

### ۱. نبرد نابرابر کیبورد و قلم

آیا به خاطر دارید آخرین نامه دستنویس را کی نوشتید؟ یا آخرین نامه دستنویسی که دریافت کردید، چند وقت پیش بود؟ شاید شما هم مثل من مدتهاست بجز برای نوشتن فهرست خرید روزانه، پر کردن فرم‌های اداری، و ثبت تاریخ قرارها و جلسه‌ها در تقویم از قلم و کاغذ استفاده نمی‌کنید. هر روز سهم مطالب تایپ شده در زندگی ما بیشتر می‌شود. این پیشروی تا حدی است که کیبورد - صفحه کلید - در نبردی نابرابر در قلمرو ابزار نگارش، در حال به حاشیه راندن مداد و خودکار است. زیرا تمیز و خوانا می‌نویسد. سریع است. امکان ویرایشی به مراتب آسانتر دارد. هر فونتی که بخواهیم در اختیارمان می‌گذارد. در چشم به هم زدنی صدها صفحه را با ایمیل به آن سوی دنیا می‌فرستد. با وجود این همه امتیاز، عجیب نیست که در جایگاه بالاتری قرار گیرد. حتی بیم آن می‌رود نسل آینده آنقدر از قلم و کاغذ دور شوند که نتوانند دستخط والدینشان را بخوانند. شاید نوشتن با مداد و خودکار را برای همیشه از یاد ببرند. یا هرگز یاد نگیرند. زیرا به آن نیازی ندارند!

برخی بر این باورند اگر از منظر تاریخی به این موضوع بنگریم جای نگرانی نیست. زیرا در تاریخ چند هزارساله نگارش ابزار نوشتاری بارها تغییر یافته‌اند. روزگاری سومریان بر الواح گلی می‌نوشتند و نسل‌های بعدی بر پوست حیوانات و درختان. سرانجام با اختراع کاغذ تحولی بنیادین در شیوه ثبت افکار پدیدار گشت و قرن‌ها ادامه یافت. نقطه عطف دیگر نیز صنعت چاپ بود که فرایند نگارش را دگرگون ساخت. در چند دهه اخیر هم با گسترش فناوری، ابزار نگارش بار دیگر متحول شده است. بر اساس این تحلیل، کنار رفتن تدریجی

قلم و کاغذ بخشی از فرایندی تکاملی است و گریزی از آن نیست. اما تحلیل دیگری که مبتنی بر آزمایش‌های تجربی است نشان می‌دهد امتیازهای تایپ فقط یک روی سکه است. زیرا تحقیقات روانشناسی رشد، یادگیری و عصب‌شناسی حاکی از آن است که نوشتن با قلم سودمندی‌هایی دارد که موقعیتی ممتاز به آن می‌بخشد. مقاله‌ای در ۱۶ دسامبر ۲۰۱۴ در روزنامه گاردین منتشر شد که با استناد به این مطالعات، حاوی اطلاعات جالبی از امتیازهای نوشتن با دست بود. در این مقاله می‌خوانیم که نوشتن با قلم مهارتی پیچیده‌تر از تایپ است. زیرا نویسنده باید مداد یا خودکار را در دست گیرد، حروف را ترسیم کند، مراقب اندازه‌های حروف و فاصله بین کلمات باشد و میان آن‌ها تناسب برقرار سازد. در نتیجه نوشتن با قلم فرصتی برای تقویت «مهارت‌های شناختی»<sup>(۱)</sup> است. از سوی دیگر، هر چند امکانات و ویژه‌ای برای صفحه‌آرایی در کامپیوتر پیش‌بینی شده، کاربر نمی‌تواند قدمی فراتر از آنچه طراح نرم‌افزار تصور کرده، بردارد. اما آزادی گرافیکی نویسنده‌ای که قلم در دست دارد بیشتر است. زیرا می‌تواند در هر جهت که می‌خواهد بنویسد. فاصله میان کلمات و خطوط در اختیار اوست، و می‌تواند هر الگویی که مایل است به متن بدهد. در نتیجه فرصتی برای پرورش خلاقیت خود خواهد یافت. تأثیری که ثبت مطالب دستنویس بر یادگیری دارد نیز جالب است. در آزمایشی با مشارکت ۳۰۰ دانشجو در دو دانشگاه پرینستون و کالیفرنیا، محققان دریافتند دانشجویانی که از مطالب ارائه شده در کلاس یادداشت دستنویس نوشتند، یادگیری بهتری از همکلاسان خود داشتند که از لپ‌تاپ استفاده کردند. دلیل برتری گروه نخست این است که در خلال نوشتن ناگزیر به خلاصه‌سازی و بازنویسی مطالب بودند، و این فرایند به یادگیری کمک می‌کند. سرانجام بازتابی از احساس، روحیه و حتی شخصیت نویسنده در متن دستنویس وجود دارد، که متن تایپی فاقد آن است. دستخط هر فرد منحصر به اوست و اصالتی به متن می‌بخشد که در نوشته تایپ شده دیده نمی‌شود. بنابراین، می‌توان امیدوار بود که به رغم کارایی و فراگیری تایپ، همچنان قلم و کاغذ در کنار ما خواهند ماند. ایدون باد!

## ۲. زندگی رویاها و روایت‌ها

ماریو بارگاس یوسا<sup>(۲)</sup> - برنده نوبل ادبیات ۲۰۱۰ - در کتاب «نامه‌هایی به یک نویسنده جوان» از تجربه‌های نوشتاری خود سخن می‌گوید. اثری شامل ۱۲ نامه درباره راه و رسم نویسندگی، که ترجمه آن‌ها قبلاً در مجله «گلستانه» منتشر شده و در سال ۱۳۸۲ مجموع مطالب در کتابی مستقل تدوین شده است. مترجم آقای رامین مولایی و ناشرش «انتشارات مروارید» بوده و تا سال ۹۲ به چاپ سوم رسیده است. آقای مجید مهدی حقیقی نیز این اثر را ترجمه کرده و نشر شیرین منتشر ساخته است.

1) Cognitive Skills

2) Mario Vargas Llosa



• دکتر یزدان منصوریان

در نامه نخست، یوسا داستان را «زندگی رویاها و روایت‌ها» می‌خواند: «داستان دروغی است که برحقیقتی عمیق سرپوش می‌نهد؛ داستان، زندگی‌یی است که تجربه نشده، همانی که مردان و زنان دوره‌ای آرزویش را داشته‌اند، ولی نداشتندش پس مجبور به ابداعش شدند. داستان چهره تاریخ نیست بلکه نقاب یا واژگونه‌اش است، آنچه که روی نداده است و از اینرو برای فرو نشاندن هوس‌ها و خواسته‌هایی که زندگی واقعی از پس ارضایشان بر نمی‌آمد ... وجود آفریده‌ای از خیال و کلمه لازم بود» (ص. ۱۹). با این حال، هرچند داستان خیالی و ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است، اما در جایی با تجربه‌های واقعی زندگی او - یا حتی ضمیر ناخودآگاهش - پیوند دارد. حتی اگر نویسنده از وجود آن آگاه نباشد.

در نامه سوم، یوسا از «فریبایی رمان» یاد می‌کند. رمانی که درون‌مایه، سبک و ساختارش چنان در هم تنیده است که نمی‌توان مرزی میان آن‌ها ترسیم کرد. در نتیجه این آمیختگی، راوی می‌تواند دنیای دروغینی که بر خرابه‌های دنیای واقعی ساخته به گونه‌ای بازنمایی کند که از هر واقعیتی واقعی‌تر به نظر رسد. درست مثل «نیرنگی» که کافکا در «مسخ» به کار گرفته است. بر این اساس، یوسا رمان خوب را این گونه تعریف می‌کند: «رمان‌هایی خوب هستند که آنچه روایت می‌کنند و سبکی که ساخته و پرداخته‌شان می‌کند از نوعی وحدت و یکپارچگی ناگسستگی درونی بهره‌مند باشند. این دسته از رمان‌ها به لطف همین شکل و قالب تاثیرگذارشان از فریبایی بهره‌مندند که خواننده در برابرش تاب مقاومت ندارد.» (ص. ۴۳).

یوسا بر این باور است که هر چند زبان سهمی کلیدی در ایجاد فریبایی داستان دارد، اما سبک نگارش نویسنده به تنهایی نه تضمینی برای موفقیت اثرش است، نه دلیلی اساسی برای



• ماریو بارگاس یوسا

شکست آن. بلکه «پیوستگی درونی» و «خود اتکایی متن» ضامن اثربخشی داستان است. او اهمیت این پیوستگی را در حدی می‌داند که می‌تواند گسستگی روایت را - همچون کلامی شفاهی - برای خواننده ترمیم کند و آن را طبیعی جلوه دهد. بنابراین، ممکن است سبکی به ظاهر ناخوشایند، به مدد یکپارچگی درونی و به لطف «افسون متن» توانمند باشد. البته این توانمندی از فرمول خاصی پیروی نمی‌کند و برای هر نویسنده منحصر به فرد است. بنابراین، به نویسندگان تازه کار توصیه می‌کند با مطالعه مستمر از آثار ماندگار الهام بگیرند، اما از سبکشان تقلید نکنند. زیرا هر نویسنده فقط زمانی می‌تواند به سبکی توانمند برسند که این سبک محصول خلاقیت و پژواکی از صدای خودش باشد. در ادامه کتاب، یوسا با ارائه تعریفی از «راوی» به نکاتی کاربردی در خلق داستان اشاره می‌کند. راوی که مهمترین شخصیت هر رمان است و تمام عناصر دیگر داستان به او وابسته‌اند. اما راوی مولف نیست، بلکه موجودی ساختگی و متشکل از کلمات است که قلمرو حیاتش از مرزهای داستان فراتر نمی‌رود. با این حال، چگونگی سلوک همین موجود خیالیست که پیوستگی درونی داستان را ایجاد می‌کند، یا آن را بر هم می‌زند.

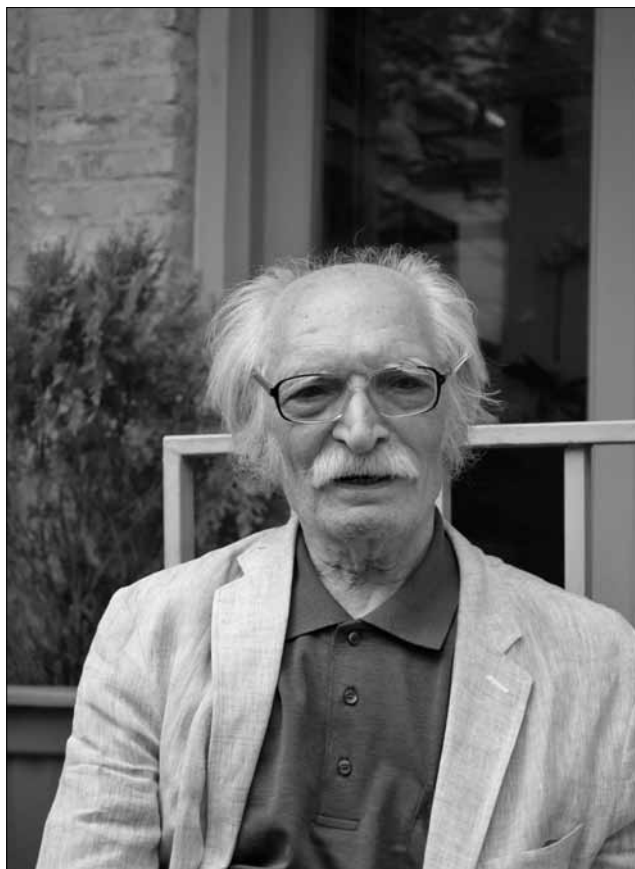
در بخش دیگری از کتاب نویسنده به تبیین اهمیت عنصر «زمان» در رمان می‌پردازد و بین سه نوع زمان تفاوت قائل می‌شود: زمان کرونولوژیک، زمان روانی و زمان جاری در داستان. زمان کرونولوژیک همان گذر بی‌بازگشت ساعت‌ها و روزهاست که بر اساس گردش اجرام

آسمانی محاسبه می‌شود. دقیق و برای همه یکسان است. نوع دوم بازتابی از درک زمان در ذهن آدمی است، که بر اساس حال و هوایی که دارد سرعت عبور آن بسیار متفاوت است. لحظه‌های شاد معمولاً تند و ساعات اندوه و انتظار کند و کشدار است. گاهی هفته‌ای در چشم بر هم زدنی سپری می‌شود و گاه ساعتی یک عمر طول می‌کشد. نوع سوم زمان جاری در داستان است. زمانی ساختگی و خیالی که سرعتش در اختیار راویست. گاهی می‌تواند چندین صفحه درباره یک ثانیه بنویسد و گاه یک قرن را در جمله‌ای خلاصه کند. در بخش‌های بعدی کتاب، یوسا به تبیین شگردهای دیگری از داستان‌نویسی می‌پردازد که نویسندگان مجرب برای بخشیدن روح زندگی به آثارشان از آنها بهره می‌برند. با این حال، او در آخرین جمله کتاب، توصیه‌های خود را این گونه به پایان می‌رساند: «همه سعی من این است که به شما بگویم هر آنچه در نامه‌هایم پیرامون قالب و شکل رمان خواندید، فراموش کنید و فقط بنشینید و بکاره سرگرم نوشتن رمان شوید».

### ۳. نون نوشتن: زیستن با نیروی کار، آموختن و اندیشیدن

اکنون که سخن از نگارش به میان آمد، حیف است از «نون نوشتن» - اثر استاد محمود دولت آبادی - یادی نکنیم. این کتاب مجموعه‌ای از ۶۰ یادداشت ایشان بین سال‌های ۵۹ تا ۷۴ است، که ۱۴ سال بعد منتشر شده است. این یادداشت‌ها علاوه بر آنکه بخشی از دفتر خاطرات نویسندگی مولف محسوب می‌شوند، حداقل چهار کارکرد عمده دیگر دارند. نخست آنکه سرشار از اشارات عینی و ضمنی درباره رسالت ادبیات و نکته‌های سودمند برای نویسندگان جوان است. نویسندگانی که می‌خواهند از طریق خلق «ادبیات ناب اجتماعی» روابط و مضامین حاکم بر جامعه را در آثار خود ترسیم کنند. تحقق این رسالت مستلزم یادگیری نکته‌ها و اشاره‌هایی است که نمونه‌های آن در این اثر فراوانند: «در نویسندگی این خروش جوانی را باید با تدبیر در آمیخت. کم گفتن و بیشتر اندیشیدن را باید فرا گرفت. نویسنده بیشتر با خود و آنچه در کار پرداختنش هست، در گفتگوست. نویسنده نمی‌خواهد و نباید در کوتاه‌مدت کسی را در مورد چیزی که بدان معتقد است، قانع کند».

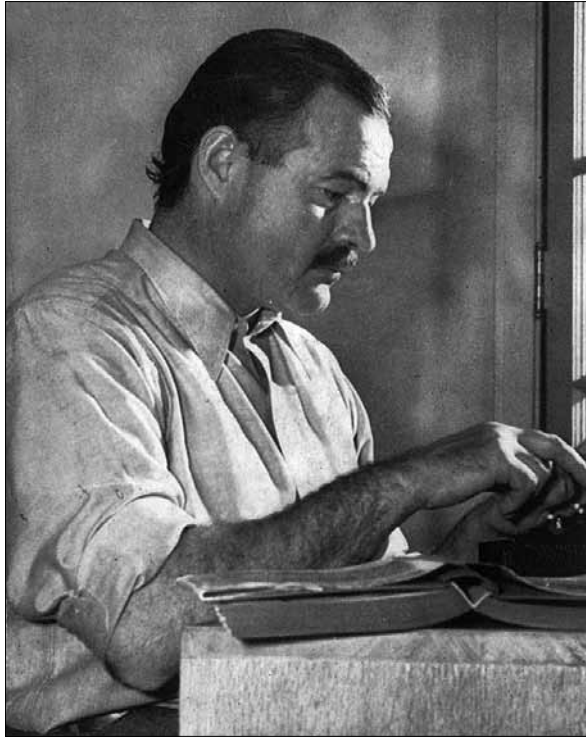
ضمناً کسانی که در این راه تازه کارند با خواندن این کتاب در می‌یابند که نویسندگان بزرگ چه مسیر پر فراز و نشیبی را پیموده‌اند. روزگار هم اغلب با آنان مهربان نبوده و موانع بسیاری را پشت سر گذاشته‌اند. اما آنان با باور به درستی کارشان در راهی که برگزیدند ثابت قدم مانده‌اند. اتفاقاً تأکید فراوان نویسنده بر اهمیت «کار» و اعتقاد به نقش سازنده آن در زندگی آموزنده است. این نوشته‌ها نشان می‌دهد که نویسنده چگونه از جوهر گرانقدر «کار» سپری برای مواجهه با ناملایمات زندگی و معنی بخشیدن به رنجی که آدمی می‌برد ساخته است. رنجی که آدمی به واسطه بودنش گریزی از آن ندارد و ناگزیر است معنایی برایش بیابد تا تحملش ممکن شود. دومین ویژگی این کتاب را می‌توان در ماهیت «تفکر تأملی»<sup>(۱)</sup> آن جستجو کرد. مولف در گفتگویی درونی پیوسته در حال ارزیابی کارنامه خویش است.



• محمود دولت‌آبادی

مرتب از خود می‌پرسد، کجاست؟ چه مسیری را پیموده؟ نقاط قوت و ضعفش چه بوده؟ چگونه می‌توانسته بهتر باشد و پرسش‌هایی از این دست. در نتیجه بازتابی از یادگیری مستقل و انتقادی او در این سال‌ها دیده می‌شود: «سال ۱۳۶۴ به پایان می‌رسد. کمتر از ده ساعت به پایان سال باقی مانده است، و من چون هر سال در اندیشه این هستم که در کجا هستم، چرا، و چه کرده‌ام؛ و نیز چه خواهم توانست کرد؟» (ص. ۱۳۵).

ویژگی سوم این مطالب ارائه مثالی زنده از «نوشتن برای تسکین» است. نوشتنی که همچون گفتگویی با خود است، برای تسلی بخشیدن به اندوهی که روزگار بر سرمان فرو می‌ریزد و آدمی را دچار «فلج ذهنی» می‌سازد. در یادداشت چهارم، می‌خوانیم: «نمی‌دانم برای که و خطاب به که می‌نویسم! فقط احساس می‌کنم که باید بنویسم. زخمی هستم و احساس می‌کنم زحماتم دارند پایمال می‌شوند، و اگر در این خاموش‌ترین دفتر، سخن از آن به میان می‌آورم از این روست که جایی برای بیان آن نمی‌بینم». کارکرد چهارم کتاب تبیین موجز و دقیقی است که از تأملات فلسفی، روانشناختی، و جامعه‌شناختی نویسنده ارائه می‌کند.



• ارنست همینگوی

یافته‌هایی که مبتنی بر تجربه زیسته اوست. بویژه نگاه انتقادی به مسائل و مصائب اجتماعی که به واکاوی موشکافانه‌ای در بسیاری از موارد منجر شده است. در کنار این ویژگی‌ها، سه محور «کار»، «آموختن» و «اندیشیدن» را در این اثر پررنگ‌تر از مفاهیم دیگر دیدم. نویسنده بارها تاکید می‌کند که با ایستادن بر سکوی آن‌ها توانسته است از پیچ‌های پر خطر زمانه و دالان‌های تاریک ملال و بیهودگی بگذرد. زیرا جوهر «کار» کیمیایی است که می‌تواند نیروهای پنهان و شگفت‌آوری را که در وجود انسان نهفته است، بیدار کند. تاکید بر اهمیت اندیشیدن نیز در نخستین یادداشت کتاب به روشنی بیانگر اهمیتی است که مولف برای این موضوع قائل است: «اندیشیدن را جدی بگیریم. اندیشیدن. آنچه ما کم داریم، مردان و زنانی است که اندیشیدن را جدی گرفته باشند. ... بند زبان را ببندیم و بال اندیشه را بگشاییم». تا باد چنین باد!

#### ۴. داستانک‌های تک جمله‌ای

جایی خواننده بودم که گویا کوتاهترین داستان جهان را ارنست همینگوی در یک جمله نوشته است: «برای فروش: کفش بچه؛ هرگز پوشیده نشده»<sup>(۱)</sup>. البته با جستجویی در اینترنت دریافتم که در انتساب این داستانک به همینگوی تردید وجود دارد و چه بسا اثر او نباشد. به

1) For Sale: Baby Shoes, Never Worn.



• آگوستو مونته روسو

هر حال، ویژگی اصلی داستانک‌های تک یا چند جمله‌ای «ایجاز» آنهاست. در متون انگلیسی به این آثار «داستان فلش»<sup>(۱)</sup>، «داستان خیلی کوتاه»<sup>(۲)</sup> یا «میکرو داستان»<sup>(۳)</sup> می‌گویند. ترکیباتی مثل «داستان برق‌آسا»، «داستان ناگهانی»<sup>(۴)</sup> و «داستان آنی» نیز از ترجمه‌های فارسی آن است. در تعریف حجم داستانک اتفاق نظر وجود ندارد. گروهی آثار کمتر از هزار کلمه را در این دسته قرار می‌دهند و برخی حداکثر ۳۰۰ کلمه را برای چنین سبکی مجاز می‌دانند. در این میان داستانک‌های تک جمله‌ای مصداق کاملی در این زمینه‌اند. در «نامه‌هایی به یک نویسنده جوان» به آگوستو مونته روسو<sup>(۵)</sup> (۱۹۲۱-۲۰۰۳) نویسنده گواتمالایی اشاره شده که در این عرصه صاحب شهرت است. یکی از نوشته‌های او داستانکی تک جمله‌ای است: «وقتی بیدار شد، دایناسور هنوز آنجا بود»<sup>(۶)</sup>. آنچه در داستانک ناگفته می‌ماند بر جذابیت آن می‌افزاید. زیرا خواننده می‌تواند از تخیل خود بهره‌گیرد و بخش‌های نانوخته را در ذهن بیافریند. در همین مثال، به دلیل وجود قید «هنوز»، هم می‌توان تصور کرد که راوی ابتدا دایناسور را در

- 1) Flash Fiction
- 2) Very Short Story
- 3) Micro Story or Micro Narrative/Fiction
- 4) Sudden Story
- 5) Augusto Monterroso
- 6) Upon awakening, the dinosaur was still there.



خواب دیده و زمانی که بیدار شده، در کمال شگفتی دایناسور واقعی را در کنار خود یافته است. شاید هم ابتدا دایناسور را دیده، بعد به خواب رفته اما پس از بیداری هنوز آنجا بوده است. فقدان هر گونه توصیف از زمان و مکان نیز مجال بیشتری برای خیالپردازی می‌دهد. درباره دایناسور هم هیچ توضیحی داده نشده است. شاید یک اسباب بازی به شکل دایناسور بوده، یا اصلاً دایناسوری در کار نیست و به آدم گول‌پیکری این لقب داده شده باشد. می‌شود ساعتها درباره این جمله رویاپردازی کرد. جمله‌ای که دریچه‌ای به دنیای خیال خواننده باز می‌کند.

اتفاقاً چند روز پیش داستانی با عنوان «طنز نویس درمانده» از مونته روسو در «شوکران شیرین» خواندم. این اثر مجموعه‌ای از ۲۸ داستان کوتاه از طنزنویسان جهان است که به همت آقای اسدالله امرایی و با همکاری تعدادی از مترجمان حرفه‌ای در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است. طنز نویس درمانده داستانی دو صفحه‌ای و حکایت میمونی است که روزی در جنگل تصمیم می‌گیرد طنز بنویسد. بعد هر سناریویی که به ذهنش می‌رسد می‌بیند باعث رنجش گروهی از دوستانش خواهد شد. سرانجام از یافتن سوژه طنز بی‌ضرر و بی‌خطر درمانده می‌شود و از خیر طنزنویسی می‌گذرد. به این ترتیب، داستانتک تلنگری به ذهن خواننده است و دریچه‌ای برای خیالپردازی یا عرصه‌ای برای تفکر انتقادی به رویش می‌گشاید.

## ۵. اضطراب کتابخانه‌ای

آیا تا کنون در هنگام یافتن کتابی در میان انبوه قفسه‌های کتابخانه‌ای بزرگ نگران شده‌اید؟ آیا هنگام ورود به سالن ساکت قرائت‌خانه‌ای وسیع نگران بر هم زدن آرامش آدم‌های غرق در مطالعه بوده‌اید؟ اگر پاسخ‌تان به این پرسش‌ها مثبت است، احتمالاً شما هم مثل بسیاری دیگر حداقل یک بار «اضطراب کتابخانه‌ای»<sup>(۱)</sup> را تجربه کرده‌اید. منظور از اضطراب کتابخانه‌ای هر گونه تشویش و دلهره در هنگام استفاده از منابع چاپی یا الکترونیکی در کتابخانه است. به نحوی که فرد استفاده‌کننده خود را از یافتن منابع اطلاعاتی مورد نیاز ناتوان می‌بیند و این شکست در بازیابی اطلاعات، همراه با احساسی ناخوشایند است. کنستانتین ملون<sup>(۲)</sup>، استاد علم اطلاعات و دانش‌شناسی دانشگاه کارولینای شمالی، برای نخستین بار در سال ۱۹۸۶ این واژه را در تحقیقی درباره رفتار کاربران کتابخانه به کار برد. پژوهشی که به مدت دو سال در زمینه احساسات دانشجویان در هنگام مراجعه به کتابخانه انجام شده بود و نتایج آن در مقاله‌ای با عنوان «اضطراب کتابخانه‌ای: نظریه‌ای زمینه‌ای و توسعه آن»<sup>(۳)</sup> در مجله

1) Library Anxiety

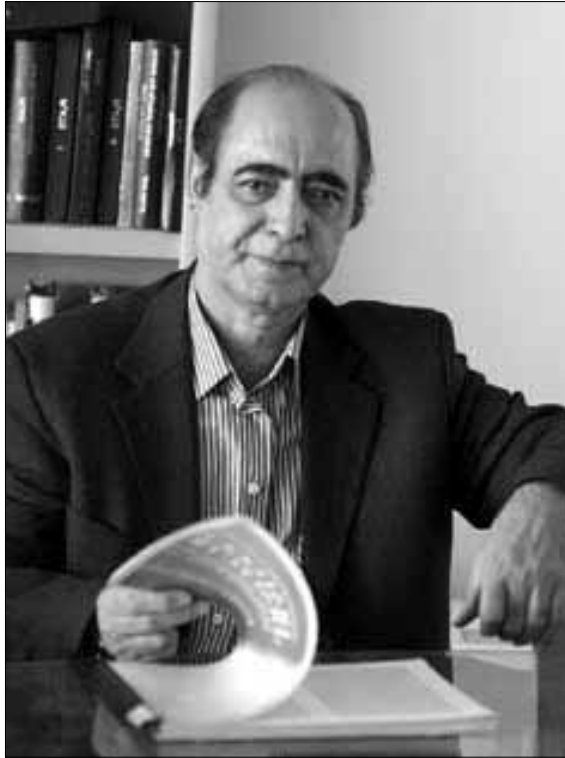
2) Constance A. Mellon

3) Library Anxiety: A Grounded Theory and Its Development

«کتابخانه‌های آموزشی و پژوهشی<sup>(۱)</sup>» منتشر شد. البته پیش از آن، سایر محققانی که در حوزه رفتارهای کاربران کتابخانه‌ها تحقیق می‌کردند مصادیقی از این را گزارش کرده بودند، اما آن‌ها از این واژه استفاده نکردند.

دلایل متعددی برای اضطراب کتابخانه‌ای وجود دارد. گاهی فرد با انبوهی از منابع مواجه می‌شود که به دلیل ناآشنایی با شیوه‌های جستجو نمی‌تواند منبع مورد نیازش را پیدا کند. در چنین شرایطی دچار تشویش می‌شود. بویژه آنکه با کمبود زمان مواجه باشد. مثلاً دانشجویی که برای نوشتن تکلیف پایان ترم فرصت چندانی ندارد و باید هر چه سریعتر به منابع دست یابد. یکی دیگر از دلایل اضطراب نگرانی از قضاوت دیگران است. به این معنا که کاربر در میان قفسه‌ها سرگردان است، اما می‌ترسد از کسی کمک بخواهد. زیرا نگران است درخواستش را به حساب کم سواد و بی‌اطلاعی او بگذارند. در نتیجه از کتابدار یا دوستانش کمک نمی‌خواهد و بر تشویش خود می‌افزاید. فردی که دچار اضطراب کتابخانه‌ای است تصور می‌کند تنها اوست که با کتابخانه بیگانه است و دیگران به راحتی از امکانات آنجا استفاده می‌کنند. مطالعات موجود نشان داده دانشجویان خارجی، اقلیت‌های قومی و مذهبی، و کاربران کم‌تجربه بیش از دیگران دچار اضطراب کتابخانه‌ای می‌شوند. گاهی سکوت حاکم بر فضای کتابخانه می‌تواند زمینه‌ساز تشویش افراد شود. زیرا آنان نگرانند نظم موجود را بر هم زنند و مورد سرزنش کتابدار یا سایر کاربران قرار گیرند. تحقیقات نشان داده اغلب کاربران در هنگام مواجهه با مشکل در یافتن منابع، ترجیح می‌دهند از کتابدار کمک نخواهند، زیرا نگرانند مشکل آنان بسیار ساده محسوب شود و موجب تحقیرشان گردد. گاهی نیز موضوعی که فرد در جستجوی آن است باعث نگرانی‌اش می‌شود. مثل مباحث سیاسی، مذهبی، بحران‌های اجتماعی، اعتیاد، بیماری‌های واگیر و هر موضوعی که ممکن است توجه دیگران را جلب کند، منبعی برای نگرانی است.

برای رفع اضطراب کتابخانه‌ای اشاره به چند نکته مفید است. نخست آنکه فراموش نکنید کتابخانه برای استفاده است و شما به عنوان یک عضو جامعه به اندازه دیگران حق استفاده از منابع را دارید. نکته دوم قبول این واقعیت است که هر روز بر تعداد و تنوع منابع افزوده می‌شود. در نتیجه یافتن متنی مناسب در هر زمینه موضوعی با دشواری همراه است. بنابراین، این مشکلی همگانی است. سوم آنکه هر منبعی که در کتابخانه وجود دارد از مسیر قانونی انتشار عبور کرده و اکنون جزء منابع مجاز محسوب می‌شود؛ و نمی‌توان کسی را از دسترسی به آن محروم کرد. دانستن حقی عمومی است و ندانستن هم عیب نیست. اگر هم از ناآشنایی با رده‌بندی کتابخانه نگرانید، نیز این تشویش بی‌مورد است. زیرا می‌توان با صرف کمی وقت آن را فراگرفت. بنابراین، دلیلی برای دلهره وجود ندارد. سخن پایانی اینکه کتابداران برای کمک به شما در کتابخانه هستند و هر زمان که به کمک نیاز دارید، بدون نگرانی از قضاوت دیگران درخواست خود را مطرح کنید.



• دکتر محمد ضمیران

### ۶. فیلموسوفی: پیوند فیلم و فلسفه

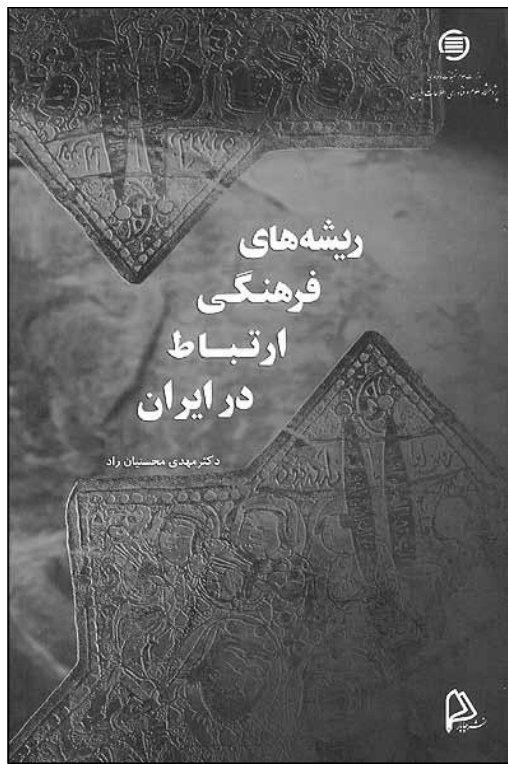
به سبب همکاری چندساله با گروه «فلسفه تعلیم و تربیت» در دانشگاه، گاهی در مشاوره یا داوری پایان‌نامه‌های این گروه مشارکت دارم. البته رساله‌هایی که ردپایی از ارتباطات، رسانه، یا دانش‌شناسی در آن‌ها وجود داشته باشد و بتوان پیوندی میان‌رشته‌ای با آنها برقرار ساخت. در همین راستا، اخیراً یکی از داوران داخلی تحقیقی در زمینه «فیلموسوفی»<sup>(۱)</sup> و کاربرد آن در تعلیم و تربیت بودم. رساله آقای مظهر بابایی با عنوان «واکاوی شناخت‌شناسی فیلم و اشاره‌های آن برای بهره‌گیری از فیلم در فرایند دست‌یابی به آگاهی و فهم»، که به راهنمایی دکتر یحیی قانندی نوشته شده بود.

فیلموسوفی تحلیل و بررسی فیلم به مثابه ابزاری برای کشف آگاهی و شناخت است. مبحثی میان‌رشته‌ای که نوعی واکاوی شناخت‌شناسی فیلم و سینما محسوب می‌شود. بنیاد فیلموسوفی بر این فرض استوار است که سینما به عنوان هنری که از ادبیات و فلسفه متأثر است، می‌تواند کانونی برای اندیشه و شناخت باشد. با چنین نگرشی می‌توان ده‌ها تحقیق مستقل و مفصل فلسفی درباره سینما انجام داد. از جمله پرسش‌هایی که در این زمینه مطرحند

می‌توان به این موارد اشاره کرد: سینما چگونه می‌تواند با تماشاگران ارتباط برقرار سازد و آنان را به تفکر وا دارد؟ فیلم‌های سینمایی چگونه در مخاطبان واکنش ایجاد می‌کنند و بر عواطف آنان تاثیر می‌گذارند؟ و چگونه می‌توانند در یادگیری مفاهیم فلسفی به آنان کمک کنند؟ فیلم‌های ماندگار سینما چگونه از مضامین فلسفی بهره برده‌اند؟ به این ترتیب از نگاه فیلسوفان فیلم، فیلم همچون ابزاری در مباحثات زنده فلسفی محسوب می‌شود. زیرا آنان با استناد به نمونه‌های موفق در این زمینه به کارکردهای فیلم در تصویرگری ایده‌های فلسفی و برانگیختن تأمل فلسفی در تماشاگر باور دارند. واکنش اهالی فلسفه به سینما آنان را در طیفی از طرفداران سینما تا دشمنان آن قرار می‌دهد. در یک سوی این طیف «سینما ستایان» قرار دارند که این رسانه را ابزار کارآمدی برای ارتقاء دانش و بینش مخاطبان می‌دانند و توانایی آن را در این زمینه تحسین می‌کنند. در آن سوی طیف «سینما ستیزان» هستند که به دلایل متفاوت از سینما بیزارند و هیچ نقطه روشنی در سالن تاریک سینما نمی‌بینند. در میانه طیف نیز «سینما شناسان» و «سینما گرایان» قرار دارند که با نگاهی منطقی و بی‌طرفانه به این رسانه می‌نگرند. این دو گروه در حالی که نقاط قوت آن را می‌سایند، از نقاط ضعف آن غافل نیستند.

دکتر محمد ضیمران در مصاحبه‌ای با عنوان «فلسفه به سینما می‌رود» در شماره ۳۳ نشریه «اطلاعات حکمت و فلسفه»، ماکسیم گورکی را نخستین نویسنده‌ای می‌داند که درباره فلسفه فیلم سخن گفته است. گورکی سینما را رسانه‌ای برای همه و ادبیاتی برای بی‌سوادان معرفی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد هر یک از ما در سینما با اندکی تأمل به ژرفای وجود خود پی می‌بریم. البته گویا نخستین اندیشمندی که به شکلی نظام‌مند به معرفی فلسفه سینما پرداخت، «هوگو مونستربرگ»<sup>(۱)</sup> روانشناس آلمانی بود که در اثری با عنوان «بازی عکس: مطالعه‌ای روان شناختی» و با توجه به فنون مختلف سینما نظیر فلاش‌بک و کلوزآپ به بررسی وجوه روانشناختی فیلم پرداخت. به این ترتیب، او سینما را به مثابه ابزاری هنری برای بازنمایی ذهن معرفی کرد. دکتر ضیمران با بیان تاریخچه رشد رشته مستقلاً به نام «فلسفه سینما»، که گرایشی از فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی به شمار می‌آید، به نقش متفکرانی مانند «تئودور آدورنو»<sup>(۲)</sup>، «ماکس هورکهایمر»<sup>(۳)</sup> و «ژیل دلوز»<sup>(۴)</sup> در این زمینه اشاره می‌کند. ایشان «فیلموسوفی» را جنبشی تازه در حوزه فلسفه سینما می‌داند که توسط نویسندگانی مثل «دانیل فرامپتون»<sup>(۵)</sup> مطرح شده است. فیلموسوفی با تکیه بر مبانی زیبایی شناختی و شناخت‌شناسی می‌کوشد سهم سینما را برای رونق آگاهی و اندیشه نشان دهد.

- 
- 1) Hugo Münsterberg
  - 2) Theodor W. Adorno
  - 3) Max Horkheimer
  - 4) Gilles Deleuze
  - 5) Daniel Frampton



## ۷. چهارده نوع سکوت در ادبیات فارسی

دکتر مهدی محسنیان راد در کتابی با عنوان «ریشه‌های فرهنگی ارتباط در ایران» به تبیین عناصر ارتباطی در ادبیات فارسی پرداخته است. این کتاب در سال ۸۷ به همت «پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران» و نشر چاپار منتشر شده و تا سال ۹۰ به چاپ دوم رسیده است. نویسنده اثر، که خود از استادان علوم ارتباطات است، با همکاری جمعی از دانشجویان این رشته به تحلیل محتوایی گزیده‌ای از اشعار و ضرب‌المثل‌های فارسی پرداخته و در جستجوی مضامین و مصادیق ارتباطی بوده‌اند. از یافته‌های این پژوهش کشف ۱۴ نوع سکوت در ادبیات فارسی است. نخستین دلیل توصیه به سکوت فراهم آوردن شرایط لازم برای ورود به عالم عرفان بوده که بیشترین فراوانی را در آثار مورد بررسی داشته است. به عنوان نمونه در دیوان حافظ می‌خوانیم: تا نگردي آشنا زين پرده رمزي نشنوي / گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش؛ ... در حریم عشق نتوان دم زد از گفت و شنید / زانکه آنجا جمله اعضاء چشم باید بود و گوش.

نوع دوم توصیه به سکوت برای پاسداری از خود در مقابل خطر است. سکوت برای حفظ جان، که نمونه‌های آن در اشعار فارسی فراوانند. مثلاً سعدی می‌گوید: از آن مرد دانا زبان دوختست / که بیند که شمع از زبان سوختست. یا به قول ناصر خسرو: بالای آدمی آمد

زبان‌ش / که در وی بسته شد سود و زیانش. فردوسی نیز می‌سراید: مگوی آن سخن کاندان آن سود نیست / وز آن آتش است، بهره جز دود نیست. توصیه به سکوت به طور عام سومین مقوله را به خود اختصاص می‌دهد. مثلاً در باب هفتم بوستان که درباره آداب تربیت است می‌خوانیم: سخن تا نگوئی بر او دست هست / چو گفته شود، یابد او بر تو دست. یا در باب اول بوستان این گونه بر رازداری تاکید می‌شود: دل است ای خردمند زندان راز / چو گفتی نیاید به زنجیر باز. چهارمین دلیل توصیه به سکوت، به خاطر فقدان شایستگی مخاطبان برای شنیدن سخن آدمی است. در شرایطی که مخاطب حرف ما را نمی‌فهمد - یا مصمم است که نفهد! - خاموشی بهتر از گفتن خواهد بود. به قول مولوی در دفتر دوم مثنوی: پس جواب او سکوت است و سکون / هست با ابله سخن گفتن جنون. یا در جایی دیگر: چون جواب احمق آمد خاموشی / این درازی در سخن چون می‌کشی؟

پنجمین انگیزه خاموشی برای حفظ اسرار عرفان است. مثل زمانی که حافظ افشای رموز رندی را مجاز نمی‌داند: مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز / و نه در مجلس رندان خبری نیست، که نیست. در مثالی دیگر از دفتر سوم مثنوی معنوی: دم مزن تا بشنوی از دم زنان / آنچه نآمد در زبان و در بیان؛ دم مزن تا بشنوی زان آفتاب / آنچه نآمد در کتاب و در خطاب؛ دم مزن تا دم زند بهر تو روح / آشنا بگذار در کشتی نوح. ششمین دلیل سکوت بر این باور استوار است که سکوت خودش نوعی سخن است. سکوتی که به قول مارگوت بیگل سرشار از ناگفته‌هاست. در نتیجه خاموشی بر گفتار برتری می‌یابد. آن زمان که در دفتر چهارم مثنوی آمده است: خاموشی بحر است و گفتن همچو جو / بحر می‌جوید ترا جو را مَجو.

توصیه به سکوت برای آبروداری و اجتناب از یاهوگویی رده‌های هفتم و هشتم این فهرست را به خود اختصاص می‌دهند. مثلاً سعدی در باب هشتم گلستان که درباره آداب صحبت است، با تاکید بر سخن گفتن در هنگام ضرورت و یقین به سودمندی آن توصیه می‌کند: تا نیک ندانی که سخن عین صواب است / باید که به گفتن دهن از هم نگشایی. ضمن آنکه فراموش نکنیم که باب چهارم گلستان نیز اساساً به «فواید خاموشی» اختصاص دارد.

سایر شکل‌های سکوت نیز عبارتند از: توصیه به سکوت برای تأمل و فکر کردن؛ توصیه به سکوت برای نمایش فضل و دانش؛ رعایت سکوت برای حفاظت و پاسداری از دیگران؛ حفظ سکوت به دلیل بی‌فایده‌گی سخن گفتن؛ خاموشی به دلیل برتر بودن مخاطب و آخرین مقوله نیز گونه‌های دیگر سکوت است. مثلاً در دیوان حافظ می‌خوانیم: بر بساط نکته‌دانان خود فروشی شرط نیست / یا سخن دانسته گو ای مرد عاقل یا خموش. نویسنده کتاب حاضر با مقایسه معانی سکوت در فرهنگ‌های مختلف به این نتیجه می‌رسد که سکوت در بافت‌های مختلف اجتماعی و شرایط متفاوت می‌تواند به شکل‌های مختلف تعبیر شود که از آن جمله می‌توان به طیفی از مفاهیم اشاره کرد: بی‌احساسی، گم‌گشتگی، سرکوب‌شدگی، ابراز قهر، در فکر بودن، افسردگی، نادم بودن، در محذور قرار گرفتن، ادای احترام، موافق بودن، موافق نبودن، شرمگین بودن، دچار ترس آمیخته به احترام شدن، هیبت و مفاهیمی از این قبیل. پس سکوت همیشه نشانه رضایت نیست!