نگاهی به کتاب
« چهره پنهان حرف» یدالله رویایی

حضور درهم دهان و زبان

محمدرضا آملی

رویایی، شاعر است و شعر را با نثر تبیین و تفسیر می‌کند. کوشش او در فهم درست شعر ستودنی است. از این رو نوشته‌های منثور رویایی هم مانند شعر او خواندنی است. تاکنون آثار منثور او شامل نقدها، یادداشت‌ها، مقالات، خاطرات، شطحیات و گفت‌وگوها در کتاب‌های «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، «از سکوی سرخ (مسایل شعر)» و «عبارت از چیست؟ (از سکوی سرخ ۲)» چاپ شده است. به تازگی کتاب «چهره پنهان حرف» شامل نوشته‌های منثور رویایی از سوی انتشارات نگاه منتشر شد که مشتمل بر نوشته‌های او در سالیان مختلف از دهه ۵۰ تاکنون است.

کتاب «چهره پنهان حرف» شامل ده بخش و یک موخره است که موخره را افشین دشتی نوشته است. اما در یک تبویب موضوعی کلان‌تر می‌توان این نوشته‌ها را در سه بخش مقالات نظری، یادداشت‌ها و شطحیات ادبی تقسیم کرد. رویایی در این کتاب هم از کلمه و حرف و زبان شعر سخن به میان می‌آورد و هم از سیدعلی صالحی و نیما یوشیج و حافظ شیرازی.

«چهره پنهان حرف» همان‌گونه که از نامش پیداست نوعی رفتار زبانی با حرف و کلمه است. اما در همه نوشته‌های منثور رویایی رفتار زبانی یکسانی وجود ندارد. در شطحیات به‌اقتضای موضوع، زبان شناور است و مبنایی برای استناد ادبی نیست. در یادداشت‌ها، خاطرات ادبی مرور می‌شود ولی در نوشته‌های انتقادی نویسنده به‌عنوان منتقد حضور فعالی در متن دارد.

بی‌تردید رویایی در بین منتقدان معاصر از ادراک شاعرانه و دریافت هنرمندانه خوبی برخوردار است. او همواره چندگام جلوتر ازدیگر منتقدان در باره شعر سخن می‌گوید. به‌عنوان نمونه درباره اهمیت شعر حافظ مقالات و کتاب‌های زیادی نوشته شده است اما رویایی زیباترین تحلیل را سال‌ها قبل به‌دست داده است. او در سال ۱۳۵۳، هستی حافظ را مدیون زبانش می‌داند. در اولین مقاله کتاب «چهره پنهان حرف» آمده است:

هستی حافظ سهمی از زبان داشت یا خود دخالت در زبان بود. می‌بینیم از یک سو زبان، مرگ حافظ را حیات می‌دهد و از سویی آن زبان، خود را در مرگ او حفظ می‌کند و نگاه می‌دارد. ص ۱۲ و ۱۳

درک این نکته که شعرحافظ با زبان او گره خورده است، سخنی است که در دهه اخیر برخی از منتقدان به آن اشاره کرده‌اند حال آنکه رویایی در دهه ۵۰ به این حقیقت دست یافته بود. پس بیراهه نخواهد بود اگر رویایی را منتقدی پیشرو در میان شاعران نوآور بنامیم. منتقدی که به درک تازه‌ای از شعرفارسی دست یافته بود.

رویایی در نوشته شماره ۱۰ این کتاب به این پیشرو بودن به شکلی اشاره می‌کند:

«من دورتر می‌روم از او که تندتر می‌رود.» ص ۴۲

دیدگاه رویایی در باب حرف و کلمه در کتاب «چهره پنهان حرف» قابل تامل و برخاسته از نوعی بنیاد فکری و نظری است. حرف‌های او در این کتاب ادامه منطقی دیدگاه او در کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» است. رابطه او با کلمه و حرف در جای خود خواندنی و زیباست:

«من کلمه‌های تنها را همان قدر دوست دارم که نجار میخ‌هایش را.» ص ۴۰

رویایی در زندگی شاعرانه به دنبال کشف است. جست‌وجوی او برای کشف و شهود نمودهایی عینی در زبان و بیان شاعرانه دارد. او به دنبال حقیقت کلمه است، نکته‌ای که کمتر منتقد معاصر وقتی به آن می‌رسد می‌ایستد و تامل می‌کند. بنابراین بخش «تبخیر بنفش خون» این کتاب برای کشف حقیقت کلمه قابل تامل و خواندنی است. رفتار رویایی با کلمه در این نوع از نوشته‌ها دوگونه است: عاقلانه و عاشقانه. در واقع کلمه رفتارش را از شاعری مثل رویایی می‌گیرد؛ بنابراین آوارگی، گسیختگی و مهربانی همه در کلمه شاعر ظهور پیدا می‌کنند. به باور رویایی کلمه سطح خود را از عمق او برمی‌دارد، بالا می‌رود و از دهلیزهای درون او می‌گذرد و تبدیل به زبان می‌شود.

نوعی حس کلمه در کلام رویایی دیده می‌شود. رویایی با کلمه به‌وجود می‌آید کلمه‌ای که برای او قابل درک است اما برای کسی که نسبتی با این جهان مکشوف او ندارد، این ارتباط برقرار نمی‌شود. به‌عبارتی من بر این باورم که رویایی از دل سنت‌های ادبی به دنبال کشف لحظه‌های درک نشده کلمه و نسبت آنها با هستی است و شاید به دلیل همین ارتباط شاعرانه با نظام کلمه، نظام هستی را درمی‌یابد. می‌نویسد:

«هنرهای کلامی سمت‌های بسیار دارند، سمتی به سوی «معنی» که فلسفه می‌سازد، سمتی به سوی «عدد» که ریاضی، سمتی هم به سوی «عقل» و «عمل» دارند که سیاست و منطق را و جنگ را می‌آفرینند. ولی آنجا که سمتی به سوی «حس» و «هنر» دارند، شعر را و آفرینش را تسخیر می‌کنند و «حس» حد متعالی هر سمت است.» ص ۵۲

رویایی در ارایه نظریه در بین شاعران معاصر شاخص است. شاید برخی از نظریات او قابلیت تحقق در زبان فرسوده همه شاعران به‌خصوص شاعران سنتی را نداشته باشد اما موجب نقض نظریه او نیست، بلکه ناشی از انفعال زبان شاعرانه برخی از شاعران معاصر است. او همواره درصدد شناخت رابطه کلمه‌هاست تا آنها را به شکل هنرمندانه‌ای در شعرش نمایش دهد.

چهره پنهان حرف
یدالله رویایی
ناشر: نگاه
قیمت: ۷۵۰۰ تومان

یکی از بخش‌های زیبای کتاب «چهره پنهان حرف» بخش تصویری از ندیدن دنیاست. نگاه در نزد رویایی مانند نیما یوشیج بسیار مهم است. اینکه شاعر یا منتقدی با هوشمندی دریابد که همه واقعیت‌های اطراف ما دیدنی نیستند و این نگاه ماست که اشیا را دیدنی می‌کند، نکته‌ای فلسفی و قابل تامل است. از چشم، به اعماق دل رایافتن نکته اساسی در درک درست از هستی و اشیای پیرامونی است. رویایی در دیدن و چگونه دیدن و چه چیز را دیدن و... بسیار تامل می‌کند و حاصل این تامل هم در نسبت با کلمه به زبان می‌آید و هم در نسبت با حقیقت هستی. می‌نویسد:

«همیشه حقیقت در ماوراست، ما حقیقت را هیچ‌وقت نمی‌بینیم مثل خدا.» ص ۶۳

حرف و سخن رویایی در باره نگاه کردن و نگریستن به جهان آدمی و جهان کلمات، نوشته‌هایی کشف کردنی و حس کردنی است. نمی‌توان با قاعده‌های ریاضی‌وار اثبات کرد باید در این جهان غرق بود تا حقیقت شعر را درک کرد. می‌گوید:

«در خود واقعیت شعری نیست... شاعر آن را کشف می‌کند و در کشف شعر شیء به نهایت خود می‌رسد این کشف کار مشاهده نیست کار چشم نیست. چشم برای اینکه به پشت شیء برسد از شیء عبور می‌کند و آن را پشت سر می‌گذارد.» ص ۶۴

و این‌گونه است که رویایی شعر را رویت جهان از ذهن می‌داند. او می‌داند که شاعر حقیقی جذب ناآگاه جهان را از جهان تماشایش می‌گیرد. شعر از جهان به سمت جان می‌آید و درک این موقعیت در جان شاعر حس شدنی و کشف‌کردنی است.

رویایی در بخش «تکان به ستون زبان» که بخش رفتار عاقلانه او با شعر است، در همان مقاله اول، ستایش شورانگیز خود را از شعر به دست می‌دهد. او به راستی شاعری است که همواره در جهت کشف حقیقت گام بر می‌دارد. می‌گوید: «چطور می‌شود توی این دنیا بود و بدون شعر بود؟ دیگران دنیا را برای خود می‌خواهند و ما برای شعر.» ص ۶۹

درک حرف‌های رویایی آنگاه که عاقلانه حرف می‌زند راحت‌تر است. حرف‌هایی که همگان زده‌اند اما تجربه تازه‌کشف‌شده او خواندنی است. وقتی «کلمه را خود جهان» می‌داند ناشی از نوعی درک هستی‌شناسانه اوست اما وقتی در ص ۷۱ می‌گوید: «کلمه‌ها خارج از رابطه نحوی‌شان هیچ‌اند.»، سخنی زبان‌شناسانه و بر مدار عقل می‌گوید. این نکته تازه‌ای نیست که کلمه در نحو، معنای تازه‌ای می‌یابد. بنابراین باید بین نوشته‌های رویایی فرق گذاشت. بحثی که رویایی در مقاله «حرف آخر شعر» می‌زند بسیار خواندنی است. وقتی از فیزیک لغت می‌گوید حرف تازه‌ای است. فیزیک لغت نگاه شاعر را و صدای آن گوش شاعر را در جریان جمله اداره می‌کند. می‌گوید:

«از آنجا که نمی‌توانیم از ساختمان ریتم در قطعه غافل بمانیم، پس باید فیزیک لغت‌ها را به عنوان حجم‌های کوچک بصری و صوتی (تلفظ) در جایی بنشانیم که هم از غرض خود دور نمانند و هم ما بتوانیم غرض و غایت تازه و جدیدی به آنها بدهیم.» ص ۷۶

بخش «امکان‌های بی‌حد انتخاب در بازی» به شکلی تبیین و تفسیر شعر حجم است. رویایی در این بخش بر آن است بر پایه اندیشه‌های فنومنولوژی هوسرلی و فلسفه پدیدارشناسی برای حجم‌گرایی نوعی امکان عملی برای رسیدن به غایت هنر قایل شود. بنابراین رویایی بر این‌اساس می‌کوشد ذهنش را از هم‌آموخته‌های پیشینی رها کند و به امر دوباره‌سازی بپردازد و بدین‌ترتیب به کشف اسپاسمان و حجم‌های ذهنی دست می‌یابد و از ذهنیت‌های ساده و بدوی به سوی ذهنیت‌های دشوار و متعالی برسد.

رویایی سرگردانی شعر و نویسش جهان امروز را نتیجه همین عدم ادراک می‌داند و راه نجات آن را در تربیت ذهنی حجم و اسپاسمانتالیسم می‌داند. می‌نویسد:

«تربیت ذهنی حجم در کثرت همین اندک‌ها به وحدت خود می‌رسد. تولید سرسام‌آور شعر اشاره‌های پنهان را آشفته و چرک می‌کند و وحدت را نزدیک نمی‌کند. تولید سرسام‌آور شعر تعاون نامربی شاعران را بشری می‌کند اما بشریت منتظر را هم در انتظاری غیربشری نگاه می‌دارد. و رویای کائناتی شعر را از شعر می‌گیرد. ضلع کائناتی شعر یعنی رویای رسیدن به حرف (سخن) و به نوشت و حرف و نوشت بالا روند‌اند و در می‌اند و راه من به سمت آنها (آن دو) راهی به سمت «من» است و در سمت «من» راه، صراطی مستقیم نیست. نه طول و نه عرض، بلکه راه حجمی (پاره فضایی) بی‌استقامت است که من را به «من» می‌رساند ... و این کار اولین کاری بود که مرا به مفهوم حجم‌گرایی (اسپاسمانتالیسم) هدایت می‌کرد.» ص ۹۲

در واقع رویایی از فنومنولوژی هوسرلی برداشتی فلسفی ندارد بلکه جرقه‌ای است تا او را با دنیای حجم‌گرایی آشنا کند. یکی از مقالات همین بخش به «فنومن هستی و نه هستی» می‌پردازد که به باور رویایی نظمی بر اساس بی‌نظمی شکل می‌گیرد و به بیان دیگر رویایی فنومنولوژی هوسرلی را نوعی بازی با نور تلقی می‌کند که در فلسفه اشراق ما هم نمود دارد.

از این‌رو کسانی که می‌خواهند به درک درستی از حجم‌گرایی رویایی دست یابند، این بخش از کتاب «چهره پنهان حرف» می‌تواند به آنها در رسیدن و نزدیک شدن به مبانی نظری این نوع نگاه کمک زیادی بکند.

رویایی در کتاب «چهره پنهان حرف» در بخش‌های پایانی کتاب بیشتر به وصف خاطرات و یادداشت‌های خود می‌پردازد. در بخش «با چهره‌های دیگر» از شاملو و فروغ و نادرپور و آراگون و ذبیح‌الله صفا و احمدرضا احمدی یاد می‌کند. در بخش «سه زندان برای یک نگاه» هم رویایی دلمشغولی‌هایش در باب نقاشی و تئاترو عکاسی را روایت می‌کند. پنج نامه هم در بخش «بیداری عصب» از رویایی آمده که به بزرگ علوی، سیدعلی صالحی و مدیر هفته‌نامه ایران و جهان نوشته شده است. در بخش پایانی کتاب هم دو خوانش از شعرهای نیما و حافظ آمده است. او در باره حافظ بر این باور است که اندیشه‌های حافظ را زبان او و بیان او و نوشتِ او به او می‌دهد.

رویایی شاعر- منتقدی است که با کشف و شهود زبان متن را معنا می‌کند. او نسبت به اتفاقی که همواره در زبان رخ می‌دهد بیدار است و هر اتفاق زبانی در نگاه او اتفاقی در جهان شاعرانه است.

مرور

بازنمایی روح دوران در شهری خیالی

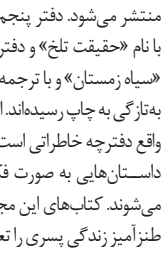
«مردم سلدویلا»، مجموعه دو جلدی داستان‌ها و نوول‌های گوتفرید کلر، نویسنده سوییسی است که جلد اول آن در سال ۱۸۵۶ و جلد دومش در سال ۱۸۷۳ منتشر شد. تقریبا همه این داستان‌ها پیش از انتشار در این کتاب به صورت جداگانه و در جاهای مختلف منتشر شده بودند. در این داستان‌ها کلر به پختگی زیادی در بیان روح دوران و نیز زبانی خاص خود دست می‌یابد. این داستان‌ها در بستری از زمان پویا و واقعی شکل می‌گیرند، واقعیت‌ها و بیماری‌های زمانه را در قالبی به‌ظاهر اخلاقی بازمی‌تابانند ولی طنز پنهان و طعنی که در جای‌جای پیام‌های اخلاقی به‌چشم می‌خورد، تفسیری دیگر از امر اخلاقی را به خواننده نشان می‌دهد. سلدویلای این داستان‌ها، شهری خیالی در سوییس است که تمام داستان‌ها در آن یا حوالی آن روی می‌دهند. این داستان‌ها و همچنین رمان «هاینریش سبز» توانست آوازه کلر را از مرزهای سوییس فراتر ببرد به‌طوری که امروزه همچنان برخی از آنها در ردیف زیباترین داستان‌های ادبیات آلمانی‌زبان قرار دارند. نویسندگانی چون توماس مان، الیاس کانتی و هرمان هسه، آثار کلر و نبوغ داستان‌پردازی او را ستوده‌اند و او را نویسنده‌ای توانا دانسته‌اند. همچنین در میان فیلسوفان، افزون بر نیچه، تئودور آدورنو، ویتگنشتاین، والتر بنیامین و لوکاچ به آثار کلر اقبال نشان داده و به آن پرداخته‌اند.

مردم سلدویلا
گوتفرید کلر
مترجم: علی عبداللهی
ناشر: مرکز
چاپ اول: ۱۳۹۲

رمان نوجوان

خاطرات فکاهی یک بی‌عرضه

«دفترچه خاطرات یک بی‌عرضه» مجموعه کتابی به‌نویسندگی و تصویرگری «جف کینی» است که برای گروه سنی ج و بالاتر نوشته شده و توسط نشر ماهی منتشر می‌شود. دفتر پنجم این مجموعه با نام «حقیقت تلخ» و دفتر ششم با نام «سیاه زمستان» و با ترجمه کهزاد باصری به‌تازگی به چاپ رسیده‌اند. این کتاب‌ها در واقع دفترچه خاطراتی است که در هریک داستان‌هایی به صورت فکاهی روایت می‌شوند. کتاب‌های این مجموعه با زبانی طنزآمیز زندگی پسری را تعریف می‌کنند که به معنای واقعی بی‌عرضه است. او گاهی می‌خواهد خودی نشان دهد و بعضی از مشکلات را حل کند اما تقریبا همیشه اوضاع را بدتر از قبل می‌کند. این مجموعه از آنجایی شروع می‌شود که قهرمان این داستان‌ها به کلاس اول راهنمایی می‌رود و در این زمان شروع به نوشتن خاطراتش می‌کند. در عین حال او همیشه تاکید دارد که دفترچه خاطرات چیزی مربوط به دختربچه‌هاست و از سوی دیگر او اصلا بی‌عرضه بودن خود را قبول ندارد و فکر می‌کند که روزی آدم مهم و ثروتمندی می‌شود به طوری که از خانه و وسایل شخصی او موزه‌ای می‌سازند که مردم زیادی از آن بازدید می‌کنند. علاوه بر طنزی که در کارها و زندگی این پسر وجود دارد، برادر و والدین او هم بر طنز داستان‌ها افزوده‌اند.



دفترچه خاطرات یک بی‌عرضه (دفتر ۵ و ۶)
نویسنده و تصویرگر: جف کینی
مترجم: کهزاد باصری
ناشر: ماهی
چاپ اول: ۱۳۹۲

ادامه از صفحه ۷

شکست و سرخوردگی

اما جالب است که در همین قصه‌های مجموعه «خواب»، یک رئالیسم وهمناک و رمزآمیز هست که قصه‌ها را از رئالیسم کلاسیک فراتر می‌برد و به آنها حال‌وهوایی شبیه افسانه‌های شرقی و هزارویکشبی می‌دهد. مثل قصه «سمساری» یا «واژه نامفهوم» و...

برای اینکه هم فرهنگ پربار مصر را خیلی خوب می‌شناسد و هم جامعه‌اش را. نجیب محفوظ فقط دوبار و آن هم خیلی کوتاه پایش را از مصر بیرون می‌گذارد. یعنی نویسنده‌ای است که از کشور و محیطش به‌راحتی دل نمی‌کند. هم به دلیل همان محافظه‌کاری که گفتم و هم به این دلیل که خیلی به کشورش علاقه‌مند و وابسته است. برای همین در آثارش آگاهانه از فرهنگ پربار مصر استفاده می‌کند و آن را با فرهنگ کل جهان‌سوم ترکیب می‌کند. در عین اینکه فرهنگ غرب را هم نادیده نمی‌گیرد و از آن استفاده‌ای بهینه می‌کند. برای همین است که من وقتی می‌بینم در ایران، جوان‌های ما شیفته یک اثر هنری درجه سه کشوری اروپایی می‌شوند اما به گنج‌های فرهنگی خودمان هیچ توجهی ندارند، دلم می‌سوزد...

این وجه رمزی و افسانه‌ای و وهمناک در کار نجیب محفوظ، گویا با وجه سیاسی کارش هم گره خورده است. مثلا گاهی آن افرادی که در این قصه‌ها جمع را تحت‌سیطره قرار می‌دهند، انگار از چراغ جادوی تخیل جمع درآمده‌اند و وجهی سوررئال دارند...

ضمن اینکه بیگانه و ناآشنا هم نیستند...

بله و این، آنجا با وجه سیاسی کار گره می‌خورد که آن استبداد را از تخیل جمعی آدم‌ها بیرون می‌آورد...

بله، یعنی تا مردم این زمینه را نداشته باشند کسی نمی‌تواند آنها را تحت‌سلطه قرار دهد. اما آنچه من می‌خواهم بگویم این است که شخصیت‌هایی که نجیب محفوظ انتخاب می‌کند، در عین اینکه گاه غریب و وهمناک می‌نمایند، از آب و گل جامعه هستند و برای همین برای خواننده بیگانه نیستند. مثلا همان غریبه هیکل‌درشت قصه میکده گربه سیاه، در عین غریب بودن، جوری نیست که خواننده نتواند او را بپذیرد. یا آن خانم «ذهبی» داستان اتاق شماره ۱۲ هم همین‌طور. نجیب محفوظ صفت‌هایی را به این آدم‌ها نسبت می‌دهد که ممکن است در یک آدم معمولی وجود نداشته باشد، اما شما اینها را به عنوان یکی از افراد جامعه می‌پذیرید.

به سناریوهایی که نجیب محفوظ نوشته اشاره کردید. آیا تاثیر سینما را بر قصه‌های او هم می‌توان دید؟

اتفاقا ادوارد سعید وقتی درباره کارهای نجیب محفوظ حرف می‌زند در وصف این داستان‌ها، تعبیر «داستان‌های تماشایی» را به‌کار می‌برد و می‌گوید که داستان‌های نجیب محفوظ مثل یک فیلم سینمایی هستند. مثلا یک داستان دارد به نام «عکس» که دقیقا مثل کارهای موج نوی سینمای فرانسه است و در آن چند تکه را می‌گیرد و مجموعه این تکه‌ها را بدون در نظر گرفتن عامل زمان، کنار هم مونتاژ می‌کند و از این تکه‌ها یک کل ارایه می‌دهد که این کل، همان ایده یا حرفی است که نویسنده می‌خواهد القا کند. یا کوچه مدق که در آن از مجموعه چندتا پلان، یک سکانس ساخته است و در فصل‌بندی کتاب هم به جای شماره، از ستاره استفاده کرده و سکانس‌ها را به این شکل از هم جدا کرده است. با خواندن این داستان، دقیقا احساس می‌کنید که دوربین دارد می‌چرخد و بعد یکدفعه یکجا می‌ایستد و وقتی می‌ایستد، یک سکانس کامل شده است و جالب‌تر اینکه در هر سکانس یکی از شخصیت‌های قصه بارزتر است و مجموعه این سکانس‌ها قصه را کامل می‌کنند. برای همین ادوارد سعید وقتی می‌گوید «داستان‌های تماشایی»، تعبیر درستی را به‌کار برده است.

در ترجمه قصه‌های خواب، زبان، رنگی از شاعرانگی پیدا کرده است و زیاد محاوره‌ای نیست. آیا متن اصلی قصه‌ها هم همین‌طور است؟

بله، دقیقا همین‌طور است. نجیب محفوظ نویسنده‌ای است که برای زبان اهمیت زیادی قایل است و شما در هیچ‌کدام از کارهای این نویسنده زبان محاوره و واژه‌های شکسته نمی‌بینید و در آثار او حتی افراد متعلق به پایین‌ترین قشر جامعه هم محاوره‌ای صحبت نمی‌کنند.

این اصرار در استفاده نکردن از زبان محاوره، دلیل خاصی دارد؟

دلیلش این است که در هرکدام از کشورهای عربی، زبان عربی را به یک لهجه صحبت می‌کنند و بسیاری از واژه‌هاشان با هم متفاوت است. اما در زبان مکتوب، مثل هم هستند. برای همین نویسنده‌ای مثل نجیب محفوظ که معتقد است کتاب‌هایش را همه اعراب می‌خوانند نمی‌تواند به لهجه مصری و زبان محاوره‌ای مردم مصر بنویسد چون در این صورت بسیاری از اعراب از خواندن آثارش محروم می‌مانند. برای همین است که نوشتارش حالت ادبی پیدا کرده و من هم در ترجمه، این حالت را حفظ کردم. گرچه جاهایی هم به خودم جرات دادم و لحن را سبک‌تر کردم. مثلا در بین‌القصرین که سه‌گانه است و الان ترجمه یک جلدش را تمام کرده‌ام، دیدم یک خانم خانه‌دار نمی‌تواند و نباید مثل پسرش که دانشجوی حقوق است صحبت کند و باید زبان خودش را داشته باشد. البته خود نویسنده هم تا حد زیادی همین کار را کرده اما جا داشت که در ترجمه فارسی، لحن، از آنکه بود قدری سبک‌تر شود. البته من به خودم اجازه ندادم که واژه‌ها را بشکنم و علاقه‌ای هم به این کار ندارم. اگر می‌گویم لحن را سبک‌تر کردم، منظورم این است که آمدم و از طریق به‌کار بردن اصطلاحاتی که مثلا بین زنان خانه‌دار یا کارگرها و... رایج است، این کار را کردم نه با شکستن زبان.

در ترجمه این قصه‌های کوتاه، جاهایی اصطلاحاتی به‌کار رفته که شکل متداول‌ترش برای ما وجود دارد، اما شما از واژه‌ای استفاده کرده‌اید که کمتر در فارسی متداول است. مثلا در قصه چهره دیگر، یک جا راوی می‌گوید «اماکن عبادت» در حالی که شاید می‌شد که «عبادتگاه» به‌کار برود یا در قصه آواز مست، دیالوگی هست که در آن یکی از شخصیت‌ها به آن یکی می‌گوید: «بهای بی‌شرمی‌ات را خواهی دید.» در حالی‌که در این جور موارد معمولا می‌گوییم: «بهای کارت را خواهی پرداخت» البته این موارد در ترجمه خواب زیاد نیست، اما می‌خواستم بدانم آیا دلیل خاصی داشته که مثلا به جای عبادتگاه «اماکن عبادت» را به‌کار برده‌اید؟

این ایراد کاملا درست است و سهوا پیش آمده و بهتر، همان «عبادتگاه» است و در مورد دوم هم «خواهی‌پرداخت» درست‌تر است. اما فکر نمی‌کنم مواردی از این‌دست زیاد باشد، چون من واقعا خیلی وسواس دارم که کارم بدون ایراد باشد برای اینکه معتقدم ممکن است نثر این ترجمه‌ها روی نثر کسانی که آنها را می‌خوانند و خودشان هم می‌نویسند تاثیر بگذارد. برای همین خیلی روی واژه‌ها دقت می‌کنم. اما مجموعه خواب را متاسفانه قبل از چاپ نتوانستم بازخوانی کنم در حالی‌که مثلا هزارویکشب را بیش از پنج بار بازنویسی کردم و بعد از حروفچینی هم دوباره نسخه حروفچینی‌شده را تصحیح کردم. اما این مواردی که شما در کتاب خواب به آنها اشاره کردید از دستم دررفته، چون نشد که ترجمه را قبل از چاپ دوباره بخوانم و تصحیح کنم.

شکل‌های زندگی

به مناسبت چاپ کتاب پیر پرنیان‌اندیش

سایه و رقص همگانی

نادر شهریوری (صدقی)

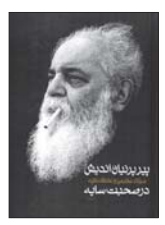
«دروازه‌های شعرم را
به روی تو بستم
«گالی»
پادشاه شهر باستانی من
تا برافروزم
خورشیدی را
که از الماس‌های چشم تو
درخشنده‌تر است.»[1]

سایه دروازه‌های شعرش را بر روی گالی می‌بندد تا شعرش در مرزهای محدود زیبایی‌شناسی باقی نماند. سایه با گالی – از مجموعه شبگیر – خود را از عشق و آرزوهای شخصی می‌رهاند و به دنیایی گسترده‌تر و کلی‌تر از دنیای زیبایی‌شناسی قدم می‌گذارد. در این مقطع شاعر آماده «بیرون رفتن از خود» می‌شود تا بتواند خود را با جریان کلی بیرون از خود تطبیق دهد. تنهایی رقصیدن «... ذاتا و به نحوی گریزناپذیر، امری غیرسیاسی، انفرادی و بی‌ربط با زمانه است.»[2] مجموعه شعر شبگیر آغازی بر پایان تنهایی رقصیدن شاعر است.

کی‌یر کگور می‌گوید سه دنیا وجود دارد که به زندگی نظم و انسجام می‌دهد و روی هم همه امکان‌های زندگی را در بر می‌گیرد؛ زیستن برای خود، دیگری و خدا که به ترتیب زندگی زیبایی‌شناسی، زندگی اخلاقی و زندگی دینی نام می‌گیرند. زندگی اخلاقی اما دنیایی کلی‌تر و گسترده‌تر از دنیای زیبایی‌شناسی است و در آنجا آنچه اهمیت پیدا می‌کند «دیگری» است «امر اخلاقی فی‌نفسه همگانی است و چون همگانی است شامل حال همه می‌شود... فرد خاص فردی است که غایتش در جهان همگانی است و وظیفه اخلاقی‌اش بیان دایمی خود در آن است، یعنی امحای خاص بودن خویش تا بتواند جزو همگان شود به محض آنکه فرد بر خویشتن خود در خاص بودنش نسبت به همگان تاکید کند مرتکب گناه می‌شود...»[3]

از آن هنگام که دریچه‌ای دیگر روی سایه گشوده می‌شود، او تاکید بر خاص بودن خویش نسبت به همگان را گناه تلقی می‌کند و همه چیز را به آینده‌ای موکول می‌کند که پیش‌رو قرار دارد و زندگی را طوری می‌بیند که گویی فقط در پایان به عهد خویش وفا می‌کند و شاعر همواره در آغاز جهان ایستاده به سیر کار بی‌گمان خوش‌بین است.

«می‌خوانم و می‌ستایمت پرشور
ای پرده دلفریب رویارنگ
می‌بوسمت ای سپیده گلگون
ای فردا، ای امید بی‌نیرنگ
دیریست که من پی تو می‌پویم»[4]



پیر پرنیان‌اندیش (در صحبت سایه)
میلاد عظیمی و عاطفه طیه
ناشر: سخن
قیمت: ۷۵۰۰۰ تومان

عنصر اخلاقی بی‌نظر کی‌یر کگور همواره در آغاز جهان می‌ایستد و هر بار کار خود را تکرار می‌کند. به نظر کی‌یرکگور در اخلاق همه چیز حول امکان تکرار، چرخ می‌خورد «در اخلاق ما همیشه در آغاز می‌ایستیم و آینده پیش رویمان قرار دارد و هر روز سنگ تازه‌ای پیش پایمان می‌گذارد تا نتوانیم به سادگی بگوییم دوباره «این کار را تمام می‌کنم ... فقط در پایان است که به عهد خود به طور کامل وفا می‌کنیم.»[5]

ضرب‌المثلی است مشهور که «عشق اول را نمی‌توان فراموش کرد». اینکه عشق اول را نمی‌توان فراموش کرد به علت آن است که عشق اول را نمی‌توان تکرار کرد. در دنیای زیبایی‌شناسی برخلاف دنیای اخلاقی تکرار محکوم به شکست است. فرد زیبایی‌شناسیک به تعدد ابژه یا تعدد چشم‌انداز نیاز دارد و اگرچه نمی‌تواند عشق اول را فراموش کند اما دیگر دوست هم نمی‌دارد آن را تجدید یا تکرار کند، روان شیزوفرنیک عنصر زیبایی‌شناسی دستخوش تغییری مدام است او به یک معشوق بسنده نمی‌کند و زندگی‌اش بر مدار تن نسپردن به هیچ تعهد و پای‌بندی می‌چرخد. اما در نهایت فرد زیبایی‌شناسیک به ناامیدی دچار می‌شود و ناامیدی نتیجه پراکندگی روحی است که ویژگی عنصر زیباشناسیک است.

اما اخلاق خود را با تکرار و پیوستگی زنده نگه می‌دارد و با تکرار، امور خود را پیش می‌راند. تکرار اساسا پایبندی به‌وجود می‌آورد. از طرف دیگر «زمان» برای فرد اخلاقی اصلی اساسی است زیرا او رو به آینده دارد و همه‌چیز را به آینده‌ای موکول می‌کند که در پیش است و به انتظار وعده‌ای است که طی زمان محقق می‌شود. فرد اخلاقی به گمان خود نتیجه پایبندی‌اش را در آینده مشاهده می‌کند. سایه از این مقوله مهم با نام «هیزگام زمان» نام می‌برد و در شعری با همین عنوان می‌سراید:

امروز نه آغاز و نه انجام جهان است
ای‌بس غم و شادی که پس پرده نهان است
گر مرد رهی غم مخور از دوری و دیری
دانی که رسیدن، هیزگام زمان است
آبی که برآسود زمینش بخورد زود
دریا شود آن رود که پیوسته روان است[6]

سایه بعد از آنکه دروازه‌های شعرش را بر روی گالی می‌بندد، تنهایی رقصیدن را نیز فراموش می‌کند زیرا به رقص همگانی وارد می‌شود، تنهایی رقصیدن از نظر سایه کاری بی‌ربط است، همچون «تنهایی غذا خوردن» واجد هیچ لطفی هم نیست. اما به‌راستی یک شاعر – و به‌طور کلی یک هنرمند- تا کجا مجاز به فراموش کردن خود است به بیانی دیگر او تا کی مجاز به تنهایی نرقصیدن است؟

پی‌نوشت:

۱- پایانی برای آغاز از مجموعه شبگیر سایه
۲- شعر ناب و سیاست ناب (ارغنون ۱۴) مایکل هامبورگر مراد فرهادپور، ص ۱۷۴
۳- ترس و لرز کی‌یرکگور
۴-ای فردا از مجموعه شبگیر سایه.
۵- چگونه کی یرکگور بخوانیم جان دی. کاپوتو صالح نجفی، ص ۵۲
۶- هنر گام زمان از سایه

*** نتیجه از این نظر با کی‌یر کگور هم‌رای است، زیرا به نظر نیچه تکرار، جوهر هرگونه اخلاقی است.**