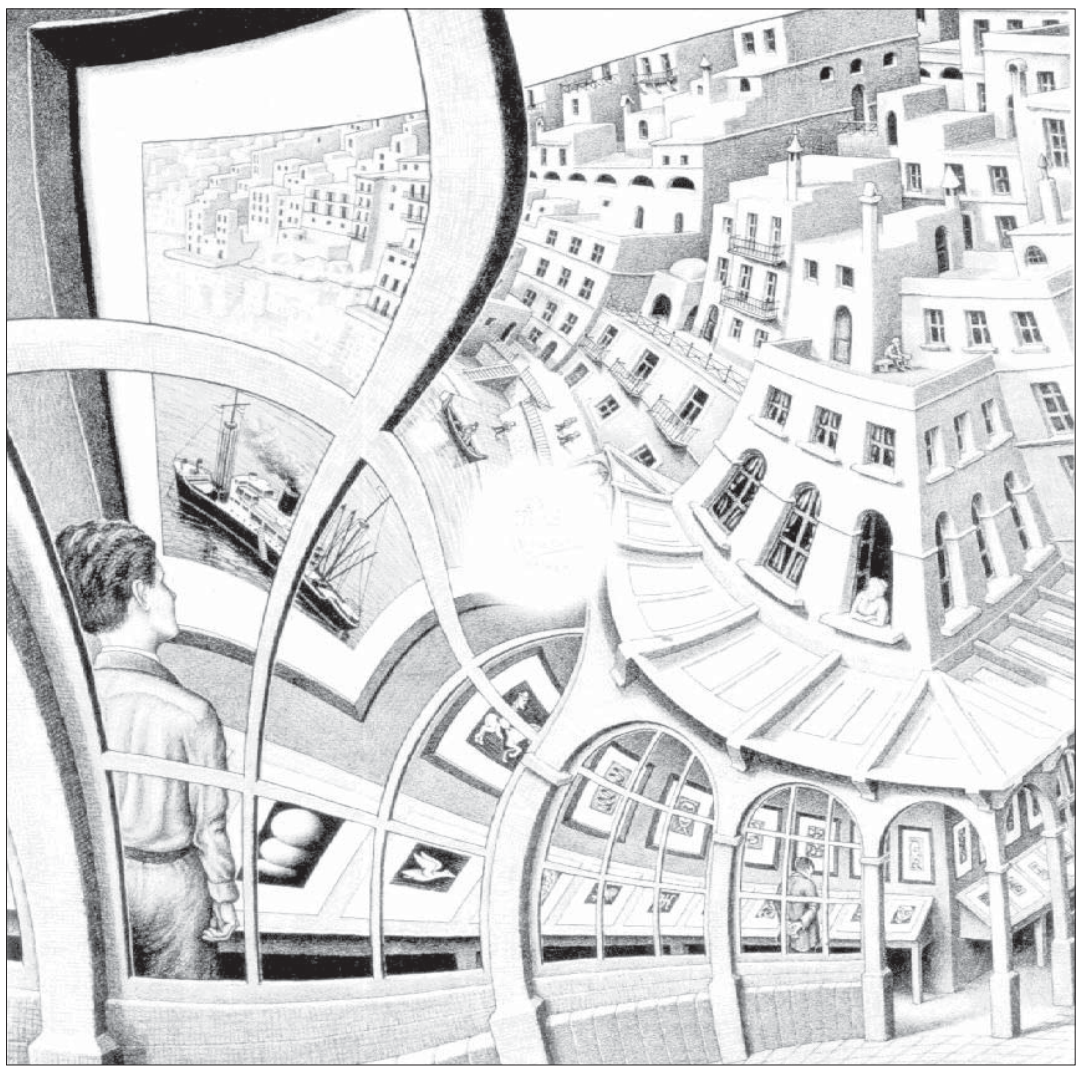
شیوه شعر اورفه ایرانی

مرجان مفید

مسافت ما را زمان پر کرده است
من در اتاقم نشسته‌ام و می‌نویسم
تو در گوشه‌ای ایستاده‌ای و نگاهم می‌کنی
تو در اتاقت نشسته‌ای و نقاشی می‌کنی
من در گوشه‌ای ایستاده‌ام و به تو نگاه می‌کنم
هر کس به گوشه خودش پرتاب می‌شود
تو از گوشه من خارج می‌زنی
و در فضا منتشر می‌شود
مسافت ما را زمان پر کرده است.



ظاهرا شعر بی‌تکلفی است. شاید به یک‌بارخواندنش هم نیرزد. شعری نه سطری، که یک سطرش تکراری است، با ۶۱ کلمه، که ۱۰کلمه‌اش تکراری است. با ۱۳فعل، که چهار فعلش هم تکراری است. مسافتی را که زمان پر کرده باشد، یکی‌درمیان با ماضی نقلی و حال ساده می‌توان شرح داد: «نشسته‌ام و می‌نویسم»، «ایستاده‌ای و نگاهم می‌کنی»، «نشسته‌ای و نقاشی می‌کنی»، «ایستاده‌ام و به تو نگاه می‌کنم». از سطر دوم تا سطر ششم وضع به همین منوال است. متعاقبا در این سطرها، یکی‌درمیان ضمیر اول و دوم‌شخص جا عوض می‌کنند. بی‌آنکه اشاره‌ای ضمنی به حرکت و دوران باشد، نیروی گریزازمرکز کار خودش را می‌کند. از وضعیت‌های بدنی «من و تو»ای شعر هم، نتایج خاصی به بار می‌آید. نشستن به نوشتن یا نقاشی کردن عطف می‌شود و ایستادن به نگاه‌کردن. نشستن با کنش همراه است و ایستادن با حس. در این چهار سطر «گوشه» و «اتاق»، دلالت‌های مکانی معینی به وجود می‌آورند. در بازسازی مکان هندسی «من» و «تو»ی شعر می‌توان چنین استنتاج کرد که ۱- گوشه تو در اتاق من بود و ۲- گوشه من در اتاق تو بود. اینجاست که مسافت - کلمه آغازین شعر - از مفهوم فاصله متمایز می‌شود. انگار که نوعی ریتم برقرار بوده که بعد از این - از سطر ششم به‌بعد - هماهنگی‌اش را از دست داده است. در عین فاصله، در اتاق من گوشه‌ای برای تو بوده و در اتاق تو نیز، بنابراین، اتاق تنها زمانی می‌تواند محل نوشتن و نقاشی‌کردن باشد که دیگری در گوشه‌ای ایستاده باشد و نگاه کند. در حالت نشسته، نوشتن و نقاشی‌کردن، فقط به عین ایستاده‌نگاه‌کردن دیگری میسر است. بعد در سطر ششم، گوشه به جایی بیرون از اتاق می‌پرد. گوشه، خاصیت مکانی‌اش را از دست می‌دهد و به زمان قلب ماهیت پیدا می‌کند. توأمان ریتم، از هم می‌پاشد - «تو از گوشه خارج می‌زنی»- و گوشه چشم با گوشه گوش جا عوض می‌کند.

از طرز نگاه «من» و «تو»ی شعر، مطالب دیگری درز می‌کند. این دو در هیچ‌جای شعر، چهره‌به‌چهره نمی‌شوند. شعاع دید، خط موربی است از بالا به پایین. با زاویه‌ای ۴۵درجه. هیچ‌یک به دیگری خیره نمی‌شود. «من» لاجرم وقتی می‌نویسد، به صفحه نگاه می‌کند، پس به نگاه «تو»ی ایستاده نمی‌تواند نگاه کند. «تو»ی در حال نقاشی هم، چیزی از نگاه «من» ایستاده دستگیرش نمی‌شود. لحظه بحرانی شعر، دشواری همزمان نگاه‌کردن به دو واحد مجزاست. «تو» باید هم به «من» نگاه کند و هم نوشته را بخواند. «من» هم به «تو» نگاه می‌کند و هم «نقاشی» را می‌نگرد. یک نگاه ملزم به رصدکردن همزمان «دیگری» و «شیء» شده است. چیزی شبیه به تکنیک عمق میدان در سینما. بدن دیگری که در کانون دید قرار می‌گیرد. مابقی اشیای پیرامون تار می‌شوند. و بعد شیئی واضح می‌شود و تماشای تن دیگری شفافیت خود را از دست می‌دهد. برای آنکه نشسته بشود خلق کرد، کسی باید ایستاده باشد و نگاه کند. «مسافت ما را زمان پر کرده است.» اول و آخر شعر همین جمله است. معلوم نیست حسب حال چه کسی است. من یا تو؟ تنها جمله‌ای است که ضمیر ما در آن به کار رفته است. گذشته از این، جمله آخر، چرخش زمان را نیز به ذهن خواننده متبادر می‌کند. در واقع جمله اول، چندان جمله اول نیست. پژواکی است از جمله آخر. هیچ‌یک از طرفین مسوولیت این جمله را قبول نمی‌کنند. اساسا مسافت، نفس «ما» بودن را نقض می‌کند. و از کجا که «ما» ماحصل نفی من و تو نباشد. به عبارتی گوشه‌ها را به اتاق‌ها نمی‌توان بگرداند. تو، گوشه‌ای بی‌اتاق خواهد شد و من، اتاقی بی‌گوشه.

عقل سلیم چنین اقتضا می‌کند که بی‌خود سختش نکنیم. یا لااقل از این سخت‌ترش نکنیم. طبق معمول رابطه عاشقانه‌ای از هم پاشیده. «من» که تکلیفش روشن است. امضایش پای کار هست. بگردیم. پرس‌وجو کنیم ببینیم «تو» کی بوده. سرنخ در خود شعر هست: یک «من» نویسنده و یک «تو» نقاش. شما نمی‌شناسیدش؟ فکر می‌کنید کی باشد خوب است؟

و دقیقا همین‌جاست که گوشه خارج دو فضا منتشر می‌شود. امر مشترک (common) به سادگی به امر عمومی (Public) تبدیل نمی‌شود. آنچه بین «من» و «تو» است. در اختیار سایرین قرار نمی‌گیرد. در عمل چیزی که عمومی می‌شود، همان «مسافت ما» است. امکان شناسایی امر مشترک از منظر عام وجود ندارد. وجه تکین شعر از همین‌جا ناشی می‌شود. برخلاف سنت شعر عاشقانه، در اینجا عاشق و معشوق بر وضعیت حاکم بر رابطه غلبه می‌کنند و نه وضعیت چنان حاد می‌گردد که رابطه متلاشی می‌شود. «جیمز مک‌اولی» برای تشریح این حالت، رابطه «آناکارنینا» و «ورونسکی» در رمان «تولستوی» را با رابطه «اولگ کوستوگلوف» و «زواری» در بخش سرطان «سولژنیتسن» مقایسه می‌کند. در نیمی از آناکارنینا، شخصیت زن رمان تولستوی بر وضعیت ملال‌آور و ناخرسند حاکم بر زندگی‌اش غلبه می‌کند و در نیمی دیگر وضعیت او را از پا درمی‌آورد. اما در رمان سولژنیتسن وضعیت، چنان فراخ و مهیب است که هیچ امکانی برای حضور عشاق باقی نمی‌ماند. اولگ مبتلا به سرطانی است که بیماری‌اش را متوقف کرده‌اند و نه درمان. اولگ در موقعیتی قرار دارد که در صورت همراهی با زویا فقط تبعیدش را با او شریک می‌شود و در غیر این صورت، چیزی از رابطه به‌جا نمی‌ماند. به بیان دیگر، شعر امیرهوشنگ افتخاری‌راد، آنطور که از دیگر شعرهایش می‌توان دریافت: ناشی از وضعیتی است که ماندن در آن تحمل‌ناپذیر است و در عین حال تلاش برای تغییر آن نیز به شکست منجر شده است. این شاید جلوه‌ای صریح از هیبت دژم زندگی فعلی است. چیزی که به اشکال مختلف عرض‌اندام می‌کند و خودش را به رخ می‌کشد.

به شیوه ریاضیدان‌ها، معادله دومجهولی «من و تو» شعر را شاید با کمک مجهول معاون بشود حل کرد. عجالتا فرض می‌گیریم که «من و تو» می‌شد «اورفه» و «اوریدیس» اساطیر یونان باشند. اورفه آوازخوانی زبردست و شگفت‌آور است. در اساطیر چنین آمده است که اورفه وقتی شروع به خواندن می‌کرد حتی درندگانی نیز اهلی می‌شدند. هادس- رب‌النوع مردگان- نیز تاب تحمل صدای او را نداشت. اوریدیس همسر اورفه را ماری نیش می‌زند و به قصد عودت او از جهان مردگان، اورفه به عالم زیرین سفر می‌کند تا مگر او را بازگرداند با آوازش هادس سحر می‌شود و دست آخر به بازگشت اوریدیس رضایت می‌دهد ولی یک شرط می‌گذارد که تا زمان خروج از جهان مردگان، اورفه حتی یک‌بار هم به اوریدیس نگاه نکند. اورفه شرط را قبول می‌کند اما در انتهای مسیر طاقت نمی‌آورد و به اورفه نگاه می‌کند. در پایان اسطوره، اورفه پس از فقدان مجدد همسرش با تهاجم منادها تکه‌تکه می‌شود اما با سری بریده و از تن جدا، آواز عاشقانه‌اش را سر می‌دهد.

«دنیل آنری کانوایلر» در کتاب خوان‌گری: زندگی و آثار نقلی از مالارمه را آورده که اهمیت اسطوره اورفه در تشریح بحران شعر مدرن را برجسته می‌کند. ماجرا از این قرار است که «مالارمه» خطاب به دوستش «المیر بورگس» چنین می‌گوید که «شعر از زمان خطای آغازین هومر مسیری غلط طی کرده است.»

بورگس می‌پرسد: «و قبل از «هومر» چگونه بوده است؟» مالارمه می‌گوید: «اورفه» اسطوره شعر و شاعر است، حال آنکه هومر، شاعر اسطوره است. اورفه، در نظر مالارمه بیانی جنون‌زده و بی‌واسطه از شعر بود. سراینده سخنی که تناقض‌ها را رفع و رجوع نمی‌کرد. ترانه اورفه، عین فقدان است. وجه استعاری اورفه به منزله مظهر شعر مدرن از این بابت بود که تقلای آدمی برای بازگرداندن حضور گمشده به جایی نمی‌رسد.

خصیصه اورفه‌ای این شعر،گذار از نگاه به صداست در اتاق گوشه‌های اتاق، سکوت حاکم است «من» و «تو» تنها با نگاه سروکار دارند ولی به محض اینکه «هرکس به گوشه خودش پرتاب می‌شود» رابطه صدایش درمی‌آید. نگاه مهم است و نزدیک، «نگاه، هرکس در گوشه دیگری است ولی صدا دقیق است و به‌رغم دقیق‌بودن مسافت را که علی‌الاصول باید از جوهر مکان باشد، از زمان پر می‌کند.»

خشونت آن چیزی نیست که طاقت تحملش را نداریم.
بلکه برعکس به زعم باتای خشونت دقیقا همین چیزی است
که به‌خوبی از عهده تحمل آن بر آمده‌ایم.
اما هیچ تله‌ای نمی‌تواند همزمان طعمه نیز باشد.
تله، راه برگشت را می‌بندد
اما طعمه فریب می‌دهد و اغوا می‌کند

«مسافت ما را زمان پر کرده است» از این رو دو بار تکرار می‌شود که حاکی از فقدان مضاعف اوریدیس برای اورفه است. موریس بلانشو، اورفه را مصداق برای نویسنده و اوریدیس را به منزله اثر هنری در نظر می‌گرفت نسبت اوفه با اوریدیس، در نظر وی، با عبارات «رفتن به طرف...» و «نرسیدن به...» تشریح می‌شد. تاکید بلانشو بر این نکته بود که بین اورفه و اوریدیس، در لحظه‌ای که اورفه برمی‌گردد و به همسرش نگاه می‌کند، خیانت و وفاداری رنگ می‌بازد. چنانچه اورفه، از نگاه‌کردن به اوریدیس سرباز زند، به او خیانت کرده است زیرا بخت دیدن زن در جهان مردگان و تاریکی‌های شب را برای همیشه از دست می‌دهد و اگر به اوریدیس نگاه کند، این کار به فقدان مجدد و رجعت‌زدن به جهان مردگان منجر می‌شود. در تلقی بلانشو اورفه به‌جای تجربه یکباره مرگ، مردن از پی مردن را برمی‌گزیند. نشستن و نوشتن را ایستادن و نگاه‌کردن را و همین‌طور الی آخر.

برخلاف مشکل متعارف شعر عاشقانه در اکثر آثاری که منتشر می‌شود، ویژگی وضعیت معاصر از بازگویی و بازنمایی مکنونات ذهنی در دو نقطه فرضی قبل و بعد از مواجهه «من» و «تو» با یکدیگر است، گرچه این رویکرد، متضمن گزاره‌ای سیاسی است که بهترین شیوه حیات را مقایسه قبل‌ها و بعدها می‌داند و لحظه را جایگزین مدت می‌کند. شعرهای اخیر همه مسافت‌ها را با زمان پر کرده‌اند. انباشت زمان، شعر را به نوعی تاریخ زبان تقلیل داده است و گویی همه در مسابقه‌ای بی‌وقفه یکسره در پی تقدیر تاریخ برای ادبیاتی هستند که وجود ندارد. از این منظر، شعر این شاعر، ناممکنی شعر است.

تنی که نگاه می‌کند با تنی که بدان نگاه می‌کنند، قرینه نیست. تن هم در جهان است و هم با جهان دیدن به وساطت تن ممکن می‌شود، ولی در حال تن نمی‌تواند دیدن خود را ببیند. این مابه‌التفاوت‌ها دریافت حسی را ناقص و پرآشوب می‌کند. نگاه «تو»، ادراکی از تن «من» را دربر دارد که «من» از آن محروم است. «لسینگ» در «لائوکون»، تفاوت میان نقاشی و ادبیات را از همین وجه بررسی می‌کند. نقاشی عبارت از لزوم هم‌مکانی و ایستایی عامل زمان است. درست برعکس ادبیات، که مستلزم هم‌زمانی و صرف نظر از مکان است. خواندن، یعنی با زمان متن در تطابق قرارگرفتن و دیدن، ناشی از غلبه مکان‌هاست به‌رغم لسینگ نقاشی و ادبیات نمی‌توانند به یکدیگر انتقال پیدا کنند. «من» نویسنده با «تو» نقاشی همراستا نیستند. ولی می‌توانند هرکدام گوشه خود را به اتاق دیگری ببخشند.

ولی آنطور که از این شعر، برمی‌آید مسافت مکان بین دو تن، به ظرفی برای زمان تبدیل شده است. این رویکرد را باتای در مقاله «کمدین بی‌رحم هنر». به وجه اشتراک هنر و شکنجه تعبیر می‌کند. هر دو وحشت انفصال را به ذهن القا می‌کنند با این تفاوت که شکنجه در مخفیانه‌ماندن خود اثرگذار می‌شود و هنر در تحلیل نهایی همواره علنی است. شکنجه‌ای که به شکل هنر درمی‌آید به هیچ‌وجه مایه عبرت ما نمی‌شود. باتای این فرآیند را با توسل به دو نماد تله و طعمه شرح می‌دهد. حمایت انسانی در هنر مدرن مصداق تله است و شکنجه، ما را به شکل طعمه‌هایی تعبیه‌شده در تله درمی‌آورد. شاعر، شکل مستقر حیات را به صورت تله می‌بیند تا راه برای انهدام خشونت عادی و عادت‌شده باز شود. خشونت آن چیزی نیست که طاقت تحملش را نداریم. بلکه برعکس به زعم باتای خشونت دقیقا همین چیزی است که به‌خوبی از عهده تحمل آن برآمده‌ایم. اما هیچ تله‌ای نمی‌تواند همزمان طعمه نیز باشد. تله، راه برگشت را می‌بندد اما طعمه فریب می‌دهد و اغوا می‌کند. در تحلیل نهایی باتای بر این باور است که در همه تله‌ها، ما با پای خودمان وارد می‌شویم تا فقدان و انهدام را به حد اعلای آن برسانیم وارد تله می‌شویم تا بی‌نظمی مستتر در نظم موجود را افشا کنیم. تله، ابژه‌ها را نابود می‌کند. جدایی فقط به دلیل شیءوارگی تحمل‌ناپذیر و خفقان‌آور است. کارکرد تله، تخریب تن منزوی است. هیچ تله‌ای یک تله نیست. دو تله است. از یک طرف، تله، همه جهان را برای ما به موضوعی برای دردکشیدن مبدل می‌کند. همیشه طعمه را در تله با اضطراب به دهان می‌کشیم. از طرف دیگر، صرف به تله‌افتادن پایان همه تهدیدهاست. ابهام‌ها و مفهوم منفعت به محض گیرکردن در تله خاتمه می‌یابند. بالاخره، شکنجه با همه دردناکی‌اش خشونت ادغام زمان در مکان را منحل می‌کند.

اگر تلقی لسینگ از ادبیات (شعر) و نقاشی را تعمیم دهیم، مسافت به محدوده‌ای برای نقاشی و زمان به محدوده‌ای برای ادبیات استحاله می‌یابد. بنابراین همه نقاشی‌ها دور هستند و همه آثار ادبی، دیر. این دو هر قدر هم که از یکدیگر فاصله داشته‌اند. جهان‌های ممکن میان آنها از بین نمی‌رود «تو»ی ایستاده در گوشه اتاق «من» منتظر است تا نوشته شود و به همین روال «من» ایستاده در گوشه اتاق «تو» امیدوار است تا به نقش درآید. اما حالا که زمان مسافت مشترک را انباشته است. دیگر هیچ تقدم و تاخری در کار نیست. «من» نشسته در نوشتن، برای نقاشی‌شدن ایستاده است و «تو»ی نشسته نیز تا وقتی به نقاشی مشغول است. به قصد نوشته‌شدن ایستاده می‌ماند. یک بدن در یک آن، قیام و قعودی گذرا و فراچنگ نیامده را در خود جمع می‌کند. زندگی تمام شده با این حال مرگ وعده داده‌شده فرا نمی‌رسد. زندگی تمام شده و از این پس با باقیمانده‌های زندگی سروکار دارم. زندگی تمام شده با این حال مرگ وعده داده شده فرا نمی‌رسد؛ زندگی تمام شده و از این پس با باقیمانده‌های زندگی سروکار دارم. زندگی تمام شده و معلوم نیست حالا، همین حالا در چه زمانی شناورم. چیزی شبیه به «بالدار سار» پروست که حتی وقتی با مرگ خو می‌گیرد و از زندگی آنقدر دور می‌شود تا بتواند بهتر ببیندش، باز هم مرگی در کار نیست تا به قول آلکسیس کتاب فاصله بین جان و زندگی را از میان بردارد خیال مرگ تسکینی نیست. برای پایان این رنج یا اندوه. فقط ادامه می‌دهی. ادامه‌ات می‌دهند.

با آینده‌نگری، با وسعت‌دادن به دامنه ذهن، با فرصت‌دادن و فرصت‌یافتن برای شنیدن و گفتن از دیگری با دیگری برای دیگری. با همه این ترفندها و تلاش‌ها و تقلاها، باز هم؛ این خلأ کشنده که همزمان اکسیر نامیرایی نیز با آن است از بین نمی‌رود. «نه دیگر»ها و «نه‌هنوز»ها ما را به ساحتی از زمان برده‌اند که ناچاریم دردناکی آن وجه نزیسته زندگی را، یا برخود هموار می‌کنیم یا از آن می‌گذریم. لابه‌لای همه آن تلاش‌ها و امیدها، هیچ‌کسی به خوبی ما نمی‌داند که جزیی از زندگی، نزیسته و ناپیدا رها شده. جزیی که به دست نمی‌آید. و حتی به شکل تقصیری هم نیست تا با قانون، اخلاق، یا سنت میراث‌شده از پیشینیان داوری‌اش کنیم.

زمان هر قدر حامل امکان‌پذیری‌های گسترده و جهان‌های ناشناخته باشد، در غیاب دوست داشته‌شده، محبوس و دسترس‌ناپذیر باقی می‌ماند. فشرده می‌شود و با افزایش فشردگی یادآوری و توسل به حافظه را مختل می‌کند. «تو» خاصیتی بحری پیدا می‌کند. درست مثل دریا، در جذر و مد دمادم با امواجی چین‌خورده با تمام مکان‌های دور و دست‌نیافتنی پیوند می‌خورد. اما «من» مسیری عکس را طی می‌کند. او خودش را در هیچ منظره‌ای از چشم‌انداز «تو» بازنمی‌یابد. «در فضا منتشرشدن» از همین فرآیند تبعیت می‌کند. هجوم جهان‌های ممکن، اجازه بروز و فعلیت‌یافتن هیچ‌یک از احتمالات را نمی‌دهد. بنابراین «من» خاصیتی بری پیدا می‌کند. و نتیجه شبیه به منقرض‌شدن و در عین حال تداوم حیات آخرین گونه بازمانده است. مسافت را اگر نمی‌شود از بین برد، برای انباشت زمان فکری باید کرد. چاره کار رفتاری است که این شاعر در شعرهای دیگرش پی می‌گیرد. گوشه‌های خارج و حسرت‌های منتشر در فضا، مکان را از اتاق به خیابان تغییر می‌دهند که البته در آنجا، از سنخ کلامی دیگر، مقدمات شکست، از قبل آماده است.

عطف کتاب

آرزوی قلبی پدر

«اومون را» رمانی است از ویکتور پلوین که اخیرا با ترجمه پیمان خاکسار از طرف نشر زاوش منتشر شده است. پلوین از نویسندگان محبوب معاصر روسیه است و اومون را، اولین اثری است که از او به فارسی ترجمه شده. پیمان خاکسار چنانکه خود در مقدمه اشاره کرده، این رمان را از ترجمه انگلیسی به فارسی برگردانده است. در مقدمه ترجمه فارسی، درباره پلوین می‌خوانیم: «ویکتور اولگویچ پلوین سال۱۹۶۲ در مسکو به دنیا آمد... اولین داستان پلوین در سال۱۹۸۹ چاپ شد و تا سال ۱۹۹۲ داستان‌های کوتاه او در مجلات و مجموعه داستان‌های مختلف منتشر می‌شد. در سال ۱۹۹۲ مجموعه داستان پلوین به نام فانوس آبی برنده جایزه بوکر روسی شد. اولین رمانش، اومون را، هم در همین سال به چاپ رسید» در مقدمه همچنین درباره سبک نویسندگی پلوین آمده است: «پلوین با استفاده از قواعد عرفی ژانر علمی- تخیلی، متون پیچیده و چندلایه پست‌مدرنیستی خود را می‌نویسد. در آثار او عناصر فرهنگ پاپ و فلسفه‌های مستور همزمان وجود دارند» اینک قسمتی از رمان اومون را: «هر چند که پدرم گاهی اسلحه می‌کشید و به مردم شلیک می‌کرد، ولی ذاتا آدم خبیثی نبود. ته وجودش شاد بود و دل‌رحم. خیلی دوستم داشت و آرزویش این بود که دست‌کم زندگی چیزهایی را که از او دریغ کرده به من ارزانی کند. آرزوی قلبی‌اش این بود که نزدیک مسکو یک زمین بخرد و چغندر و خیار بکارد. قصدش این نبود که بفروشدشان یا ازشان تغذیه کند (هرچند که اینها هم بود)، بیشتر دلش می‌خواست تا کمر برهنه شود و با بیل زمین را شخم بزند و وول‌خوردن کرم‌های خاکی و بقیه موجودات زیرزمینی را تماشا کند و گاری‌های کود را از این سر شهرک تفریحی به آن سر ببرد و سر راهش کنار دروازه ویلاها بایستد و با مردم خوش‌وبش کند...»

اومون را

ویکتور پلوین
ترجمه پیمان خاکسار
نشر زاوش
چاپ اول: ۱۳۹۲
قیمت: ۸۰۰۰تومان

همه فکرها با هم آمده‌اند

«هست یا نیست؟»، بعد از «احتمالا گم‌شده‌ام» دومین رمان سارا سالار است که اخیرا از طرف نشر چرخ منتشر شده. این رمان، نسبت به رمان قبلی سارا سالار حجیم‌تر است. رمان، با دو زاویه دید روایت می‌شود: یکی سوم شخص محدود به ذهن شخصیت و دیگری اول شخص و این دو به موازات هم پیش می‌روند. بخشی از این رمان را می‌خوانیم: «آدمی که در ۸۵سالگی توی بیمارستان بستری می‌شود دیگر بعید است با پاهای خودش از آنجا بیرون بیاید... صدای این خانم از پشت بلندگو چه قدر خنده‌دار است... توی این مدتی که نیست سینا چه کار می‌کند و کجا می‌رود؟ ... کاش توی هواپیما کسی که قرار است کنارش بنشیند آدم درست و حسابی‌ای باشد... از خودش خجالت می‌کشد. از فکرهایی که این‌جوری، در این مواقع، قر و قاطی، دزدکی، می‌خزند این ور و آن ور ذهنش. مثلا همین الان از لحظه‌ای که آن صدا را از بلندگو شنیده و ناخودآگاه از روی صندلی نیم‌خیز شده و دردی را توی قفسه سینه‌اش حس کرده، همه این فکرها با هم آمده‌اند توی سرش...»

هست یا نیست؟

سارا سالار
نشر چرخ
چاپ اول
و دوم: زمستان ۱۳۹۲
قیمت: ۹۰۰۰تومان

مرور

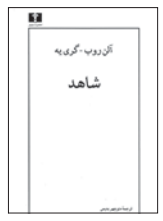
روب –گری یه با ترجمه منوچهر بدیعی

منوچهر بدیعی، یکی از گزیده‌کارترین مترجمان ایرانی است؛ مترجمی که از آخرین ترجمه منتشرشده‌اش سال‌هاست که می‌گذرد و ماجرای ترجمه منتشرنشده‌اش از اولیس جیمز جویس را هم که دیگر در وادی ادبیات، کمتر کسی است که نداند. ترجمه‌ای که البته فصل هفدهم آن چندسال پیش منتشر شد اما امسال، سرانجام پس از سال‌ها ترجمه‌هایی تازه از منوچهر بدیعی، از طرف انتشارات نیلوفر منتشر شده است؛ ترجمه سه اثر از آلن روب –گری یه، از جمله ترجمه‌های تازه منتشرشده بدیعی است که معرفی آنها در ادامه می‌آید.

تکه ریسمان کتانی

«شاهد»، عنوان رمانی است از آلن روب –گری یه، نویسنده سرشناس رمان نو که پیش از این هم از او کارهایی به فارسی ترجمه شده است. رمان با سوت کشتی آغاز می‌شود و مسافری برکنار از دیگران که چشم دوخته بر کف کشتی، خاطره‌ای از کودکی را که بارها برایش نقل کرده‌اند به یاد می‌آورد و این به عقب رفتن ذهن بی‌اینکه در آغاز به آنچه باعثش بوده اشاره‌ای شود، اتفاق می‌افتد و چندسطر بعد و پس از تمام شدن فلاش‌بک است که می‌فهمیم عامل تداعی چه بوده است: «... بارها برایش این را تعریف کرده بودند. وقتی هنوز بچه بوده است -شاید ۲۵ یا ۳۰سال پیش از این- یک قوطی مقوایی بزرگ داشته است، یک قوطی کهنه کفش که در آن تکه‌های نخ و ریسمان جمع می‌کرده است. هرچه را دم دستش می‌آمده جمع نمی‌کرده است چون نه از نمونه‌های نخ و ریسمان نامرغوب خوشش می‌آمده و نه از نخ‌های کارکرده‌ای که ضایع شده یا چروک خورده یا ریش‌ریش شده باشد. هر تکه‌ای را هم که خیلی کوتاه بوده و دیگر به هیچ کاری نمی‌آمده دور می‌انداخته است.

این یکی حتما به درد می‌خورد. یک تکه ریسمان کتانی بی‌نقص بود که با دقت آن را به شکل هشت پیچ و تاب داده و چندتا مارپیچ اضافی هم روی گره انداخته بودند. ظاهرا طولش هم زیاد بود: دست‌کم یک متر یا حتی دو متر، حتما کسی پس از آنکه آن را به هم پیچانده بود تا بعدا به کار ببرد یا حتی در مجموعه‌اش بگذارد از روی سهو دور انداخته است. ماتیاس خم شد تا آن را بردارد.»



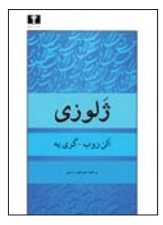
شاهد

آلن روب –گری یه
ترجمه منوچهر بدیعی
نشر نیلوفر
چاپ اول: ۱۳۹۲
قیمت: ۱۴۵۰۰ تومان

دوربین در تعقیب «آ»

دیگر رمان روب -گری یه که اخیرا با ترجمه منوچهر بدیعی منتشر شده، رمان «ژَلوزی» است؛ رمانی در ۱۴۳صفحه که به شیوه‌ای سینمایی آغاز می‌شود و راوی همچون دوربین فیلمبرداری بعد از دادن نمایی از یک ساختمان حرکات شخصیتی به‌نام «آ» را که وارد اتاق می‌شود، تعقیب می‌کند: «اکنون "آ" از در داخلی که به راهروِ میانی باز می‌شود وارد اتاق شده است. به پنجره که چهارطاق است نگاه نمی‌کند که اگر نگاه می‌کرد می‌توانست از دم در این گوشه ایوان را ببیند. اینک برگشته است به طرف در تا آن را ببندد.

هنوز هم همان پیراهن یخه بسته بسیار چسبانی را پوشیده است که سر ناهار به تن داشت. کریستیان باز هم به او یادآوری کرده بود که لباس اگر کمتر تنگ باشد برای تحمل گرما بهتر است. اما «آ» فقط لبخند زده بود: از گرما عذابی نمی‌کشید، هوای بسیار گرم‌تر از این را هم -مثلا در افریقا- دیده بوده و همیشه در آن هوا تندرست مانده بوده است. از سرما هم نمی‌ترسید. هرجا باشد به همان راحتی سر خواهد کرد...» ژلوزی، عنوانی غیرقابل ترجمه است چراکه دو معنا دارد و در ترجمه ایهام واژه از میان می‌رود به همین دلیل در پس‌زمینه جلد ترجمه فارسی، هر دو معنا (حسادت / کرکره) به‌صورت در هم تنیده و به حروف نستعلیق چاپ شده است.



ژلوزی

آلن روب –گری یه
ترجمه منوچهر بدیعی
نشر نیلوفر
چاپ اول: ۱۳۹۲
قیمت: ۹۰۰۰تومان

در تو در تو

«این نقل، قصه است، گواهی نیست. در آن واقعیتی توصیف می‌شود که لزوما همانی نیست که خواننده خود با آن آشناست: مثلا نفرات پیاده‌نظام قشون فرانسه شماره نظامی خود را روی یخه پالتو سربازی خود نمی‌گذارند. همچنین در شرح وقایع اخیر اروپای غربی نبرد مهمی در رایشنفلز یا حوالی آن درج نشده است. با این همه، این کتاب درباره واقعیت مادی تمام عیاری است، یعنی هیچ اثری از تمثیل و استعاره در آن نیست. از این رو خواننده را فرا می‌خوانیم که غیر از اشیا و حرکات و حرف‌ها و رویدادهایی که برای او نقل شده است چیزی در آن نبیند و در پی معنایی بیشتر یا کمتر از آن نباشد که در زندگی خویش یا در مرگ خویش به آنها می‌دهد.»

آنچه خواندید توضیح خود روب -گری یه است بر قصه «در تو در تو» که به‌عنوان «یادآوری» در سرآغاز کتاب آمده است. توضیحی کاملا همسو با تلقی آلن روب -گری‌یه از واقعیت، به گواه آنچه در مقالاتش درباره رمان نو و در نقد رمان کلاسیک آمده است. در «تو در تو» از زاویه دید اول‌شخص روایت می‌شود و آغاز آن و شیوه راوی در شرح موقعیت خود از طریق اشیا و اصوات، یادآور رمان‌های بکت است. اینک بخشی از این رمان: «روی چوب روغن جلاخورده میز، غبار جای اشیای خرده‌ریزی را نشان گذاشته که مدت‌ها -ساعت‌ها، روزها، دقیقه‌ها، هفته‌ها- بر آن بوده و از آن پس جابه‌جا شده و جای پایه آنها مدت بیشتری به شکل دایره، مربع، مستطیل و شکل‌هایی نه به‌سادگی اینها، باقی‌مانده و تکه‌های برخی از آنها روی هم افتاده یا گویی به یک تکان دستمال دیگر محو یا نیمه‌محو شده است. هرجا کناره‌های شکلی آنقدر واضح باشد که بتوان آن شکل را با یقین تشخیص داد، آسان می‌توان خود شیء را، نه چندان دورتر، پیدا کرد.»

در تو در تو

آلن روب –گری یه
ترجمه منوچهر بدیعی
نشر نیلوفر
چاپ اول: ۱۳۹۲
قیمت: ۱۱۵۰۰ تومان