روزنامه شرق

ادبیات

نقدی بر رمان «سنگ و سایه»، نوشته محمدرضا صفدری — صفحه ۸

گفت‌وگوی «شرق» با بن لوری، نویسنده آمریکایی — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

اثری از خوان میرو

نقدی بر «راویان روایت تو» رمان سعید عباسپور

دعوت به مراسم نامگذاری

امیر جلالی

در داستان «ملک یونان و حکیم دوبان» هزارویکشب، دوبان طبیب، پادشاه بیمار را که بدون دوا درمان معالجه می‌کند او را از وزیر دسیسه‌چین و خیانت‌پیشه‌اش برحذر می‌دارد، اما وزیر هم آرام نمی‌نشیند و شیوه درمانی دوبان حکیم را دستاویزی می‌کند تا پادشاه از دوبان بهراسد و حکم به مرگ او دهد. در روایت شهرزاد، وزیر از حکیم پیشی می‌گیرد و پادشاه رای به مرگ دوبان صادر می‌کند. دوبان حکیم محکوم به مرگ، از ملک یونان می‌خواهد تا به او رخصتی دهد وصیت‌نامه‌اش را از خانه بیاورد و به شاه تقدیم کند. پس از اجرای مراسم گردن‌زنی، شاه هرچه وصیت‌نامه را ورق می‌زند وصیتی نمی‌یابد. در این اثنا سر بریده به سخن در می‌آید و از ملک درخواست می‌کند تا باز هم ورق بزند. در نهایت، اوراق آلوده به سم مهلک ملک را از پای در می‌آورد و بدین نحو، سرِ از تن جدای دوبان از حاکم ظالم انتقام می‌گیرد. در واقع، پادشاه پیشاپیش خود را مخاطب فرضی حکیم دوبان تلقی می‌کند و هرچه وصیت‌نامه او را ورق می‌زند به مطلبی برنمی‌خورد. از این هم واقعی‌تر، وصیت‌نامه‌ای است که خود پادشاه متن آن است: «ملک شش ورق بگشود، به کتاب اندر خطی نیافت. گفتای حکیم خطی در کتاب ندیدم. حکیم گفت ورقی چند نیز بگردان. ملک اوراق همی گشود تا اینکه زهری که حکیم در کتاب به کار برده بود بر ملک کارگر آمد.»

در«راویان روایت تو»، سعید عباسپور با توسل به همین تکنیک ماجرای دیگری را بازگو می‌کند. اما برخلاف شیوه مسلط داستان‌نویسی در سال‌های اخیر، ماجرا اولویت ندارد. این مهم نیست که ماجرای عاشقانه استاد فرزین تار و ماهور به کجا می‌انجامد. به همین اندازه، ماجرای آرش و فیلم ناتمامش نیز تکلیف روایت را مشخص نمی‌کند. مهم‌تر از ماجراهای اصلی و فرعی کتاب، راوی اعتمادپذیری (Reliable Narrator) است که تدریجا جای خود را به راوی اعتمادناپذیر (Unreliable Narrator) می‌دهد. به‌عبارتی، این ماجرا نیست که داستان را پیش می‌برد، بلکه ماجرا، وجه تحمیلی داستان است. اتفاقا برخلاف تصور رایج روایت بنیادین، روایتی است که در مبنا هیچ ماجرایی در آن رخ نمی‌دهد. ماجراها، معضل روایت را آشکار نمی‌کنند، می‌پوشانند. عینا همان‌طور که کاغذهای سفید و زهرآگین حکیم دوبان، از مخاطب متنی که نیست، سلب صلاحیت می‌کند. روایت فرمال، روایتی است که چیزی را بازگو نمی‌کند. به بیان ساده‌تر، کنش روایی نقل ماجرا نیست، بیش از هرچیز خلق وضعیتی است که مکالمه شفاهی را به پرسشی مکتوب متحول می‌کند. از این بابت، وجه انتقادی «راویان روایت تو» آشکارتر می‌شود: ماجراها منشا قصه نیستند. درست برعکس، ماجرا قصه را به تعویق می‌اندازد، گاه ممکن است در شرایط خاص ضد قصه عمل کند. وجه اشتراک قصه و شاید شأن تاریخی قصه در این است که ماجرا سد راه آن است و بهتر است بگوییم قصه رادیکال «خلق» می‌شود و نه نقل. هم اینک مدت‌هاست که «ماجرانویسان» با «قصه‌نویسان» همان معامله‌ای را می‌کنند که ملک یونان هزارویکشب با حکیم دوبان کرد.

پیش از این، سعید عباسپور در «صداهای سوخته» داستان دختری را نقل کرده بود که از روان‌درمانگر خود می‌خواهد تا با هیپنوتیزم او را آرام کند. پاسخ روان‌درمانگر به یاد ماندنی است. او منشا مشکلات دختر را هیپنوتیزم‌شدگی و هیپنوتیزم‌ماندگی می‌داند. به این ترتیب، داستان ماجرا را به فانتزی تقلیل می‌دهد و در ادامه، خلق روایت جز با افشای ماهیت فانتاستیک ماجرا صورت نمی‌پذیرد. در «نم و نسیم و نارنج» -اپیزود اول رمان- استاد فرزین تار ماجرای عشق ناکامش را بازگو می‌کند. همسر سابقش ماهور، زنی است فرهیخته، شیفته موسیقی، آواز هم می‌خواند، این دو پس از ازدواج به مشکلاتی بر می‌خورند که به‌رغم همه تلاش‌ها به شکست منجر می‌شود. اما دلیل شکست به زعم فرزین تار علاقه او به موسیقی است. ظاهرا ماهور، از ماهیت مردانه موسیقی سنتی ایرانی در رنج است. از طرف دیگر به شاگردان همسرش شدیدا حسادت می‌کند. اینها همه در کنار معضل بزرگ‌تری قرار دارند به اسم اعتیاد، که این مساله هم از چشم ماهور-پژوهشگر هنر موسیقی- در بین هنرمندان موسیقی سنتی ایران بیداد می‌کند. اما شاید منشا اختلاف، رفتار سوال‌برانگیز فرزین تار پس از اجرا در یکی از کنسرت‌ها است. رفتار غیرمتعارف فرزین با زنی از حاضران در صحنه به آتش اختلاف‌های او و ماهور نفت می‌ریزد. پس از جدایی، آنطور که از داستان برمی‌آید، فرزین تار ایران را ترک می‌کند و در غربت، غرق در افیون و الکل، به نوازندگی مجلسی رو می‌آورد، عربی می‌نوازد و سرانجام در تنهایی و انزوا می‌میرد. در پایان «نم و نسیم و نارنج» راوی اول شخص، نخست جای خود را به ماهور می‌دهد و حال او را در وضعیت فرضی شنیدن خبر مرگ فرزین تار توصیف می‌کند و بعد، باقی ماجرا را از زبان راوی سوم شخص پی می‌گیریم. ظاهرا این پایان غربت دردناک فرزین تار یا به‌قول خودش پایان «گریز و تمنا» است. یکی از شخصیت‌های ثانوی این اپیزود استاد طبیب اعظم است که فرزین تار را از ازدواج با ماهور باز می‌دارد. درست مثل پیران دیر عاقبت فرزین تار را برایش بازگو می‌کند. طبیب اعظم اتفاقاتی مشابه را در تاریخ موسیقی ایران برای فرزین تار نقل می‌کند و از او می‌خواهد تا از ماهور حذر کند. طبیب اعظم هم اعتیاد دارد. با آنکه یک دستش را از دست داده است ساز را از خود جدا نمی‌کند. در اپیزود اول، همه موسیقیدان‌ها و نوازنده‌ها -طبیب اعظم، عمو محی‌الدین و فرزین تار- یکی‌یکی می‌میرند.

اپیزود اول با آنکه در روایت آن چیره‌دستی سعید عباسپور درخورتوجه است، در تحلیل نهایی کلیشه‌ای بیش نیست. تسلط در به‌کاربردن اصطلاحات موسیقی ایرانی، چینش شعرها و دراماتیزه‌کردن برخورد شخصیت‌ها با هم گیرا و خواندنی است. اما همه اینها با هم ماجرایی است تکراری از انهدام شخصیت و هنرمند یا روشنفکر ایرانی که به‌خصوص در سینمای ایران دستاویز فیلم‌های بسیاری بوده است. «هامون» و «سنتوری» مهرجویی و «شب یلدا»ی کیومرث پوراحمد نمونه‌هایی از این طرح روایی‌اند. سعید عباسپور فریب‌مان داده است. «روایت راویان تو» حکایت فرزین تار و تقدیر شومش نیست. همه آنچه تا به‌حال خوانده‌ایم، فقط طرح فیلمنامه‌ای است که آرش درصدد ساخت آن است. او نیز گمشده‌ای دارد. از همان آغاز پیدا است که آرش، دانشجوی انصرافی کارشناسی ارشد موسیقی می‌خواهد فیلمی بسازد تا از تقدیر شومی که پیرزنی ناشناس برایش تقریر کرده است راه مفری بیابد. او با زنی ذهنی در مکالمه است که در ادامه درمی‌یابیم چندان هم ذهنی نیست. راوی هرچه جلوتر برویم شک‌برانگیزتر رفتار می‌کند. آرش که از قرار معلوم دلبسته زنی بوده که به‌دلیل ابتلا به سرطان فوت کرده است، می‌خواهد با ساختن فیلمی خود را از شر سایه پیرزنی رها کند که جسته‌وگریخته سروکله‌اش پیدا می‌شود. در پایان رمان، روایت ما را به لایه دیگری سوق می‌دهد. آرش که خانه‌اش را برای فروش گذاشته، حرف‌های یکی از مشتریان احتمالی را بازگو می‌کند. مشتری که اخیرا از آلمان به ایران آمده است از مادربزرگش حرف می‌زند. پیرزنی ساکن لواسان. پیرزنی مرده. پیرزنی که جسدش در کنار استخر بو می‌افتد. بعد سه نقاش پیر جسد پیرزن را مدل خود می‌کنند. پلیس که از راه می‌رسد نقاش‌ها غیبشان می‌زند. گویا مادربزرگ مراسم نامگذاری خود را برای بازماندگان چنان تقریر کرده که جز شرکت در مراسم چاره‌ای نیست. ولی کار به همین جا هم ختم نمی‌شود. در سه پارگراف پایانی رمان عباسپور می‌فهمیم که راوی اصلی نه فرزین تار است و نه آرش. در واقع همسر همان زنی که در تاریک‌روشن با گل‌های زرد ماجرای بغض آوازخوان و سیبک گلوی او و حوادث بعدی را رقم می‌زند. در واقع همه آنچه خوانده‌ایم ماحصل تبانی خیانتکار خیانت‌دیده‌ای است که نوار خوانده‌ای فرانسوی اسباب دیدار آنها را فراهم کرده است.

از وجه تسمیه کتاب «راویان روایت تو» پیداست که اولا با چند راوی سروکار داریم و ثانیا از خلاف‌آمد عادت روایت، نه روایت «او» که روایت «تو» است. راوی‌ها هر کدام «تو»یی را خطاب می‌کنند که به سبب غیاب، «او» شده است. بنابراین با روایتی مواجه نیستیم که راوی به نقل ماجرا یا ماجراهایی اکتفا کند. بلکه روایت در هر لایه یک زوج-روایت است. مثلا فرزین تار و ماهور نمونه‌ای از زوج روایت‌اند. آرش و دانشجوی (احتمالا) مبتلا به سرطان، پیرزن و آلمانی عرب‌شده به ایران آمده نیز زوج روایت‌اند. اما آخرین راوی مردی است همسر همان زنی است که پس از اجرای کنسرت فرزین تار احساساتش را بی‌محابا بروز می‌دهد. درواقع، خرده‌روایت‌ها همه تکرار همان ماجرای پیرزن است که هر بار باز می‌گردد و در مراسمی موسوم به «نامگذاری» همان ماجرا را از نو آغاز می‌کند.

سعید عباسپور به‌نحوی ساختاری وحدت ادراکی روایت را مخدوش کرده است. در اپیزود اول با موسیقی و صدا سروکار داریم. از شنیدن به دیدن می‌رسیم. در اپیزود بعدی معکوس این مسیر را طی می‌کنیم. در کنار ماجرای آرش فیلمساز و تارا، از تماشای دست زنانه‌ای که گلوی ژاک برل را خشک می‌کند به صدا می‌رسیم. هرجا صدا هست تصویر محو می‌شود و هرجا تصویری شکل می‌گیرد، سکوت حکمفرماست. در توازی با همین روال، مردها درصدد روایت‌اند. اما قصه، مابالتفاوت روایت، در نزد زن‌ها است. از ماجرای سیاوش شاهنامه گرفته تا تصویر پیرزن مرده در پرده سه نقاش پیر، زن‌ها کاملا در روایت مردان نمی‌گنجند. چیزی ناگفته است. شگرد بورخسی عباسپور، فرمولی از روایت به دست می‌دهد که در حکم نقل و انتقال ماجراها نیست و از منطق مبادله اتفاقات صرف‌نظر می‌کند. هر روایتی قبل از نقل ماجرا حاصل مواجهه یک غیاب و یک حضور است. غیاب و حضوری که زوج‌بودن را از اجتماع یک و یک ممتاز می‌کند.

از منظر انتقادی سعید عباسپور در «راویان روایت» بر مقوله‌ای تاکید می‌کند که عملا در ادبیات بدنه ایران به محاق رفته است. روایت قبل از آنکه مطابق با منطق بازار داستان، عبارت از دست به دست کردن ماجراها باشد، فرمی تهی است. روایت بدون دیدار حضور و غیاب اتفاق نمی‌افتد. داستان جعبه آهنگینی نیست که صرفا حامل وقایع یا احوال شخصیه راوی باشد. در این معنی، قصه چیزی را نشان می‌دهد که در هیاهوی روایت‌ها مخفی می‌ماند. کسی نیست تا بازگویش کند. خلاصه‌اش آنکه مساله بر سر ضمیرها است. وضعیتی بینابینی در حدفاصل «تو» و «او». نه دیگر «تو» و نه هنوز «او».

پادشاه یونان با ولع کتاب وصیت‌نامه حکیم دوبان را باز می‌کند تا بخواند. سر بریده حکیم یونان از پادشاه می‌خواهد تا به آن شش صفحه سفید قناعت نکند و باز هم ورق بزند. روایت پادشاه و قصه حکیم هر دو با هم جمع نمی‌آیند. حضور یکی معادل غیاب دیگری است. دوبان و یونان هردو دو وجه از وضعیت شهرزادند، در نهایت حرف آخر را نه پادشاه زنده که حکیم مرده بر زبان خواهد آورد: «آنها رفتند و زبان زمانه بر سرشان دراز است.»

در مقام مثال، فیلم‌های صامتی از اشترن برگ (شکارچیان خوشبختی، زیرزمین، بارانداز‌های نیویورک) را با آن شش فیلمی مقایسه کنید که او با بازی مارلین دیتریش در دهه سی ساخت. سرآمد فیلم‌های اشترن برگ از ویژگی‌هایی سبک‌گرایانه، از سطح زیبایی‌شناختی متکلفی حکایت می‌کند. ما این قدر که در بند شخصیت دیتریش در ماجرای فیلم‌های «ونوس مو طلایی» یا «ملکه سرخ» هستیم، با روایت ملوان و پتیاره «بارانداز‌های نیویورک» کاری نداریم، که این خود تمرینی است در سبک. آنچه در فیلم‌های بعدی اشترن برگ دستگیرمان می‌شود از مضمون- ماده (عشق رمانتیک، زن افسونگر) نگره‌ای کنایه‌آمیز به دست می‌دهد، داوری در باب مضمون-ماده صرفا تا آنجا مطبوع طبع واقع می‌شود که به سبب اغراق، یا به تعبیری، به سبب سبک‌بارگی دگرگونی پیدا کند... نقاشی کوبیستی، یا مجسمه‌های جکومتی این قدر که فرم متمایزی از هنر به حساب می‌آید، در زمره مصادیقی از سبک‌بارگی به شمار نمی‌رود؛ کژنمایی چهره‌ها و فیگورها هر قدر هم که دست و دلبازانه باشد، محض آن نیست تا ارایه چهره‌ها و فیگورها را «جالب» جا بزند. اما نقاشی‌های سریولی و ژرژ دو لا تور مصداق‌هایی هستند که مراد مرا برآورده می‌کنند.

«سبک‌بارگی» بازتابی است از ناهماهنگی با مضمون-ماده (جمع نقیضین تحبیب و تحقیر، جمع نقیضین وسواس و کنایه). این ناهماهنگی با روکشی از بلاغت، که همان سبک‌بارگی باشد، دستاویزی است به قصد حفظ فاصله‌ای معین با مضمون. ولی نتیجه‌ای که حاصل می‌شود از دو حال خارج نیست، یا اثر هنری بیش از حد بی‌مایه و تکراری می‌شود، یا در غیراین صورت اجزای آن از هم گسیخته و بی‌در و پیکر به نظر می‌رسند. (نمونه‌ای جالب از مورد اخیر، رابطه‌ای است که اورسن ولز در تصاویر شگفت فتح باب «بانویی از شانگهای» و مابقی فیلم ایجاد می‌کند.)

بی‌تردید در فرهنگی که به فایده‌مندی (خاصه فایده‌مندی اخلاقی) التزام دارد، خمیده زیر بار نیازی بی‌حاصل به هنرهایی جدی، دست به دامان هنرهایی می‌شود که محض سرگرمی است، عجایب هنر سبک‌باره اعتبار و رضایتی ارزشی را رقم می‌زند. رضایتی از این دست را من در مقاله‌ای ذیل عنوان سلیقه «کمپ» توصیف کرده‌ام. با این همه خود پیدا است که هنر سبک‌باره، که علنا هنری مازاد است، بی‌بهره از سازمندی هیچ‌وقت چیز تحفه‌ای از آب درنمی‌آید. در تلقی معاصر از نگره سبک، تضاد مسبوق به سابقه میان فرم و محتوا دامنگیر همه است. از شر این تلقی که سبک، با کاربردی شبیه به نگره فرم، در تقابل با محتوا است، چگونه می‌توان خلاص شد؟ یک امر، مسلم است. رابطه اندام‌وار میان فرم و محتوا به هیچ روی از چنان توجیهی برخوردار نیست که حرف آخر را بزند -یا دلیل راه منتقدانی باشد که با توسل به چنین توجیهی، گفتمان مد نظر خود را به جلوه دیگری درآورند- مگر اینکه نگره محتوا در جای خودش قرار بگیرد.

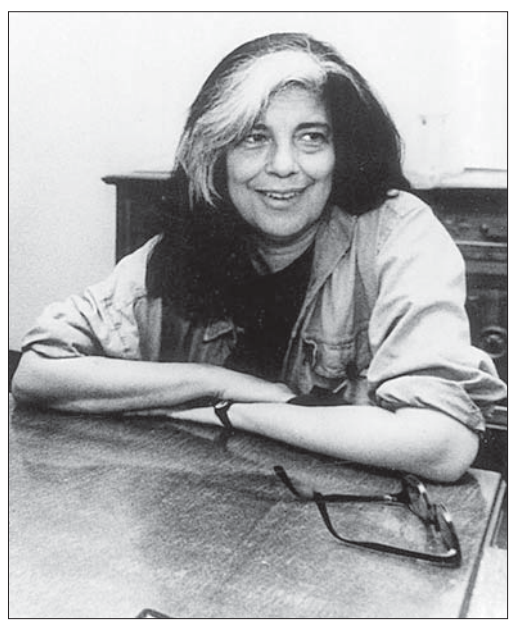
اکثر منتقدان در این امر اتفاق‌نظر دارند که اثر هنری، مزین به زینت سبک «محتوی» مقادیر مشخصی محتوا (یا کاربرد، به معنای مصطلح در معماری) نیست. اما در شمار اندک‌اند آنهایی که تبعات ایجابی این موافقت ظاهری را به خود گوشزد کنند. محتوا چیست؟ یا دقیق‌ترش آن که، حال که آنتی‌تز سبک (یا فرم) را در برابر محتوا استعلا بخشیده‌ایم، از محتوا چه به جا می‌ماند؟ بخشی از جواب در این واقعیت مستتر است که «محتوا» داشتن خود شیوه خاصی از سبک‌پردازی است، تعیین جز به جز کاربردهای فرمی مضمون-ماده کاری است کارستان که بر دوش نظریه انتقادی سنگینی می‌کند.

در این معنی، تا آن زمان که منتقدان «کاربست» را به رسمیت بشناسند و در صدد فهم آن برآیند، به ناگزیر با اثر هنری رفتاری شبیه به «گزاره‌ها» پیش می‌گیرند. (از این هم کمتر نصیب آن دسته از هنرهایی است که مثل موسیقی، نقاشی و رقص یا انتزاعی‌اند یا انتزاع وسیعا بر آنها مترتب است.) گفتن ندارد که «می‌توان» اثر هنری را به منزله گزاره، یعنی در مقام پاسخی به یک سوال در نظر گرفت. در سطح مبتدی، پرتره «گیا» از دوک ولینگتون را می‌توان به منزله پاسخی به این سوال در نظر گرفت که چه شباهتی با ولینگتون دارد؟ «آناکارنینا» را می‌توان به منزله پژوهشی در باب عشق، ازدواج و خیانت تلقی کرد. با آنکه لزوم بازنمایی هنری از زندگی، فی‌المثل در نقاشی به ضرس‌قاطع، کاملا کنار رفته است، در ارزش‌گذاری رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و فیلم‌های درخورتامل، همچنان مقوم معیارهای متقن داوری است. در نظریه انتقادی چنین رویکردی کم‌وبیش نخنما است. دست‌کم از زمان دیدرو تا به حال، سنت اصلی نقد در تمامی هنرها معیارهایی را اقتضا می‌کند که از قرار معلوم با واقع‌نمایی و صدق اخلاقی شباهتی ندارد، در نتیجه «مراد از اثر هنری گزاره‌ای است برساخته از فرم اثر هنری.»

در باب سبک -۳

کارکارستان نظریه انتقادی

سوزان سانتاگ . ترجمه: پویا رفویی



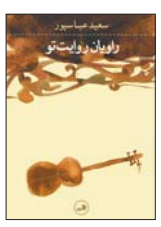
در باب ترجمه‌های حمایتی

نیست

شیما بهره‌مند

۱ این درست که ادبیات فرآیندی است که با ترجمه ممکن می‌شود. و همان‌طور که ما فارسی‌زبانان با ترجمه، اثری را به ادبیات تبدیل می‌کنیم، آثار ما نیز تنها به‌شرط ترجمه در آستانه ادبیات‌شدن قرار می‌گیرد. و اصلا ادبیات با ترجمه به جهان ادبی پا می‌گذارد و حتا بیش از این، تنها راه ورود به قلمرو نامریی و بزرگِ پاسکال کازانووا؛ «جمهوری جهانی ادبیات»، ترجمه است و هر نویسنده تنها با ترجمه آثارش می‌تواند پایتخت ادبی زمانه‌اش را خطاب قرار دهد. با این‌همه اما، کازانووا به‌موازات طرح مفهوم «جهان ادبی»، مفهوم «جهانی‌شدن ادبی» را پیش می‌کشد که درست نقطه مقابل جهان ادبی است. همان‌طور که کازانووا در مقاله «ادبیات به‌مثابه یک جهان» مطرح می‌کند، تا بحث ادبیات جهانی و جهان ادبی به میان می‌آید، تصویر متعارفِ جهانی‌شدن/کردن ادبیات شکل می‌گیرد. گو اینکه سازوکارهای نحوه عملکرد جهان ادبی هیچ ربطی با فرآیند جهانی‌شدن ادبی ندارد، که درست برعکس، این مفهوم بیشتر معرف افزایش کوتاه‌مدت سود ناشران و در یک کلام معطوف به بازار است، آن‌هم از طریق بازاریابی محصولاتی که به درد مصرف و گردش سریع بخورند، همین. با این تلقی، جهانی‌شدن ادبی که به ضرب‌وزور ترجمه و حضور در بازار کتاب ممکن می‌شود، جز گسترش باور به فرایند انفعال ادبی و هنجارمندشدن ادبیات کاری از پیش نمی‌برد. درست همان وضعیتی که در ادبیات اخیرمان شاهد آن هستیم. اینکه جهان، خاصه پایتخت‌های ادبی چندان تمایلی به ترجمه ادبیات ایران ندارند، همواره مساله اساسی ادبیات اخیر ما دست‌کم در دو سه‌دهه اخیر بوده، اما مهم‌تر اینکه ادبیات ما (جز ادبیات کلاسیک و یکی دو نویسنده سبک‌ساز)، از مترجمانی مطرح و قابل به دیگر زبان‌ها محروم بوده است. و غالب آثاری که از فارسی به دیگر زبان‌ها ترجمه شده‌اند هم، مترجمانی فارسی‌زبان داشتند و باز این ترجمه‌ها جز آثار مطرح ادبیات ما، حاصل انتخاب‌هایی سردستی، اتفاقی یا رانتی بوده‌اند. حال آنکه کازانووا در اهمیت مترجم در «جمهوری جهانی ادبیات» چنین می‌نویسد: «مترجمی چون والری لاربو؛ کسی که تعداد بسیاری از نویسندگان بزرگ را کشف کرد، کسی که از جمله فاکنر، جویس، باتلر و رامون گومش دولاسرنا را در فرانسه به خوانندگان معرفی کرد. آثار این مرد به‌تنهایی که عظیم و نامریی بود به‌طور عمیقی ادبیات جهانی را تغییر داد و نو کرد... مترجم، از زمانی که به یک میانجی ضروری برای عبور از مرزهای جهان ادبیات تبدیل شده است، شخصیت مهمی در تاریخ نویسندگی است.» اما ترجمه ادبی در وضعیت اخیر ما به‌کلی تغییر شکل داده است و با مسامحه در همان تلقی متعارفِ «جهانی‌کردن ادبی» تعریف می‌شود، آن‌هم در شکلی دستکاری‌شده. جریان اخیر ترجمه کتاب‌های ایرانی به زبان‌های دیگر – آن‌هم عمدتا زبان‌هایی دور از زبان پایتخت‌های ادبی، ایتالیایی و آلمانی- که خود را در فرایند جهانی‌شدن یا جهانی‌کردن ادبیات جا می‌زند، جز «نمایش» نیست. نمایشی که از سویی با بازار گره می‌خورد و از سوی دیگر با سیاست‌های فرهنگی اخیر. از این‌رو ناشرانِ سرمایه‌دار، ناشرانِ کتاب‌های قفسه‌ای و کارداران و رایزنان فرهنگی سفارتخانه‌ها و بالاخره نهادهای تازه‌تاسیس رسمی، هرکدام به‌نوعی صحنه‌گردانان «نمایش ترجمه»اند. اما نمایش که واقعیات را وارونه می‌کند خود به‌طور واقعی تولید می‌شود. «در همین حال واقعیت زیسته‌شده به‌طور مادی در قُرق نظاره نمایش است و نظم نمایشی را با توافقی مسلم در برمی‌گیرد» پس تصوری از فضای ادبی به وجود می‌آید که ظاهرا نهاد و جمع پیدا کرده و حالا با ترجمه در آستانه حضور در جهان ادبی قرار گرفته است. واقعیتِ وارونه نمایش ادبی اخیر همین است. ترجمه‌ای که در این نمایش خود را «ترجمه ادبی» قالب می‌کند، در حقیقت چیزی جز «ترجمه‌های حمایتی» نیست. این است که با نگاهی سرسری به فهرست ترجمه‌های عرضه‌شده، چهره نمایش عیان می‌شود. فهرستی که با ژستی پلورالیستی همه طیف‌های ادبی را دربرمی‌گیرد: از صادق هدایت تا کتاب‌های توصیه‌ای و کتاب‌هایی کم‌مایه از ادبیات اخیر ما. به هر تقدیر جهانی‌شدن ادبیات با جهانی‌کردن آن در نمایشی موهوم، یکسره متفاوت است.

۲ ترس از فراموش‌شدن. گزاره‌ای که جریان غالب ادبیات این سال‌های ما را رقم می‌زند. جدا از اندک نویسندگان باسابقه‌ای که هرچند سالی کتابی منتشر می‌کنند و فارغ از ارزیابی سیرکیفیت آثارشان، سبک می‌سازند و جهان داستانی‌شان را شکل می‌دهند، خیل نویسندگان تازه‌کار دست‌کم هرسال یک کتاب چاپ کرده‌اند. نوشتن و چاپ‌کردن، تنها کردوکار این نویسندگان است. هر نوشته‌ای به‌محض نوشته‌شدن، باید در قامت کتاب منتشر شود و لابد نهادها، محافل، نشرها و روزنامه‌نویس‌هایی هستند که آنها را در قالب ادبیات جا بیندازند و با نشست و تبلیغ و هزار ترفند دیگر به چاپ دوم برسانند و عجب که چاپ دوم برخی از این کتاب‌ها همزمان با چاپ اول‌شان در بازار کتاب موجود است. بگذریم. راوی رمان «هست یا نیست» سارا سالار، زنی است در آستانه چهل‌سالگی. و در سراسر رمان نگران تاثیری است که بر اطرافیانش می‌گذارد. این است که با دویدن‌های مدام روی تردمیل و به‌کارگرفتن انواع‌واقسام وسیله‌های ورزشی به جوان‌ماندن فکر می‌کند. وقت تنگ است. و به قول نویسنده «هست یا نیست»، زندگی مدرن تجربه‌کردن‌های راوی را به تعویق انداخته و حالا راوی در آستانه میانسالی نگران فراموش‌شدن است. درست مانند ترس نویسندگان جریان غالب از فراموش‌شدن. پس باید نوشت و چاپ کرد. چاپ کرد و نوشت. و شاید از همین‌روست که وجه غالب داستان‌های اخیر جز حدیث‌نفس‌گویی‌های بی‌حاصل و گزارشی از احوالات شخصی و متن‌هایی حافظه‌محور نیست. اما در سایه وضعیت حاکم -که نه‌تنها برای اهل ادبیات و فرهنگ، که برای دیگر بخش‌های خصوصی و رسمی وقت تنگ است- از نویسنده جریان غالب تا نهادهای خلق‌الساعه فرهنگی و ناشران جملگی برآنند تا هنوز فرصتی هست، از این نمایشِ فرهنگی نصیبی ببرند. «ترجمه‌های حمایتی» یکی از این فرصت‌هاست. تا به‌واسطه خلق مکتوباتی در آن‌سوی مرزها و فعالیت‌هایی چون حضور در نمایشگاه‌های جهانی کتاب، پروژه ازپیش‌شکست‌خورده جهانی‌کردن را پیش ببرند و از سویی دیگر بر فضای ادبی فارسی‌زبان شکل‌گرفته در دیگر نقاط جهان تسلط پیدا کنند، یا دست‌کم خطوط این فعالیت‌ها را برهم زنند و خطوط تازه‌ای ترسیم کنند. دست‌آخر اما گفتن ندارد که این ترجمه‌ها چیزی جز ترجمه‌های حمایتی نیست.



راویان روایت تو

سعید عباسپور

نشر ثالث