می‌کنم توضیح دهم که واقع‌گرایی منهای واقعیت، یعنی چه. رئالیسم، طبیعی‌ترین و ضروری‌ترین انتخاب سبکی و معرفت‌شناختی سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب ۵۷ بود. زمانی که ملتی انقلاب می‌کنند، خیابان‌ها فتح می‌شوند و آن ملت درون تصویر جا می‌گیرند، سینمای فردای آن نمی‌تواند به نظام استودیویی فیلمسازی سال‌های قبل برگردد و همان چیزی را تولید کند که می‌کرده است. این سینما اساساً باید از چیزی که وجود دارد تغذیه کند و به همین دلیل است که می‌گویم رئالیسم ضروری‌ترین و به‌معنایی تنها انتخاب پیش‌روی سینمای ایران بود. در این میان سینمای ایران با اتفاقی غریب روبه‌رو شد. از یک‌سو رئالیسم تنها راه پیش رویش بود و از سوی دیگر نمی‌توانست واقعیت را نشان دهد. این رئالیسم با کسر واقعیت ناچار شد قراردادهای خود را پیدا کند. قراردادهایی که اصطلاحاً قراردادهای بلاغی می‌نامیم‌شان. قراردادهایی که مخاطب به‌واسطه آن‌ها بپذیرد که در حال تماشای اثری رئالیستی است. سینمای رئالیستی ایران پر از قرارداد شد و ما پذیرفتیم که این، یعنی آن. بخشی از دلیل منها شدن واقعیت از رئالیسم در سینمای ایران، محدودیت‌ها و موانع ایدئولوژیک- آیین‌نامه‌ای بود اما فقط محدود به آن نبود، بلکه ما با مداخله‌ای سوبژکتیو هم از سمت خود فیلمسازها طرف شدیم. کسانی که ذیل آن قواعد و قراردادها فیلم می‌سازند. این‌جا به طریق اولی و به شکلی تشدیدشده باز هم حذف واقعیت را تجربه می‌کنیم. این صحبت من به‌خصوص با آن‌چه در نیمه دوم «موزه پایین‌شهر و تماشاچیانش» مطرح می‌شود، نزدیکی پیدا می‌کند. در نیمه دوم این کتاب اشاره می‌شود که سینمای ایران سراغ فرودستان می‌رود ولی اگر این فرودستان درگیر کنش غیرقانونی دراماتیک و ماجراجویی اکشن نشده باشند و داستان و معرکه‌ای حول زندگی‌شان به پا نشده باشد، حاضر نیستند آن‌ها را به تصویر بکشند. درواقع نمی‌تواند آن‌ها را ببیند، مگر اینکه به‌واسطه ناموس‌پرستی چاقوکشی کنند، به‌واسطه قاچاق انسانی را بکشند، به‌دنبال انتقام گرفتن باشند و... و اگر پیرنگ زندگی‌شان چنین نباشد، ارزش نگاه کردن ندارد. پس رئالیسمی که به‌واسطه محدودیت‌ها و موانع ایدئولوژیک- آیین‌نامه از واقعیت محروم شده بود، عملاً دیدی تقلیل‌گرایانه را هم بر این محدودیت‌ها افزود و موضوعاتی را از جنس معضلات اجتماعی که از واقعیت گرفت با روایت‌گری محدود و کنترل‌شده‌ای به تصویر کشید. به نظرتان برای سینمایی که خود را به‌شکلی افراطی، اجتماعی می‌خواند غم‌انگیز نیست که تا این حد نسبت به حضور واقعی اجتماع، مردمان واقعی با صدای واقعی و ژست واقعی در درون خود خساست به خرج دهد؟ و تقریباً هیچ‌کدام از آدم‌های گرفتار واقعیت، تهیدستان شهری ساکن فیلمی از این سینما که داعیه بازنمایی رئالیستی واقعیت را دارد، نیستند و این غم‌انگیز است.

## مشارکت فرودستان در فرودست‌سازی

آرش حیدری
دکترای جامعه‌شناسی فرهنگی

در پاسخ به سوال نوید پورمحمدرضا باید بگویم، مسئله اصلی من طی یک دهه‌ای که در صورت‌بندی مذکور مشغول به کار هستم لزوماً نه ژورنالیسم است، نه سینما و نه هر تعین دیگری که طی این سال‌ها به آن پرداخته‌ام. مسئله من فرودستی و مکانیسم‌های فرودست‌ساز است. در ایران امروز ذیل جریانی تحت عنوان مطالعات فرودستان همان راهی پیموده می‌شود که به‌عنوان مثال سینمای مجیدی پیش از این با دل‌سوزاندن برای فرودستان پیموده بود. درحالی‌که مسئله من ابداً دل‌سوزاندن برای فرودستان و همدلی روانشناختی نیست. مسئله من نقد مکانیسم‌هایی است که فرودست تولید می‌کند و فرودستان نیز خود مشارکتی در آن دارند. مسئله دوم من، مسئله‌ای که این روزها مفهوم‌پردازی آن برایم دقیق‌تر می‌شود، فهم نهاد غارت است. در تاریخ مملکت ما و بسیاری از ممالک دیگر، میان نهاد غارت و نهاد دست‌رنج نزاعی تاریخی وجود داشته است. کسی می‌کارد، تولید می‌کند و غارت‌گری حاصل زحمت او را برمی‌دارد. این دوگانه در سریال «روزی روزگاری» و دیالوگ معروف مرادبیگ: «... بلدی مشک بزنی؟ شیر بدوشی؟ دیگ بشوری؟ دوغ بزنی؟... بلدی رختاتو خودت بشوری؟... بلدی روزی سه‌بار نون بخوری پنج‌بار شکر خدا رو بگی؟...» و پاسخ‌های منفی حسام‌بیگ به خوبی پیداست. این مسئله‌ای است که من با کمک یکی از دانشجویان خوبم، امیرحسین احمدی، به‌عنوان رساله او در حال پیش‌بردنش هستیم تا توضیح دهیم نهاد غارت چگونه به‌نوعی سیاست تبدیل می‌شود. نهاد غارت با غارت‌کردن دست‌رنج دیگران تبدیل به نوعی ساختار، نوعی سازمان، نوعی میل‌ورزی و شکلی خاص از مواجهه با جهان می‌شود. دعوای دروغین میان لیبرال‌ها و چپ‌ها در ایران و شلخته خرج کردن واژه نئولیبرالیسم را که برای سرگرمی‌های ژورنالیستی مناسب است، دور بریزید و به لحظه‌ای برگردید که نشان‌تان می‌دهد غارت یعنی چه و در این سرزمین چگونه کار می‌کند؟ غارت یعنی در اقتصادی که تولید در آن متوقف شده است هنوز هم بنیادهای کسب‌وکار و کارآفرینی، استارت‌آپ‌ها و... مشغول کارند. این‌ها از کجا می‌خورند؟ از دست‌رنجی که در حیات اجتماعی به‌سختی تولید می‌شود. به مفهوم کار خانگی بیاندیشید. کار خانگی جز رنج نظام‌مند یک‌نواخت کسی که خانه و محل کارش یکی شده است، چیست؟ به مواجهه سیاست‌های رسمی برای رسمیت‌بخشی به کار خانگی به‌عنوان آمار اشتغال نگاه کنید که چطور سرمایه‌های اجتماعی و زحمات دیگران را غارت می‌کند. تاکسی‌های اینترنتی بر چه چیزی سوار است؟ بر غارت زحمت کسی که به‌سختی با ماشین خودش کار می‌کند. زحمت او را غارت می‌کند. موج روزافزون افزایش بلاگرهای اینستاگرامی بر چه چیزی سوار است؟ بر غارت. اگر غارت‌گر باستان باز بازویی، اسبی و شمشیری داشت و زحمتی می‌کشید، غارت‌گری که ما پدید آورده‌ایم حتی لازم نیست برای غارت‌گری زحمتی بکشد. طی دو دهه اخیر طبقه‌ای در این اقتصاد غیرتولیدی متولد شد که دقیقاً بر مکانیسم غارت سوار است و زحمت آدم‌ها را غارت و به تورم ملک، سکه، دلار و... تبدیل‌شان می‌کند. این طبقه با غارت آن‌چه به زحمت در حیات اجتماعی تولید می‌شود، ساخته می‌شود. طبقه‌ای فرومایه که برای پنهان کردن فرومایگی خود را نیازمند سرمایه نمادین است. این طبقه، سرمایه نمادین خود را از غارت زیبایی‌شناختی، غارت مفاهیم و غارت هنر به دست می‌آورد. از غارت زحمتی که یک فیلسوف می‌کشد، از نظام مفهومی که این فیلسوف به خاطر رنجی که برده است، به خاطر عشق به انسانیت و به خاطر رساندن صدای اعتراض خود به جهان تولید کرده است. طبقه نوکیسه این نظام مفهومی را هم برای پرستیژ غارت می‌کند. این لحظه‌ای بسیار بااهمیت است. زحمتی که کشیده می‌شود و توسط مکانیسم‌های میل‌ورزی طبقه غارت‌گر نوکیسه مصرف می‌شود. فیگورهای بحث‌های کافه‌ای را، فیگورهایی را که می‌خواهند نشان بدهند سوژه از شدت اندیشه خسته است، رنج می‌کشد و روان‌پریش شده است به خاطر بیاورید. این فیگورها، روان‌پریشی کسی را که برای اندیشه زحمت کشیده است به خاطر پرستیژ آن غارت می‌کنند. مولانا می‌گوید: «ای مطرب خوش‌قاقا، تو قی‌قی و من قوقو/ تو دَق‌دَق و من حَق‌حَق، تو هی‌هی و من هوهو/ ای شاخ درخت گل، ای ناطق امر «قل» / تو کبک صفت بوبو، من فاخته‌سان کوکو» و یک نفر به نام خواندن شعر پست‌مدرن، پشت تریبون می‌آید و شور درونی را به‌نام بازی زبانی غارت می‌کند. فرم و مناسک چیزی را که با حالی، با لحظه‌ای، با اخلاق، با زیبایی‌شناسی و با حقیقت گره خورده بود، مصرف می‌کند. مسئله من در این سال‌ها، مسئله‌ای اخلاقی است. مسئله من این است که این طبقه غارت‌گر برای آن‌که جهان خود را که حول مصرف صرف شکل گرفته است نمادین سازد، رنج دیگری را هم مصرف می‌کند و چه چیزی جنایت‌بارتر از مصرف رنج دیگری است؟ جنایتی که به‌عنوان مثال در تبلیغات خیریه‌ها دیده می‌شود. فقیری که رنجش را دوربین به دست ثبت می‌کنید تا خیرین را بربکشید. مسئله من، تحلیل این میل است. احساس خشم، احساس لزوم مداخله اخلاقی و احساس نیاز به توضیح یک مکانیسم تاریخی ساختاری ایجاب می‌کرد که ما میل به تماشایی کردن به معنای پرنوگرافیک کردن را در محور تحلیل‌مان قرار دهیم. این‌جا باید اشاره کنم به اینکه من نه مشکلی با لذت، نه با تولید امر مطلوب ندارم. مسئله اساسی من این است که شما به نام مداخله اخلاقی، به نام دغدغه اجتماعی و به نام احساس مسئولیت انسان‌ها نسبت به رنج دیگری، مجموعه کالا و امر مطلوب برای فروختن تولید می‌کنید اما داعیه‌تان، داعیه اخلاقی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی است. این لحظه اساسی است که در تحلیل میل باید آن را مدنظر گرفت. پس در نظر بگیرید که من نمی‌خواهم بگویم ما نباید امر مطلوب تولید کنیم اما جا زدن امر مطلوب به عنوان امر زیبا، جا زدن مناسک حقیقت به عنوان حقیقت، جا زدن مناسک اخلاقی به عنوان اخلاق و جا زدن مجموعه‌ای از نمادها که مناسک زیبایی حول‌شان شکل گرفته است به جای زیبایی لحظه‌ای، بسیار بحرانی است که ایران امروز در آن قرار دارد. بازوی نظری توضیح این فرآیند پست‌مدرنیسم و تمام مشتقات آن است. پست‌مدرنیسم با نرمال کردن فرومایگی امکان دفاع از اخلاق، خوبی و زیبایی را کاملاً سلب می‌کند و درون یک نسبی‌گرایی حاد هر فعل و انفعالی را به عنوان نظم نمادین مطلوب برای‌مان جا می‌زند. در این وضعیت، مسئله اصلی «موزه پایین‌شهر و تماشاچیانش» آن است که نشان دهد یک تفکر مرکزنشین و نوکیسه چگونه نظام تولید نمادها را در اختیار گرفته است و از آن‌جایی که شکل‌بندی تاریخی‌اش مبتنی بر غارت و مصرف دست‌رنج دیگران بوده است، حتی زمانی که ژست دغدغه اجتماعی و حل مسئله می‌گیرد، میل تماشایی کردن رنج دیگری همواره پس‌زمینه اصلی نظام بازنمایی‌اش است. نتایج اجتماعی این اتفاق برای نقد، برای اندیشه، برای حقیقت و برای زیبایی از نظر من، نوعی ویران‌گر و فاجعه‌بار است. این کتاب درباره بحرانی است که طبقه نوکیسه در آن درگیر شده است و چون به نظام تولید روایت و تولید بصری دسترسی دارد کاملاً بر سایر اشکال روایت‌گری، فیلم‌سازی، اخلاق و نظام حقیقت هژمونی پیدا کرده است.

## تماشایی شدن پایین شهر

میلاد محبی
از نویسندگان کتاب

کتاب «موزه پایین‌شهر و تماشاچیانش» از دو بخش تشکیل شده است؛ یک بخش مربوط به وضعیت اجتماعی دهه ۹۰ و بخش دیگر سینمای آن دهه. برای توضیح در مورد اینکه داستان نگارش این کتاب از کجا آغاز شد، باید به این نکته اشاره کنم که سارا فرهپور در حال نگارش پایان‌نامه‌اش با محوریت نسبت بافت تاریخی و سینما بود و ما در حال تقلا برای جلو بردن این ایده به این پرسش رسیدیم که آیا قلابی وجود دارد که آثار سینمایی در دهه ۹۰ را یک جا به هم پیوند دهد و هسته اصلی آن‌ها را بسازد؟ و موتیف‌هایی تکرارشونده در سینمای این دهه می‌توان یافت؟ بحث که میان ما و آرش حیدری در این مورد درگرفت درنهایت به پیشنهاد آرش انجامید که گفت، می‌توانیم ایده اولیه را با فقر تجربه و تماشایی‌شدن پایین شهر پیوند دهیم. فقری که در اثر شکاف افزایش‌یافته در دهه ۹۰ میان بالای شهر و پایین شهر بیش از پیش به چشم می‌آید و سینماگری که به علت فقر تجربه الگوهایی برای خودمی‌سازد. الگوهایی که گیشه‌شان می‌فروشد و جواب می‌دهند و روال می‌شوند. سوال ما این بود که این الگوها که حاصل تجربه کارگردانان سینمای دهه ۹۰ نیستند، حاصل چه چیزی‌اند؟ در پاسخ به این سوال نسبتی میان شکل‌گیری این الگوها با صفحات حوادث روزنامه‌ها و چگونگی بازتاب پایین‌شهر در مطبوعات برقرار شد. ما از فاصله‌ی افتاده‌ی میان‌مان با مطبوعات در دهه ۹۰ آگاهیم اما اگر خاطرتان باشد در دهه ۸۰ رویدادهایی که در صفحات حوادث روزنامه‌ها می‌آمد به‌شدت محل بحث خانواده‌ها قرار می‌گرفت. رویدادهایی در مورد فرودستان که هم ترسناک بود، هم تماشاچی و هم از جریان زندگی روزمره بیرون می‌زد و گویی یک‌جا به سینمای دهه ۹۰ منتقل و تکرار شد. اگر سریال «خانواده سوپرانو» را دیده باشید، مادر او را به یاد می‌آورید که هر روز صبح شروع به روایت اتفاقات وحشتناک صفحات حوادث روزنامه‌ها می‌کند. او توأمان با این کار برآمده از میلی سادیستیک از این اخبار لذت می‌برد. این رفتار با بازنمایی فرودستان در سینمای دهه ۹۰ شباهت بسیار دارد. آن‌چه در این‌جا در مورد نگاه حاکمیتی انتقال‌یافته از رسانه‌ها به سینما در مورد فرودستان برای من پررنگ‌تر است اینکه نه‌تنها صدای فرودست شنیده نمی‌شود بلکه وجودش تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. مثالی می‌زنم. دست‌فروشی را به‌عنوان یک سوژه در نظر بگیرید. آن‌چه بیش از همه در موردشان شنیده‌ایم این است که کنترل این سوژه کاملاً به دست مافیایی است که موزاییک به موزاییک را به دست‌فروش‌ها میلیون‌میلیون اجاره می‌دهند. درحالی‌که مواجهه از نزدیک با این پدیده و پژوهش در مورد آن به ما نشان می‌دهد که این همه واقعیت نیست و تنها جذاب‌تر و سینمایی‌تر از بخش پنهان‌مانده واقعیت است. توضیحی ساده است که مخاطب عام را راحت‌تر جذب می‌کند. این تصور در مورد مسائل متعدد دیگر از جمله زباله‌گردها، کودکان کار و... هم وجود دارد. گویی فرودستی که زندگی روزمره‌اش به هر شکلی از این تصور غالب دور باشد، وجود ندارد. در این نگاه، فرودستی خارج از این چارچوب وجود ندارد و حتماً باید به گروهی مافیایی و ژانری پدرخواندگی متصل شود و اگر غیر از این باشد، زندگی معمولی او فاقد ارزش تبدیل شدن به قصه است. این تصویر که وجود را از فرودست می‌گیرد عین‌به‌عین در سینما تکرار می‌شود. فرودستان یا موجودات پلیدی هستند که یک‌سره با هم در حال نزاع‌اند یا مافیایی در حال کنترل آن‌هاست یا با استراتژی‌های مشابهی به تصویر کشیده می‌شوند. آن‌چه گفته شد برای روشن شدن این موضوع بود که بازخورد رسانه‌ها زیر سایه سیاست‌های کلی موجود چطور به سینما منتقل شده است.

## بازنمایی متفاوت فرودستی در دهه ۹۰

سارا فرهپور
از نویسندگان کتاب

عنوان اصلی ما برای این نشست «روایت فقر و فقر روایت» است؛ انقطاعی که میان تجربه زیست روزمره فرودست شهری با مطبوعات و سینما رخ می‌دهد مرا به یاد جمله‌ای از بلاتار، کارگردان مجارستانی می‌اندازد که می‌گوید داستان‌ها پیش از این همه روایت شده‌اند و چیز تازه‌ای برای روایت وجود ندارد، چیزی که ما در دست داریم زمان است. اگر سینمای بلاتار را به خاطرمان بیاوریم، کندی گذر زمان به یادمان می‌آید که گویی تماشاگر را به وزنه‌ای متصل می‌کند. در سینمای او تماشاگر به صورت بی‌واسطه با رنج گذر زمان در زیست فرودستان مواجه می‌شود. تکرار شبانه‌روز را در «اسب تورین» او به یاد بیاوریم. وعده‌های غذایی را که جز سیب‌زمینی آب‌پز نیستند و تکرار مداوم رنجی را که تماشاگر لحظه‌لحظه آن را به کندی هرچه تمام‌تر از سر می‌گذراند. به گمان من وضعیت بازنمایی فرودستان در سینمای دهه ۹۰ ایران به‌نوعی در نقطه مقابل این نوع از مواجهه است. بلاتار به‌صورتی عامدانه نمی‌خواهد اثری تماشایی بسازد، آن‌چه آثار او بر تماشاگر خود متبادر می‌کنند، رنج است؛ رنجی با کندترین ضرباهنگ که هیچ تلاشی در جهت تماشایی کردن آن صورت نگرفته است. تصویر بازنمایی‌شده از فرودستان در سینمای دهه ۹۰ ایران در نقطه مقابله با چنین مواجهه‌ای قرار می‌گیرد. نوید پورمحمدرضا در درس‌گفتاری، مروری انجام داده است بر اینکه، سوژه فرودست در هر دوره تاریخی چطور برمی‌آید و چطور بازنمایی می‌شود. او در این درس‌گفتار به گفته خودش «فقرای شادمانِ» «گنج قارون» تا فرودست عصیان‌گر سینمای موج نو مانند ابیِ فیلم «کندو» را بررسی می‌کند و به فیلم‌های مجید مجیدی و تقدیسِ فرودستان در آن و بازنمایی‌شان به‌عنوان انسان‌هایی شریف و معصوم می‌پردازد. به‌ویژه که این معصومیت به‌واسطه بازنمایی در کودکان به‌عنوان شخصیت‌های اصلی بیشتر به چشم می‌آید. ما با ادامه این روند، انقطاعی را در دهه ۹۰ مشاهده و با شکلی دیگر از صورت‌بندی فرودستان شهری مواجه می‌شویم. شکلی که کاملاً با آن‌چه در دهه‌های پیش رخ داده است فاصله دارد. در سینمای این دهه گویی زیست روزمره کسالت‌بار فرودستان شهری، شبانه‌روز و وعده‌های غذایی تکراری‌شان به‌خودی خود واجد ارزش روایت‌کردن نیست. گویی باید ادویه‌ای به آن وعده غذایی تکراری اضافه شود تا قابل خوردن باشد یا مثلاً با طبقه متوسط، سر یک میز بنشانیم‌شان شاید به‌واسطه این همجواری کمی از کسالت‌بار بودن روایت‌شان کاسته شود و بتوان به تماشای‌شان نشست. با به‌خاطر آوردن بازنمایی فرودستان در سینمای دهه ۹۰، به‌عنوان مثال در «متری شش و نیم»، «ابد و یک روز»، «مغزهای کوچک زنگ‌زده»، «شعله‌ور»، «داركوب» و... می‌بینیم که یا قسمی از التهاب و هیجان در بطن زیست روزمره و کسالت‌بار فرودستان جاری شده است یا این زیست کسالت‌بار مانند آن‌چه در «چهارشنبه‌سوری»، «بدون تاریخ، بدون امضاء» و... می‌بینیم، به طبقه متوسط سنجاق شده است. گویی سوژه فرودست باید از جایی وسط زیست طبقه متوسط سردربیاورد تا بتواند داستان خود را روایت کند و نمی‌توان بی‌واسطه با داستان او مواجه شد. همان‌طور که میلاد محبی اشاره کرد، ما معتقدیم سینمای دهه ۹۰ برای بازنمایی فرودستان، از فیگورها و روایت‌های جذاب و هیجان‌انگیزی که در مطبوعات مشاهده می‌کنیم، تغذیه کرد. برای اثبات این ادعا به‌طور خاص می‌توانیم فیلم‌های سینمایی «لانتوری» و «مجبوریم» را به ذهن بیاوریم که چطور از دو خبر جنجال‌برانگیز؛ اسیدپاشی و زنان کارتن‌خواب تغذیه کردند. آن‌چه ما در کتاب «موزه پایین‌شهر و تماشاچیانش» به‌دنبال آن بودیم، پیدا کردن سازوکارهایی بود که در سینمای دهه ۹۰ فرودستان را به‌شکلی متفاوت از دهه‌های پیش بازنمایی می‌کند. بازنمایی متفاوتی که گاهی در ریخت و بدن کاراکترها هم نمود پیدا می‌کند. برای مثال شاهینِ «مغزهای کوچک زنگ‌زده»، یاسرِ «جان‌دار»، مهسای «داركوب»، هاشمِ «شنای پروانه» و... و گریم آن‌ها را به‌خاطر بیاورید. گویی فرودست نمی‌تواند ظاهری معمولی داشته باشد و حتماً باید با خرق عادتی در شمایل بازنمایی شود. سوال ما این بود که آیا بازتاب‌دهندگان چنین تصویری از فرودستان که اتفاقاً داعیه آسیب‌شناسی و نقد اجتماعی هم دارند، واقعاً به‌دنبال چنین چیزی بوده‌اند یا این تصویر برای نشان‌دادن کارکرد تخیل متفاوت فیلمساز به‌عنوان تقلیدی از سینمای آمریکای جنوبی ساخته شده است یا میل دیگری در این میان نقش دارد؟

آرش حیدری:
**نهاد غارت با غارت‌کردن دست‌رنج دیگران تبدیل به نوعی ساختار، نوعی سازمان، نوعی میل‌ورزی و شکلی خاص از مواجهه با جهان می‌شود. دعوای دروغین میان لیبرال‌ها و چپ‌ها در ایران و شلخته خرج کردن واژه نئولیبرالیسم را که برای سرگرمی‌های ژورنالیستی مناسب است، دور بریزید و به لحظه‌ای برگردید که نشان‌تان می‌دهد غارت یعنی چه و در این سرزمین چگونه کار می‌کند؟ غارت یعنی در اقتصادی که تولید در آن متوقف شده است هنوز هم بنیادهای کسب‌وکار و کارآفرینی، استارت‌آپ‌ها و... مشغول کارند**

یادنامه

# معنی‌شناسی این دفتر بی‌معنی

پیمان طالبی
روزنامه‌نگار

آخر سال است و بازار پیشنهاد کتاب توسط اهالی فرهنگ داغ. هجدهم اسفندماه هم سالروز درگذشت استاد فرزانه و بی‌مانند فرهنگ ایران، ایرج افشار است. بیایید با یک تیر، دو نشان بزنیم؛ هم کتابی معرفی کرده باشیم، هم یاد استادی را گرامی بداریم. در سالی که روزهای پایانی‌اش را سپری می‌کنیم، از ایرج افشار کتابی منتشر شد با عنوان «این دفتر بی‌معنی» که به قول خود او، «یادگارنمای فرهنگی»اش است. کتاب شامل خاطرات و یادداشت‌های روزانه افشار است و آنها که فرزانه فروتن ایران‌مدار ما - به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی - را بشناسند، می‌دانند که این کتاب چه گنجی است. آنها هم که افشار را زیاد نمی‌شناسند، همین‌قدر بدانند که از او در عمر بابرکت‌اش ۳۰۰ کتاب و ۳۰۰۰ مقاله به‌جا ماند، کافی است! «این دفتر بی‌معنی» سرشار از جذابیت و نکات آموختنی است اما در این مجال اندک، مناسب می‌بینم به اختصار چند نکته مهم درباره این کتاب را ذکر کنم:

## یک / مائده خوردن از فرهنگ ایران

در صفحه آغازین دفتری که افشار آن را به نوشتن خاطراتش اختصاص داده بود، چنان که تصویر آن صفحه را در ابتدای کتاب می‌بینیم، بعد از «به جای عنوان سرآغاز» و مصرعی از حافظ - حسب حالی ننوشتیم و شد ایامی چند - دو بیت از ابتدای غزلی از مولانا آمده و بعد، کتاب با این جمله تأمل‌برانگیز آغاز می‌شود: «هرچه می‌نویسم به مناسبت آن است که از فرهنگ ایران مائده‌ها خورده‌ام.» آن تعداد کتاب و مقاله که بالاتر گفتم افشار به فرهنگ، تاریخ و ادب فارسی هدیه کرد، نتیجه ممارست‌ها و پیگیری‌های مداوم او بود. او به اعتبار همین سخت‌کوشی و خستگی‌ناپذیری، می‌توانست از فرهنگ ایران طلبکار هم باشد! یعنی مدعی شود که سودها به آن رسانده - چنان که حقیقتاً رسانده است - و این فرهنگ را غنی‌تر کرده است. اما شگفت اینکه می‌بینیم افشار خود را وام‌دار این فرهنگ می‌داند و نوشتن خاطراتش را رسالتی می‌پندارد که باید در قبال این بهره‌مندی ادا کند.

## دو / نقش شایسته‌خانم

شایسته‌خانم افشاریه، همسر ایرج افشار، کسی بود که افشار نام او را در کتاب ارزشمند و ارزنده‌اش، «نادره‌کاران»، در کنار نام بزرگان فرهنگ، هنر و ادب ایران برد و از زحماتش در یاری خود برای کارهای فرهنگی، یاد کرد تا بدین ترتیب بخشی از آن یاری‌گری‌ها را جبران کرده باشد. اما باید دانست که در تألیف «این دفتر بی‌معنی» نیز، این بانوی فرهنگ‌مدار نقش مهمی داشته است و عجیب است که ایده نوشتن این کتاب همواره با اتفاقی مربوط به شایسته‌خانم گره خورده. افشار می‌نویسد که نخستین‌بار، ایده نوشتن و تنظیم خاطرات زمانی به ذهنش خطور کرده که در ۲۳ اردیبهشت‌ماه ۱۳۵۸، همراه با شایسته‌خانم به دیدن آرش، فرزندشان، به سن‌گال سوئیس رفته بودند. زمانی که این زوج در رستورانی در تپه مشرف به شهر برن نشسته بودند، ایده نوشتن «این دفتر بی‌معنی» به ذهن نویسنده خطور می‌کند و کار را همان‌جا، با نوشتن بر ورقه رستوران آغاز می‌نماید! بار دوم، آذرماه ۱۳۷۴ بود که افشار به لس‌آنجلس رفته بوده و شایسته‌خانم آنجا بیمار و بستری می‌شود. این اتفاق، افشار را درباره گذشته و سال‌هایی که از سر گذرانده، به فکر فرو می‌برد و بار دیگر پای ایده‌ای که در سال ۱۳۵۸ به فکرش خطور کرده بود، به جهان ذهنی او باز می‌شود. ولی به تعبیر خود او، «پریشانی احوال مجالی نمی‌گذاشت که به نوشتن بپردازد» و این شد که در همان حال، رئوس مطالب و حوادث زندگی را یادداشت می‌کند برای وقتی دیگر. بنابراین وجود شایسته افشاریه را به‌طور غیرمستقیم باید بیش از محمدعلی جمال‌زاده و دیگران ـ که عمری افشار را به نوشتن خاطراتش تشویق و ترغیب می‌کردند ـ در تحریر کتاب حاضر موثر دانست.

## سه / نوری علاء و ایرج افشار؟!

افشار برای صفحه آغاز کتابش، چند نقل قول و بیت از نویسندگان و شاعران را گلچین کرده که یکی از خیام، یکی از کلیم کاشانی و دیگری از اسماعیل نوری‌علاء است! می‌دانیم که نوری‌علاء را به اعتبار کارنامه‌اش، در میان تجددخواهان ادبیات معاصر دسته‌بندی می‌کنند. افشار نیز همواره متعلق به اردوگاه آکادمیسین‌ها و طبعاً سنت‌گرایان ادب معاصر بوده است. پس شاید طبیعی‌تر این بود که در آغاز کتاب او، نقل‌قولی از تقی‌زاده یا مصدق یا فروغی یا بهار یا همایی را ببینیم. اما شگفت آنکه او وقتی کلام سنجیده‌ای از نویسنده یا شاعری می‌بیند، همه این مناسبات را کنار می‌گذارد و متواضعانه آن جمله را در آغاز کتابش درج می‌کند و آن جمله این است: «در کوچه‌های تاریخ هیچ‌کس گم نمی‌شود.» یادش گرامی باد که در کوچه‌های تاریخ ایران، گم نشده و تا همیشه‌ی ایام گم نخواهد شد.