خوانش دو قطعه شعر از کتاب «هفتاد سنگ قبر» یدا... رویایی

در آینه افتادن از سطر

آرمان ملی: ۲۳ شهریور، سالمرگ یدا... رویایی، شاعر سرشناس و بنیان‌گذار شعر حجم در دهه ۴۰ است؛ شعری که با پدیدارشناختی جدیدی را ارائه می‌کرد و توانست به طور مستقیم یا غیرمستقیم بر جریان‌های شعر مدرن تاثیر بگذارد. به همین مناسبت، محمد آزرم، شاعر و تئوریسین طی مقاله‌ای به خوانشی دوباره از دو شعر رویایی پرداخته که در ادامه می خوانید.

قطعه اول

دستی که سنگ روی سنگ می‌گذارد، با نقش برجسته بتراشند. در تزئین‌های مقبره آیینه‌ای با قابی قدیمی گذاشته‌اند، و کمی ترک از شقیقه‌ی رویا که می‌گفت: دایره‌ها را روحانی می‌بینم. وقتی که در مداین از دجله می‌شنید: شاعر در آینه بی‌تکرار می‌ماند.

«در برابر کدام گور ایستاده‌ام/ وقتی که در برابر من/ ایستاده‌ای؟»

قطعه دوم

گوری با نرده‌های فلزی به رنگ زنگاری، و میله‌های عمودی. داخل نرده یک بوته‌ی بزرگ قیچ و دستمال سفید کوچکی که به شاخه‌ای از قیچ گره خورده است. بالای سنگ: در طرح ناتمام یک ساطور، رویا مدام از سطر می‌افتد.

«آن جا/ میوه بر درخت اگر بودم/ این جا/ درختی در میوه‌ام.»

این دو قطعه شعر از گور آغاز می‌شوند، اما موضوع اصلی آنها مرگ نیست. گور در هر دو قطعه، مفهومی ست که از آن رابطه‌ای پیچیده میان حضور و غیاب، دیدن و دیده‌شدن، تصویر و اصل، گذشته و اکنون و سرانجام زبان و چیزی که از زبان بیرون می‌ماند، شکل می‌گیرد. قطعه نخست با پرسشی این وضعیت را پدید می‌آورد: «در برابر کدام گور ایستاده‌ام/ وقتی که در برابر من/ ایستاده‌ای؟» در تجربه معمول، گور جای کسی است که دیگر در برابر ما نیست. اما این شعر همین رابطه بدیهی را مختل می‌کند. «تو» در برابر «من» ایستاده‌ای و همین حضور، معنای گور را دگرگون می‌کند. شعر نمی‌گوید مرده بازگشته یا گوینده دچار توهم شده است؛ مسأله در سطح دیگری اتفاق می‌افتد. آنچه باید در جایگاه غیاب قرار گرفته باشد، در ساختار جمله به صورت حضور ظاهر می‌شود. بنابراین پرسش فقط درباره گور نیست؛ پیرامون شرایطی است که در آن چیزی یا کسی برای ما حاضر می‌شود.

از همین نقطه، پدیدارشناسی هوسرل می‌تواند رویکرد مناسبی برای خواندن شعر باشد. پدیدارشناسی، پیش از آنکه درباره وجود مستقل یک شیء داوری کند، می‌پرسد آن شیء چگونه در تجربه پدیدار می‌شود و چگونه برای آگاهی معنا پیدا می‌کند. «تعلیق» یا اپوخه نیز به معنای انکار جهان نیست؛ بلکه تعلیق موقت داوری‌های عادی درباره آن است تا نحوه ظهور پدیده آشکار شود. «گور» از این منظر، صرفاً یک شیء بیرونی با معنایی از پیش تثبیت‌شده نیست. گور در نسبت با ایستادن گوینده، با نگاه او و با حضور «تو» معنا پیدا می‌کند. چیزی که در برابر من قرار گرفته، در همان حال جایگاه من را نیز تعیین می‌کند. من فقط ناظر نیستم؛ حضور دیگری، نحوه ایستادن و دیدن مرا نیز تغییر می‌دهد.

این نکته در مورد «تو» اهمیت بیشتری دارد. دیگری هرگز مانند یک شیء معمول و کاملاً در دسترس تجربه نمی‌شود. من بدن دیگری، حرکت، صدا و نگاه او را تجربه می‌کنم، اما آگاهی او به همان شیوه‌ای که یک شیء بیرونی در اختیار من قرار می‌گیرد، در اختیارم نیست. دیگری حاضر است، اما حضورش با نوعی فاصله همراه است. بنابراین حتی در تجربه حضور دیگری نیز چیزی باقی می‌ماند که به تصرف کامل من درنمی‌آید. گور در این شعر همین وضعیت را تشدید می‌کند. آنچه باید نشانه غیاب باشد، در برابر گوینده به شکل حضور ظاهر شده است؛ اما این حضور نیز حضوری کامل نیست. از اینجا شعر، بدون آنکه نظریه‌ای را توضیح دهد، مسأله‌ای را پیش می‌کشد که پدیدارشناسی به آن توجه دارد: حضور همیشه درون یک موقعیت، یک افق و یک تجربه شکل می‌گیرد.

زمان نیز در این تجربه نقش دارد. برای هوسرل، اکنون لحظه‌ای جدا از گذشته و آینده نیست. «اکنون»، گذشته نزدیک را در خود نگه می‌دارد و هم‌زمان به سوی آنچه هنوز نیامده گشوده است. بنابراین چیزی که اکنون حاضر است، همیشه با چیزی که دیگر حاضر نیست و چیزی که هنوز حاضر نشده، نسبت دارد.

گور یکی از روشن‌ترین شکل‌های چنین زمان‌مندی است. سنگی که اکنون در برابر ماست، گذشته‌ای را در خود نگه می‌دارد که دیگر به شکل نخستینش در دسترس نیست. اما گذشته نیز به‌کلی ناپدید نشده است. خودِ گور، سنگ، نوشته و اشیای پیرامونش، گذشته را در اکنون تجربه‌پذیر می‌کنند. گذشته بازنمی‌گردد؛ از خلال چیزی که اکنون حاضر است، دوباره پدیدار می‌شود. این رابطه در جمله «دستی که سنگ روی سنگ می‌گذارد، با نقش برجسته بتراشند» از سطح زمان به سطح بدن و ماده منتقل می‌شود. دست، اینجا فقط یک عضو نیست؛ عمل است. دستی که سنگ روی سنگ می‌گذارد، چیزی می‌سازد. اما این حرکت بعداً به نقش برجسته تبدیل می‌شود. عمل زنده به تصویری مادی بدل می‌شود.

نقش برجسته جای دست را نمی‌گیرد. دستِ زنده دیگر در صحنه نیست، اما شکل آن در ماده باقی مانده است. با این حال، این باقی‌ماندن فقط «اثر چیزی که غایب شده» نیست. خودِ نقش برجسته نیز تجربه‌ای مستقل دارد و تنها از طریق نسبت با آنچه می‌نمایاند معنا پیدا نمی‌کند. شعر فاصله میان عمل و تصویر، بدن و ماده و حضور و بازنمایی را باز می‌کند. آینه همین مسئله را به شکل دیگری پیش می‌برد: «در تزئین‌های مقبره آیینه‌ای با قابی قدیمی گذاشته‌اند.»

آینه تصویر را حاضر می‌کند، اما صاحب تصویر را به خود تبدیل نمی‌کند. تصویر من در آینه، من نیست؛ با این حال بدون چیزی که در برابر آینه قرار گرفته نیز پدیدار نمی‌شود. بنابراین آینه از همان ابتدا رابطه‌ای دوگانه دارد: چیزی را حاضر می‌کند و در همان لحظه تفاوت آن را با اصل آشکار می‌سازد. «قاب قدیمی» این رابطه را زمانی‌تر می‌کند. تصویر اکنون درون چیزی متعلق به گذشته قرار گرفته است. گذشته در آینه به شکل بازگشت کامل ظاهر نمی‌شود، بلکه از طریق قاب، سطح و تصویر به اکنون راه پیدا می‌کند. شعر از «کمی ترک از شقیقه‌ی رویا» سخن می‌گوید. ترک، یکپارچگی آینه را مختل می‌کند. سطحی که قرار بود تصویر را منسجم بازتاب دهد، شکسته شده است. اما ترک فقط بر آینه نیست؛ به «شقیقه رویا» نسبت داده می‌شود. رویا از ابتدا با شکافی همراه است که اجازه نمی‌دهد به تصویری کامل و بسته تبدیل شود.

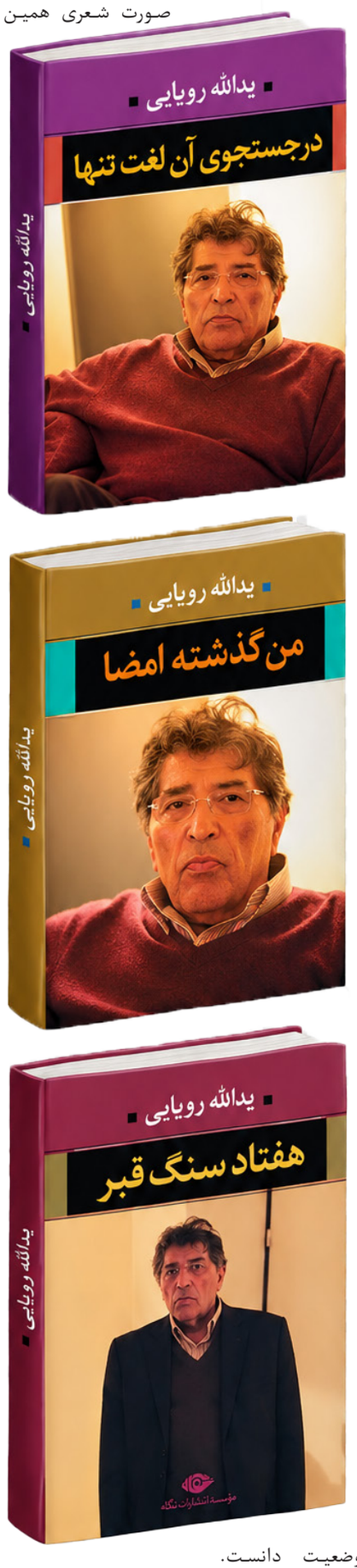
اینجا «دایره‌ها را روحانی می‌بینم» نیز اهمیت پیدا می‌کند. دایره شکلی بسته و کامل است، اما در فضایی ظاهر شده که ترک، تمامیت تصویر را مخدوش کرده است. شعر میان میل به تمامیت و تجربه گسست، فاصله‌ای می‌سازد که توضیحی فلسفی پر نمی‌شود. ورود «مداین» و «دجله» دامنه شعر را از تجربه فردی به حافظه تاریخی می‌برد. این نام‌ها گذشته‌ای دور را به اکنون شعر می‌آورند، اما نه به شکل گذشته‌ای زنده و قابل بازسازی. تاریخ نیز همچون تصویر آینه، از طریق نشانه‌ها و یادمان‌هایش در اکنون حاضر می‌شود. به همین دلیل جمله «شاعر/ در آینه بی‌تکرار می‌ماند» را می‌توان در ادامه همین منطق خواند. شاعر در آینه به شکل بدن خود باقی نمی‌ماند. آنچه باقی می‌ماند تصویری است؛ تصویری که با شاعر یکی نیست، اما بدون او نیز شکل نمی‌گیرد. «بی‌تکرار» بودن این تصویر نیز به معنای تثبیت حضوری اصیل نیست. هر بازتاب، در موقعیتی تازه اتفاق می‌افتد و هرگز عین بازگشت نخستین نیست.

قطعه شعر دوم همین مسأله را از تصویر به زبان منتقل می‌کند. این بار گور با جزئیاتی دیده می‌شود: «نرده‌های فلزی به رنگ زنگاری، و میله‌های عمودی». این توصیف پیش از هر تفسیر، شیء را در کیفیت محسوسش ثبت می‌کند. فلز، زنگار و خطوط عمودی بخشی از نحوه پدیدارشدن گورند. زنگار نیز تنها یک رنگ نیست. اثر زمان بر ماده است. زمان دیده نمی‌شود، اما چیزی را بر سطح فلز تغییر داده و این تغییر اکنون قابل دیدن است. گذشته اینجا نه به صورت روایت، بلکه در کیفیت یک سطح حاضر شده است. درون نرده‌ها «یک بوته‌ی بزرگ قیچ» قرار دارد و در کنار آن «دستمال سفید کوچکی» که به شاخه‌ای گره خورده است. این تصویر، تقابل مرگ و زندگی را نیز برهم می‌زند. گیاه درون فضای گور رشد کرده است. زندگی بیرون از مرگ قرار نگرفته؛ در همان فضایی پدیدار شده که قرار است غیاب را نشان دهد.

دستمال وضعیت پیچیده‌تری دارد. حضور انسانی در صحنه دیده نمی‌شود، اما کنشی انسانی در یک شیء کوچک ثبت شده است. کسی دستمال را گره زده، اما شعر نمی‌گوید چه کسی، چه زمانی و با چه نیتی. دستمال از این جهت نمادی قطعی نیست، نشانه‌ای گشوده است. چیزی در آن حاضر است که بدون چیزی غایب قابل فهم نیست. اینجا می‌توان از هوسرل به دریدا حرکت کرد. هوسرل نشان می‌دهد که پدیده چگونه در تجربه شکل می‌گیرد و حضور چگونه در افق زمان، بدن، قصدیت و تجربه دیگری معنا پیدا می‌کند. دریدا از همین میراث، پرسش رادیکال‌تری می‌سازد: آیا می‌توان حضوری را تصور کرد که کاملاً مستقل از غیاب، تفاوت و امکان تکرار باشد؟ مفهوم «رد» دریدا پاسخی به همین مسأله است. رد فقط اثر چیزی نیست که زمانی حاضر بوده و بعد ناپدید شده است. اگر چنین باشد، حضور اصل است و رد نسخه‌ای ثانوی از آن. دریدا این ترتیب را برهم می‌زند. هر حضور از ابتدا در نسبت با چیزی شکل می‌گیرد که خودش نیست. یک نشانه فقط به دلیل شباهت با چیزی معنا پیدا نمی‌کند؛ تفاوتش با نشانه‌های دیگر و امکان تکرارش در غیاب گوینده نیز در معنای آن دخیل است.

بنابراین دستمال در شعر دوم صرفاً رد فردی غایب نیست. معناهای دستمال از شبکه‌ای از تفاوت‌ها و روابط شکل می‌گیرد: با شاخه، گره، گور، زمان و نگاه کسی که اکنون آن را می‌بیند. حضور آن به حضوری دیگر وابسته است، اما آن حضور دیگر هرگز به‌طور کامل بازسازی نمی‌شود. این مسأله در عبارت «رویا مدام از سطر می‌افتد» آشکارتر می‌شود. در قطعه اول، ترک سطح آینه را می‌شکافت؛ اینجا شکاف به زبان منتقل شده است. سطر محدوده‌ای برای قرارگرفتن کلمات است، اما رویا در آن متوقف نمی‌شود. نباید این جمله را فقط به ناتوانی زبان در بیان کامل تجربه تعبیر کرد. مسئله عمیق‌تر است. زبان از ابتدا بر تفاوت و ارجاع بنا شده است. واژه به تنهایی معنای نهایی خود را در اختیار ندارد؛ در نسبت با واژه‌های دیگر معنا می‌یابد و هر بار در موقعیتی تازه خوانده می‌شود. از این منظر، «افتادن از سطر» فقط شکست زبان نیست؛ بخشی از امکان زبان است.

اینجا مفهوم «تفاوط» یا «différance» دریدا اهمیت پیدا می‌کند: معنا هم از تفاوت پدید می‌آید و هم به تعویق می‌افتد. نشانه معنای خود را در حضوری نهایی متوقف نمی‌کند؛ آن را به نشانه‌های دیگر و موقعیت‌های دیگر واگذار می‌کند. «رویا مدام از سطر می‌افتد» را می‌توان صورت شعری همین



وضعیت دانست.

شعر چیزی را در زبان حاضر می‌کند و هم‌زمان نشان می‌دهد که این حضور به آنچه در زبان گفته شده محدود نمی‌شود. «طرح ناتمام یک ساطور» نیز در همین ساختار قرار می‌گیرد. ساطور ابزار بریدن و جداکردن است، اما تصویر آن ناتمام است. حتی ابزار جداسازی نمی‌تواند در این شعر مرزی قطعی ایجاد کند. حضور و غیاب، تصویر و اصل و زبان و بیرون از زبان، با خطی نهایی از یکدیگر جدا نمی‌شوند.

چهار سطر پایانی قطعه دوم، این حرکت را از زبان به طبیعت می‌برند: «آن جا/ میوه بر درخت اگر بودم/ این جا درختی در میوه‌ام.» رابطه معمول روشن است: میوه بر درخت قرار دارد. اما شعر این رابطه را وارونه می‌کند و می‌گوید «درختی در میوه‌ام». این وارونگی تنها بازی زبانی یا استعاره‌ای از تداوم زندگی نیست. شعر رابطه میان اصل و اثر را تغییر می‌دهد. میوه بدون درخت قابل تصور نیست، اما میوه خودِ درخت نیز نیست. چیزی از ساختار درخت در میوه ادامه پیدا کرده است، بدون آنکه درخت به شکل نخستینش در آن حاضر باشد. بنابراین «درخت در میوه» را نمی‌توان حضور کامل درخت دانست؛ حضوری دگرگون‌شده است که تفاوت خود را با اصل حفظ می‌کند. اینجا، پایان قطعه دوم با جمله «شاعر/ در آیینه بی‌تکرار می‌ماند» در قطعه نخست پیوند می‌خورد. شاعر در آینه و درخت در میوه، هر دو در چیزی دیگر ادامه پیدا می‌کنند، اما هیچ‌کدام به صورت کامل به همان چیزی که بوده‌اند بازنمی‌گردند. تصویر، شاعر نیست و میوه، درخت نیست. با این حال، هر دو بدون نسبت با آنچه از آن آمده‌اند، معنای خود را از دست می‌دهند.

این همان نقطه‌ای است که مفهوم رد در خوانش دو شعر اهمیت پیدا می‌کند؛ زیرا ساختاری است که اجازه می‌دهد چیزی در چیزی دیگر حاضر شود، بی‌آنکه به آن تبدیل شود. درخت در میوه است، اما میوه درخت نیست. شاعر در آینه می‌ماند، اما تصویر شاعر نیست. رویا در سطر نوشته می‌شود، اما سطر نمی‌تواند آن را کاملاً در خود نگه دارد. از این منظر، دو شعر یک مفهوم واحد را تکرار نمی‌کنند؛ مسئله را از شکلی به شکل دیگر منتقل می‌کنند. قطعه نخست با رابطه «من و تو» و «گور و حضور» آغاز می‌شود، سپس به دست و سنگ و آینه می‌رسد. قطعه دوم همان مسئله را در ماده، گیاه و زبان دنبال می‌کند و سرانجام به رابطه درخت و میوه می‌رسد. این حرکت را می‌توان از «در برابر» به «در» نیز خواند. شعر نخست با «در برابر من» آغاز می‌شود؛ با فاصله و رویارویی. شعر دوم در پایان می‌گوید «درختی در میوه‌ام»؛ چیزی از بیرون درون چیز دیگری ادامه یافته است. اما این جابه‌جایی فاصله را از میان نمی‌برد. درخت در میوه است، اما با میوه یکی نیست. همین تفاوت، شرط ادامه یافتن آن است.

در نتیجه، مسأله دو شعر تقابل حضور و غیاب نیست. اگر حضور و غیاب را دو قلمرو جدا بدانیم، از همان ابتدا ساختار شعر را ساده کرده‌ایم. گور حاضر است، اما معنایش به کسی وابسته است که غایب است. آینه تصویر را حاضر می‌کند، اما صاحب تصویر را به آن بازنمی‌گرداند. زنگار زمان گذشته را نشان می‌دهد، بی‌آنکه خود گذشته را احضار کند. دستمال کنشی را ثبت می‌کند که اکنون در صحنه نیست. سطر رویا را به زبان می‌آورد و هم‌زمان افتادنش را ثبت می‌کند.

در این معنا، پدیدارشناسی هوسرل و اندیشه دریدا دو مرحله از نظریه‌ای واحد نیستند. هوسرل امکان می‌دهد نخست خودِ تجربه را ببینیم: چگونه شیء، دیگری، زمان و تصویر در افق آگاهی پدیدار می‌شوند و چگونه هیچ پدیداری در یک لحظه به تمامیت خود فروکاسته نمی‌شود. دریدا این مسأله را از سطح دیگری پی می‌گیرد و نشان می‌دهد که خودِ حضور نیز از ابتدا به تفاوت، غیاب و امکان تکرار وابسته است. این تمایز، خوانش شعر را از تفسیری نمادشناسانه رها می‌کند. دستمال لزوماً نماد فقدان نیست، آینه لزوماً نماد خودشناسی نیست، گور صرفاً نماد مرگ نیست و میوه نیز الزاماً نماد زندگی نیست. هر یک از این عناصر ابتدا باید در کیفیت محسوس و جایگاه نحوی و تصویری خود دیده شوند؛ معنای آنها از رابطه‌ای که با دیگر عناصر شعر پیدا می‌کنند ساخته می‌شود.

به همین دلیل، پایان قطعه دوم پاسخ مستقیمی به پرسش قطعه نخست نیست. «درختی در میوه‌ام» گور را توضیح نمی‌دهد و قرار نیست کل شعر را به فرمول تبدیل کند. این جمله، مسأله را به شکل دیگری ادامه می‌دهد. آنچه در ابتدا در برابر من قرار داشت، در پایان درون چیزی دیگر ادامه پیدا می‌کند؛ اما این ادامه هرگز به بازگشت کامل اصل منجر نمی‌شود. «در آینه افتادن از سطر» را می‌توان از همین مسیر فهمید: آینه و سطر دو سطحی‌اند که چیزی را حاضر می‌کنند، اما هیچ‌کدام قادر نیستند حضور را بی‌کم‌وکاست نگه دارند. تصویر از صاحب خود فاصله دارد و رویا از سطر بیرون می‌افتد. ترک در آینه و افتادن از سطر، دو حادثه جدا نیستند؛ دو شکل از ناتمام‌ماندن حضورند.

شعر اینجا چیزی را که از دست رفته به‌طور کامل بازنمی‌گرداند. کار شعر ساختن امکان دیگری برای حضور است؛ حضوری که از همان آغاز با فاصله، تفاوت و غیاب همراه است. شاعر در آینه باقی می‌ماند، درخت در میوه ادامه می‌یابد و رویا در سطر ظاهر می‌شود، اما هیچ‌یک به حضور نخستین خود بازنمی‌گردند. شاید به همین دلیل، دقیق‌ترین تصویر برای پایان این دو شعر نه گور باشد و نه آینه، بلکه همان میوه‌ای که در آن درختی حضور دارد. درخت دیگر آنجا نیست، اما غیبتش نیز مطلق نیست. چیزی از آن در میوه ادامه یافته است. این ادامه، نه بازگشت است و نه جایگزینی؛ شکل دیگری از حضور است که تفاوت خود را با آنچه از آن آمده، حفظ می‌کند. در این دو قطعه شعر، آنچه می‌ماند خودِ حضور نیست، امکانِ پدیدارشدن دوباره آن در صورتی دیگر است. گاهی در سنگ، گاهی در آینه، گاهی در زنگار، گاهی در دستمال، گاهی در سطر و سرانجام در میوه. اما هر بار، آنچه باقی می‌ماند از آنچه بوده فاصله دارد. همین فاصله است که اجازه می‌دهد هنوز دیده شود، خوانده شود و دوباره در زبان اتفاق بیفتد.

یادداشت

ناشران با سرانه پایین مطالعه بجنگند یا گرانی کاغذ؟

هادی حسینی‌نژاد
روزنامه‌نگار

افزایش دوباره قیمت کاغذ در بازار، بار دیگر هزینه تولید کتاب را در کانون توجه قرار داده است. هر بند کاغذ تحریر ۷۰ گرمی در قطع ۷۰×۱۰۰ به بیش از ۸ میلیون و ۲۰۰ هزار تومان رسیده است؛ در حالی که این رقم در هفته‌های قبل‌تر در کانال بندی ۶ میلیون تومان خرید و فروش می‌شد. به این ترتیب، قیمت این نوع کاغذ تنها طی یکی دو هفته نزدیک به ۲۰ درصد افزایش یافته است. این یعنی خیلی زود باید شاهد تاثیر این گرانی روی بهای پشت جلد کتاب‌ها باشیم؛ اما مساله این است که فاصله‌ی افزایش قیمت کاغذ در هر نوبت نسبت به نوبت بعدی، آنقدر کوتاه شده که قیمت‌گذاری را برای ناشران به امری دشوار و با ریسک بالا تبدیل کرده.

با نگاهی گذرا به پیشخوان کتاب‌فروشی‌ها در می‌یابیم، کتاب‌های متداول در بازار کتاب که در قطع رقعی و با جلد به‌اصطلاح شومیز عرضه می‌شوند، در چاپ‌های جدید بین صفحه‌ای سه هزار تومان تا چهار هزار تومان قیمت‌گذاری شده‌اند. البته پارامترهای مختلفی در تعیین قیمت یک کتاب موثر است. هرچه کتاب در تیراژ پایین‌تری چاپ شود، قیمت تمام‌شده و لاجرم قیمت پشت جلد آن بالاتر خواهد بود. این قیمت‌گذاری، تا حدود زیادی به سابقه‌ی ناشر و توان اقتصادی آن هم بستگی دارد؛ ناشران بزرگ و قدیمی، قوای مقاومت و مقابله‌ی بیشتری در برابر گرانی‌ها از خود نشان می‌دهند. شاید به این خاطر که پیش‌تر توانسته‌اند مقادیر قابل توجهی کاغذ را با قیمت پایین‌تر خریداری کنند و به اصطلاح؛ کتاب امروز را با کاغذ دیروز چاپ کنند. اما ناشران کوچک و تازه‌تاسیس معمولا بنیه‌ی اقتصادی پایینی دارند و تاثیرپذیری بلافاصله‌ای از بازار کاغذ دارند. هرچند مقاومت ناشران بزرگ هم تا یک جایی تداوم خواهد داشت.

برگردیم به پیشخوان کتاب‌فروشی‌ها... خوب که بگردی، حتی با کتاب‌هایی مواجه می‌شوی که با ملاک صفحه‌ای پنج هزار تومان قیمت‌گذاری شده‌اند! مخلص کلام اینکه عمده‌ی کتاب‌های در رنج ۲۰۰ صفحه، بیشتر از پانصد-ششصد هزار تومان قیمت دارند؛ یعنی اگر یک خانواده‌ی چهارنفره بخواد نیاز مطالعاتی یک ماه‌ی خود را هم تامین کند، باید چند میلیون تومانی را برای خرید، کنار بگذارد. این رقم، با توجه به هزینه‌های خورد و خوراک، پوشاک، اجاره‌بهای مسکن، شهریه‌های تحصیلی و... رقم قابل توجهی ست که هر خانواده‌ای از پس آن برنمی‌آید. با این حساب، ناشران که درواقع تولیدگران صنعت فرهنگ مکتوب به‌شمار می‌آیند باید با دو عامل بازدارنده جدی بجنگند؛ سرانه‌ی مطالعه‌ی پایین و توان اقتصادی محدود. که تشدید عامل دوم، روی عامل اول تاثیر مضاعف خواهد داشت و هرآینه، میل به مطالعه را به حسرتِ خرید با جیب خالی تبدیل می‌کند.

یک کتاب ۲۰۰ صفحه‌ای با قطع رقعی و کاغذ تحریر ۷۰ گرمی را مبنا قرار داد. برای چاپ ۵۰۰ نسخه از چنین کتابی، حدود ۶.۲۵ بند کاغذ مورد نیاز است که با احتساب پرت و باطله چاپ، مصرف واقعی را می‌توان حدود ۷ بند در نظر گرفت. بنابراین فقط هزینه کاغذ این تیراژ به حدود ۶۰ میلیون تومان می‌رسد. در تیراژ هزار نسخه نیز مصرف کاغذ، با احتساب پرت، حدود ۱۳ تا ۱۴ بند خواهد بود و هزینه آن به حدود ۱۱۵ میلیون تومان می‌رسد. اما هزینه کاغذ تنها بخش کوچکی از صورت حساب تولید کتاب است. زینک، مرکب، چاپ، صحافی، مقواسازی و چاپ جلد، سلفون، برش و بسته‌بندی، انبارداری و حمل‌ونقل، همگی به این هزینه اضافه می‌شوند. در کنار این موارد، ناشر باید هزینه‌های جاری مرکز نشر از جمله حقوق و دستمزد کارکنان، اجاره، انرژی، امور اداری و سایر هزینه‌های سربار را نیز تأمین کند.

از سوی دیگر، سهم مؤلف و شبکه توزیع و فروش نیز بخش قابل توجهی از قیمت نهایی کتاب را تشکیل می‌دهد. معمولا ۱۰ درصد قیمت پشت جلد سهم مؤلف یا مترجم و حدود ۳۰ درصد نیز سهم توزیع و فروش است. بنابراین تنها ۶۰ درصد قیمت پشت جلد برای ناشر باقی می‌ماند تا هزینه‌های تولید و سایر هزینه‌های مرکز نشر را پوشش دهد. البته قیمت نهایی کتاب بسته به نوع کاغذ، قطع، تعداد رنگ، کیفیت چاپ، تیراژ، نوع صحافی و وضعیت قرارداد ناشر با مؤلف و شبکه توزیع متفاوت است. با این حال، قیمت متوسط کتاب نشان می‌دهد که کتاب نیز مانند بسیاری از کالاهای فرهنگی دیگر، بیش از گذشته تحت تأثیر تورم هزینه‌های تولید قرار گرفته است. مسئله مهم‌تر آن است که افزایش قیمت کتاب الزاماً به معنای افزایش درآمد ناشر نیست. در شرایطی که قدرت خرید مخاطب محدود شده، ناشر برای حفظ بازار ناچار است میان افزایش قیمت، کاهش تیراژ و پذیرش سود کمتر یکی را انتخاب کند؛ انتخابی که در هر سه حالت، آینده اقتصاد نشر را دشوارتر می‌کند. در چنین شرایطی، گرانی کاغذ فقط مسئله چاپخانه یا ناشر نیست؛ مستقیماً به قیمت کاهش دسترسی مردم به کتاب تبدیل می‌شود. این شرایط و موجود بودن کالای کتاب در قفسه‌های مجازی فروشگاه‌های آنلاین باعث شده بخشی از علاقه‌مندان به کتاب، به طرح‌های «خرید چهار قسطه» فکر کنند. تحقیق و بررسی در این حوزه، می‌تواند نتایج جالب‌توجهی را به همراه داشته باشد.