دیدار سه قدرت جادویی ادبیات مدرن در رمان «دیدار به قیامت» پی‌یر لومتر

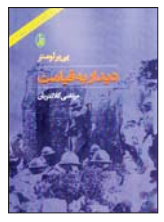
این سه تفنگدار

ارشاد رضویان

کدامین گاه دیگر بار خواهد بودمان دیدار
به تندرکوب و رخش‌انداز و باران‌بار؟
بدان هنگام کاین آشوب بنشیند
شکست آید یکی را دیگری روی ظفر بیند

مکبث، پرده یکم، مجلس یکم

رمان «دیدار به قیامت»، بازگشت و دیدار سه قدرت خیالی و جادویی ماندگار ادبیات مدرن بر صحنه رستاخیز جهان است. یک آدمکش و دو دیوانه: مکبث، دون‌کیشوت و هملت. گویی قراین تاریخی حاکی از دیدار دوباره این سه عنصر ادبیات مدرن قرن شانزدهمی در قیامتِ جنگ جهانی اول قرن بیستمی است. واقعه تاریخی جنگ جهانی اول به مدد چینه‌بندی و تاخوردگی این سه تمثیل ادبیات مدرن، معنای تراژیک جنگ و حماسه را در ریشخند تلخ کمیک آن ادغام می‌کند. رمان با این عبارت تکان‌دهنده شروع می‌شود: «همه آنهایی که تصور می‌کردند این جنگ به زودی پایان خواهد یافت دیر زمانی است که در این جنگ جان باخته‌اند.» رمان‌نویس به مرزهای سیال واقعیت جنگ و جان‌باختگان آن می‌پردازد. زمانی که امید به صلح و فرجام جنگ قوت می‌گیرد، ستوان «دونل پرادل» در گرگ‌ومیش پایان جنگ و زمان آتش‌بس موقت، خواهان تصرفات تازه‌ای می‌شود تا قدرت خود را در زمان صلحِ پیش‌رو و در پای میز مذاکره با دیگر نظامیان، قوی‌تر جلوه دهد و علاوه‌بر این بتواند از مراتب ترفیع و مزایا و افتخارات قهرمانی پس از جنگ برخوردار شود. او دو تن از سربازان خط مقدم خود را به گشت‌زنی و گرفتن خبر از آلمانی‌ها (بُش‌ها) می‌فرستد و از پشت به آنها تیر می‌زند و نارنجک پرتاب می‌کند تا این‌طور جلوه دهد که دشمن با کشتن آن دو، آتش‌بس را شکسته است. خون به جوش‌آمدهٔ سربازان خسته، لحظه نهایی صلح را به تعویق می‌اندازد تا مقدمات توجه فرماندهان قدرت به اقدام شجاعانه پرادل و تصرفات او در پایان جنگ فراهم شود. «آلبر ماریا»، یکی از سربازان تحت امر پرادل است که به‌بهای گرفتاری در کام مرگ، متوجه خیانت وی می‌شود. او تا به خود بیاید و بخواهد باقی را متوجه حقه کثیف پرادل کند، با هجومِ پرادل به ته گودالی پرتاب شده و با منفجرشدن نارنجکی زیر تلی از خاک مدفون می‌شود. «ادوارد پریکور» سرباز مجروح دیگری است که در این بلوا متوجه حضور آلبر می‌شود و برای نجاتش خود را به خطر می‌اندازد تا به‌بهای بدنی له‌شده و صورتی متلاشی بتواند همرزم خود را از گودال مرگ بیرون آورد. صحنه‌های نخستین رمان، شوک ناشی از این بی‌رحمی و خیانت پرادل را به‌خوبی در کنار باورهای خسته و نومید از پایان جنگ سربازان بخت‌برگشته قرار می‌دهد و این پرسش را پرسیدنی می‌کند که به‌راستی این جنگ، جنگِ چه کسی یا چه کسانی بوده است؟ این موضوع تراژدی حضور نظامیانی مانند پرادل را در جنگ تکرار می‌کند که در جنون قدرت، مانند مکبث تنها به تصرفات بیشتر و بیشتر خود چنگ می‌زنند. درک چنین تراژدی‌ای مصداقی از ادبیاتی است که امکان شناخت اموری در تاریخ را مهیا می‌کند، که به سمع‌ونظر عموم نمی‌رسد و یا اگر هم برسد، به دلیل تهدید منافع شخصی، عموم خود را ملزم به دانستن‌شان نمی‌بینند. این همان لحظه تولد ادبیات مدرن است. این «سه تفنگدار» بعد از «وداع با اسلحه» در سیمای شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های شکسپیر از یک‌سو و سروانتس ازسویی دیگر پدیدار می‌شوند. شخصیت‌هایی که به آدم‌هایی بیشتر و کمتر از یک انسان، در زمان پس از مرگ ظاهر می‌شوند. پرادل خود را مرتب از اندام‌های لت‌وپارشده سربازان جنگ بالا می‌کشد و همه بدن‌ها را در خود ادغام می‌کند و آلبر گویی با بدنی منجمد از ترس همچنان در ته همان گودال ادراکی خود در جنگ باقی می‌ماند. ادوارد پریکور اما در این میان شخصیت اصلی رمان است که مدار روایت حوادث پس از جنگ را بیش از باقی افراد به خود معطوف می‌سازد. او سربازِ هنرمند نقاشی است که زمانی آسیب جنگ، واقعیت جسمی و هویتی و ذهنیِ او را به شدت تغییر داده می‌دهد، بدن بدون اندامی را پیدا می‌کند که مجموع رشته‌های عصبی‌اش از مجموعه عضلات باقی‌مانده‌اش رشد بیشتری یافته است. ادوارد فرزند پدری بسیار متمول و صاحب‌منصبی است که خوی و خصلت نظم‌یافته آلمانی‌ها را تداعی می‌کند و از فرزند هنرمندش، که شایستگی میراث‌داری او را ندارد، مایوس شده است. می‌توان گفت نبرد با آلمانی‌ها پیش از وقوع جنگ در خانه پریکورها آغاز شده و با جنگ است که ادوارد خانه پدری را برای همیشه ترک می‌کند. چنین است که ادوارد حتی پس از معلولیت پیداکردن شدید، با سرسختی تمام از برگشتن به خانه و خانواده سر باز می‌زند و حاضر نیست با اتکا به پدری ثروتمند از فلاکت جسمی و روحی‌اش بیرون بیاید و با جراحی پلاستیک، چهره و اندام‌های فک و بینی را ترمیم کند. او در ابتدا اقدام به خودکشی می‌کند و زمانی که آلبر مانع او می‌شود با اوقات‌تلخی و قهر از زندگی، مصرف مُرفین را در پیش می‌گیرد و باری بر دوش‌های خسته آلبر می‌شود که زخم‌خورده روحی جنگ است و این امر چرخشی را در حوادث رمان پدید می‌آورد؛ آلبر ماریا بعد از نجات‌یافتن از کام مرگ شبح هملتی می‌شود که مستاصل از انتقام از ستوان پرادل -که به‌تدریج نقش قهرمان جنگ را به نام خود سکه زده است- با ترس و خشم فروخفته‌اش از پیش چشم پرادل می‌گریزد. او با وجود اینکه پس از جنگ نمی‌تواند شرایط عادی زندگی را به‌دست آورد، شرایط سخت نگهداری از ادوارد را به این خاطر که، نجات خویش را مدیون فداکاری او می‌داند، پذیرا می‌شود و برای تامین خواسته ادوارد که ناشناخته‌ماندن است، راهی پیدا می‌کند و اوراق هویت او مخفیانه و دور از چشم تیزبین پرادل با سرباز مرده‌ای جابجا شود و آن سرباز به‌جای ادوارد، با شکوه تمام در مقبره خاندان پریکورها دفن گردد. آلبر که با شروع جنگ کار خود را به‌عنوان حسابدار جزء بانک ترک می‌کند پس از جنگ نمی‌تواند به کار خود بازگردد و با بیکاری ناشی از شرایط اقتصادی نامساعد پیش‌آمده، مجبور می‌شود با مختصر درآمدش از مستمری حقوق ارتش و انجام کاری با حداقل دستمزد، بار مشکلات سنگین مالی زندگی و علاوه بر آن هزینه نگهداری و تامین مرفین ادوارد را متحمل شود. اوضاع وخیم مالی، آنها را در اتاق کوچکی از خانه‌ای محقر زندانی می‌کند. در انزوای این اتاق محقر «لوییز»، دختربچه صاحبخانه، نخستین فردی است که تاب چهره منهدم‌شده ادوارد را می‌آورد و با توجه و نزدیک‌شدنش به ادوارد، ناگاه جان تازه‌ای در جسد مفلوک او دمیده می‌شود. امید تازه‌ای در دنیای تاریک و تارک دنیای ادوارد، درخشیدن می‌گیرد. با دیدن این دخترک اثیری از دریچه بالای رف، دنیای تخیلی ادوارد بار دیگر قوت می‌گیرد. و ادوارد پریکور از «شوالیه‌ای ناموجود» به دون کیشوتی بدل می‌شود که می‌تواند دنیای تازه رمان را از دل حماسه معکوس جنگ بیرون کشد. مرزهای تاریخ که بدن مجروح و زبان الکن ادوارد تا آن زمان مستاصل از



دیدار به قیامت
پی‌یر لومتر
ترجمه مرتضی کلانتریان
نشر آگاه

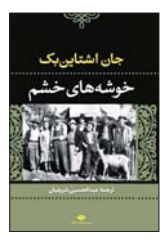
بیانش بود، دگرگونی و تنوع تازه‌ای می‌یابد. لوییز به ادوارد می‌آموزد چگونه با خمیرکردن روزنامه‌های باطله برای صورت خود ماسک‌هایی عجیب‌وغریب بسازد. ادوارد که قدرت تکلم خود را از دست داده است با تولید اصواتی گنگ از حنجره مجروح خود، شدت احساس شادی خود را بروز می‌دهد. او بار دیگر شورمندانه به دنیای هنر و نقاشی و ساخت انواع ماسک با طرح‌های مختلف روی می‌آورد تا فاجعه تاریخی‌اش را به تجربه و تخیل کودکی مانند لوییز پیوند زند. کاغذهای اخبار روزنامه‌ها، که ماسک چهره او را می‌سازند ماهیت جنگ را به‌صورت کارناوالی نیمه‌شوخی- نیمه‌جدی درمی‌آورد. این نقاب‌ها و شمایل خاص‌شان، تطابق‌نداشتن سرنوشت و موقعیت ادوارد را به‌مثابه قهرمان جنگ روی موقعیت‌های مفروض و قلمی‌شده در روزنامه‌ها مونتاژ می‌کند. بدن ادوارد هرچند گرفتار رنج و عذاب، بدنی است که پهلوان ریشخند کردن فیگور است و کژریختی فیگور قهرمان حماسه جنگ را نشان می‌دهد. خنده‌های سقراطی ادوارد پرسش «جنگجوی واقعی کیست؟» را به مطایبه می‌گیرد. جنگجوی تراژدی و حماسی، ورای تقدیر خویش هیچ است. او تابع پیرنگ و موظف به اجرای نقشی است که پیرنگ بر عهده‌اش می‌گذارد. او نمی‌تواند قهرمان پیرنگ دیگر یا صاحب تقدیر دیگری شود. اما با نقاب‌ها و ماسک‌هایی که ادوارد پریکور بر چهره بی‌چهره خود می‌زند تقدیر جنگ را به بازی دوباره می‌گیرد. ادوارد با دستکاری در چهره خود می‌آموزد چگونه کالاشدن مفهوم اسطوره ملی را که ساخته و پرداخته جهان تجاری بانکدارها و شهردارهای پاریس پس از جنگ است، به بازی گیرد. اوست که به‌راستی فرجام چیزی به اسم یادواره‌های میهنی را رقم می‌زند.

در «دیدار به قیامت» با میانجی هنر ادوارد است که ادراک تازه‌ای از هنر به خواننده معرفی می‌شود، اینکه مهم نیست هنر چیست و چه معنایی دارد بلکه مهم این است که هنر در شرایط عینی و انضمامی توان انجام چه کاری را دارد. نقاشی‌های ادوارد در اعلان عمومی وعده ساخته شدن یادواره‌های میهنی را در سطح کل شهر و کل فرانسه با متریال‌های گوناگون می‌دهد، اما پیش از آن توپولوژی یادواره‌ها را در مسیری خلاف واقعیت تاریخی‌شان قرار می‌دهد، واقعیتی قرن نوزدهمی که در هنر و ادراک نقاشانی مانند دلاکروا و دومیه و اشعار بودلر و رمان‌های بالزاک، مسبوق به سابقه بود. و پیوند میان شهر و فضای اجتماعی و سیاسی ناشی از حضور و بروز قدرت مردم در خیابان را «تن‌واره سیاسی شهر» قرار می‌داد. پس از سرکوب ۱۸۵۱ و استقرار جمهوری دوم و شهرداری «اوسمان» در زمان لویی بناپارت، جای این تن‌واره سیاسی را عمارت‌های بزرگ و بولوارهای وسیع پاریس گرفت که نتیجه‌اش سیاست‌زدایی از شهر و تبدیل مکان‌های خاطره‌های جمعی به خیابان‌های پرزرق‌وبرقی شد که مردم را تنها به گردشگران و ناظرانی صرف در شهری تازه و هویت‌زدایی‌شده مبدل می‌کرد. تقابل نقاشی و معماری در این رمان را می‌توان با این درک تاریخی، در تقابل پرادل و ادوارد دنبال کرد. پرادل به‌دنبال تاسیس یادواره‌های میهنی شهدای جنگ و ساختن تابوت و قبرستان‌های بی‌شمار و بناهای یادبود است. ادوارد با هویت جعلی «ژول دپرمون»، مجسمه‌ساز این‌بار شهردار پاریس را به ریشخند تاریخی می‌گیرد. پاریس پس از جنگ و در زمان صلح پاریسی است که به دست بانکدارانی چون پدر ادوارد و ارتشیانی چون پرادل و شهردار افتاده است که به‌دنبال بهره‌کشی‌های فرصت‌جویانه خود از جنگ هستند. جنگی که امثال آلبر و ادوارد را که قربانیان اصلی‌اش محسوب می‌شوند، گوشه‌گیر کرده است. در این بین آلبر همزادی مانند سانچو پانزا برای ادوارد است که مدام او را از عواقب کار بر حذر می‌دارد و به او می‌گوید دیگر حاضر نیست بعد این همه تحمل مرارت جنگ و سگ‌دوزدن، راهی زندان شود و در معرض خطر اعدام به جرم خیانت جنگی قرار گیرد. آلبر از همه چیز واهمه دارد و به همه چیز مشکوک است اما با وجود همه احتمالات خطر در کنار ادوارد می‌ماند. ادوارد با روحیه دون‌کیشوت‌وارش همه چیز را ممکن می‌داند. تجربه‌گرایی او به تخیلی مجهز است که امر ناشدنی را ممکن می‌کند. پرادل اما با وجود همه خیانت و نیرنگ و خباثت مکبثی که روا می‌دارد و با وجود همه حمایتی که از سوی مدیران بانک و مسئولان رده‌بالای کشوری پیدا می‌کند، در نهایت مقهور تراژدی واقعیت تاریخ می‌شود. اتوپیای تخیلی ادوارد خوانش خلاقانه‌ای را از سنگ قبر و یادواره سربازان گمنام بیرون می‌کشد. زمین جنگ، گورستانی دارد که پانوشت متن او را می‌سازد و رمان این پانوشت را از دل گورها بیرون می‌کشد و بالا می‌آورد، به‌گونه‌ای که متفاوت از خوانش تاریخی باشد. طنز تلخ رمان اشاره‌ای است به وضعیتی که پیمانکاران شهرداری مثل پرادل با منفعت‌جویی خود در تعجیل دادن به عملیات پاکسازی گورستان‌های جنگ و با سری‌سازی بی‌دقت جنازه‌ها و تابوت‌ها در اندازه‌های استانداردشده این کار، ای بسا جنازه یک نفر آلمانی دشمن را از سرحدات جنگ بیرون کشیده و در پایتخت به‌عنوان مقبره سرباز گمنام جنگ، خاک کنند. این خاک جنگ که جنازه‌های طرف‌های جنگ را با هم اختلاط داده است ناخودآگاه اسطوره برج بابل را نیز به ساحت زبان و رمان احضار می‌کند. قیامتِ «دیدار به قیامت» همین فرارفتن رمان از تاریخ به اسطوره است. و تلاشی که با ممزوج شدن بدن- زبان‌ها برج بابلی بنا کند. این تقابل رمان و تاریخ است. توانایی‌ای که ادبیات و نظام ادبی در برگذشتن از محدودیت‌ها و قیدوبندهای ساختگی قوانین تاریخ دارد و می‌تواند با افسانه و دروغی که می‌سازد، وارونگی تاریخ را نشان دهد. ازاین‌رو ترجمه عبارت فرانسوی «Au revoir là-haut» را که مترجم این رمان، مرتضی کلانتریان به‌درستی و زیبایی دیدار به قیامت ترجمه کرده است، می‌توان به دیداری تعبیر کرد که از گور و گودال جنگ آغاز شده است و حقیقت جنگ را از این گور تاریخی با میانجی ادبیات بیرون کشیده و تا آسمان هفتم بالا می‌برد تا در معرض مشاهده و احساس مردمانی که می‌آیند، قرار داده باشد. جایی که تاریخ از گذشته‌ای بالفعل تغذیه می‌کند، ادبیات گذشته را بالقوه می‌داند و به‌عنوان امکانی فراسوی آینده و مردمی هنوز نیامده قرار می‌دهد. چنین است که این دیدار دوباره تاریخی، قیامتی می‌شود که مکبث را در قعر دوزخ الهی جای می‌دهد.

انتشار مجدد «خوشه‌های خشم»

شاهکاری از ادبیات آمریکا

نسیم آصف‌زاده: «خوشه‌های خشم» شاهکار جان‌اشتاین‌بک، نویسنده مشهور قرن بیستمی آمریکا است که سال‌ها پیش به فارسی ترجمه شده بود و به‌تازگی نیز چاپ پنجم این کتاب با ترجمه عبدالحسین شریفیان با ویراستی تازه در نشر نگاه منتشر شده است. جان‌اشتاین‌بک، در سال ۱۹۰۲ در سالیناس کالیفرنیا متولد شد، منطقه‌ای در چند مایلی ساحل اقیانوس آرام و در مجاورت دره حاصلخیز سالیناس. این منطقه، زمینه اصلی بسیاری از داستان‌های او به ویژه شاهکارش «خوشه‌های خشم» بوده است. اشتاین‌بک در سال ۱۹۶۲ جایزه نوبل ادبیات را دریافت کرد و شش سال بعد از آن درگذشت. دو نویسنده شاخص ادبیات آمریکا پیش از او توانسته بودند نوبل ادبیات را دریافت کنند: ارنست همینگوی و ویلیام فاکنر. دادن نوبل به اشتاین‌بک اما همراه با حواشی زیادی بود. برخی منتقدان بر این باور بودند که او پانزده سال است که اثر شاخصی منتشر نکرده و او را نویسنده‌ای تمام‌شده می‌نامیدند. برخی دیگر اما بر این اعتقاد بودند که او همچنان امکان خلق شاهکارهای دیگری را دارد. بااین‌حال «خوشه‌های خشم» آن‌قدر بااهمیت بود که عده‌ای می‌گفتند آکادمی سوئد نوبل را با تأخیری پانزده‌ساله به اشتاین‌بک داده است. در بخشی از بیانیه آکادمی سوئد هنگام اعطای نوبل به اشتاین‌بک آمده بود: «... او نمی‌خواست نویسنده‌ای متفنن و سرگرم‌کننده باشد. مسائلی را که برمی‌گزید جدی و هشداردهنده بودند... او از اعتصابات تلخ در مزارع پنبه و باغستان‌های کالیفرنیا سخن می‌گفت... قدرت ادبی وی پیوسته انگیزه می‌طلبید. شاهکار کوچک او: موش‌ها و آدم‌ها، داستان‌های کوتاهی را به دنبال داشت که در مجموعه دره‌ی طولانی گرد آمد. همه این داستان‌ها راه را برای خلق شاهکار حماسی‌اش خوشه‌ها هموار کرد...». در بخشی از مقدمه ترجمه «خوشه‌های خشم» درباره این رمان آمده: «خوشه‌های خشم اثری آن‌چنان پرصلابت و نیرومند می‌باشد که به حق نمونه و سرمشق فرهنگ و ادبیات آمریکایی به‌شمار می‌آید. چاپ نخستین خوشه‌های خشم که انتشار یافت در امریکا و بریتانیا طوفانی برپا شد. این داستان، شرح حال خانواده‌ای کشاورز است که بر اثر هجوم سایر کشاورزان خرده‌پا و کارگران کشاورزی، زمین‌های خود را در اکلاهما رها می‌کنند و چون تمامی امید و آرزویشان را از ماندن در آن‌جا برباد رفته می‌بینند به سوی سرزمین افسانه‌ای کالیفرنیا روی می‌آورند. کاروانی به سوی غرب راه می‌افتد که در جاده‌ها اردو می‌زنند و چون هر دم تعداد کارگران فزونی می‌گیرد، میزان مزدها پایین می‌آید، کار فقر و انحطاط و کشمکش با پلیس و کارفرمایان بالا می‌گیرد...». مترجم در مقدمه‌اش زندگی هنری و سیاسی جان اشتاین‌بک را به دو دوره تقسیم کرده است. دوره اول که دوره شکوفایی و ژرف‌نگری او در موضع دفاع از محرومان جامعه بوده است و این آثار را می‌توان حاصل این دوره از زندگی او دانست: «جام زرین»، «چمنزاران بهشت»، «به‌خدایی ناشناخته». اقبال عمومی به جان اشتاین‌بک اما بعد از انتشار «تورتیلا فلت» در سال ۱۹۳۵ آغاز شد و با نوشتن آثار بعدی او به اوج رسید. آثاری مثل «در نبردی مشکوک»، «موش‌ها و آدم‌ها» و بالاخره «خوشه‌های خشم» که در سال ۱۹۳۹ به چاپ رسید. اشتاین‌بک در دوره دوم زندگی‌اش تغییر موضعی آشکار می‌دهد و دیگر دل در گرو طبقه محروم جامعه ندارد و هم در آثار ادبی‌اش با افول روبرو می‌شود و هم به لحاظ سیاسی روی به انحطاط می‌آورد و از قدرت‌های بورژوازی دفاع می‌کند. «خوشه‌های خشم» اینچنین آغاز می‌شود: «آخرین باران‌ها بر سرزمین سرخ و پاره‌ای از سرزمین خاکستری رنگ اکلاهما آرام فرو ریخت، ولی زمین ترک‌خورده را نشکافت. گاوآهن‌ها شیارهای جویبارها را از همه‌سو بریدند و دریدند. با آخرین باران‌ها، ذرت‌ها به سرعت سر برآوردند و انبوهی از علف‌های خودرو هر دو سوی جاده را فرش کردند، آن‌چنان که زمین‌های خاکستری و زمین‌های سرخ تیره، اندک‌اندک زیر پوششی سبز نهان شدند. در اواخر ماه مه رنگ از رخسار آسمان پرید و ابرهایی که از بهار تا آن هنگام، دیرگاهی بود در آن بالاها آرمیده بودند، پراکنده شدند. آفتاب داغ روز به روز و دمادم بر سر ذرت‌های نورسته می‌تابید، تا آن‌جا که خطی قهوه‌ای‌رنگ بر کناره‌های سرنیزه‌های سبز گسترش می‌یافت. ابرها پدیدار می‌شدند، و راهشان را می‌گرفته و می‌رفتند بی‌آن‌که بکوشند قطره‌ای باران فرو ریزند. علف‌های خودرو رنگ سبزشان را تیره‌تر کردند تا پایدار بمانند، اما بیش از این گسترش نیافتند و رشد نکردند. سطح زمین سفت شد. لایه نازک اما سختی آن را پوشاند، و چون رنگ آسمان پرید، زمین هم رنگ باخت، با رنگ زمین‌های سرخ به پشت گلی زد و زمین‌های خاکستری رنگ سفیدی گرفت...».

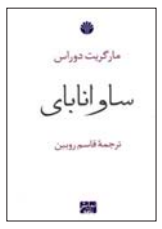


خوشه‌های خشم، جان‌اشتاین‌بک، ترجمه عبدالحسن شریفیان، نشر نگاه

عطف کتاب

هیچ اتفاقی نمی‌افتد

جواد لگزیان: «خودت هم نمی‌دانی کی هستی، کی بودی، فقط می‌دانی که بازیگر تآتر بودی، حتی نمی‌دانی چه نقش‌هایی ایفا کرده‌ای، ایفای نقش می‌کنی، می‌دانی که باید ایفاگر نقش باشی، این‌که چه نقشی، اصلا نمی‌دانی. نه نقش‌ها یادت مانده نه بچه‌ها، نمی‌دانی کدامشان زنده است و کدامشان مرده. نه مکان‌ها یادت مانده، نه صحنه‌های تآتر، نه پایتخت کشورها و قاره‌ها و جاهایی که فریاد سرداده‌ای، فریاد شوریدگی عاشقان... بازیگر تآتر هستی تو، شکوه عمر جهان، کمال عالم، عظمت واپسین رهاییِ جهان. همه‌چیز را از یاد برده‌ای جز ساوانا، ساوانابای. ساوانابای توئی.» در این نمایش‌نامه از مارگریت دوراس یک زن به دیدار مادر آمده است، آن‌هم مادری به‌نام مادلن که سال‌ها پیش در روز تولد او بعد از ماجرایی عاشقانه به امواج مرگ تن سپرده است. نمایش‌نامه «ساوانابای» را شاید بتوان نبردی بین حافظه آدمی و واقعیت تلخ روزمرگی جهان دانست که در آن آدمی می‌کوشد آنچه زمانی دوست داشته است را از تندباد بلا حفظ کند. «زن: و سرانجام روزی هیچ اتفاقی نمی‌افتد (مکث). یک روز هوا ابری شد، باران بارید (مکث). تمام روز بارید (مکث). محو شد آسمان



و نور و هوا و درخت‌ها. خیلی زود شب شد (مکث). چراغ‌ها را روشن کردم. هیچ‌کس چیزی نگفت... در آن روز خاکستری چه کسی مرده بود؟ (مکث طولانی)... هیچ‌وقت نگفتید که یکی از این دنیا رفته است (مکث). ازدنیارفته مگر آن دختر نبود؟ (مکث) مگر او نبود؟ همان دختر... موجود یگانه... دخترِ جان‌سپرده‌ای بین دیگر جان‌سپرده‌ها، مگر نمی‌شود؟... مادلن: (لحن کُند) «چون... راستش، نمی‌دانم، نمی‌دانم چرا گریه‌ام گرفت... (سکوت). می‌دانید، به‌نظرم آن دختر، شبی خودش را سپرده است به‌دست مرگ، در همین‌جا، در ساوانابای. جان‌سپرده عشق (مکث). عاشقش هم احتمالا شما بوده‌اید (مکث). لابد سعی کرده شما را هم به دام مرگ بکشاند (مکث)... این قضیه مال مدت‌ها پیش است، می‌شود گفت که، خیلی سال‌ها از آن گذشته است (مکث). بله ، من... هرچه سعی می‌کنم، باز می‌بینم که... دارم اشتباه می‌کنم، در مورد تاریخ روز و سال، آدم‌ها، مکان‌ها (مکث). همه‌جا محل مرگ اوست (مکث) همه‌جا محل تولدش (مکث) همه‌جای ساوانابای محل مرگ اوست (مکث). و زاده مکانی به اسم ساوانابای.»

ساوانابای، مارگریت دوراس، ترجمه قاسم روبین، نشر اختران

ادامه از صفحه ۱۰

گهواره مردگان: چالشی پیشِ‌روی خوانندگان

در دنیای داستانِ او، نه‌تنها دوستی با رئیس انتشارات موقعیتی است کم‌نظیر، بلکه نویسندگی چنان جایگاه رفیعی است که رئیس‌پلیس (همان افسر) «با انتشار کتابش هم مشهورتر می‌شود و هم وجهه بهتری پیدا می‌کند». نویسنده چنان مؤمن به ادبیات است که ایمانش را در ناخودآگاه شخصیت‌هایش لانه ساخته است: مگر نه اینکه همه در کتاب، به‌واسطهٔ نوشتن و به‌لطف داستان به حرف می‌آیند، باهم گفت‌وگو می‌کنند و از مگوترین رازهایشان پرده برمی‌دارند. در پایان باید گفت «گهوارهٔ مردگان» کتابی است خوش‌خوان که سریع خوانده می‌شود؛ ولی بعید می‌نماید که یک بارخواندنش، «خواننده-کارآگاه» را در ایفای نقشی که متن برایش در نظر گرفته است یاری کند؛ نقشی که خود به چالشی پیش‌رویِ مخاطب می‌ماند و چالشی که الزاماً سرانجامش یکسان نیست!

ادامه از صفحه ۱۰

ناهمزمانی در امر ترجمه

ما در ترجمه و به خصوص در ترجمه فلسفه خلأهای بزرگی داریم و این هم فقط تقصیر مترجمان نبوده است. ما در لحظه‌ای به موجِ خروشان در حالِ حرکتی که از قرن هجدهم به بعد هم روزبه‌روز سرعتش بیشتر شده رسیده‌ایم و باید از آب آن برای خودمان برمی‌داشتیم. چون احساس می‌کردیم این کار ضرورت دارد. ولی درعین‌حال این را هم حس می‌کردیم که این آب از بالا جریان دارد و حال این پرسش مطرح است که آیا فرصتی برایمان وجود دارد در حالی که این نقطه از آب را برمی داریم بلافاصله حرکت کنیم و آب پنجاه متر قبل‌تر را هم برداریم؟ این یکی از مشکلاتی است که هنوز هم برای ما وجود دارد. بخشی از ناهم‌زمانی که ما در امر ترجمه به آن دچار هستیم به فقدان یک نوع سازمان یا نهاد نظارتی برمی‌گردد؛ البته نه نظارت عالی بلکه نظارتی علمی آن هم توسط کسانی که به موضوع تسلط دارند. کتاب در جایی دیگر می‌گوید آیا بهتر نیست که اول زبان و اصطلاحات لازم فراهم شود و بعد دست به ترجمه بزنیم؟ این درحالی است که زبان و اصطلاحات را باید از خود متن مورد نظر به دست بیاوریم. مسئله دیگری که در کتاب وجود دارد، در مورد ترجمه‌ناپذیری شعر است و این موضوعی است که من بسیار به آن فکر کرده‌ام و همواره این پرسش برایم مطرح بوده که آیا می‌شود شعر را به شعر ترجمه کرد؟ البته منظورم از شعر، شعر عروضی و مقفا است و نه شعر نیمایی. به‌طور کلی وزن عروضی هویتی به شعر می‌دهد و رنگی فرهنگی به آن می‌زند که این الزاما در اصل شعر وجود ندارد. مثلا اگر کسی توانایی داشته باشد که «ایلیاد» را موزون ترجمه کند، آخیلوسی که این ترجمه به دست می‌دهد چقدر به رستم ما شبیه می‌شود و چقدر به آخیلوس یونانی؟ این مسئله را فقط به شکل سوال طرح می‌کنم که ما چقدر می‌توانیم در ترجمه به شعرگونگی نزدیک شویم؟

نگاه کلی بین در ترجمه

علی صلح‌جو

در طول سال‌هایی که من به کار ترجمه پرداخته‌ام و در این حوزه تفکر و کار کرده‌ام، با گرایش‌های متنوعی مواجه شده‌ام که هر کدامشان به نظریه‌ای در ترجمه متکی هستند. به عمق این گرایش‌ها که دقت کنیم، می‌بینیم که هیچ‌یک به تنهایی نمی‌توانند پاسخ‌گوی تمام مسائل ترجمه باشند؛ اما مجموعه این گرایش‌ها در کنار هم بصیرتی ایجاد می‌کند که به مترجم در مواقعی که به مشکل برمی‌خورد، کمک می‌کند و سبب می‌شود او بتواند مشکلاتش را حل کند. به‌عبارتی، همیشه و ازجمله در این کتاب تاکیدم بر این بوده که با تکیه بر یکی از این گرایش‌ها نمی‌توان در امر ترجمه موفق بود؛ ازاین‌رو سعی کرده‌ام از تئوری‌های متنوع و متفاوت و حتی متناقض نکته‌هایی را در کتاب «از گوشه و کنار ترجمه» گرد آورم تا دید جامع‌تری به مترجمانی بدهم که می‌خواهند وارد این حوزه بشوند. در تدوین این کتاب کوشیده‌ام مباحثی که مطرح می‌شوند، مفهوم و به دور از پیچیدگی باشند؛ درواقع در طول این سال‌ها به این نتیجه رسیده‌ام که چندگانگی و چندگونگی گرایش‌های مختلف ترجمه سبب می‌شود که مترجم به توانایی لازم در ترجمه برسد. ازاین‌رو در «گوشه و کنار ترجمه» کمی به مسائل نظری گرایش‌های موجود پرداخته‌ام؛ برای مثال یکی از گرایش‌هایی که از آغاز ترجمه تا به امروز وجود داشته، پاسخ به این پرسش بوده که ترجمه روانی که احیانا اشتباه کوچکی در آن وجود دارد، بهتر است یا ترجمه‌ای که سخت خوانده می‌شود؛ اما دقیق است و کوچکترین مسئله‌ای به لحاظ امانت‌داری در آن وجود ندارد؟ این بحث همواره وجود داشته و هنوز هم شاید نتوان با قطعیت گفت که کدام‌یک از این دو راه بهتر است. بسیاری معتقدند بعضی اشتباهات کوچک در ترجمه اهمیتی ندارد و برخی دیگر نظری متفاوت دارند. یا گرایش‌هایی دیگر مثل مسائل فرهنگی و فمینیستی و غیره در طول تاریخ ترجمه وجود داشته است. من در این کتاب ضمن مطرح‌کردن و پرداختن به این تئوری‌ها، مسائلی را که جنبه آموزشی‌تری دارند هم آورده‌ام. البته موضوعات آموزشی که در این کتاب طرح شده، معمولا در کتاب‌های مرسوم آموزش ترجمه جایی ندارد؛ چون اینها نکات ظریفی هستند که خود من در ترجمه با آنها مواجه شده‌ام. مثلا کاربرد «قلاب» در ترجمه اگرچه نکته‌ای ظریف است، اما بااین‌حال می‌تواند مترجم را به دردسر یا اشتباه بیندازد. قلاب زمانی به‌کار می‌رود که لازم باشد چیزی اضافه‌تر از متن اصلی ذکر شود. کلمه یا عبارت اضافه در قلاب آورده می‌شود تا امانت ترجمه رعایت شود؛ اما باور کنید من ترجمه‌ای دیده‌ام که کلمه tear gas را که در انگلیسی گاز اشک است این‌طور ترجمه کرده: گاز اشک[آور]. این چه نوعی از رعایت امانت در ترجمه است؟ در ترجمه کتاب‌های مقدس معمولا چنین گرایش‌هایی وجود دارد تا متن مبدأ صدمه‌ای نبیند؛ اما به نظر من tear gas در فارسی دقیقا همان گاز اشک‌آور است و ساخت زبان ما به‌گونه ای است که نیازی ندارد «آور» در قلاب بیاید یا مورد ظریف دیگری که خود من در ترجمه به آن برخورده‌ام، اشتباه چشمی است. یک بار متنی را می‌خواندم و هرچه با آن کلنجار می‌رفتم، متوجه معنایش نمی‌شدم. در نهایت به نظرم آمد که نویسنده انگلیسی آن متن، حرف بی‌معنایی زده است. وقتی کاملا از درک معنای عبارت ناامید شده بودم، یک‌دفعه چشمم به جمله افتاد و متوجه شدم که من یک کلمه را در آن جمله American می‌خوانده‌ام؛ درحالی‌که Armenian بوده است و اشتباه چشمی باعث این مشکل بوده است. به‌واسطه این تجربه این نکته را مطرح کردم که اگر جایی در ترجمه به نظرتان رسید که نویسنده پرت‌وپلا گفته، یک احتمال را هم بر این بگذارید که شما متن را اشتباه خوانده‌اید. یا موردی دیگر درباره کلمات تابوی فارسی است که گاه مترجم را به مشکل می‌اندازد. منظورم از تابو، کلمات یا اسم‌هایی است که تلفظ آن‌ها در زبان ما شکل کلمه‌ای رکیک به خود می‌گیرند. این کلمات هنگام نوشتن مشکلی ندارند؛ اما هنگام خواندن ما را به دردسر می‌اندازند و در این موارد باید چه کار کنیم؟ در همه زبان‌ها برای اینکه این مسائل پیش نیاید، این اجازه را به خود می‌دهند که از کلمه اصلی کمی فاصله بگیرند و این کار اشکالی ندارد. من نیز در این کتاب همین توصیه را کرده‌ام و این می‌تواند به مترجم‌ها دل و جرئتی بدهد که وقتی در ترجمه به این موارد برخوردند، خیلی هم دنبال تلفظ اصلی کلمه نباشند. به‌جز اینها، موارد متعدد دیگری به عنوان موضوعات آموزشی در «گوشه و کنار ترجمه» گرد آمده‌اند.

موضعی که در این کتاب داشته‌ام، این بوده که سعی کرده‌ام از مصداق به مفهوم بروم؛ چون بحث‌های مفهمومی ترجمه خیلی پیچیده‌اند و برای دوری از این پیچیدگی سعی کردم نخست مصداق را ذکر کنم و بعد به سمت مفهوم بروم. نکته دیگر اینکه در دوره‌های آموزشی ترجمه غالبا وقتی می‌خواهند مثالی برای تئوری‌های ترجمه بیاورند، مثال فارسی پیدا نمی‌کنند و از نویسندگان غربی نمونه می‌آورند و این مسئله درک موضوع را دشوارتر می‌کند؛ اما به‌نظرم اگر از مثال‌های ملموسی که در متن‌ها و ترجمه‌های خودمان وجود دارد، استفاده کنیم، موضوع بحث ساده‌تر می‌شود. در نهایت هم اینکه سعی کرده‌ام مدخل‌های موجود در کتاب جذاب باشند تا طیف وسیع‌تری از خوانندگان را پوشش دهد.