «باطل» است. «ابطال‌پذیر» یعنی حرفی که شرایطِ ابطالش معلوم باشد. همان‌طور که فرمودید این یک بحث فلسفی است و

اینجا طبعاً مجال وارد شدن در این بحث را نداریم؛ ولی به طور کلی می‌شود گفت وقتی که یک نفر یک حرف حسابی می‌زند و شما هم قبول می‌کنید، میان شما و آن آدم نوعی تفاهم بیان‌نشده برقرار است، به این معنی که شما می‌دانید آن آدم در چه صورتی حاضر خواهد شد حرفش را پس بگیرد، یا به اصطلاح شرایط ابطال آن حرف چیست، و آن آدم هم می‌داند که شما این را می‌دانید، وگرنه امر تفهیم و تفاهم میان شما اصولاً غیرممکن می‌شود، و خود گفت و گو کار عبث و بیهوده‌ای خواهد بود. بگذارید یک مثالی برای روشن کردن این مطلب بزنم. یکی از دوستانِ من یک وقت یک همسایه داشت، که می‌گفت سرکه انداختن آمد نیامد دارد، و همچنین معتقد بود که این کار برای خانوادهٔ آن‌ها به خصوص زیان‌های مرگباری در پی دارد. دلیلش هم این بود که می‌گفت ما سال‌ها در آبادان برای خودمان خوش و خرم زندگی می‌کردیم، تا این که یک سال خانم تصمیم گرفت سرکه بیندازد. هرچه گفتم این کار آمد نیامد دارد مثل بعضی از خانم‌ها به خرجش نرفت و سرکه‌اش را انداخت. در نتیجه آن سال جنگ شد و ما از شهرمان آواره شدیم.

حریری: **شوخی می‌کنید...**

دریابندری: نه، باور کنید جدی می‌گویم. ولی حالا شما فرض کنید شوخی می‌کنم؛ منظورم نوع حرف است. ملاحظه کنید، آن آدم به خانمش گفته است که اگر سرکه بیندازد برای‌شان بد می‌شود. خانم گوش نداده و کار خودش را کرده. بعدش هم جنگ شده و آن وضع بد برای‌شان پیش آمده ـ آن هم چه وضعی! حالا آن خانم چه جوری باید به آقایش ثابت کند که سرکه ربطی به نقشهٔ تصرف منابع نفت خوزستان از طرف بعضی محافل منطقهٔ خاورمیانه ندارد و اگر او سرکه نمی‌انداخت هم باز ممکن بود جنگ بشود؟ تصدیق می‌کنید که این خانم هیچ راهی ندارد، چون آن آقا قبلاً به او هشدار داده بود، و حرفش هم

راست درآمده، و حالا خانم باید مسؤولیت آواره شدن خانواده را بر عهده بگیرد و بعد از این هرچه آقا گفت بی چون و چرا قبول کند. البته حرف آقا به نظر ما یک قدری پرت می‌آید؛ ولی چرا؟ آیا ما می‌توانیم دلیلی برای رد آن حرف و رفع مسؤولیت خانم بیاوریم که آقا را قانع کند؟ ابدا، چون که آقا تأکید می‌کند که نظرش به واسطهٔ تجربه ثابت شده و حرفش را فقط در صورتی پس می‌گیرد که با دلیل تجربی آن را رد کنیم؛ دلیل تجربی هم در این مورد لابد به این معنی است که برگردیم به آباداِن پیش از جنگ و خانم را از انداختن سرکه منصرف کنیم و بعد ببینیم که جنگ نمی‌شود. تصدیق می‌کنید که این کار قدری مشکل است. ولی ما نیازی به این دلیل تجربی نداریم؛ برای ما حرف آقا پرت است، نه برای آن که می‌توانیم با دلیل و برهان آن را رد کنیم؛ برعکس، برای آن که هیچ دلیلی که این حرف را رد کند در تصور ما نمی‌گنجد. به عبارتِ دیگر، این حرف داد می‌زند که «ابطال ناپذیر» است، و به همین دلیل مهمل است. اما همهٔ حرف‌های ابطال‌ناپذیر داد نمی‌زنند؛ چه بسیار حرف‌های مهمل که قیافهٔ جدی به خودشان می‌گیرند. مثل این که بگوییم معنای هوای ابری در آن داستان حسینقلی مستعان اختناقِ رضاشاهی است، چون که مستعان آن داستان را در زمان رضاشاه نوشته و در آن زمان فضای سیاسی و غیره بی‌اندازه گرفته بوده، و خوب، ابری بودن هوا هم همان گرفتگی فضاست. ما با هیچ دلیلی نمی‌توانیم این حرف را رد کنیم، چون که این حرف فقط به تصمیم گویندهٔ آن برای گرفتن این نتیجه و زدن این حرف متکی است، و نه به هیچ چیز دیگر؛ آن تصمیم هم از دسترس ما بیرون است. حتی اگر فرض کنیم که خودِ مرحوم حسینقلی مستعان سر از خاک بیرون بیاورد و به ما اطمینان بدهد که منظورش ابدا چنین چیزی نبوده است، مفسر ما می‌تواند بگوید که نیّت نویسنده مطرح نیست، چون نویسنده به هزار علت ممکن است بخواهد نیتش را از ما پنهان کند؛ وانگهی، علم «هرمنوتیک» به ما می‌گوید که معنی را حتی در جایی که وجود ندارد می‌توان یافت. درواقع

هم نیت و شهادت نویسنده در این موارد ملاک نیست؛ ملاک اثر اوست، که مفسر ما آن معنی را در آن دیده است، و هیچ دلیلی در رد آن نمی‌توان آورد؛ چون که او یا آن معنی را واقعاً دیده است، یا خیال می‌کند که دیده است، یا می‌خواهد ما خیال کنیم که او دیده است؛ و در هر صورت ما را نمی‌رسد که به او بگوییم تو چنین چیزی ندیده‌ای. اما از همین جا معلوم می‌شود که حرف او اصولاً از مقولهٔ حرف‌های رد نشدنی یا «ابطال ناپذیر» است و فقط به درد خودش می‌خورد. به نظر من بسیاری از آن تفسیرهای «فلسفی» که دربارهٔ *بوف کور* اینجا و آنجا می‌خوانیم از این مقوله است.

خوب آقای حریری، خیال می‌کنم دربارهٔ کتاب مستطاب *بوف کور* هم به‌قدر کافی داد سخن داده شد. پیشنهاد می‌کنم ختمش را همین‌جا برچینیم.

حریری: **موافقم. ولی لطفاً آن مسئلهٔ «داش آکَل» یا «داش آکُل» را هم که معوق گذاشتیم روشن کنید. چرا شما می‌گویید داش آکَل به (فتح کاف)، در حالی که غالباً داش آکُل (به‌ضم کاف) گفته می‌شود؟**

دریابندری: من فقط می‌توانم نظر خودم را بیان کنم. علت شایع شدنِ تلفظ داش آکُل به ضم کاف احتمالاً آن فیلمی است که از روی این داستان هدایت ساخته شد و اسمش را «داش آکُل» به ضم کاف گذاشتند. من نمی‌دانم سازندگان آن فیلم چرا و چه‌طور به این نتیجه رسیدند، ولی در هرحال داش آکُل به‌نظر من درست نمی‌آید. کل به فتح کاف کوتاه شدهٔ همان کربلایی است. در شیراز و فارس به طور کلی این لفظ را جلوِ اسم همهٔ کسانی که به زیارت کربلا رفته بودند می‌گذاشتند، مثل کَل علی، کَل حسن، کَل تقی. اسم آن لوطی شیرازی شاید مثلاً داش آکَل حسین بوده، که همان داداش آقا کربلایی حسین باشد. به این ترتیب به نظرِ می‌آید که هدایت برای قهرمان داستانش اسمی ساخته که فقط از عنوان‌های داداش و آقا و کربلایی تشکیل شده، و با حذف اسم اصلی

نوعی شوخی توی این اسم درج کرده. عنوان رمان ***حاجی آقا*** هم باز یک همچو اسمی است. یک وقت این جور اسم‌ها زیاد بود؛ مثل آقاخان و میرزاآقا و حاجی میرزاآقا. زمان رضاشاه یک قانونی از مجلس گذراندند که این عنوان‌ها از اسم‌ها حذف بشود، در نتیجه آدمی که مثلاً اسمش میرزا آقاخان بود از شر اسم فارغ می‌شد. مرحوم میرزا آقاخانِ کرمانی را سال‌ها پیش از آن از شر زندگی هم فارغ کرده بودند. داش‌آکل احتمالاً یک دنباله‌ای هم داشته و اگر گرفتار آن قانون می‌شد لابد باید آن دنبالهٔ فراموش‌شده را زنده می‌کرد. البته گویا یک عنوان «کلو» به ضم کاف هم در شیراز بوده، ولی من گمان نمی‌کنم «کلو» به «کل» خلاصه می‌شده. من نشنیده‌ام. وانگهی، خود کلو هم در خیلی جاهای فارس به فتحِ کاف تلفظ می‌شده. در هرحال به نظر من درست همان داش‌آکل است که عرض کردم، به خصوص که من یک بار از خود مرحوم هدایت پرسیده‌ام.

حریری: **جدی؟ شما که فرمودید هیچ وقت هدایت را ندیده‌اید.**

دریابندری: نه متأسفانه. عرض کردم از مرحوم هدایت، یعنی از هدایتِ مرحوم.

حریری: **پس لابد مرحوم هدایت را در خواب دیده‌اید.**

دریابندری: نه اتفاقاً در بیداری پرسیدم. داستان از این قرار است که حدود بیست سال پیش یکی از دوستان من و چند نفر دیگر را برد به یک جلسهٔ احضار ارواح. یادش به خیر، غلامحسین ساعدی هم بود. شاید هم خود ساعدی بود که ما را برد، درست یادم نیست. درهرحال احضار کنندهٔ ارواح یک سرهنگ بازنشسته بود، طرف‌های پارک شهر. یک مدیوم هم داشت که جوان بیست و دو سه ساله‌ای بود. جناب سرهنگ مدیومش را هیپنوتیزم می‌کرد، بعد از او می‌خواست روحِ

اشخاص متفرقه را حاضر کند، روح هم حاضر می‌شد و به توسط مدیوم که در حال خواب بود با حضار حرف می‌زد. خلاصه، جناب سرهنگ مدیوم را خواب کرد و از ما پرسید روح چه کسی را مایلید احضار کنیم، من هم گفتم لطفاً روح صادق هدایت را احضار کنید، چون کار خیلی واجبی با ایشان دارم. جناب سرهنگ گفت آقای هدایت خودشان تشریف می‌آورند، احتیاجی به احضار نیست. معلوم شد این کار هر شب‌شان است. گفتم بسیار خوب، پس هروقت آقای هدایت تشریف آوردند مرا خبر کنید. خلاصه بعد از مدتی گفتند آقای هدایت تشریف آورده‌اند، اگر سؤالی دارید بفرمایید. فیلم «داش آکُل» مثل این که تازه درآمده بود، بحث آکُل یا آکَل مطرح شده بود. گفتم از آقای هدایت بپرسید «داش آکَل» درست است یا «داش آکُل»؛ هدایت به زبان فصیح گفت «داش آکَل».

حریری: **خوب، این برای شما دلیل شد؟**

دریابندری: بله، تا آن حد که قول ارواح می‌تواند دلیل بشود. تازه داستان به اینجا ختم نمی‌شود. ما بعد از مذاکره با چند روح دیگر بلند شدیم رفتیم هتل مرمر توی خیابان فیشرآباد، که پاتوق خیلی از دوستان بود. آنجا دیدم اسماعیل شاهرودی شاعر معروف و مرحوم نشسته دارد با یک عده سر همین مسئلهٔ آکَل یا آکُل جر منجر می‌کند. شاهرودی می‌گفت آکَل، آن‌ها می‌گفتند آکُل. من گفتم حق با شاهرودی است، چون من نیم ساعت پیش از خود هدایت پرسیدم، گفت آکَل. شاهرودی گفت بفرمایید، این هم شاهد. ولی هیچ کس از من نپرسید تو نیم ساعت پیش هدایت را کجا دیده‌ای...

رمان و رمانس . . . . . .

حریری: **آقای دریابندری، حالا من می‌خواهم چند سؤال در زمینهٔ فعالیتِ**

نویسندگی مطرح کنم، یعنی در زمینهٔ داستان کوتاه و رمان و نمایشنامه. آیا به نظر شما شروع کار و پیشرفت کار نویسندگی در جامعهٔ ما با یک روند درست و منطقی انجام گرفته یا احیاناً لنگی‌هایی داشته؟

دریابندری: عرض شود که این سؤال مرا به یاد یکی از حرف‌های بامزهٔ آقای مهندس بازرگان می‌اندازد....

حریری: **جدی؟ کدام حرف؟**

دریابندری: اگر یادتان باشد، ایشان در زمانی که نخست‌وزیر بود هفته‌ای یک بار می‌آمد در تلویزیون صحبت می‌کرد. یک بار صحبتش کشید به مسائل قرآنی و کلامی، آن وقت خودش متوجه شد، گفت البته این مطالبی که من دارم می‌گویم از باب تفسیر قرآن است و تفسیر قرآن هم وظیفهٔ نخست‌وزیر نیست، ولی خوب، ما کدام کارمان مثل آدمیزاد بود که حالا این یکی‌اش باشد؛ بعد هم حرفش را ادامه داد. حالا ما کدام کارمان روی روند درست و منطقی انجام گرفته که این یکی‌اش گرفته باشد؟ وانگهی، روند درست و منطقی یعنی چه؟

حریری: **تاریخچهٔ داستان‌نویسی ما از آغاز تا امروز دو سه مرحله طی کرده و در این مراحل فراز و نشیب‌هایی داشته. حالا منظور من این است که آیا این مراحلِ طی شده همان طوری بوده که می‌بایست طی بشود، یا اگر تحولاتِ تاریخی ما به‌گونهٔ دیگری بود این روند هم فرق می‌کرد و حالا ممکن بود به نتایج بهتری رسیده باشیم؟**

دریابندری: بله، شما سعی خودتان را کردید که سؤال را یک جورِ دیگری فرموله بکنید که برای من روشن‌تر بشود، ولی به نظر من این سؤال اساساً روشن‌شدنی نیست. چون در این تاریخچه‌ای که فرمودید

آنچه واقع شدنی بوده واقع شده. به عبارت دیگر مقدورات تاریخی و زبانی و فرهنگی و غیره در این سرزمین با هم جمع شده‌اند و این آثاری را که ملاحظه می‌کنیم به وجود آورده‌اند. حالا اگر ما از خودمان بپرسیم که در چه صورتی یک وضع دیگری پیش می‌آمد، خوب لابد جوابش این است که اگر یکی یا چندتا از آن شرایطی که در ایجاد این وضع دخیل بوده‌اند عوض می‌شدند، یا حذف می‌شدند، طبعاً ما به‌نتایجِ دیگری می‌رسیدیم. ولی از این جواب هیچ چیز به درد بخوری دستگیرِ ما نمی‌شود. مثلاً در این تاریخچهٔ مورد بحث شما مرگ صادق هدایت که بنیان‌گذار داستان نویسی جدید ماست و همچنین بعد از آن کودتای ۲۸ مرداد رویدادهای مهمی هستند، و در فاصلهٔ کوتاهی از همدیگر هم اتفاق می‌افتند. اگر هدایت سی سال دیگر زنده می‌ماند، و اگر دولت مصدق به آن صورت برنمی‌افتاد و به‌موقع خودش جای خودش را به دولت دیگری از نوع خودش می‌داد، خوب بدیهی است که اولاً صحنهٔ ادبیات و داستان نویسی فارسی زیر سایهٔ آدمی مثل هدایت رنگِ دیگری پیدا می‌کرد، ثانیاً فضای سیاسی و اجتماعی ما چیز دیگری از کار درمی‌آمد. طبیعی است که روحیه و کار هیچ نویسنده‌ای از تأثیر این تفاوت‌ها نمی‌توانست برکنار بماند. ولی آن رویدادهایی که نباید پیش می‌آمدند درواقع پیش آمدند. نتیجه هم همین وضعی است که ملاحظه می‌کنیم. ولی شاید شما دارید می‌پرسید که آیا این وضعی که هست خوب وضعی است یا نه، یا به‌اصطلاح نتیجهٔ این پنجاه شصت سال تغییر و تحول ادبی را چه گونه می‌توان ارزیابی کرد.

حریری: **بله منظور من همین است. شما در گفت و گوی دیگری از ادبیات داستانی دورهٔ پیش از هدایت به عنوان «پیش از داستان» اسم برده‌اید، و بعد هم اشاره کرده‌اید که دورهٔ هدایت را هم باید امروز تمام‌شده به‌حساب بیاوریم. حالا سؤال من این است که مشخصات این دوره‌ها چیست؟ چه چیزی این دوره‌ها را از هم جدا می‌کند؟**

دریابندری: این دوره‌ها را چیز خاصی از هم جدا نمی‌کند. این تقسیم بندی‌های تاریخی همیشه فرضی و تقریبی است؛ در این جور بحث‌ها این را باید در نظر داشته باشیم. داستان‌نویسی به معنایی که مورد بحثِ ماست در ادبیات قدیم خود ما سابقه و سنتی نداشته است و اولین داستان‌های جدید ما به تقلید از داستان‌های فرنگی نوشته شده‌اند. یعنی باید پایهٔ یک سنت جدید گذاشته می‌شده. در این جور موارد شخصیت و استعداد آن آدمی که این پایه را می‌گذارد، و درک و دریافت او از سنتِ خارجی خیلی شرط است. پیش از هدایت چندین نفر سعی کرده بودند به شیوهٔ فرنگی داستان بنویسند. از میان این‌ها دو سه نفر را می‌شود جدی گرفت، که عبارت‌اند از جمال‌زاده و حجازی که معروف‌اند، و مشفق کاظمی نویسندهٔ رمان معروف ***تهران مخوف*** که برخلاف آن دو نفرِ دیگر دنبالهٔ کارش را زیاد جدی نگرفت. حسن مقدم یا علی نوروز هم بوده که از چند تکه نوشته‌ای که ازش باقی مانده پیداست خیلی با استعداد بوده، ولی متأسفانه جوانمرگ شده و تأثیری به‌جا نگذاشته. حسینقلی مستعان هم البته بود، که در همان دورهٔ هدایت خیلی فعال بود و یک وقت ماهی یک رمان کوچک منتشر می‌کرد، ولی مستعان را به هیچ وجه نمی‌شود جدی گرفت. دریافت جمال‌زاده از ادبیات اروپایی کامل‌تر به‌نظر می‌آید، ولی او هم با آن که ساکن اروپا بود و همان جا هم ماندگار شد باید گفت هیچ وقت با ادبیات و سایر هنرهای قرن بیستم تماس نزدیکی نگرفت. در زبان فارسی اولین مقالهٔ مفصل را دربارهٔ جیمز جویس همین جمال‌زاده نوشته است، ولی در داستان‌های خود او از اسلوب رمان‌نویسی جویس و بعد از جویس کمترین دریافتی به چشم نمی‌خورد. البته خود هدایت هم از این بابت خیلی پیشروتر از جمال‌زاده نیست؛ همان طور که گفتم او را باید از لحاظ اسلوب کار نویسندهٔ قرن نوزدهمی به‌حساب بیاوریم، ولی دست‌کم هدایت به‌آخرِ قرن نوزدهم تعلق دارد و کارهایش نشان می‌دهد که با رمان گوتیک و ادبیات دراصطلاح منحط و تا حدی هم با کارهای سوررئالیست‌ها آشنا

بوده، درحالی که کارهای آن پیش‌قدم‌ها یا پیش‌کسوت‌ها بیشتر رمانس‌های قدیم اروپا یا رمان‌های ابتدایی را به خاطر می‌آورد. از اینجا، یعنی از این دورنمای تاریخی که نگاه می‌کنیم، میان دورهٔ پیش از هدایت و دورهٔ او تفاوت‌هایی به‌چشم می‌خورد، که به نظر من از بعضی جهات با تفاوت میان دورهٔ «رمانس» و دورهٔ «رمان» در ادبیاتِ اروپایی قابل قیاس است.

حریری: **تفاوت رمانس و رمان در چیست؟**

دریابندری: برداشت رمانس خیلی کلی‌تر و ساده‌تر از رمان است. در رمانس اروپایی داستان با خطوط خیلی کلی ترسیم می‌شود و آن پیچیدگی‌هایی که ما در آدم‌های رمان می‌بینیم به چشم نمی‌خورد. مثلاً ما غالباً با عشق پاک و وفاداری بی چون و چرا و دلاوری بی‌پایان سر و کار داریم، یا برعکس با خیانت و خباثت ذاتی و زایل نشدنی، یعنی با چیزهایی که در واقعیت زندگی کمتر پیدا می‌شود. حالا ممکن است یک بابایی بگوید نویسندگان آن رمانس‌ها هم واقعیت زندگی را همان جوری می‌دیدند که توصیف می‌کردند. خوب، این از لحاظ بحث ما اشکالی ندارد. آنچه در تاریخ ادبیات پیش آمده این است که در اول قرنِ هفدهم رفته رفته طرز نگاه نویسنده به واقعیت عوض می‌شود و داستان‌های پهلوانی و عشقی موسوم به رمانس آن کیفیت قابل قبولِ خودشان را از دست می‌دهند. به عبارت دیگر واقعیت آن طور که داستان سرا آن را می‌بیند عوض می‌شود، تا این که یک نفر اسپانیایی به اسم میگل ده سروانتس رمانس تازه‌ای می‌نویسد که غرض آشکارش دست انداختن رمانس‌های معمول و متداول است. اسم این رمانسِ جدید همان طور که می‌دانید *دن کیشوت* است. سروانتس در همان اولِ داستان به ما می‌گوید که پهلوان لامانچا به علت خواندن افسانه‌های چرند و گزافه‌آمیز حواسش پرت شده. پیداست که در آن دوره دیگر

رمانس‌های قدیم اعتبارشان را از دست داده بوده‌اند. البته *دن کیشوت* گذشته از این که هزل بسیار شیرینی است بر رمانس‌های اروپایی قرنِ شانزدهم خیلی ابعاد دیگر هم دارد، ولی مطلبی که من اینجا می‌خواستم بگویم این است که بعد از انتشار این رمانس، که در واقع باید گفت اولین رمان اروپایی است، ختم رمانس برچیده می‌شود و صحنهٔ ادبیات اروپا عوض می‌شود. خواندن این داستان برای خوانندهٔ اروپایی مثل خوردنِ میوهٔ درخت معرفت بوده است برای آدم و حوا. همان طور که آن‌ها چشم‌شان باز می‌شود و متوجه برهنگی خودشان می‌شوند و احساسِ شرم می‌کنند، خوانندگان *دن کیشوت* هم می‌بینند که رمانس قرونِ وسطایی در عصر جدید چیز مضحک و شرم‌آوری است. به همین دلیل است که در انگلستان و فرانسه، که خیلی بیشتر از جاهای دیگر اروپا برای گرفتن پیام سروانتس آمادگی داشتند، نوشتن رمانس هزل آمیز، یا هزل بر رمانس معمول و متداول، رواج می‌گیرد؛ اینجاست که پایهٔ رمان گذاشته می‌شود. البته این یک امر اتفاقی نیست. قرن هفدهم قرن انقلابِ علمی و انقلاب صنعتی است، طبیعی است که در این دوره به موازات این انقلاب‌ها نوعی انقلاب ادبی هم پیش بیاید، و این همان چیزی است که با انتشار *دن کیشوت* پیش آمده است، ولی منظور من وارد شدن در این بحث‌ها نیست. آنچه می‌خواهم بگویم این است که وقتی نویسندهٔ جوانی به نام صادق هدایت از فرنگ به ایران برمی‌گردد و اولین مجموعه‌های داستان‌های کوتاهش را منتشر می‌کند، تأثیر آن در ادبیات آن روز به تأثیر *دن کیشوت* در ادبیات قرن هفدهم اروپا بی‌شباهت نیست. خوانندگان ناگهان متوجه می‌شوند که داستان یا ادبیات داستانی غیر از آن است که تا به حال می‌خوانده‌اند. من البته خودم شاهد صحنه نبوده‌ام، ولی تصور می‌کنم که تأثیر اولین داستان‌های هدایت بر خوانندگان آن روز تکان دهنده و بیدارکننده بوده است. ناگهان ادبیات روز منسوخ و حتی مضحک می‌شود. بله، جمال‌زاده هم در فرنگ بوده و اولین داستان‌هایش را از فرنگ به ایران فرستاده، در این که قریحهٔ سرشاری

هم داشته و چند قدم از زمان خودش جلوتر بوده جای شکی نیست، ولی به نظر من جمال‌زاده هیچ وقت معنای انقلاب ادبی اروپا را درک نکرد، چنان که با انقلاب هنرهای بصری و تجسمی اروپا هم که زیر چشمش رخ داده هیچ تماسی نگرفت، درست مثل کمال‌الملک، که در گرماگرمِ جنبش امپرسیونیست‌ها برای مطالعهٔ نقاشی به پاریس می‌رود، ولی ظاهراً چیزی از کارهای آن‌ها به چشمش نمی‌خورد، یا اگر هم خورده آن را به کلی نادیده گرفته. به همین دلیل است که کمال‌الملک، با آن که استادِ زبردستی بوده، نقشش در تاریخ هنر نقاشی ایران نقش بازدارنده است، به این معنی که هر پیشرفتی که بعد از او در این زمینه صورت گرفته با شکستن سنت او حاصل شده. از لحاظ تاریخی فرق جمال‌زاده با کمال‌الملک این است که جمال‌زاده با همهٔ عمر دراز و انرژی فراوانش کماییش منفرد می‌ماند و مکتب و پیروی پیدا نمی‌کند. علتش هم گمان می‌کنم این است که پس از انتشار اولین آثار او خیلی زود چهرهٔ هدایت پیدا می‌شود و مکتب و سنت جدید را او، یعنی هدایت، بنا می‌گذارد، نه جمال‌زاده. هدایت نوعاً آدم دیگری است. لابد می‌دانید، هدایت مختصری ذوق نقاشی هم داشته، در میان طرح‌ها و مشق‌های او کارهایی هست که نشان می‌دهد این آدم با نقاشی مدرن هم در تماس بوده. همچنین می‌دانیم که با موسیقی اروپایی هم آشنا بوده. خلاصه این که هدایت از حیث آشنایی با فرهنگ غربی به اصطلاح جامع‌الاطراف بوده. برای ادبیات ما مهم است که پیام ادبیات جدیدرا یک همچو آدمی به ایران می‌آورد، و نه حتی جمال‌زاده که پیش از هدایت به اروپا رفته بوده و آنجا ماندگار هم شده.

مطلب دیگری که در خصوص هدایت باید اضافه کنم مربوط به بُعدِ اخلاقی کار و شخصیت اوست. موعظهٔ اخلاقی یکی از عوارض و شواهد فقر اخلاقی است. هدایت این را خیلی خوب درک می‌کرده و از موعظهٔ اخلاقی به شدت بیزار بوده و از آن پرهیز می‌کرده. این بیزاری و پرهیز به اندازه‌ای بوده که حتی در سال‌های آخر به شکل نوعی مسلکِ

ملامتی در می‌آید و هدایت تظاهر به کارهای «غیراخلاقی» می‌کند. این به نظر من نشان می‌دهد که شخصیت او عمیقاً اخلاقی بوده. حالا امیدوارم کسی از این حرف این طور نتیجه نگیرد که بهترین راه برای مشهور شدن به اخلاق دست زدن به کارهای غیراخلاقی است، چون اگر کسی بخواهد چنین نتیجه‌ای بگیرد منصرف کردن او کار آسانی نیست. به هرحال، در آن چیزی که من اسمش را «پیش از داستان» گذاشتم اخلاق کالای ارزان‌بهایی است که به مقدار فراوان تولید و عرضه می‌شود: غالباً به صورت عواقب و نتایج هولناک بی‌اخلاقی. لازم نیست وارد جزئیات بشویم، فرمول داستان‌های اخلاقی معلوم است: جوانِ ثروتمندی دخترهای بی‌گناه را از راه به در می‌برد و به بدبختی می‌کشاند؛ زن زیبا و هرزه‌ای رجال سیاسی را روی انگشتش می‌چرخاند و به روز سیاه می‌نشاند؛ مرد بی‌شعور و بی‌سوادی با دزدی ودغلی و دوز و کلک که جزئیات آن هم درست معلوم نمی‌شود به ثروت و قدرت و مقامات بلند می‌رسد و همه به او عزت و احترام می‌گذارند، به غیر از نویسنده البته، که با نهایت شهامت فحش و فضیحتِ زیادی نثار او می‌کند؛ و از این قبیل. هدایت این نوع ادبیات را منسوخ کرد. منظور من از «پیش از داستان» همین داستان‌های پیش از هدایت است. یکی از این داستان‌ها رمانی بود به اسم ***آدم فروشان قرن بیستم***، به قلم نویسنده‌ای به اسم ربیع انصاری. امروز کتاب و نویسنده هر دو فراموش شده‌اند، ولی این داستان در زمان خودش خوانندهٔ فراوان داشت و خیلی هم گیرا بود. خود من در ده یازده سالگی این داستان را خواندم و برای سرنوشت دختر داستان گریهٔ مفصلی کردم.

اگر می‌خواهید بدانید، داستانش تا آنجا که به یادم مانده از این قرار بود که یک دسته آدم بدجنس یک دختر خوش‌جنس را در تهران به دام می‌اندازند و او را دست‌بسته و دهن‌بسته با اتومبیل به شهر دور دستی می‌برند و در یکی از آن خانه‌های بد به‌کار وامی‌دارند. شهرش اگر اشتباه نکنم همدان بود؛ آن روزها همدان جای خیلی دوری بود.

نامزد دختر که جوان دلیر و فداکاری است بعد از تلاش زیاد دختر را پیدا می‌کند، ولی افسوس که دیگر کار از کار گذشته؛ دختر مسلول شده و در گوشهٔ آن خانهٔ نکبت‌بار جهان را بدرود می‌گوید. در اولین مقاله‌ای که دربارهٔ هدایت خواندم اسم این نوع ادبیات را «ادبیات فاحشه‌خانه» گذاشته بودند، چون کار این داستان‌ها همیشه به فاحشه‌خانه می‌کشید، یا از آنجا شروع می‌شد. این مقاله در مجلهٔ *مردم ماهانه* چاپ شده بود و امضا هم نداشت، ولی من الان شکی ندارم که قلم، قلم احسان طبری بود. پیش از هدایت این جور داستان‌ها مضحک به نظر نمی‌رسیدند. جمال‌زاده صدمهٔ مهمی به این‌ها نزده بود، کارهای حجازی هم فقط یک آب از این‌ها شسته‌تر بود. من این داستان را احتمالاً در سال هزار و سیصد و نوزده یا بیست، یا شاید هم بیست و یک، خوانده بودم؛ یعنی هشت تا ده سال بعد از انتشار اولین داستان‌های هدایت. اسم هدایت تا دو سه سال بعد از آن اصلاً به گوشم نخورده بود. این نشان می‌دهد که تأثیر هدایت از دایرهٔ محافل خواص هنوز خیلی فراتر نرفته بود. من بچهٔ کتاب‌خوانی بودم، ولی از محافل خواص فرسنگ‌ها فاصله داشتم. بعد از خواندن کارهای هدایت به این نتیجه رسیدم که اگر *آدم فروشان قرن بیستم* را دوباره بخوانم این بار خنده‌ام خواهد گرفت. به وجود آوردن یک همچو تفاوتی در روحیه و طرز نگاه خواننده کار کوچکی نیست. هدایت این کار را کرده بود، با همان داستان‌های قرن نوزدهمی.

گمان می‌کنم یکی از چیزهایی که در آن روزها خوانندگانِ داستان‌های هدایت را می‌گیرد این است که می‌بینند در این داستان‌ها از آن عنصر دروغ‌آمیز و ملال‌آور موسوم به «اخلاق» هیچ خبری نیست. البته آدم‌های داستان دچار انواع گرفتاری‌ها می‌شوند و در حق همدیگر هم انواع رذالت‌ها را می‌کنند، ولی این گرفتاری‌ها خیلی پیچیده‌تر از آن است که به این سادگی‌ها بشود روی موجبات «اخلاقی» آن‌ها انگشت گذاشت. به عبارت دیگر، با کمال تعجب گرفتاری‌های آدم‌های راست راستی و زندگی واقعی را به یاد می‌آورند. این‌ها به نظر من مقداری از

مشخصاتی است که داستان‌های هدایت را در زمان خودش ممتاز می‌کرده و باعث می‌شده که آثار پیش از او ابتدایی و منسوخ جلوه کند. اگر داستان آن چیزی است که هدایت می‌نوشته، نوشته‌های پیش از آن را طبعاً باید «پیش از داستان» نامید.

حریری: **ولی منظور شما مسلماً این نیست که آن نوع آثار دیگر نوشته نشده؟**

دریابندری: نخیر، منظور من از سکه افتادن آن نوع آثار است. در این جور موقعیت‌های تاریخی معمولاً عده‌ای از مردم با جنبش جدید تماس می‌گیرند و به آگاهی تازه‌ای می‌رسند. عدهٔ زیادی هم همان زندگی قبلی را ادامه می‌دهند، تا کی دست روزگار آن‌ها را در تماس با واقعیت‌های جدید قرار بدهد.

در زمان صادق هدایت آن ادبیات منسوخ ادامه داشت و بزرگ‌ترین نماینده‌اش همان حسینقلی مستعان بود، که یک وقت ماهی یک رمان می‌نوشت و در قطع جیبی منتشر می‌کرد. هدایت در مقالهٔ بسیار قشنگی یکی از این رمان‌های او را دست انداخته است. اسم آن رمان «ناز» بود، اگر اشتباه نکنم. درواقع خوانندگان داستان‌های هدایت در روزهای اول عدهٔ زیادی نبوده‌اند. هدایت کتاب‌هایش را در دویست سیصد نسخه یا شاید هم کمتر چاپ می‌کرده و مقداری از این نسخه‌ها را هم به دوستانش می‌داده؛ بنابرین دایرهٔ نفوذ او به محافل معینی که می‌شود اسمش را محافل برگزیده گذاشت محدود می‌شده. بیرون از این دایره آن سنت ادامه داشته، چنان که هنوز هم ادامه دارد. به عبارت دیگر دنبالهٔ نسلِ «پیش از داستان» با همان مشخصاتی که گفتم قطع نشده. ولی پس از ظهور هدایت از لحاظ تاریخی این سنت را باید درگذشته و منسوخ به حساب آورد. این واقعیتی است که در شؤون دیگر زندگی هم دیده می‌شود.

حریری: **آقای دریابندری، در این بحث مربوط به نقش هدایت در ایجاد**

یک سنت ادبی جدید شما هیچ اسمی از بزرگ علوی نبردید. آیا به نظر شما علوی در این مهم نقشی نداشته؟

دریابندری: چرا، ولی به نظر من اهمیت او با هدایت قابل قیاس نیست. علوی پیش از به زندان افتادن در ۱۳۱۶ فقط یک مجموعهٔ داستان منتشر می‌کند، که مجموعهٔ درخشانی هم نیست. یکی دو داستان فرنگی هم در مجلهٔ *دنیای* دکتر ارانی ترجمه می‌کند، مثل «گل‌های سفید»، که قبلاً صحبتش را کردیم و به هر حال چیز مهمی نیست. فعالیت علوی به عنوان نویسنده درواقع بعد از شهریور ۲۰ شروع می‌شود، که دورهٔ دیگری است با مسائل دیگری. شهرت و نفوذ علوی در این دوره بیشتر جنبهٔ سیاسی دارد. اگر علوی زیر سایهٔ حزب توده نبود من گمان نمی‌کنم به عنوان نویسنده آن اسم و اعتبار را پیدا می‌کرد. با همهٔ این‌ها به نظر من ملاحظهٔ شما درست است، علوی در اولین قدم‌ها پشت سر هدایت بوده و طبعاً باید او را هم تاحدی به حساب آورد. ولی این را هم باید اضافه کنم که منظور من بحث دربارهٔ جریانی است که در تاریخ ادبیات ما پیش آمده، نه دربارهٔ اشخاص.

حریری: **آقای دریابندری، شما گاهی از آثاری دفاع کرده‌اید که خودتان هم معترف بوده‌اید خالی از عیب و ایراد نیستند. این عیب و ایرادها به نظرِ بعضی از مردم خیلی مهم می‌آید، به طوری که به نظر آن‌ها اعتبار اثر را به کلی از بین می‌برد. چه گونه است که برای شما این طور نیست؟ لابد شما ملاک‌های دیگری در نظر دارید. این‌ها چه ملاک‌هایی هستند که آن عیب و ایرادها را منتفی می‌کنند؟**

دریابندری: آقای حریری، من در مواردی که این کار را کرده‌ام سعی کرده‌ام ملاک‌های خودم را روشن کنم؛ اینجا می‌توانم این را اضافه کنم که هر اثر ادبی یا هنری به طور کلی جنبه‌های قوی و ضعیف دارد. برای

من اصولاً قوت‌های اثر هنری خیلی بیشتر از ضعف‌هایش اهمیت دارد. به همین دلیل است که من به هنر «نائیف» علاقه دارم. به هنر نائیف از لحاظ مهارت هنرمند یا صنایع صوری هزار جور ایراد می‌شود گرفت، ولی این ایرادها چیزی از ارزش اثر کم نمی‌کند. درواقع مقداری از گیرایی یا به اصطلاح «شارم» هنر نائیف همین رها بودن از قید مهارت و صنایع صوری است.

حریری: **هنر نائیف چه نوع هنری است؟ اگر در این نوع هنر مهارت اهمیتی ندارد، پس چه چیزی در آن اهمیت دارد؟**

هنرِ نائیف

دریابندری: کلمهٔ «نائیف» یعنی ساده‌دل، یا حتی شاید ساده‌لوح. بنابرین هنر نائیف هنری است که از روی سادگی به وجود می‌آید، نه با مهارت و بعد از تعلیم دیدن و این جور چیزها. ما در جامعهٔ خودمان هنرمند نائیف فراوان داشته‌ایم، ولی کمتر در ارزش‌های هنر نائیف باریک شده‌ایم.

حریری: **هنرمند نائیف چه جور هنرمندی است؟**

دریابندری: در یک کلام شاید بشود گفت هنرمند نائیف هنرمند تعلیم ندیده است، یا به عبارت روشن‌تر هنرمند ناشی. به این دلیل هنر نائیف مسئلهٔ صورت و معنی یا فورم و محتوا را به شکل برهنه‌اش مطرح می‌کند. چون از یک طرف گفته می‌شود که هنر مدرن هنر صورت و صناعت محض است؛ از طرف دیگر هنر نائیف که عاری از مهارت و صناعت صوری به نظر می‌رسد، که یکی از وجوه مدرنیسم است؛ درواقع خود مدرنیسم در بسیاری از موارد به طرد مهارت و صناعت صوری منجر می‌شود، چنان که در کارهای هنرمندان مهمی مثل هانری ماتیس و پل کله و شاگال و حتی پیکاسو می‌بینیم. همهٔ این‌ها به یک معنی سعی

می‌کنند خودشان را به مرتبهٔ ناشیگری هانری روسو برسانند.

حریری: **این هانری روسو چه‌گونه هنرمندی بوده؟ هنرش چه مشخصاتی داشته؟**

دریابندری: این هانری روسو نمونهٔ فرد اعلای هنرمند نائیف است. آدمی بوده که تعلیم نقاشی اصلاً ندیده بوده، نقاش ماهری نبوده. منظورم از نقاش ماهر آدمی است مثل ماتیس یا پیکاسو، یا دگا. دگا طراحِ زبردستی است، که مثلاً اسب را در حال پرش یا رقاص را در حالِ چرخیدن روی پنجهٔ پا می‌کشد. بیننده خیال می‌کند نقاش این تابلو را از روی یک عکس فوری ساخته که با فلَش گرفته شده، در صورتی که در آن زمان اصلاً گرفتن چنین عکس‌هایی مقدور نبوده، یعنی درواقع هیچ کس آن حرکات را به صورت ثابت تا آن روز به چشم ندیده بوده. هانری روسو ابدا چنین مهارت‌هایی نداشته. وقتی گیوم آپولینِر و چند نفر از مدرنیست‌های اول قرن روسو را کشف می‌کنند این آدم مرد مسنی بوده، کارمند ادارهٔ گمرک و ظاهراً کمی هم خل‌وضع، که با زن و دخترش توی یک آپارتمان کوچک نزدیک محلهٔ هنرمندهای پاریس زندگی می‌کرده و تمام وقتش را صرف کشیدن تابلوهایی می‌کرده که به نظر زن و دخترش یک شاهی هم نمی‌ارزیده و هیچ کس هم از او نمی‌خریده. آپولینر و دوستانش ظاهراً مرتب به دیدن این پیرمرد می‌رفته‌اند و کارهایش را تماشا می‌کرده‌اند و سر به سرش می‌گذاشته‌اند، ولی البته خیلی هم دوستش می‌داشته‌اند، چون آدم خیلی ساده‌دل و باحالی بوده، به اصطلاح. به هرحال، کارهای هانری روسو امروز در ردیف گران‌ترین آثار آن دورهٔ طلایی تاریخ نقاشی است. اما از آن کیفیت موسوم به مهارت، از آن چیزی که در کارهای دگا می‌بینیم و درواقع تعیین‌کنندهٔ ارزش آن کارهاست، در تابلوهای روسو هیچ اثری نیست. نه از دورنمایی یا به اصطلاح علم مناظر و مرایا در آن‌ها خبری

هست، نه سایه روشن‌شان قرار و قاعدهٔ درستی دارد، نه طرح اشیا و آدم‌ها درست است، و نه حتی در رنگ‌آمیزی‌شان هماهنگی دیده می‌شود. این ایرادها را در همان زمان خیلی‌ها به کارهای روسو می‌گرفتند و البته همه هم وارد بود. ولی مطلبی که بعداً دست کم برای عده‌ای از هنرمندها روشن شد این است که این مسائل در کارهای روسو اصلاً مطرح نمی‌شود. یا حتی می‌توان گفت که گیرایی هنر او به واسطهٔ مطرح نشدن این چیزهاست. لطف هنر نائیف در همان سادگی و حالت بی‌گناهی اوست. از اینجاست که نوعی جریان حذف صناعت‌های صوری در هنر نقاشی راه می‌افتد و استاد بزرگی مثل ماتیس پس از آن که به عالی‌ترین درجات مهارت می‌رسد سعی می‌کند مهارت‌هایش را کنار بگذارد. این کار بسیار دشوار است، یا در واقع غیرممکن است. می‌گویند آدم می‌تواند به دانش خودش اضافه کند، ولی از آن نمی‌تواند کم کند. دوچرخه‌سواری را می‌شود یاد گرفت، ولی نمی‌شود از یاد برد، مگر این که مغز آدم صدمه ببیند. به همین دلیل نتیجهٔ تلاش ماتیس هم برای کنار گذاشتن مهارت‌هایش هنر نائیف نیست، بلکه مرتبهٔ بالاتری از همان هنر ماهرانه است که مهارت‌های ظاهری یا صناعت‌های صوری از آن حذف شده است.

اما برگردیم به بحث ادبیات. هنر نائیف همان طور که گفتم به نقاشی منحصر نمی‌شود. در شعر و داستان و این جور چیزها هم آدم گاهی به کاری بر می‌خورد که صناعت‌های صوری در آن می‌لنگد، یا از آن غایب است، و با این حال این کار ممکن است گیرایی خاص خودش را داشته باشد.

حریری: **این گیرایی در چیست؟ آیا کافی است که در یک اثر هنری آن چیزی که شما اسمش را می‌گذارید صناعت‌های صوری رعایت نشده باشد؟**

دریابندری: نه، ابداً؛ منظور من به هیچ وجه نفی صنایع صوری یا مهارت نیست. من از تماشای کارهای دگا، که سرشار از مهارت است،

لذت می‌برم، و خیلی تعجب می‌کنم اگر کسی لذت نبرد. در هنر نائیف کیفیت یا کیفیت‌های دیگری هست که به نظر من شیرین است. در باب نقاشی این مسئله روشن است؛ کم نیستند کسانی که ذوق لذت بردن از این نوع نقاشی را پیدا کرده‌اند. در باب معماری هم من خیال می‌کنم هنرِ نائیف تاحدی شناخته شده؛ معمارها از معماری نائیف زیاد صحبت می‌کنند، ولی در باب ادبیات ظاهراً هنوز زیاد نیستند کسانی که حاضر باشند لنگی صناعت‌های صوری را بر نویسنده یا شاعر ببخشند، یعنی به این نتیجه رسیده باشند که دست کم در بعضی کارها لازم نیست دنبالِ این چیزها بگردیم.

حریری: **این هنر نائیف که شما می‌فرمایید در ادبیات چه صورتی پیدا می‌کند؟ من از شما می‌خواهم که یک نمونه از ادبیات فارسی مثال بزنید.**

دریابندری: مثال آوردن از هنر نائیف کار بسیار خطرناکی است، آقای حریری.

حریری: **چرا؟**

دریابندری: چون عرض کردم، در میان ما هنوز هنر نائیف شناخته نشده، به همین دلیل هیچ هنرمندی دلش نمی‌خواهد در این مقوله قرار بگیرد. حتی خیال می‌کنم خود مرحوم هانری روسو هم اگر می‌شنید که آپولینر و دوستانش اسم کارهای او را گذاشته‌اند «پنتور نائیف» خیلی خوشش نمی‌آمد. هنرمندها غالباً خودشان را خیلی «سوفیستیکه» تصور می‌کنند، که نقطهٔ مقابل «نائیف» است. وانگهی، اینجا هم مثل سایرِ جاها مرز مطلقی نمی‌توان کشید. هیچ هنری مطلقا نائیف نیست، و هیچ هنر سوفیستیکه‌ای هم مطلقا از عناصر نائیف عاری نیست. من هم منظورم توجه به وجود همین عناصر است. یعنی این که به صرف دیدنِ این عناصر در یک کار هنری نمی‌توان آن را رد کرد، یا دست کم من

نمی‌کنم. اما یک نمونهٔ عالی از ادبیات نائیف می‌توانم برای شما مثال بزنم، که خیال نمی‌کنم اسم بردن از آن خطری داشته باشد. این کتابی است که من همین ایام اخیر می‌خواندم، به اسم *سیاحت شرق*. این کتاب زندگی‌نامهٔ یک نفر روحانی است به اسم آقا نجفی قوچانی که در اواخرِ دورهٔ قاجار بیست سالی در نجف طلبه بوده و بعد هم به شهر خودش قوچان برگشته و مجتهد آنجا شده و حالا هم گویا مقبره‌اش زیارتگاهِ مردم آن نواحی است. این کتاب تاحدی هم میان اهل معرفت شناخته شده است، یادم هست چند سال پیش آقای کامران فانی مقالهٔ خیلی خوبی در معرفی آن نوشته بود. به هرحال این *سیاحت شرق* زندگی‌نامهٔ آدمی است که می‌دانیم هیچ کدام از زندگی‌نامه‌های فرنگی را نخوانده بوده و هیچ اطلاعی از ادبیات عصر جدید نداشته، درست همان طور که هانری روسو هم در فنون نقاشی هیچ تعلیمی ندیده بوده. با این‌حال کتاب این آدم به نظر من یک اثر ادبی بسیار شایان توجه است.

حریری: **این کتاب از چه جهت شایان توجه است؟**

دریابندری: شما این کتاب را خوانده‌اید؟

حریری: **نه.**

دریابندری: اگر خوانده بودید البته خیلی بهتر می‌توانستیم درباره‌اش صحبت کنیم، ولی به نظر من این یکی از آن مواردی است که نشان می‌دهد آن چیزی که ما در این گفت و گو اسمش را «صناعت‌های صوری» گذاشتیم گاهی اهمیت خود را از دست می‌دهد، درست همان طور که قواعد دورنمایی و سایه روشن و غیره در تابلوهای هانری روسو یا قولر آقاسی خودمان رعایت نشده‌اند ولی ما این را نه تنها بر آن تابلوها عیب نمی‌گیریم بلکه مقداری از گیرایی این کارها را در

رهایی از این قید و بندها می‌بینیم. برای مثال، نویسنده برای ما سفری را شرح می‌دهد که با پای پیاده از مشهد به یزد و از یزد به اصفهان انجام داده است. در آن موقع ظاهراً چهارده پانزده سال داشته و مثل خیلی از طلبه‌های قدیم برای تحصیل علم از این شهر به آن شهر می‌رفته. از مشهد به یزد با کاروان یزدی‌ها همراه می‌شود و توصیفی که از این کاروان می‌کند به جای خودش بسیار قشنگ است، ولی در میان راه با طلبهٔ دیگری که دوستش بوده از کاروان جدا می‌افتد و در بیابان برهوت به گرگی برمی‌خورند و از وحشت سر جای‌شان خشک می‌شوند، تا این که گرگ جلو می‌آید و به چند قدمی آن‌ها می‌رسد، ولی نویسنده می‌بیند که گرگ از فرط پیری یا گرسنگی پشمش ریخته و آن‌قدر لاغر و بدحال است که به زور راه می‌رود و اصلاً حال و حوصلهٔ حمله به آدمیزاد را ندارد. این است که گرگ بیچاره بعد از آن‌که مدتی با حسرت به آن دو مجسمهٔ دوپا نگاه می‌کند از هرگونه اقدامی منصرف می‌شود و آهسته راهش را می‌کشد و برمی‌گردد. صحنهٔ اول بسیار وحشت‌آور است، ولی بعد یواش یواش مضحک می‌شود، به طوری که آخر سر خواننده نمی‌تواند جلو خنده‌اش را بگیرد، یا دست کم من نتوانستم. حتی هنوز هم که آن صحنه را به یاد می‌آورم هم وحشت می‌کنم و هم خنده‌ام می‌گیرد. من در تمام چیزهایی که خوانده‌ام هیچ ندیده‌ام نویسنده‌ای توانسته باشد این دو حالت را به این خوبی با هم جمع کند. تازه این البته صحنهٔ کوچکی است که نویسنده خیلی زود هم از آن می‌گذرد. کتاب پر است از این جور مشاهدات و توصیف‌ها، که در نهایت سادگی و ساده‌دلی نوشته شده، نویسنده هیچ تصوری از فوت و فن داستان‌سرایی ندارد، حتی از قواعد نقطه‌گذاری و پاراگراف‌بندی هم بویی نبرده، تجربه‌اش را مستقیماً برای ما نقل می‌کند، و درست به همین دلیل صحنه‌های فراموش نشدنی به وجود می‌آورد. این به نظر من نکتهٔ مهمی را در مبحث هنر نشان می‌دهد، و آن این است که، همان طور که گفتم، هنر ضرورتاً به صناعت‌های صوری متعارف وابسته نیست، چون

این صناعت‌ها جنبهٔ فرهنگی و تاریخی دارند، یعنی در فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی معینی به وجود می‌آیند و طبعاً در متن آن فرهنگ و آن دوره اهمیت پیدا می‌کنند. این به نظر من همان نکته‌ای است که مدرنیست‌های اوایل قرن، مثل ماتیس و پیکاسو و پل کله، دریافته بودند، اگرچه البته هرکدام تعبیر خاص خودشان را از این دریافت داشتند.

حریری: **پس بفرمایید که به نظر شما هنر به چه چیزی وابسته هست؟**

حس تناسب

دریابندری: این سه نفری که اسم بردم برای نشان دادن این چیزی که شما دنبالش می‌گردید هرکدام به نوعی هنر ابتدایی رو آوردند؛ ماتیس به مینیاتور ایرانی، پیکاسو به صورتک‌ها و پیکره‌های افریقایی، کله به نقاشی کودکان. در این هنرها آن عنصر مهارت معهود و متعارف نقاشی کمتر به چشم می‌خورد.

حریری: **حتی در مینیاتور ایرانی هم؟**

دریابندری: آن نوع مینیاتوری که ماتیس از آن الهام گرفته غیر از این مینیاتور متعارفی است که به ریزه‌کاری و ظرافت فراوان احتیاج دارد. اسم مینیاتور در این مورد غلط‌انداز است. خود این واقعیت که اسم این نوع نقاشی ایرانی یک کلمهٔ فرنگی است، آن هم به معنای ریز یا ریزه‌کاری یا ریزنقش، نکتهٔ مهمی را به ما می‌گوید. مینیاتور اصولاً تابلوِ نقاشی نیست، بلکه تزیین یا تذهیب کتاب است و ابعاد آن هم به همین دلیل همیشه به اندازهٔ طول و عرض کتاب بوده، چون باید لای صفحاتِ کتاب صحافی می‌شده. این که می‌بینیم امروز مینیاتورهای بزرگ می‌کشند، خودش نشان‌دهندهٔ از دست رفتن آن حس تناسب است که قبلاً صحبتش را کردیم. مینیاتوری که لای کتاب می‌بینیم طبعاً برای این

است که مانند نوشتهٔ کتاب از فاصلهٔ کوتاهی دیده شود، مثلاً حدود سی چهل سانتی‌متر. می‌بخشید که من این بحث را دارم با شما می‌کنم، ولی به هرحال نکته‌ای است که به نظرم رسید و باید توضیح می‌دادم تا به آن سؤال شما که پرسیدید هنر وابسته به چی هست برگردیم.

حریری: **اشکالی ندارد آقای دریابندری، این بحث برای من هم جالب است.**

دریابندری: خوب، اگر بیننده بیش از این سی چهل سانتی‌متر از مینیاتور فاصله بگیرد، مینیاتور معنایش را از دست می‌دهد، چنان که اگر از یک تابلو امپرسیونیستی هم، مثلاً، بیش از بیست متر فاصله بگیریم معنای آن تابلو هم از دست می‌رود. حالا شما تصور کنید که یک نقاش بردارد یک تابلو امپرسیونیستی بکشد، به ابعاد یکی دو متر مثلاً، و این تابلو را بالای یک استادیوم ورزشی نصب کند. خوب، روشن است که این کار بی‌معنی است، چون از آن فاصله هیچ کس واقعیت آن تابلو را نمی‌بیند، یعنی بافت یا «تکستورِ» رنگ که رکن اساسی یک همچو تابلویی است به کلی از دست می‌رود. ولی این درست همان کاری است که ما گاهی می‌کنیم. یعنی تابلو مینیاتور نیم متری مثلاً می‌کشیم و بعد هم آن را به دیوار یک سالن ده متری آویزان می‌کنیم. از یک طرف با بزرگ کردن ابعاد تابلو معنی ریزه‌کاری را از بین می‌بریم، از طرف دیگر با فاصله گرفتن از آن امکان دیدن ریزه‌کاری را منتفی می‌کنیم.

این رعایت نکردن تناسب منحصر به مینیاتور هم نیست البته، این به نظر من یک مسئلهٔ ملی است، چون در خیلی زمینه‌های دیگر هم ما این گرفتاری را داریم، ولی اجازه بدهید فعلاً برگردیم به ماتیس. مینیاتور همیشه به صورت امروزی‌اش نبوده. دلایلی در دست است که نشان می‌دهد این هنر در مراحل ابتدایی‌اش بیشتر به نقاشی واقعی شباهت داشته تا به تذهیب کتاب. نوعی مینیاتور ابتدایی از قرن ششم یا هفتم باقی مانده که به نام مینیاتور مکتب شیراز معروف است. در این نوع

مینیاتور ما ریزه‌کاری و نازک‌کاری اصلاً نمی‌بینیم، به همین دلیل مشکل بشود اسمش را مینیاتور گذاشت. نقاش با قلم‌موی نسبتاً درشت خیلی راحت رنگ گواش‌مانندی را برمی‌دارد و به شکل گل و بته روی کاغذ می‌گذارد، و اصلاً نگران این نیست که حتی گل و بته‌هایش یک شکل و یک اندازه در بیایند. به نظر می‌آید که نقاش کارش نقاشی روی دیوار یا یک همچو زمینه‌ای بوده و بعد به تذهیب کتاب پرداخته؛ درست برعکس مینیاتورسازهای عصر ما که صناعت تذهیب کتاب را روی دیوار منتقل می‌کنند. این تصویرها چاپ هم شده و یک وقت به‌اسمِ «شاهنامهٔ لنینگراد» فروخته می‌شد. نسخه‌هایش در تهران پیدا می‌شود. اهمیت تاریخی این مینیاتورها را آقای بهرام دبیری نقاش به من یادآوری کرد و یک وقت مقالهٔ جالبی هم دربارهٔ این‌ها نوشته بود. این مینیاتورهای مکتب شیراز را گویا در اوایل قرن در پاریس به نمایش گذاشته بودند. این همان دوره‌ای است که باسمه‌های ژاپنی هم در پاریس به نمایش گذاشته می‌شود و خیلی‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بازگشت به هنر شرقی رواج می‌گیرد. دبیری معتقد است که ماتیس به واسطهٔ تأثیر این نقاشی‌های ایرانی به آن سبک معروف دورهٔ آخرِ خودش رسیده بوده، و به نظر من درست می‌گوید. هرکس که سری توی تاریخ نقاشی کرده باشد شباهت کارهای ماتیس را با مینیاتورِ مکتب شیراز تشخیص می‌دهد. اما برگردیم به آن مسئلهٔ اصلی که هنر وابسته به چیست؟

حریری: **بله، ولی در این صحبت آخر شما مطلبی بود که من مایلم بعداً به آن هم برگردیم. شما به یک «مسئلهٔ ملی» اشاره کردید، اگر موافق باشید بعد از بحث فعلی این مسئله را هم مطرح کنیم.**

دریابندری: منظور من مسئلهٔ حس تناسب بود، که قبلاً مختصری درباره‌اش صحبت کرده‌ایم.

حریری: ولی منظور من این است که چرا شما این را به‌صورت «مسئلهٔ ملی» می‌بینید.

دریابندری: خوب، به نظر من این طور می‌آید، اگر فرصت پیدا کردیم در این باره هم بحث می‌کنیم.

حریری: بسیار خوب، سؤال من این بود که اگر هنر وابسته به صناعت‌های صوری نیست، پس وابسته به‌چیست؟ اصولاً صناعت‌های صوری متعارف چه نوع صناعت‌هایی است، و وقتی این‌ها را حذف کنیم به چه می‌رسیم؟

دریابندری: منظور من از صناعت‌های متعارف در زمینهٔ نقاشی آن فوت و فن‌هایی است که از زمان رنسانس ایتالیا تا اواخر قرن نوزدهم در نقاشی اروپایی پرورانده شده، مانند دورنمایی (perspective) و کوتاه‌نمایی (foreshortening) و سایه روشن (chiaroscuro) و رنگ آمیزی. آنچه در این جریان معلوم شد این بود که این فوت و فن‌ها قوانین و قواعد معینی دارند. «معین» یعنی عینی شده، یعنی چیزی که مستقل از ذهن انسانی عمل می‌کند، و بنابرین می‌توان دستگاهی ساخت که مستقل از ذهن انسانی، یعنی به طور عینی، این کارها را بکند. این دستگاه همان طور که می‌دانیم در آخر قرن نوزدهم ساخته شد و اسمش دوربین عکاسی است، و بعد هم البته فیلم‌برداری. بی‌جهت نیست که به عامل اصلی این دوربین که عدسی باشد می‌گویند «ابژکتیو» (objective)، یعنی «عینی»، که غالباً به غلط «شیئی» ترجمه می‌شود. این دستگاه در قرن بیستم به سرعت تکامل پیدا کرده و حالا به جایی رسیده است که در ضبط دورنمایی و کوتاه‌نمایی و سایه روشن و رنگ و در ضبط جزئیات و غیره هیچ نقاشی نه تنها به گردش نمی‌رسد، بلکه خوابش را هم نمی‌بیند. اما همین دستگاه عینی هم وقتی در دست فردِ انسانی قرار می‌گیرد، یعنی وقتی عملش تابع عمل ذهن انسانی می‌شود،

می‌تواند ابزار آفرینش هنری باشد. به همین دلیل ارزش عکس در این نیست که با چه دوربینی گرفته شده، بلکه در این است که از چه چیزی گرفته شده و از چه زاویه‌ای و با چه نوری و غیره، که همه‌اش خلاصه می‌شود در این که چه کسی آن را گرفته، چون همهٔ این تصمیم‌ها را عکاس می‌گیرد. این است که یک عکس ممکن است چند برابر دوربینش قیمت داشته باشد، یا اصلاً قیمتی نداشته باشد. چنان که غالباً هم ندارد، اگرچه با دوربین بسیار گران قیمتی گرفته شده باشد. بنابرین در آفرینش هنری ارزش نهایی، یعنی آن چیزی که هیچ جانشینی ندارد، عمل ذهن انسانی است.

حریری: **خوب، حالا من می‌پرسم این عمل چیست، این ذهن انسانی که می‌فرمایید چه عملی انجام می‌دهد که دوربین عکاسی و ضبط‌صوت و مانندِ این‌ها انجام نمی‌دهند؟**

دریابندری: به نظر من اسم این عمل را می‌شود گذاشت ضبط و نقل تجربهٔ انسانی، اگر این کلمهٔ «تجربه» باعث ابهام و اشکال نشود.

حریری: **چه ابهامی، چه اشکالی؟**

دریابندری: ما این کلمه را هم به معنای آزمایش به‌کار می‌بریم و هم به معنای آنچه به سر آدم می‌آید و آدم از آن درس و عبرت می‌گیرد، چنان که وقتی می‌گوییم فلانی آدم باتجربه‌ای است منظورمان این است که فلانی چیزهای زیادی از سرگذرانده و درس‌هایی گرفته. البته این دو مفهوم با هم بی‌ارتباط هم نیستند، اما منظور از تجربهٔ انسانی در مبحثِ هنر مفهوم خالص‌تر یا بسیط‌تری است. منظور آن چیزی است که فلاسفهٔ تجربی از آن حرف می‌زنند. مثلاً اگر ما اندکی نمک روی زبان‌مان بریزیم، یک حالی به ما دست می‌دهد که اسمش احساس مزهٔ

شور است، یا اگر به یک تکه چمن نگاه کنیم یک حال دیگری در ما پیدا می‌شود که اسمش احساس رنگ سبز است، و همین طور احوال دیگر. فلاسفه به این احوال می‌گویند تجربه یا «اکسپریانس». شاید اگر از روزِ اول ما در مبحث فلسفه و روان‌شناسی کلمهٔ «اکسپریانس» را به جایِ «تجربه» به «حال» یا «حالت» ترجمه کرده بودیم این ابهام پیش نمی‌آمد، چون در زبان ما این معنی با همین کلمه بیان می‌شده است.

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

در این بیت حافظ دارد از چیزی حرف می‌زند که به زبان فلسفیِ امروزی به آن می‌گوییم «تجربهٔ عاشقانه». حالا البته منظورم این نیست که اصطلاح تجربه را دور بیندازیم و حال یا حالت را جایش بگذاریم، منظور این است که تجربه را به چه معنایی داریم به‌کار می‌بریم. خوب، تجربه یک امر انسانی و ذهنی است. ما دوربین عکاسی را می‌توانیم طوری بسازیم که سبزی برگ یا سرخی گل را دقیقاً ضبط کند، ولی تا آنجا که می‌دانیم از این کار هیچ حالی به دوربین دست نمی‌دهد؛ نمی‌توانیم به او یاد بدهیم که از این سبزی یا سرخی لذت هم ببرد. لذت مانند رنج یا شادی یا اندوه از باب تجربهٔ بشری است، یعنی امری است که در فضای ذهنی افراد بشر رخ می‌دهد، نه در واقعیت عینی. دوربینِ عکاسی و ضبط صوت و مانند این‌ها فقط جنبه‌های عینی پدیده‌ها را برای ما ضبط می‌کنند، نه تجربهٔ ذهنی را. به‌عبارت دیگر، عکس به ما می‌گوید که از چمن نور با چه طول موجی به چشم ما می‌رسد. این که دریافت این نور چه نوع خلجانی در ذهن ما ایجاد می‌کند، تجربهٔ خودِ ماست. به‌نظر من مایه و محتوای نهایی هنر همین تجربه است، و این آن چیزی است که هیچ جانشینی ندارد. هنری که از لحاظ تجربهٔ انسانی فقیر باشد هنر ورشکسته‌ای است.

حریری: **آقای دریابندری، ولی من می‌خواهم بپرسم هنری که از لحاظِ صناعت‌های صوری فقیر باشد چه‌طور؟**

دریابندری: تا منظور از صناعت‌های صوری چه باشد. قبلاً صحبت شد، آن چیزهایی که در مبحث نقاشی به آن‌ها می‌گوییم صناعت‌های صوری چیزی نیستند به جز یک سلسله اکتشافاتی که در یک فرهنگِ معین در یک دورهٔ تاریخی معین صورت گرفته است، یعنی در فرهنگِ اروپایی در دوره‌ای که به اسم عصر جدید یا مدرنیته معروف است. بعد هم دیدیم که مقدار زیادی از این صناعت‌ها جنبهٔ صرفاً عینی دارد، یعنی کاری است که از ماشینی به اسم دوربین عکاسی به خوبی ساخته است. نقاشی چینی یا ژاپنی یا ایرانی صناعت‌های دیگری داشته است، که زیاد به آن اکتشافات اروپایی مربوط نمی‌شوند. همین طور نقاشی آن آدم‌های ابتدایی که روی دیوار غارها نقاشی می‌کرده‌اند. این صناعت‌ها تجربهٔ انسانی را به شکل مستقیم‌تری برای ما نقل می‌کنند، به شکلی که تکرار آن از ماشین ساخته نیست. این هنرها هم تجربهٔ انسانی را به کمک صناعت‌های صوری خاص خودشان به ما منتقل می‌کنند. بنابرین صناعت صوری، یا صورت به طور کلی، از تجربهٔ انسانی جدا نیست، بلکه خودش نوعی تجربهٔ انسانی است. اما بحث ما بر سر هنر نائیف بود. این هنر هم طبعاً صورت خاص خودش را دارد. منتها بسیاری از ما وقتی به این هنر نگاه می‌کنیم و صناعت‌های صوری معینی را در آن نمی‌بینیم، می‌گوییم این به درد نمی‌خورد، چون به اندازهٔ کافی ماهرانه یا فرهیخته نیست. از طرف دیگر، من گمان می‌کنم که اگر بیننده به اندازهٔ کافی فرهیخته باشد محتوای تجربهٔ انسانی را در هنر نائیف هم تشخیص می‌دهد، چنان که در نقاشی بدوی هم تشخیص می‌دهد، و این به نقاشی هم منحصر نمی‌شود.

حریری: **به این ترتیب اصل برای شما همان تجربهٔ انسانی است؟**

صورت و معنی . . . . . .

دریابندری: بله، من خیال می‌کنم اصل محتوای تجربی انسانی است.

ولی این کلمهٔ «محتوا» هم ممکن است مثل کلمهٔ «منحط» غلط‌انداز باشد. من کلمهٔ محتوا را دارم به معنای خیلی وسیعی به‌کار می‌برم.

حریری: **من از حرف شما این طور می‌فهمم که برای شما محتوای هنر، به همان معنایی که خودتان فرمودید، بیشتر از صناعت‌های صوری اهمیت دارد.**

دریابندری: به‌عبارت دیگر بنده در آن دعوای معروف فورم و محتوا جانب محتوا را می‌گیرم؛ منظور شما همین است، لابد؟

حریری: **بله، تعبیر سؤال من همین است.**

دریابندری: نه، این دعوای خیلی مهملی است؛ من مایل نیستم در این دعوا جانب هیچ‌کدام از طرفین را بگیرم.

حریری: **چه‌طور؟ این دعوا از چه لحاظ مهمل است؟ پس نظر خود شما در این باره چیست؟**

دریابندری: این دعوا به‌نظر من از این لحاظ مهمل می‌آید که می‌بینم طرفین درواقع از یک طایفه‌اند و در اصل قضیه با هم اختلافی ندارند؛ آن اصل هم این است که فورم و محتوا یا به‌اصطلاح قدیم‌تر صورت و معنی را می‌شود از هم جدا کرد؛ چون اگر این دو از هم جداشدنی نباشند، بحث بر سر اولویت این بر آن بحث بیهوده‌ای خواهد بود. اما اگر واقعاً جداشدنی باشند، خوب، پس در هر لحظه‌ای ما مقداری معنی داریم و مقداری صورت، هر معنایی را به هر صورتی که بخواهیم درمی‌آوریم. پس دعوا دایر می‌شود بر ترجیح این صورت به آن صورت، یا این معنی به آن معنی. به‌این ترتیب صورتِ مسئله یا به اصطلاح محل نزاع عوض می‌شود و اسم این نزاع را دیگر نمی‌توان

دعوای صورت و معنی یا فورم و محتوا گذاشت. با این حال می‌بینیم که طرفین تحت این عنوان دعوا می‌کنند و دست بردار هم نیستند.

حریری: **حالا خود شما این مسئله را به چه شکلی می‌بینید؟**

دریابندری: ها، این خوب سؤالی است، چون مرا به یاد مرحوم استالین می‌اندازد.

حریری: **چه‌طور؟ چرا استالین؟**

دریابندری: لابد می‌دانید، استالین یک وقت داور کل مجادله‌های دانشمندان شوروی بود. وقتی بر سر یک مسئله‌ای میان اهل فن بحث در می‌گرفت، طرفین اول خوب جنگ و جدال‌شان را می‌کردند، بعد بالاخره می‌رفتند سراغ استالین و می‌گفتند رفیق استالین، شما این مسئله را به چه شکلی می‌بینید؟ استالین هم می‌گفت رفقا، اصولاً طرح مسئله به این صورت صحیح نیست. آن وقت خودش مسئله را به صورت دیگری طرح می‌کرد و مسئله حل می‌شد. حالا من هم ناچارم به شما بگویم آقای حریری، اصولاً طرح مسئله به آن صورت صحیح نیست. چیزی که هست، احتمال دارد من نتوانم مسئله را به خوبی استالین حل کنم.

حریری: **خوب اشکالی ندارد، شما بفرمایید که به‌نظر شما طرح مسئله چرا صحیح نیست.**

دریابندری: برای این که الگویش الگوی مسئلهٔ دیگری است به‌اسم ماده و صورت، که از زمان ارسطو به یادگار مانده. ارسطو از دو مقولهٔ متمایز «مادّه» و «صورت» بحث می‌کند؛ می‌گوید یک ماده ممکن است صورت‌های گوناگونی به خودش بگیرد. مثلاً سنگ مرمر ممکن است به

دست پیکرتراش به صورت پیکرهٔ مرد یا زن یا جانور دربیاید. پس نتیجه می‌گیرد که خود مرمر، یا به اصطلاح او مادهٔ مرمر، یک چیز است و صورت مرد یا زن یا جانور که مرمر به‌خود می‌گیرد یک چیز دیگر است. منظور از صورت هم البته چشم و دهان و گوش و بینی یا چهره نیست، منظور آن مناسباتی است که دست پیکرتراش میان مرمر و فضا ایجاد می‌کند و به زبان فرنگی به آن «فورم» می‌گویند. به‌این ترتیب اگر از مرمر ستون یا سکو هم بسازیم، همین حالت ستونی یا سکویی می‌شود صورت مرمر، چنان که در زبان عادی هم می‌گوییم مرمر را «به صورت» ستون یا سکو درآورده‌ایم. این تعبیر «به صورت فلان درآوردن» از فلسفهٔ ارسطو وارد زبان متعارفی شده است.

خوب، روشن است که این جدا کردن ماده از صورت به اصطلاحِ تجرید یا انتزاع ذهنی است، چون در عالم خارج ماده هرگز از صورت جدا نمی‌شود. همان چیزی هم که ما اسمش را مرمر خام می‌گذاریم طبعاً مادهٔ مطلق نیست، بلکه صورت خاص خودش را دارد. یک پیکرتراشِ مدرن ممکن است یک پاره مرمر خام را روی یک پایه نصب کند و این را به‌عنوان پیکره برای ما به‌نمایش بگذارد و ما هم بگوییم به به، چه پیکرهٔ زیبایی، یعنی مادهٔ مرمر به‌چه صورت زیبایی درآمده. یک آدمِ عادی هم ممکن است در کوه یا کنار دریا به یک تخته‌سنگ بر بخورد و از تماشای آن حظ کند. در این لحظه آن آدم هم در نقش همان پیکرتراش درمی‌آید و همان کار پیکرتراش را برای شخص خودش انجام می‌دهد.

به هرحال ما هیچ وقت مادهٔ سنگ‌را جدا از صورت سنگ نمی‌بینیم. وقتی می‌گوییم سنگ از این صورت به آن صورت درآمده، این یک تعبیر یا تسهیل زبانی است، وگرنه هرگز تصور نمی‌کنیم که سنگ در واقع از صورتی که داشته درآمده، یعنی بدون صورت شده، و بعد توی یک صورت دیگر رفته. آنچه در واقع رخ داده این است که سنگ مثلاً شکسته، یا تراش خورده، که آن هم البته نوعی شکستن است، و به این

ترتیب میان سنگ و سایر اشیا مناسبات تازه‌ای برقرار شده، و ما اسمِ این مناسبات تازه را گذاشته‌ایم صورت دیگر. معنای انتزاع یا تجریدِ ذهنی صورت از ماده بیش از این نیست. وقتی می‌گوییم تجرید ماده از صورت یک عمل ذهنی است، معنای این حرف این نیست که ماده به نحوی از انحا از صورت جدا می‌شود.

حالا مسئلهٔ صورت و معنی یا فورم و محتوا هم پیداست که از روی همان مقولات ارسطویی طرح شده، یعنی بنای آن بر این است که معنی هم مثل سنگ مرمر خودش یک چیز است و صورتی که پیدا می‌کند یک چیز دیگر؛ پس معنی را می‌توان از این صورت به آن صورت درآورد ولی خودش همان است که هست، همان طور که سنگ را می‌شود به صورت ستون یا سکو تراشید. اگر این تمایز را بپذیریم، یعنی این که معنی یک چیز است و صورت چیز دیگر، طبعاً این سؤال پیش می‌آید که وجه بارز اثر هنری کدام است، و این می‌شود پایهٔ آن دعوای معروف. البته طرفین دعوا در اول بحث معمولاً تصدیق می‌کنند که صورت و معنی از هم جدا نیستند، و این حرف از زمان ارسطو تا امروز مرتباً تکرار شده، ولی خوب، در عمل این حرف را خیلی جدی نمی‌گیرند. این‌ها در واقع حرف دل‌شان این است که آقایانِ فلاسفه، شما خیال‌تان راحت باشد، ما صورت و معنی را فقط یک لحظه از هم جدا می‌کنیم، همین قدر که ببینیم اصالت با کدام است، بعد فوراً آن‌ها را صحیح و سالم باز به هم می‌چسبانیم. ولی البته راستش این است که این حضرات قبلاً تصمیم خودشان را گرفته‌اند. یک عده هم هستند که اصلاً نگرانِ فلاسفه نیستند و صراحتاً اعلام می‌کنند که یک معنی را می‌شود به چند صورت درآورد، و بعد هم راحت نتیجه می‌گیرند که اصالت یا اولویت با صورت است یا با معنی است، بسته به این که از کدام تیره از آن طایفه باشند.

حریری: **یعنی هردو نتیجه را می‌شود گرفت؟**

دریابندری: طبعاً. چون وقتی یک معنی را بشود به چند صورت درآورد دلیلی ندارد که یک صورت را نتوانیم به چند معنی بدهیم، همان طور که یک پیکره را می‌توانیم از مرمر بتراشیم، یا از چوب، یا از گچ.

حریری: **خوب به نظر شما اشکال این حرف چیست؟**

دریابندری: اشکالش این است که حرف تحلیل نشده است، گوینده خودش نمی‌داند از کجا به این نتیجه رسیده است. وقتی می‌گوییم یک معنی را مثلاً به دو صورت می‌توان بیان کرد، اگر نخواهیم حرف همین جوری زده باشیم طبعاً باید از خودمان بپرسیم که این را از کجا دانسته‌ایم. لابد یا یک معنی بی‌صورت را دیده‌ایم که وارد دو صورتِ بی‌معنی شده است، یا دو صورت معنی‌دار را دیده‌ایم و فهمیده‌ایم که معنای بی‌صورت آن‌ها یکی است. هردو تشخیص مستلزم انتزاع معنی از صورت است و معاینه و مقایسهٔ معنی و صورت به طور مطلق، و تصدیقِ یکی بودن یا دوتا بودن آن‌ها. این اتفاق خیلی غریبی است. اگر کسی در این دنیا صورت یا معنی مطلق به دست آورده باشد، لابد با هوش ذاتی‌اش این را هم می‌فهمد که بهتر است به جای آن بحث‌های بیهوده این دو جنس نایاب را به صورت آبرومندی بسته‌بندی کند و مثل جواهر به مردم بفروشد، به خصوص به هنرمندان، چه صورت‌پرست یا فورمالیست و چه معنی‌پرست، که اسم فرنگی جامع و مانعی هم ندارند؛ چون هردو فرقه سخت به صورت و معنی مطلق احتیاج دارند. ولی تا آنجا که می‌دانیم چنین اتفاقی در این دنیای بیرونی نیفتاده. پس لابد این اتفاق توی ذهن بعضی اشخاص افتاده، و این همان چیزی است که به آن می‌گوییم تجرید یا انتزاع ذهنی. اما ذهن‌ها از هم جدا هستند و تشخیصِ هیچ ذهنی بر ذهن دیگر معلوم نمی‌شود، مگر از راه تبادل نظر و بحث و استدلال، آن هم آیا بشود آیا نشود. به این ترتیب مثلاً من پیش خودم خیال می‌کنم که آن عمل معاینه و مقایسهٔ صورت و معنی مطلق را انجام

داده‌ام و به تشخیص یک معنی در دو صورت رسیده‌ام. خوب، حالا تنها کاری که باید بکنم این است که باقی اذهان را قانع کنم که آن‌ها هم به تشخیص من برسند. حالا من نمی‌گویم که این کار غیرممکن است، چون تجربه نکرده‌ام، ولی می‌گویم این کار قدری معطلی دارد. بنابرین بهتر است فعلاً آن حکم را معلق بگذاریم تا ببینیم چه می‌شود.

به هرحال در میان اهل نظریه‌های نقد هنری امروز کمتر کسی را می‌بینیم که یک چنین حکمی بدهد، یعنی بگوید که یک معنی را به دو یا چند صورت می‌توان درآورد. این حضرات غالباً به وحدت اثر هنری معتقدند، یعنی به‌این نتیجه رسیده‌اند که صورت و معنی در واقع یک چیز را تشکیل می‌دهند. بله، این یک چیز را به طور ذهنی به دو عنصرِ صورت و معنی یا فورم و محتوا تقسیم می‌کنیم، ولی معنی این حرف این نیست که می‌توانیم در یکی از این دو عنصر تصرف کنیم و آن یکی دیگر سر جای خودش و به‌همان حال خودش باقی بماند. هر تصرفی در صورت بکنیم تصرف متناظری در معنی هم همراه دارد، و برعکس. به عبارت دیگر، هر تصرفی در کل اثر صورت می‌گیرد، نه در یک جنبهٔ آن. پس این حرف که یک معنی را به چند صورت می‌توان بیان کرد یا چند معنی را می‌توان به یک صورت درآورد ـ یعنی پایهٔ آن دعوای معروف ـ حرف مهملی است، و لذا خود دعوا هم مهمل است. آن گروهی هم که به اسم «فورمالیست‌های روس» معروف‌اند و در سال‌های اخیر نظریات‌شان احیا شده، حرف‌شان غیر از این نیست. اسم این گروه گویا بعضی‌ها را به اشتباه انداخته، یعنی گمان می‌کنند که آن‌ها معتقد به دوگانگی فورم و محتوا بودند و برای فورم وجودی مستقل از محتوا قایل می‌شدند. این درست نیست. علت این که آن گروه خودشان را «فورمالیست» می‌نامیدند این بود که در برابر معتقدان به محتوای ایدئولوژیک ایستاده بودند، که فورم را مانند ظرفی می‌دیدند که محتوا را در آن می‌ریزند و برای محتوای ایدئولوژیک اولویت قایل می‌شدند، درست مثل همان‌هایی که می‌گویند یک معنی را می‌شود به چند صورت

بیان کرد، گیرم این‌ها برای فورم اولویت قایل می‌شوند و به‌این دلیل ممکن است اسم خودشان را فورمالیست هم بگذارند. ولی به نظر من اسم این فورمالیست‌ها را باید فورمالیست‌های سطحی یا فورمالیست‌های کاذب گذاشت. این‌ها حساب‌شان از آن گروه معروفِ فورمالیست‌های روس جداست. فورمالیست‌های روس اصطلاح فورم را به معنای وسیعی به‌کار می‌بردند که شامل تمام اثر هنری می‌شد و طبعاً محتوای محدود فورمالیست‌های سطحی را هم در بر می‌گرفت. این جنبش از سال‌های پیش از انقلاب روسیه تا اول دهۀ ۳۰ ادامه داشت و در این فاصله انواع حرف‌ها زده شد، ولی مدعای اصلی همیشه این بود که فورم را نمی‌توان مانند ظرفی برای محتوا در نظر گرفت، و این درست خلاف حرف فورمالیست‌های سطحی است.

حریری: **خوب آقای دریابندری، حالا من می‌خواهم برگردم به آن چیزی که شما اسمش را «مسئلۀ ملی» گذاشتید.**

دریابندری: بله، منظور من مسئلۀ حس تناسب بود. ولی من گفتم این یک مسئلۀ ملی است. یک مسئلۀ ملی غیر از مسئلۀ ملی است.

حریری: **منظور شما این است که این تنها مسئلۀ ما به‌عنوان یک ملت نیست، این یکی از مسائل ماست.**

دریابندری: منظور من این است که این مسئله در بعضی از شؤون زندگی ما به‌عنوان یک ملت به چشم می‌خورد.

حریری: **خوب، این چه مسئله‌ای است؟**

دریابندری: قبلاً در این باره صحبت کردیم، من در یکی دو جای دیگر

هم به این مسئله اشاره کرده‌ام. واقعیت این مسئله را در همان هنرِ تذهیب‌کاری یا مینیاتور می‌توان دید. همان طور که گفتم مینیاتور اساساً تذهیب کتاب است، نه نقاشی. ما وقتی با مفهوم نقاشی آشنا شده‌ایم و خواسته‌ایم روی دیوار یا روی پرده نقاشی کنیم، برای سرمشق این کار رفته‌ایم سراغ همان تذهیب‌های لای کتاب که همه‌اش ریزه‌کاری است، نرفته‌ایم سراغ قالیچه یا گلیم روستایی خودمان که پر از شکل‌ها و رنگ‌های سرمست کننده است؛ شاید به این علت که این فرش زیرِ پای‌مان بوده و لزومی ندیده‌ایم به دیوار هم منتقل بشود. برعکس، خطوط پیچ در پیچ تذهیب کتاب را روی فرش منتقل کرده‌ایم، یا عینِ مجالس مینیاتور را، یا حتی صورت آدم را، به این ترتیب هم مینیاتور را از تناسب خودش بیرون می‌آوریم، و هم فرش ایرانی را که یکی از عالی‌ترین دستاوردهای ذوق و کار بشری است به نوعی «کیچ» مبدل می‌کنیم. آنچه از این کار به دست می‌آید دیگر نه تذهیب است، نه مینیاتور و نه فرش؛ نوعی کیچ است، که قرار است برای صاحبش کسبِ آبرو و اعتبار کند، ولی در حقیقت فقط بی‌ذوقی او را نشان می‌دهد. این از دست دادن حس تناسب و گرایش به کیچ به نظر من یک مسئلهٔ وخیم ملی است.

حریری: **کیچ یعنی چه؟**

کیچ . . . . . .

دریابندری: به نظر من بهترین ترجمهٔ این کلمهٔ کیچ «مزخرف» یا «مزخرفات» است، چون کیچ به خصوص در باب معماری غالباً به اشیا یا عناصر تزیینی آب‌طلا کاری گفته می‌شود که نقش کارکردی یا فونکسیونل معینی ندارند و رفته رفته این کلمه به صورت نوعی دشنامِ هنری در آمده است. کلمهٔ «مزخرف» هم همان طور که می‌دانیم در اصل به معنای آراسته و طلایی بوده و بر اثر بیهودگی یا دروغی بودن به این

روزی که ملاحظه می‌کنیم افتاده. اما در مباحث هنری، کیچ در یک کلام به معنای هنر قلابی است؛ داستانش مفصل است، امیدوارم در ضمنِ بحث تا حدی روشن بشود. یکی از مصداق‌های کیچ همین گم شدن یا از دست رفتن حس تناسب است. وقتی یک شیء هنری به صورتی در بیاید یا در محیطی قرار بگیرد که با ابعادش تناسب نداشته باشد، کارکردِ هنری‌اش منتفی می‌شود، دیگر آن چیزی نیست که بوده است، چون کارکردِ دیگری به عهده‌اش گذاشته شده، مثلاً کسب اسم و اعتبار برای صاحبش، به جای التذاذ هنری که کارکرد اصلی‌اش بوده. این نوعی کیچ است.

ما ایرانی‌ها با خیلی از دستاوردهای هنری خودمان این کار را می‌کنیم و آن‌ها را به صورت کیچ در می‌آوریم. فرشی که نقش گنبد شیخ لطف‌الله رویش به اصطلاح «پیاده» شده، نه فرش است، نه گنبد؛ نوعی کیچ گران‌قیمت است. کارکرد اصلی‌اش هم این است که نشان دهد دارندهٔ این شیء گران‌قیمت چه آدم مهم و متعین و در عین حال متذوقی است. منتها متذوق بودن یا نمایش ذوق یک چیز است، باذوق بودن یک چیز دیگر. کیچ ذوق نیست، نمایش ذوق است. نمونهٔ بارزتر کیچ انواع اشیای کوچک و بزرگ خاتم‌کاری است که در خانه‌های ما به چشم می‌خورد. خاتم هم مثل مینیاتور هنر ریزه‌کاری و ظریف‌کاری است، و به همین دلیل وقتی که از بیننده فاصله می‌گیرد معنی‌اش را از دست می‌دهد. غرض یا کارکرد آن دیگر تأمل در نقش زیبا و ظریف نیست، به نمایش گذاشتن وقت و حوصله‌ای است که صرف ساختن آن شده، و بعد هم البته پولی که صرف خرید آن وقت و حوصله شده. این معنی، یعنی عنصر تظاهر و تفاخر کاذب، به شکل رسوایی در خودِ اشیای خاتم‌کاری درج شده. به پشت یک قاب عکس خاتم که معمولاً چوب سفید خیلی پستی است نگاه کنید تا بفهمید کیچ یعنی چه. جعبهٔ سیگار خاتم روی میز کار یا میز پذیرایی شاید خیلی پرت نباشد. من البته خودم نه سیگار می‌کشم و نه اگر می‌کشیدم جعبهٔ سیگار خاتم روی میزم می‌گذاشتم، ولی اگر کسی از تماشای یک مشت استخوان ریز ریز

شده که با زحمت زیاد کنار هم چسبانده‌اند لذت می‌برد، خوب، بگذارید ببرد؛ جعبهٔ سیگار خاتم به درد یک همچو آدمی می‌خورد. اما میز تحریرِ خاتم و اتاق خاتم چیز بسیار وحشتناکی است و به درد هیچ کس نمی‌خورد. با این حال چنین چیزهایی وجود دارد. جای یکی از این چیزها اگر اشتباه نکنم توی کاخ مرمر بود، و لابد هنوز هم هست. احتمالاً جاهای دیگر هم نظایرش پیدا می‌شود. سازندهٔ این میز نمی‌داند که محصول کارش چه سرنوشتی پیدا می‌کند. خودش با این میز از فاصلهٔ چند سانتی‌متری سر و کار دارد، ولی میز ساخته شده را باید در گوشهٔ یک سالن بیست سی متری بگذارند، آن هم لابد روی یک فرشِ کاشان یا ماهی درهم تبریز. به این ترتیب میز به صورت یک حجمِ خاکستری رنگ بسیار ملال‌آور روی یک زمینهٔ پر نقش و نگار در می‌آید. چیزی که جالب است، این حجم ملال‌آور در آن کاخ حتی وظیفهٔ معمول و معهود کیچ را هم، که کسب اعتبار برای صاحب «شیءِ هنری» باشد، انجام نمی‌دهد، چون همه می‌دانند صاحب آن کاخ خیلی بیش از این‌ها دستش به دهنش می‌رسیده، بگذریم از این که از بابتِ میز احتمالاً چیزی هم از جیب خودش نپرداخته، و هیچ وقت هم برای تحریر پشت آن میز ننشسته. بنابرین میز مورد بحث نوعی یاوگی مجسم است که یک «هنرمند» ایرانی خدا می‌داند چند سال از عمرش را صرفِ ساختن آن کرده. پیداست که سفارش دهندگان و سازندگان این شیء در این جریان حس تناسب و استقامت ذوق‌شان را گم کرده‌اند. به این ترتیب آنچه از کار درآورده‌اند «شیءِ هنری» نیست، بلکه یک کیچِ وحشتناک است.

ولی البته کیچ به کاخ سلطنتی یا خانه‌های اعیان منحصر نمی‌شود. وقتی جامعه به اصطلاح «مانتالیتهٔ کیچ» پیدا کرد، یا کیچ‌پسند شد ـ یا به عبارت بهتر پای‌بند مزخرفات شد ـ آن وقت کیچ از همه جا سر درمی‌آورد، حتی از وسط اتوبان. رُز، مثلاً، گل بسیار زیبایی است، خیال نمی‌کنم کسی منکرش باشد. اگر کسی چند شاخه از این گل برای

دوستش هدیه ببرد، یا وقتی شهرداری چند ردیف بتهٔ رُز کنار یک گردشگاه عمومی می‌کارد، کارش قابل تحسین است، چون با این کار به یک آدمیزاد یا به‌گروهی از آدمیزادها مجال تأمل در زیبایی خاص رُز داده می‌شود، و غایت هنر همین تأمل در زیبایی است، یا دست‌کم یکی از غایت‌های هنر. اما اگر هزاران بتهٔ رُز را در جدول وسط اتوبان بکاریم که قطار اتومبیل‌ها با سرعت هفتاد هشتاد کیلومتر از کنارش می‌گذرند و پای هیچ آدمیزادی غیر از باغبان به بیست متری آن‌ها نمی‌رسد، آنچه درواقع از این بُته‌های رُز دیده می‌شود مقدار زیادی لکهٔ رنگ است در کنار جاده. ولی توی روزنامه‌ها و توی گزارش‌های مربوط به گل‌کاری شهر رُز همان رُز است. به‌این ترتیب با از دست رفتن تناسب میان رُز و محیطش، و در نتیجه با منتفی شدن معنا یا کارکرد حقیقی آن، رُز بی‌گناه به نوعی کیچ مبدل می‌شود.

مثال کیچ را من از کاخ سلطنتی و خانه‌های اعیان زدم، ولی این هم یکی از خصایص جامعهٔ ماست، چون کیچ اساساً مال طبقهٔ متوسط است، و این را هم باید اضافه کنم که همیشه هم جنبهٔ منفی ندارد. در خیلی از موارد کیچ کوششی است برای عمومی کردن موهبتی که بر حسب ذات خودش در اصل منحصر به یک آدمیزاد یا گروهی از آدمیزادهای ممتاز بوده است. مثلاً از پیکرهٔ موسی اثر میکل آنژ یک نمونهٔ حقیقی وجود دارد، که اگر اشتباه نکنم در کلیسای «سن‌پترِ در زنجیرِ» رُم است. بنابرین دیدن و احیاناً لذت بردن از این شاهکارِ پیکرتراشی برای بیشتر مردم میسر نیست. ولی از برکت انواع آلبوم‌های چاپی و پیکره‌های کوچک و بزرگ چینی و گچی و پلاستیکی و غیره که از روی این اثر ساخته‌اند و در بازار عرضه کرده‌اند عدهٔ زیادی از مردم تصوری از آن به دست آورده‌اند. همهٔ آن آلبوم‌ها و پیکره‌ها از مقولهٔ کیچ‌اند، چون هیچ‌کدام تناسب اثر اصلی را ندارند و تصوری که به بیننده می‌دهند تصور حقیقی نیست، کارکرد یا فونکسیون آن‌ها هم غیر از اثرِ اصلی است؛ چون کارکرد موسای چینی یا پلاستیکی این نیست که نشان

دهد ارادهٔ انسان می‌تواند سنگ مرمر را مثل موم نرم کند، یا تصور یک انسان نابغه را از یک افسانهٔ باستانی بنی‌اسرائیل عیناً در معرض تماشا و تأمل ما بگذارد، یا چیز دیگری از این قبیل؛ موسای پلاستیکی شیء ارزان بهای مزخرفی است که یک بورژوا یا پتی‌بورژوای قرن بیستم احیاناً از یک سفر توریستی با خودش آورده و روی تاقچه یا سر بخاریِ اتاق پذیرایی‌اش گذاشته و فراموشش کرده. به این معنی هر کیچی که از روی موسای میکل آنژ ساخته شده اهانت مستقیمی است به اثر اصلی و آفریننده‌اش؛ ولی درعین‌حال آن مقدار ارادت و احترامی هم که در میان تودهٔ مردم دنیا برای این اثر و آفریننده‌اش وجود دارد به واسطهٔ همین کیچ‌ها حاصل شده، که به هرحال تصور ناقصی از اثر اصلی به این مردم می‌دهد. به این معنی نقش کیچ ممکن است مثبت هم باشد.

ولی البته کیچ غالباً در جهت منفی عمل می‌کند. سینی‌های نقره‌ای که پیکره‌های تخت جمشید یا نقش رستم روی آن‌ها قلم‌زنی یا برجسته‌کاری شده نه تنها هیچ تصوری از عظمت یا صلابت یا چه می‌دانم ابهت اصلِ کار را به ما نمی‌دهند، بلکه غالباً آن را کار مضحکی نمایش می‌دهند. همچنین، جا استکانی‌ها و قندان‌هایی که به عنوان میناکاری عرضه می‌شود نشان دهندهٔ ظرافت و لطافت رنگ و طرح مینیاتور ایرانی نیست، بلکه ریشخند کردن این هنر است. این نوع کیچ تماماً منفی و حتی رکیک است. با این حال می‌بینیم که خانه‌های ما پر از این جور چیزهاست، به این دلایل است که من این را به صورت یک مسئلهٔ ملی می‌بینم.

حریری: **آقای دریابندری، این کلمهٔ کیچ از کجا آمده، ریشه‌اش چیست؟**

دریابندری: این کلمه گویا کمتر از یک قرن است که در فرهنگِ اروپایی پیدا شده، سابقه‌اش هم درست روشن نیست. آنچه کمابیش مسلم است، اول در زبان آلمانی به کار رفته، هرچند بعضی عقیده دارند که از «اسکچ» انگلیسی گرفته شده. بعضی هم می‌گویند از یک کلمهٔ

روسی آمده. ولی سابقه و ریشهٔ این کلمه مهم نیست. مهم این است که روند تکوین خود کیچ همراه بوده است با رشد سریع طبقهٔ متوسط و کنج‌کاو شدن این طبقه برای سر درآوردن از وسایل تفریح و تفنن اعیان و اشراف، و البته فراهم شدن مقدورات فنی تولید نمونه‌های فراوان و ارزان از آثار هنری یگانه و گران‌بها؛ مثل چاپ آلبوم‌های رنگی از تابلوهای نقاشی که مدت‌ها در موزه‌های اروپا خوابیده بودند و فقط کسانی آن‌ها را می‌دیدند که پای‌شان به آن موزه‌های می‌رسید. بنابراین کیچ به معنایی که در فرهنگ اروپایی اراده می‌شود یکی از فراورده‌های دموکراسی غربی و تکنولوژی قرن بیستم است، و طبعاً مربوط است به این فرض اساسی که همه چیز قابل خرید و فروش است، از جمله هنر و زیبایی والا و یگانه. یک مورخ هنر که اسمش درخاطرم نمانده می‌گوید کیچ در لحظه‌ای از تاریخ هنر ظاهر می‌شود که زیبایی را هم مثل هر کالای دیگری می‌توان برحسب قانون عرضه و تقاضا در جامعه توزیع کرد. وقتی که زیبایی از دعوی یگانگی و والایی خودش دست برمی‌دارد، یعنی وقتی دیگر مدعی نیست که فقط یک نمونه از چیز زیبا می‌تواند وجود داشته باشد و آن نمونه هم در مرتبهٔ والایی از جامعه باقی می‌ماند، خوب، آن وقت تولید انبوه زیبایی هم دیگر کار دشواری نیست، گرچه البته این زیبایی دیگر مانند آن نمونهٔ اصلی یگانه و والا نخواهد بود. این تعارضی است که در ذات کیچ هست؛ به عبارت دیگر، کیچ زیبایی والا و یگانه‌ای است که فراوان و پیش پا افتاده شده و در دسترس همه قرار گرفته.

در جامعهٔ ما البته صورت مسئله قدری فرق می‌کند، چون که ما از روز اول به واسطهٔ کیچ با هنر اروپایی آشنا شده‌ایم. ناصرالدین شاه و همراهانش اولین باری که به اروپا می‌روند مقداری کیچ می‌خرند و با خودشان می‌آورند. در سال‌های بعد رفته رفته خانه‌های اعیان و اشراف تهران پر از کیچ آخر قرن می‌شود، مثل پیکره‌های چینی باروک و رُکوکو و چراغ‌ها و شمع‌دان‌های آب طلا کاری و اکلیلی و مانند این‌ها، که

تتمه‌اش را هنوز توی عتیقه فروشی‌ها می‌بینیم. آن کوزه‌قلیان‌ها و بشقاب‌هایی که صورت ناصرالدین شاه روی‌شان نقش شده در واقع کیچ‌های بسیار مضحکی هستند که باب سلیقهٔ خریداران ایرانی ساخته شده‌اند، چه بسا سازندگان این کیچ‌ها وقتی سفارش آن‌ها را می‌گرفته‌اند مدتی به ریش یا در واقع به سبیلِ سفارش‌دهنده خندیده‌اند. حالا با گذشت زمان این کیچ‌ها ارزش تاریخی و ارزش ندرت پیدا کرده‌اند و ما آن‌ها را در جعبه آینه می‌گذاریم.

حریری: **آقای دریابندری، شما برای این چیزی که اسمش را یک مسئلهٔ ملی می‌گذارید چه راه حلی در نظر دارید؟**

دریابندری: من هیچ راه حل فوری برای این جور مسائل سراغ ندارم، به نظرم بی‌خود دنبال راه‌حل فوری هم نباید گشت. این جور مسائل با وجدان یا آگاهی ملی مربوط می‌شود، یعنی آن قسمت از آگاهی فردی که میان افراد یک جامعهٔ ملی مشترک است و آن افراد را به هم مربوط و متصل می‌کند، و به همین دلیل می‌تواند در حیات آن جامعه نقش بسیار مهمی داشته باشد. این وجدان یا آگاهی در دسترس هیچ فرد یا دستگاهی نیست. مثلاً علاقه و اعتقاد به عید نوروز و مراسم آن یکی از محتویات آگاهی ملی ما ایرانی‌هاست. به همین جهت کسی نمی‌تواند به این آسانی‌ها آن را تغییر بدهد، و ما شاهد بوده‌ایم که هرکس به جنگِ این علاقه و اعتقاد رفته شکست خورده. البته نوروز برای ما «مسئله» نیست، خیلی هم اسباب سربلندی ماست. ولی همهٔ محتویات آگاهیِ ملی در جریان تاریخ یک جور نمی‌مانند، مواردی پیش می‌آید که یک علاقه یا اعتقاد ملی در تعارض با واقعیات زندگی قرار می‌گیرد. در این جور موارد طبعاً در قسمت‌هایی از جامعه نسبت به این واقعیت آگاهی حاصل می‌شود. به عبارت دیگر، بعضی از افراد آن علاقه یا اعتقاد را به عنوان مسئله می‌شناسند و درصدد «حل کردن» آن بر می‌آیند، یعنی

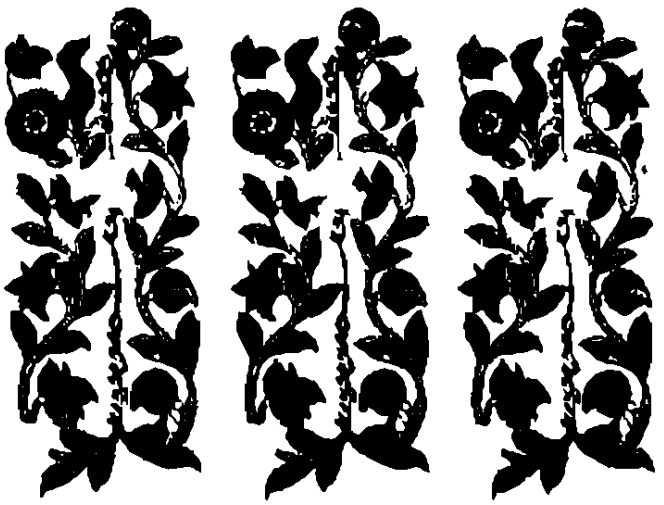
می‌خواهند یک رسم ملی را تغییر بدهند. از آن طرف، آن بدنهٔ جامعه که هنوز به آن رسم پای‌بند است از آن دفاع می‌کند، یا می‌خواهد آن‌را بر باقی جامعه تحمیل کند. این سرچشمهٔ بعضی کش‌مکش‌های اجتماعی است، که کم یا بیش همیشه در هر اجتماعی جریان دارد، وگاهی کار را به جاهای باریک هم می‌کشاند.

به هرحال، یک مسئلهٔ ملی اگر واقعاً مسئله باشد، یعنی اگر رسمی یا سنتی داشته باشیم که با سایر مقتضیات زندگی اجتماعی تناسب و مطابقت نداشته باشد، خوب، باید انتظار داشت که این مسئله دیر یا زود راه حل خودش را پیدا کند، و این راه حل چیزی نیست جز گسترشِ همان آگاهی مختصری که در قدم اول ممکن است در گوشه‌ای از وجدانِ اجتماعی پیدا شده باشد. حالا این حالت گم کردن حس تناسب که در آرایش صحنهٔ زندگی در میان ما دیده می‌شود دلایل تاریخی خاصِ خودش را دارد. تا آنجا که به نظر من می‌رسد، این سردرگمی به روندِ رشد طبقهٔ متوسط و نحوهٔ آشنا شدن این طبقه با هنر اروپایی مربوط می‌شود. همان طور که بحث شد، این هنر را در قدم اول اعیان و اشرافِ جامعه به عنوان سوغات از فرنگ آورده‌اند، آن هم به شکل انواع کیچ، که در همان زمان بساطش درحال برچیده شدن بوده. در قدم بعدی طبقات پایین‌تر این کیچ‌ها را سرمشق کیچ‌های ارزان‌بهاتری قرار داده‌اند و آن ابتذال وحشتناکی که در جااستکانی‌های مینا و سربخاری‌های دروغی و گچ‌بری‌های قالبی می‌بینیم به وجود آمده. آن چیزی که من اسمش را از دست دادن حس تناسب گذاشتم تا حدی از میل شدید همین طبقهٔ متوسط به خودنمایی یا به اصطلاح افاده‌فروشی سرچشمه می‌گیرد. میز خاتم‌کاری، آن‌هم روی فرش ایرانی، هیچ ارزش آرایشی یا «دکوراتیف» ندارد. ارزش کارکردی یا «فونکسیونل» آن هم به مراتب کمتر از میز چوبی ساده است. اما ارزش افاده‌ای آن چیزِ دیگری است. بتهٔ رز وسط جدول اتوبان هم عیناً همین وضع را دارد. خرزهره برای آرایش یک چنین جدولی خیلی مناسب‌تر است، خیلی

هم ارزان‌تر تمام می‌شود، ولی درست به همین دلیل پای ارزش افاده‌ای او سخت می‌لنگد.

بنابراین اگر کمی در مسئله باریک بشویم می‌بینیم که این سرگشتگی در حس تناسب در حقیقت «سمتوم» یا نشانهٔ مشکل دیگری است، و آن رشد نامتوازن طبقات اجتماعی است، یعنی رشدی که با فرهنگ و روشنایی فکری متناسب با آن همراه نبوده. در جریان این رشد نامتوازن در جامعهٔ ما مقدار زیادی از هنر ایرانی شدیداً صدمه دیده است. زیباترین قالیچه‌ها و گلیم‌ها و جاجیم‌های ایرانی همیشه از دهات و ایلات و عشایر بیرون آمده است، ولی افراد آن طبقهٔ معروف کلمهٔ «دهاتی» را به معنای زشت به‌کار می‌برند. لابد هنر دهاتی در قیاس با کیچ فرنگی و تقلیدهای ایرانی آن‌ها به‌نظر آن حضرات زشت می‌آمده است. آن وقت مسئله پیچیدگی تازه‌ای هم پیدا می‌کند، و آن این است که عده‌ای از «دهاتی‌ها» بالاخره «روشن» می‌شوند و به کیچ‌سازی می‌پردازند؛ و خوب، لازم به‌گفتن نیست که «کیچ دهاتی» چیز خیلی وحشتناکی است، و باید گفت مصداق حقیقی همان صفت «دهاتی» است. بعد هم شکل شهری کیچ دهاتی به بازار می‌آید، و این همان بنجل‌هایی است که به شکل چیزهای بی‌مصرفی مثل چنته و خورجینِ دروغی و اشک‌دان بلور نیلی و دیگچه و دیزی مسی عروسکی و آینهٔ دردار و مانند این‌ها قفسهٔ فروشگاه‌های «صنایع دستی» را پر می‌کند، و گویا مقداری از آن هم به فرنگ صادر می‌شود، و به‌این ترتیب مالِ بد بیخ ریش صاحبش برمی‌گردد.

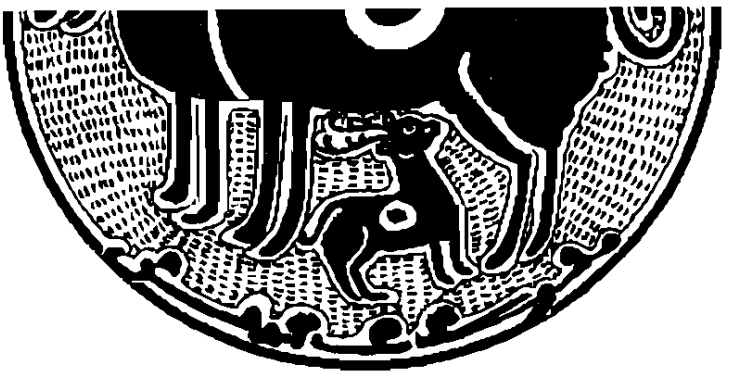
حریری: **آقای دریابندری، از همکاری شما در این گفت وگو خیلی متشکرم.**



ادبیات مانوی

زندگانی مانی ◦ آثار مکتوب مانوی
تاریخ اندیشه‌های گنوسی

دکتر مهرداد بهار ◦ دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور



نجف دریابندری

آشپزی

با همکاریِ فهیمه راستکار

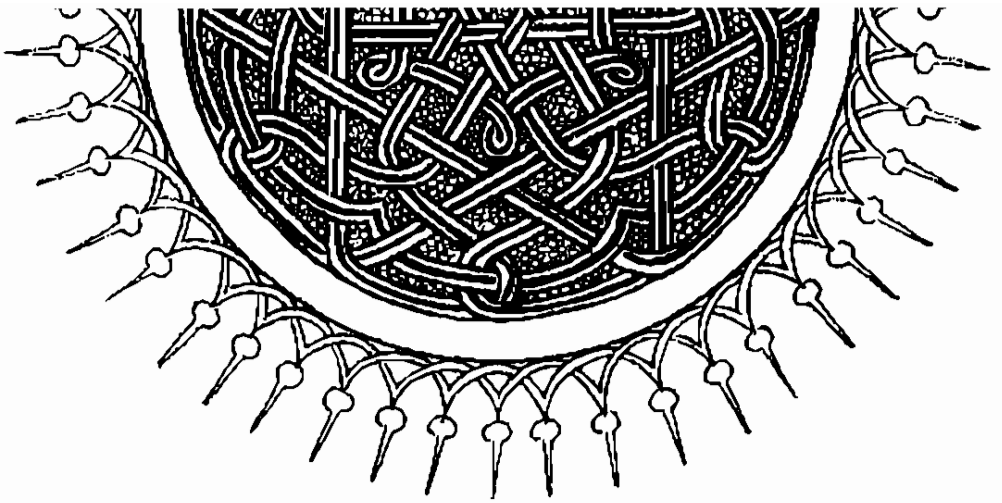
اولین نکته‌ای که خوانندهٔ گرامی باید بداند این است که هیچ کس با خواندن کتاب آشپزی آشپز نمی‌شود، اما نکتهٔ دوم این است که هیچ آشپزی، و نیز هیچ کسی که خیال آشپز شدن را در سر داشته باشد، از کتاب آشپزی بی‌نیاز نیست... .

آشپزی ایرانی، مانند فرش ایران، اساساً هنری است توده‌ای، که در خانه‌های مردم ساده یا حتّی فقیر به دست زنان و دختران شهرها و روستاهای این سرزمین پرورانده شده است، هر چند نمونه‌های فرد اعلای آن ـ باز مانند فرش ـ از خانه‌های اعیان و اشراف جامعه سر درآورد....

آشپزی ایرانی در سرزمین خود محدود نمانده است. ایران مرکز جغرافیایی خاور میانه نیست، ولی مسلّماً کانون فرهنگی این منطقه از جهان است و قرن‌ها فضای سرزمین‌های اطراف را از این لحاظ روشن کرده است. آشپزی ایرانی، به عنوان یکی از وجوه مهم فرهنگ خاور میانه، در واقع مکتب مادری است که دو شاخهٔ مهم آشپزی جهان امروز ـ آشپزی هندی از یک طرف و شاخهٔ ترکی/ عربی از طرف دیگر ـ از تنهٔ اصلی آن روییده‌اند....

آشپزی ایرانی در عین‌حال که هنر ظریفی است و به نظر می‌رسد که از زندگی شهری در رفاه و تنعّم پدید آمده، در حقیقت راهی است برای درآوردن مواد کمیاب و گران، مانندِ گوشت و مرغ و ماهی، به صورتی که مقدار کمی از آن‌ها به‌همراهی سبزی و تره‌بار و برنج یا نان بتواند سفرهٔ خانواده را پُر و رنگین کند؛ بگذریم از این که در سال‌های اخیر مراجع علمِ تغذیه به این نتیجه رسیده‌اند که مقدار گوشت و تخم‌مرغ و کره‌ای که در غذاهای ایرانی به‌کار می‌رود از لحاظ بهداشتی هم به صلاح نزدیک‌تر است....

از مقدمهٔ کتاب



جلال الدین محمد مولوی

دیوان شمس تبریز

غزل‌ها و رباعی‌ها

به سعی محمدرضا شفیعی‌کدکنی

نشر کارنامه منتشر کرده است:

■

بازماندهٔ روز: کازوئو ایشی‌گورو، ترجمهٔ نجف دریابندری

تاریخ روسیهٔ شوروی: ای. اچ. کار، ترجمهٔ نجف دریابندری

حافظ به سعی سایه (ه. ا. سایه)

«در ۳ قطع رحلی، وزیری، جیبی»

سیاه مشق ۴: ه. ا. سایه

سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو): نوشتهٔ دکتر تقی پورنامداریان

پنج دوست کمبریجی من: یوری مودین، ترجمهٔ احمد کسایی‌پور

هنر ویرایش: باب گاتلیب، ترجمهٔ احمد کسایی‌پور، مژده دقیقی

تئوری بنیادی موسیقی: نوشتهٔ پرویز منصوری

سنگ آفتاب: اوکتاویوپاز، ترجمهٔ احمد میرعلایی

چند گفتار در فرهنگ ایران: نوشتهٔ شاهرخ مسکوب

همه چیز دربارهٔ ارکستر سمفونیک: دروتی برلینر کامینز، ترجمهٔ حسن الفتی

ایب لینکلن بزرگ می‌شود: کارل سندبرگ، ترجمهٔ احمد کسایی‌پور

نشر کارنامه منتشر می‌کند:

■

نقش آیین‌های ایرانی در نظام خلافت اسلامی:

هلال بن‌محسن صابی، ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

کتاب فتوت: ابن معمار بغدادی، ترجمهٔ عبدالعلی اسپهبدی

درِ باغِ سبز: نوشتهٔ نجف دریابندری

رساله در طبیعت انسان: دیوید هیوم، ترجمهٔ نجف دریابندری

۸۹ داستان: ارنست همینگ‌وی، ترجمهٔ نجف دریابندری

فیل در پرونده: برانیسلاونوشیچ، ترجمهٔ سروژ استپانیان

خودآموز شطرنج: گ. ی. لون فیش، ترجمهٔ سروژ استپانیان

نقش مرکز در شطرنج: ب. د. پرسیتس، ترجمهٔ سروژ استپانیان

رابین‌هود: هنری گیلبرت، ترجمهٔ احمد کسایی‌پور

محاکمهٔ سقراط: آی. اس. استون، ترجمهٔ رضا خاکیانی

نشر کارنامه

ISBN 964-431-013-6

شابک ۹۶۴-۴۳۱-۰۱۳-۶