شکل‌های زندگی

نقدی بر «گیله‌مرد» بزرگ علوی

نیرویی داستان رئالیستی را پیش می‌برد

نادر شهریوری (صدقی)

«وکیل‌باشی کبریتی آتش زد و همین برای گیله‌مرد به منزله آژیر بود. در یک چشم به هم زدن تپانچه را از جیبش درآورد و در همان آنی که نور زرد و دود بنفش کمرنگ گوگرد اتاق را روشن کرد، گیله‌مرد توانست گلنگدن را بکشد و او را هدف قرار دهد.» موضوع یک اثر رئالیستی تجربه درونی نیست بلکه واقعیتی بیرونی است، یک لحظه تاریخی است که گاه آن لحظه تاریخی همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، اما آن لحظه تاریخی چگونه رخ می‌دهد؟ دو امنیه ـ وکیل‌باشی و بلوچ- گیله‌مرد را تحت‌الحفظ و در زیر رگبار شدید باران و توفان برای محاکمه به فومن می‌برند. گیله‌مرد، روستایی شجاعی است که به جنگل پناه می‌برد و هنگامی که پنهانی به دیدار خانواده‌اش می‌رود دستگیر می‌شود. در تمام طول راه وکیل‌باشی که از زندانی دل‌پری دارد راحتش نمی‌گذارد و دایما حرف‌های نیش‌دار به او می‌زند در صورتی که بلوچ، فکری ندارد جز آنکه پنجاه تومن اندوخته گیله‌مرد را تلکه کند؛ بنابراین تصمیم می‌گیرد تپانچه گیله‌مرد را که در هنگام تفتیش خانه‌اش در وسط یک دسته برنج پیدا کرده به خود گیله‌مرد بفروشد. در این میان گیله‌مرد هم مترصد می‌شود تا در لحظه‌ای مناسب با همان تپانچه که در اصل مال خودش است وکیل‌باشی را خلع سلاح کرده و به جنگل بگریزد اما درست هنگامی که نقشه‌اش عملی می‌شود و پالتو و بارانی وکیل‌باشی را در می‌آورد و می‌پوشد و از اتاق بیرون می‌آید ناگاه «صدای تیری شنیده شد که گلوله‌ای به بازوی دست گیله‌مرد اصابت کرد، هنوز برنگشته، گلوله دیگری به سینه او خورد و او را از بالای ایوان سرنگون ساخت. مامور بلوچ کار خود را کرد.» نیرویی داستان رئالیستی را به پیش می‌راند این نیرو «نمادها» و همچنین «آنتاگونیسمی» است که در جامعه وجود دارد این نیروی پیش برنده، داستان رئالیستی را از داستان ناتورالیستی جدا می‌کند تا اجازه ندهد ادبیات در واقعیت متوقف بماند، به نظر رئالیست‌ها ادبیات بایستی که واقعیت را بکاود تا از مصالح آن واقعیت تازه‌ای بسازد، چنین ساخته‌ای به عنوان یک واقعیت تازه داستان را به مرتبه بالاتر ارتقا داده و فی‌الواقع آن را به پیش می‌برد.

در گیله‌مرد «چیزهایی» دایما تکرار می‌شوند که علاوه بر آنکه با جو حاکم بر داستان هماهنگی دارد، آهنگ درونی و نیروی پیش برنده آن نیز است مثل بارش باران، باد و طوفان شدید که حکایت از آشوب طبیعت دارد، آشوبی که با آشوب قهرمان داستان هماهنگ است و یا «شیون کردن زنی در جنگل» که به‌صورت شیون و جیغ و غش یک زن دایما تکرار می‌شود. «شیون کردن زنی در جنگل» اگر چه با کشته شدن صغری زن گیله‌مرد همخوانی دارد اما نقشی مهم‌تر به داستان می‌دهد. «شیون زنی در جنگل» نمادی است که گرچه معنای خود را در داستان پیدا می‌کند اما در خودداستان که مصداقش همانا در کشته شدن صغری به دست وکیل‌باشی است متوقف نمی‌ماند و از آن می‌گذرد و به آهنگ درونی کل داستان بدل می‌شود. در اینجا دیگر این آهنگ درونی است که در نهایت، فرم و محتوا را یکی می‌کند و لحظه تاریخی را به ابدیت پیوند می‌دهد. گویی این تنها نمادها هستند که به عالم واقعی معنا می‌بخشند و حتی قابلیت آنرا می‌یابند تا ماده را از تنگنا رهایی بخشند. علاوه بر آن، اهمیت نمادها همچنین در قدرتی است که به آدمی می‌دهد تا حال او را قوی کرده تا حتی بر چیزهای نامحسوس قدرتی محسوس بدهد.* «صدایی که از جنگل می‌آمد شبیه به ناله صغری بود. درست همان موقعی که گلوله‌ای از بالاخانه کومه کدخدا در تولم به پهلویش خورد» به نظر می‌رسد طنین شیون زنی در جنگل شبیه به ناله صغری همسر گیله‌مرد است که به او آن قدرت را می‌دهد تا قاتل زنش ـ وکیل‌باشی ـ را دریوزه کند «گریه می‌کرد التماس و عجز و لابه مامور مانند آبی که رو آتش بریزند التهاب گیله‌مرد را خاموش کرد» . هر سه قهرمان داستان گیله‌مرد بنا بر جایگاه اجتماعی و شغلی که دارند آدم‌هایی هستند که در اجتماع مشابه آنها وجود دارد بنابراین بیانگر تیپ معین اجتماعی‌اند. بزرگ علوی درباره انتخاب گیله‌مرد می‌گوید «درست قبل از قضایای آذربایجان یک افسری را گرفتند، او را به تهران آوردند که به کرمان ببرند در تهران چهار ساعت تمام در یک جیپ یک ژاندارم تفنگدار با یک افسر در کنارش نشسته بودند و دستشان به اسلحه‌شان بود. این آن چیزی است که من در «گیله‌مرد» بیان کردم.» از طرفی این هر سه در عین حال حامل آنتاگونیستی هستند که این آنتاگونیسم لاجرم چاره‌ای جز تقابل برایشان باقی نمی‌گذارد. گیله‌مرد دهقانی است محکوم به اعدام که عواطف زیادی به خانواده دارد و می‌خواهد بعد از کشته شدن همسرش ـ صغری ـ سرپرستی بچه را به‌عهده گیرد به همین دلیل به ناگزیر از کشتن وکیل‌باشی ابایی ندارد. خصوصیات او درست نقطه مقابل مردی است که با تفنگ به دنیا آمده و آدمکشی برایش مثل آب خوردن است و این هر دو متفاوت از آن سومی‌اند وکیل‌باشی نفر سومی است که در برابر قدرت ضعف مطلق و در برابر کسی که بی‌قدرت است جبار مطلق است او اگرچه فقیر است اما از فقر نفرت دارد. در کنار هم قرار گرفتن این سه تیپ متفاوت اجتماعی آن‌هم در لحظه حساسی که داستان شروع و به پایان می‌رسد به ناگزیر با خود آنتاگونیسمی را به همراه دارد که این آنتاگونیسم با همان تنش‌های اصلی اساسا در جامعه وجود دارد.

برای بهتر شناختن «گیله‌مرد» می‌توان آن را با داش‌آکل هدایت و تنگسیر چوبک مقایسه کرد. در این دو داستان موضوع حول قهرمانی قهرمان دور می‌زند. داش‌آکل قهرمانی است که قربانی می‌شود اما به هر حال مساله فردی است و در تنگسیر زائرمحمد کم و بیش حال و هوایی ماجراجویانه دارد. در هر دو این فرد است که موقعیتی محوری دارد و... داستان حول و حوش خلق‌وخوی درونی و در واقع تجربه درونی آنان ـ داش‌آکل و زائر محمد ـ دور می‌زند در حالیکه در «گیله‌مرد» موضوع چندان ارتباطی به خلق‌وخوی گیله‌مرد ندارد. حتی «طوفان جنگل و هوای بارانی و نمناک و نامناسب جانشین کیفیت روانی گیله‌مرد شده است.» زیرا داستان اساسا رئالیستی است و نقطه عزیمت واقعیت بیرونی است، گیله‌مرد بالاجبار و در موقعیتی ناخواسته درگیر ماجرا شده درحالیکه دوست دارد در همان جنگل و خانه روستایی‌اش زندگی کند اما اتفاقاتی در روستاها مثل بهره مالکانه گرفتن از روستا و حاکم شدن مالک او را به ناگزیر در موقعیت حساس قرار می‌دهد که او را وادار به داخل‌شدن در ماجرا می‌کند که نهایتا منجر به کشته شدنش می‌شود. به همین دلیل درباره علوی گفته می‌شود که او قهرمانان و نه قهرمان- در قهرمان مساله همواره فردی است مثل داش‌آکل و تنگسیر - داستان‌هایش را همواره در متن وقایع اجتماعی و سیاسی جامعه توصیف می‌کند و این یعنی آنکه اتفاقات قبلا افتاده و آنگاه سوژه‌ها وارد داستان می‌شوند. زنی در جنگل شیون می‌کند این مساله لحظه‌ای گیله‌مرد را به حال خود رها نمی‌کند. «شیون کردن زنی در جنگل» دیگر نمادی می‌شود که تنها همان به دنیای واقعی او معنا می‌دهد و او را به پیش می‌راند. موسیقی‌ای می‌شود که بر اثر تکرار و تداعی تصاویر به قدرت و قوت القای معنا می‌افزاید و در نهایت به گیله‌مرد انگیزه می‌دهد تا تمام نیروی خود را جمع کند و بر اتفاقات بیرون از خود تاثیر گذارد.**

***تعجبی ندارد که بعضی از شاعران سمبولیسم ـ نمادگرا ـ همچون بودلر در قطعاتی از اشعار خود گاه رنگ‌ها را احساس می‌کنند، بوها را می‌شنوند و آهنگ‌ها را می‌چشند.**

****بعدها خود «گیله‌مرد» به نمادی بدل می‌شود که هر بار خاطره آن برای دیگران تداعی می‌شود و آن‌ها را پیش می‌برد.**

بحران نشر، برنده هم دارد

ادامه از صفحه ۷

برگردیم به بحثی که درباره ضرورت ترجمه مجدد از آثار کلاسیک مطرح کردید؛ به نظرتان چرا امروزه بیشتر مترجمان به جای ترجمه متون کلاسیک به سراغ ترجمه آثار مد روز می‌روند. گاهی می‌بینیم از یک رمان که در همین ۱۰ سال اخیر نوشته و منتشر شده و در جهان سر و صدایی راه انداخته، چندین ترجمه مختلف به بازار می‌آید اما شما و سروش حبیبی و علی‌اصغر حداد و چند نفر دیگر از معدود مترجمانی هستید که به سراغ آثار کلاسیک می‌روید؛ چه کلاسیک‌هایی که قبلا هم ترجمه شده و چه آنهایی که تا به حال ترجمه نشده است؟

ترجمه آثار نویسندگان بزرگی که کلاسیک شده‌اند و صاحب‌نام و سبک هستند، بسیار مسوولیت‌آور است و شما با قبول ترجمه چنین آثاری مسوولیتی سنگین را به گردن می‌گیرید. مسوولیت مترجم در قبال نویسندگان گمنام کمتر است. اگر بخواهید دیکنز یا داستایفسکی ترجمه کنید مسوولیت‌تان خیلی سنگین است و حق خطا ندارید، به خصوص وقتی قبل از شما هم ترجمه‌های دیگری از این آثار وجود داشته باشد. شما قطعا باید بهتر از آنها ترجمه کنید و برای ترجمه دوباره‌شان دلیل داشته باشید. این دلیل را هم باید با ترجمه‌تان نشان دهید؛ برای همین، ترجمه آثار کلاسیک کار ذوقی و تفننی نیست و پذیرش این مسوولیت سنگین، نیازمند پشتوانه تجربی است. اگر دقت کنید معمولا هم می‌بینید که نه فقط در اینجا که در تمام دنیا، کسانی آثار کلاسیک را ترجمه می‌کنند که در کار ترجمه، تجربه‌ای طولانی دارند. کمتر مترجمی در آغاز کار، اثر کلاسیک ترجمه می‌کند، چون باید ورزش‌هایی را در زبان فارسی و زبان مبدا کرده باشد.

در ایران ترجمه آثار کلاسیک متولی ندارد. در تمام دنیا سازمان‌ها و موسساتی از ترجمه چنین آثاری حمایت می‌کنند؛ چون آثار کلاسیک سرمایه‌های اجتماعی هستند. حتی اگر هم فروش خوبی نداشته باشند، باید در کتابخانه‌ها در دسترس عموم باشند. برای همین در کشورهای دیگر موسسات و سازمان‌های دولتی یا غیردولتی می‌آیند و از مترجمی که ۲۰، ۳۰ سال کار کرده و به تبحری رسیده حمایت می‌کنند که بنشیند و در یک فرصت مثلا ۱۰ ساله، چند اثر کلاسیک را ترجمه کند. در ایران چنین موسساتی وجود ندارد و ناشران خصوصی هم چنین وظیفه‌ای برای خودشان تعریف نکرده‌اند و نمی‌توانند هم بکنند. چنین کاری وظیفه بنیادهایی بزرگ‌تر است. من نمی‌گویم فرهنگستان زبان فارسی، اما چیزی در آن حد. سال‌ها قبل، بنگاه ترجمه و نشر کتاب یا سازمان فرانکلین و شرکت سهامی کتاب‌های جیبی و امثال آن چنین کارهایی می‌کردند. با همت فردی مترجم چنین کاری امکان‌پذیر نیست. انجام چنین کاری فراغت می‌خواهد و اگر می‌بینید من دارم این کار را می‌کنم باید بگویم خیلی شانس آورده‌ام و ناشر خوبی هم داشته‌ام، وگرنه یکه و تنها نمی‌توانستم از پس این کار بر بیایم. آدم چطور می‌تواند ۱۰ سال از عمرش را روی این کار بگذارد، بدون اینکه از جایی حقوق بگیرد و حمایت شود.

از سوی دیگر ترجمه آثار مدرن کار ساده‌تری است چون زبان انگلیسی امروز ساده‌تر از دیروز است. در مجموع ترجمه این آثار زودتر از ترجمه آثار نویسندگان قرن ۱۹ نتیجه می‌دهد. کلاسیک‌ها پایه‌گذار رمان رئالیستی هستند و نثرشان دشوارتر از امروزی‌هاست. اصلا ترجمه کردن آثار کلاسیک ریسک است.

به نظرتان در اینکه کسی سراغ ترجمه آثار کلاسیک نمی‌رود مساله مخاطب مطرح نیست؟ کارهای جدید بازار بهتری ندارند؟

بعضی کارها زودبازده است اما کار زودبازده جنبه منفی‌اش این است که در درازمدت دیگر بازده نخواهد داشت. ممکن است کارهای جدید در کوتاه‌مدت مشتری بیشتری داشته باشد، ولی به نظر من در درازمدت آثار کلاسیک بیشتر فروش می‌رود. لااقل آنچه من ترجمه کرده‌ام آنقدر فروش رفته که بتوانم کار را ادامه دهم. شما کمتر اثر مدرنی سراغ دارید که ترجمه شده باشد و مترجم بتواند روی چاپ‌های مجدد آن در سال‌های متمادی حساب کند، به فرض اینکه در کوتاه‌مدت فروش خوبی داشته باشد. یک‌بار ناشری ترجمه کتابی از چارلز بوکفسکی را به من پیشنهاد کرد. کتاب را خواندم و گفتم ترجمه‌اش نمی‌کنم. می‌دانم اگر این کتاب را ترجمه می‌کردم احتمالا دو، سه چاپ هم فروش می‌رفت، اما بعد از آن دیگر فروش نمی‌رفت. ضمن اینکه زبان آن کتاب آنقدر ساده بود که من را با خودش درگیر نمی‌کرد. من دوست دارم با ادبیات و متنی که ترجمه می‌کنم سروکله بزنم. آن متن این امکان را برای من فراهم نمی‌کرد. البته نویسنده‌ای مثل ناباکوف چنین امکانی را می‌دهد، چون نویسنده صاحب استیل است. بنابراین بین نویسندگان مدرن هم نویسندگانی هستند که کلاسیک شدند و آثارشان پیچیده‌تر، نفیس‌تر و تاثیرگذارتر است اما کمتر به سراغشان می‌روند.

اما در ذهن من معنی دیگری هم از مخاطب هست که ربطی به بازار ندارد. به نظر من هر ترجمه‌ای، مخاطب بالقوه و بالفعل خودش را دارد، حتی ترجمه‌ای که در کشو می‌ماند. نویسنده هم وقت نوشتن کتاب، مخاطب نوعی در ذهنش دارد، حتی اگر کتابش چاپ نشود و صرفا برای دل خودش کار کند. هر نویسنده، مترجم و صاحب اثری لحظه‌به‌لحظه به چنین مخاطبی فکر می‌کند.

بعضی‌ها معتقدند بحران کاغذ خودبه‌خود آثار بی‌کیفیت‌تر را از رده خارج می‌کند، نظر شما چیست؟

طبیعتا وقتی بحران اقتصادی اتفاق می‌افتد، چیزهایی لطمه می‌بینند، ولی تاریخ ثابت کرده که در هر بحران عده‌ای هم سود می‌برند. برای همین وقتی بحران تمام می‌شود، می‌بینیم که برنده‌هایی هم داشته است. انتشارات هم مستثنی از این قضیه نیست. به نظر من ناشری که در شرایط بحرانی کتاب بی‌کیفیت چاپ می‌کند مرتکب اشتباه شده است. مردم قدر کار خوب را می‌دانند و پولش را می‌دهند. در دنیا هم همین‌طور است. کتاب بهتر گران‌تر است و سودش هم بیشتر. در ترجمه هم همین اتفاق می‌افتد. پول کیفیت را مصرف‌کننده می‌دهد و مصرف‌کننده با پولی که می‌دهد باعث می‌شود کیفیت بالا برود. اگر کتاب من را نخرند من با دقت نمی‌نشینم ترجمه کنم. خریدار باعث می‌شود من مترجم با تانی بیشتری کار کنم و کار کیفی‌تری انجام دهم. نظر من این است که در شرایط بحرانی کاری که کیفیت بهتری دارد بقیه را از میدان خارج می‌کند. ناشر نمی‌خواهد سرمایه‌اش را به خطر بیندازد و هر کتابی را چاپ کند. بنابراین خیلی در انتخاب کتاب، چاپ، ترجمه، ویرایش و کل زنجیره تولید دقت می‌کند و محصول خوب را هم بازاریابی می‌کند تا بفروشد.

مطمئنم در این شرایط یک ناشر خوب نمی‌آید چنین زحمتی را روی ۱۰ تا کتاب ضعیف بکشد. البته روزی بحران تمام می‌شود و باز یک سری آثار بی‌کیفیت وارد بازار خواهند شد. معتقدم شرایط بحرانی با تمام ضررها و آسیب‌هایی که دارد و من هم منکرش نیستم، باعث ارتقای کیفیت کتاب نیز خواهد شد.

یک روی دیگر قضیه این است که به هر حال این بحران بخشی از یک بحران بزرگ‌تر است که طبقه متوسط را روزبه‌روز ضعیف‌تر می‌کند و با ضعیف شدن طبقه متوسط که عمده‌ترین مخاطب کتاب هستند، خریدن کتاب به اولویت دست‌چندم تبدیل می‌شود...

این حرف در عالم نظر درست است ولی در ایران هنوز به شرایطی که می‌گویید نرسیده‌ایم. این حرف زمانی درست است که طبقه مصرف‌کننده کتاب از کل ظرفیت کتاب‌خریدنش استفاده کرده باشد. اما در ایران هنوز طبقه متوسط ما از تمام ظرفیت خریدن کتابش استفاده نکرده است. شما دارید صحبت دو، سه هزار نفر را با من می‌کنید، نه صد هزار نفر را. اگر صد هزار نفر کتاب می‌خریدند و الان می‌شدند ۵۰ هزار یا حتی ۸۰ هزار نفر، آن‌وقت می‌شد از بحران گفت. اما کجای ایران ما صد هزار خواننده داریم. ما فوقش سه هزار خواننده داشتیم که هنوز هم هستند. مگر اینکه بحران آنقدر کارد را به استخوان برساند و گرسنگی فشار بیاورد که آنها هم بگویند ما دیگر کتاب نمی‌خریم. در این صورت اصلا با شرایط دیگری روبه‌رو بودیم و این فراغت را هم نداشتیم که اینجا بنشینیم و مصاحبه کنیم بلکه داشتیم کار دیگری می‌کردیم. ما شاهدیم که هنوز کتاب فروش می‌رود. تلویزیون ما هم برنامه کتاب پخش می‌کند و این یعنی کتاب هنوز وجود دارد. در آن شرایطی که شما می‌گویید، مردم کتاب که چه عرض کنم خیلی چیزهای دیگر را هم نمی‌خرند. بازار کتاب در ایران هنوز آنقدر بکر است که اصلا به آن نقطه‌ای که شما می‌گویید نمی‌رسد. ناشران ما باید بازاریابی درست و ارزیابی واقعی از مخاطب داشته باشند. مخاطب بالقوه کتاب در ایران زیاد است که ما سراغشان نرفته‌ایم.

ادامه از صفحه ۷

با کمال تاسف

بسیاری از داستان‌های اخیر، شکلی از زندگی مردم را بازنمایی کردند که تجربه مشترک تعداد زیادی از مردم به ویژه طبقه متوسط بود و فرصت بازنمایی در جای دیگری را نداشت. اما این داستان‌ها در پرداخت به تجربه و بدل کردن آن به روایت ادبی، دچار بحران شدند، از این‌رو گزارش از واقعیت عینی زندگی، که کار ژورنالیسم و رسانه است، همزمان با تغییر فضای اجتماعی- سیاسی به ادبیات اخیر راه یافت و به آن خصلتی ژورنالیستی و بازنمایانه داد و این تغییر کارکرد حاصلی جز تهی شدن ادبیات از مفهوم واقعی‌اش نداشت.

درست معکوس فضای ادبی موجود در دهه چهل، که مواجهه نویسندگان با امر نوشتن و انتشار، کتابی شدن ژورنال‌ها را رقم زد. نگاه کنید به شمار بسیار مجلات آن دوران که این روند را حتی در عنوان خود نشان می‌دهند: کتاب هفته، کتاب جمعه و... شاید نشریات ادبی بی‌رمق اخیر، به این دلیل که امکانی برای تجربه نوشتن نویسندگان فراهم نمی‌آورند، تا حدی مسوول وضعیت فعلی ادبیات‌اند، اما مواجهه جریان ادبی نیز با ادبیات تغییر کرده است: ادبیات این روزها مقوله‌ای ساده و آسان‌یاب و از پیش معلوم تصور و عرضه می‌شود. در این میان وضعیت غالب ادبیات ما، رشد کمی آثار ادبی و نویسندگان جوان را نشانه شکوفایی ادبیات در آینده‌ای نزدیک می‌داند و نوید می‌دهد که این استعدادهای جوان جریان‌های ادبی تازه‌ای را شکل خواهند داد، این نشان می‌دهد که ادبیات ما به مفهوم نهادی‌اش تنها دچار فرآیند کامل شدن است. در حالی که به گفته رانسیر در وضعیت‌های بحرانی و بن‌بست، (مانند وضع کنونی ادبیات ما) مساله تمام کردن تجربه است و نه تکمیل تجربه. ادبیات ما، اما برای سرپوش گذاشتن بر بی‌بضاعتی خود مدام مساله ممیزی را مطرح می‌کند، این‌که اگر امکان چاپ آثار بیشتری فراهم شود، ادبیات شکوفا می‌شود و ممیزی مانع این شکوفایی است. در حالی‌که در عرصه خلق ادبی، ممکن است چند کتاب محدود دوران‌ساز باشند و انبوه کتاب‌ها نتوانند دورانی بسازند. در چنین وضعیتی «این نکته از یاد رفته است که ادبیات مستلزم نوع خاصی از کشف و کوشش و هدفی خلاقانه است که صرفا از درون خود ادبیات، قابل پیگیری است و به هیچ‌وجه وظیفه‌اش ثبت نتایج فوری از فعالیت‌ها و مقاصد متفاوت نیست. وقتی بازار غلبه می‌کند، ادبیات فرع بر قضیه می‌شود.»

عنوان داستانی از بهرام صادقی

نگاه

ترجمه نقدپذیر

رضا رضایی از آن دست مترجمانی است که با برنامه و استراتژی مشخص به ترجمه می‌پردازد و به همین علت است که به روشنی می‌تواند دلایل انتخاب ترجمه‌های خود را توضیح دهد. در شاخص‌ترین این انتخاب‌ها، او با انتخاب ادبیات یک کشور در یک دوران (انگلستان عصر ویکتوریایی و جین آستین)، پروژه‌ای را پیش می‌برد که اگرچه چندین سال صرف این پروژه شده است اما مجموعه‌ای از آثار کلاسیک انگلیسی را با ترجمه‌هایی قابل اعتنا در اختیار مخاطبان فارسی زبان قرار می‌دهد. رضایی با شناخت این دوران از تاریخ و فرهنگ انگلستان و ویژگی‌های آن دوران به سراغ ترجمه مجموعه آثار جین آستین و خواهران برونته رفته است و دست کم ترجمه‌های «نقد پذیر» ارایه داده است.

خلأ ترجمه‌هایی درخشان از آثار کلاسیک در ایران خلایی جدی است که در این بین تلاش مترجمانی مثل رضایی قابل توجه است. مترجمانی که خود بهتر از هرکس می‌دانند ترجمه آثار کلاسیک و مشخصا ترجمه مکرر این آثار بیش از هر کس به سود مخاطب ادبیات است و نیز راهی است برای گشودن فضای نقد ترجمه در ایران.

مدار ۴۲

مقدمه‌ای بر ادبیات بدون سبک

قانون بی‌رحم هنر

پویا رفویی

«قانون بی‌رحم هنر»، تعبیری که پروست در «زمان بازیافته» از آن سخن می‌گفت،گذار دردناکی بود که زندگی را به زبان سوق می‌داد. مشخصه ادبیات در قیاس با سایر اشکال نوشته و نوشتن، ابلاغ و اجرای همین قانون است. از جنبه‌ای دیگر، قانون بی‌رحم هنر چیزی به جز سبک نیست. مشروط بر آنکه سبک را واحدی متمایز از تکنیک و شیوه‌های نوشتار قلمداد کنیم، سبک به فرآیند نفوذ زندگی در زبان جلوه می‌کند. سبک، مفهوم دشواری است. به راحتی نمی‌توان از آن حرف زد یا مکان دقیق وقوع آن را در اثر ادبی تعیین کرد. از منظر دلوز، این همه تاکید و اصرار بر مفهومی به اسم «متن» فقط برای سرپوش گذاشتن بر بحرانی است که سبک، یعنی دلیل وجودی ادبیات، را تهدید می‌کند.

اما در نوشته همیشه زندگی از طریق سبک بروز پیدا نمی‌کند. اتفاقا دشواری سبک و به دنبال آن، ادبیات از همین‌جا ناشی می‌شود. نوشته به جای زندگی به زیسته و زیست‌پذیر گرایش بیشتری دارد. طبق «قانون بی‌رحم هنر» ادبیات، فقط در وضعیت‌هایی ممکن می‌شود که پیشاپیش زیسته‌ها و زیست‌پذیرها ناممکن شده باشند. از این رو، خطر ادبیات، خطری که نویسنده به مصاف آن می‌رود، پذیرش مرگ و شادمانی قدرت دردناک زندگی در عرصه‌هایی به جز فردیت یا تجربه انسانی زبان است. نویسنده در تداوم نقش اسطوره‌ای خود همچنان از سرزمین مردگان باز می‌گردد و در قبال زندگی بیگانه‌ای بیش نیست.

اگر سبک، تجلی زندگی در زبان باشد، زیسته‌ها به شکل خاطره و زیست‌پذیرها به شکل تجربه در زبان ظهور پیدا می‌کنند و ادبیات بر حسب تعمیم قانون بی‌رحم هنر، نه نقل خاطره‌هاست و نه محملی برای بازگویی تجربیات. به‌زعم دلوز، آنچه نویسنده می‌نویسد دردناک‌تر از آن است که در حافظه بگنجد و در عین حال سبک‌تر از آن است که در تجربه درج شود. به همین دلیل نویسنده به بلاهتی بنیادین دچار است. بلاهت نویسنده - اصطلاحی که فلوبر از آن دفاع می‌کرد - به دلیل بی‌کفایتی در ماجراجویی یا حاصل ضعف حافظه نیست. بلکه نتیجه شیدایی ناشی از برخورد با لبه‌های بیرونی زبان است.

همزمان با حک شدن کلمات بر صفحه کاغذ، نویسنده زبان را هل می‌دهد تا به محدوده‌های غایی خود اصابت کند. مکان اصابت، همان جایی است که به آن سبک می‌گوییم. در لحظه برخورد، زبان ناممکنی خود را لمس می‌کند. بنابراین سبک، وجه غیرزبانی زبان است. دقیقا همان چیزهایی که زبان ناتوان از بازنمایی آنهاست، در سبک تجلی می‌کند. سبک نه با کلمات که با صداها، رنگ‌ها و بوها حضور خود را اعلام می‌کند.

هم‌اینک نیروهای محافظه‌کاری که ادبیات را محاصره کرده‌اند، منادی ادبیات بدون سبک‌اند. در این انگاره که غالبا در لفافه و به تلویح بیان می‌کنند، نقل خاطره‌هایی از سر گذرانده و شرح ماجراجویی مترادف با واحدی به اسم ادبیات ذکر می‌شود. در غیاب سبک، برای ادبیات به جز مبادله معناها و بده بستان تجربه‌ها چیز دیگری باقی نمی‌ماند که آن هم در نظام تشویق و تنبیه، مسابقه یا قرعه‌کشی‌های زمان‌بندی‌شده حل و فصل می‌شود. نوشتن به سادگی در تحمیل فرم‌های حاضرآماده بیانی بر ماده‌ای به شکل خاطره یا تجربه تحمیل می‌شود. حال آنکه ادبیات در نفس خود صرفا زمانی شکل می‌گیرد که از زبان و از همه قدرت‌های بیانی خود عزل شده باشد.

دلوز در پاسخ به پرسشی که در پی دلیل وجودی ادبیات بود، چنین می‌گوید: «شرمساری از انسان بودن- چه دلیلی از این بهتر برای نوشتن؟» بدیهی است که شرم احساسی اجتماعی است. شرم همواره در حضور دیگران شکل می‌گیرد. از جنبه‌ای دیگر، شرم ما را به استعاره خودمان در نگاه دیگران مبدل می‌کند. به همین دلیل، زندگی نویسنده با وضعیت زندگی در اثر نویسنده هم ارز نیست. فرد شرمنده به واسطه وجودش شرمنده نیست. شرمندگی معلول علیت قانون است. در واقع همان طور که در کافکا نیز می‌بینیم، این قانون است که مولد شرمساری است. شرم از این بابت مفهومی فردی یا مقوله‌ای شخصی محسوب نمی‌شود، بلکه قاعده‌ای است جهان‌شمول. اما شرم با حس گناه در تقابل است. نویسنده در عین شرمنده بودن از پذیرش اتهام گناه‌کار بودن سر باز می‌زند. در جمع‌بندی می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که نوشتن راه چاره‌ای است برای وضعیتی که انسان بودن مایه شرمساری است. صداها، رنگ‌ها و بوهایی که از لابه‌لای سطرهای متون ادبی حس می‌کنیم از جانب موجود زنده است که در هیئت انسان نیست. سبک، پایان فردیت نویسنده است. سبک به خودی خود گویای آن است که ادبیات از جنس زبان نیست، بلکه با زبان ممکن می‌شود.

یکی از وجوه اشتراک شعر و داستان‌نویسی امروز با در نظر گرفتن همه تفاوت‌ها و جنبه‌های فرمی و اجرایی، انصراف از قبول فرآیندی به نام سبک است. حتی از بعد کمیت نویسندگان و شاعران سبک‌پرداز به تقلیل گراییده‌اند. در عوض، خاطره‌نویسی و شرح تجربه‌ها بازارگرمی پیدا کرده‌اند. منتقد نمی‌تواند به آنچه در اثر ادبی هست بسنده کند. گاه آنچه نیست اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و از قضا غیاب سبک، در زمینه‌ای تاریخی به مراتب مهم‌تر از مولفه‌های موجود در آثار ادبی است. ادبیات بدون سبک، حامل این ایده نیز هست که هیچ وضعیت تحمل‌ناپذیری وجود ندارد و به تبع آن نوشتنی‌ها در زیسته‌ها و زیست‌پذیرها به راحتی خلاصه می‌شوند. مطبوعات هم در ترویج ادبیات بدون سهم بی‌تاثیر نبودند. ستایش از زیسته‌ها و زیست‌پذیرها و لاپوشانی جنبه ناممکن حیات، عینا همان اموری بود که دلیل وجودی صفحه‌ها و ستون‌های ادبی روزنامه‌ها و نشریات را توجیه می‌کرد. خلاصه آنکه «قانون بی‌رحم هنر» مشمول رافت قرار گرفت و در هیاهوی کاندیداها، برنده‌ها و «کلاسیک‌های مدت‌دار» منسوخ شد.

ادبیات بدون سبک، ناتوانی خود را با مهارت پشت ایده رمانتیکی نبوغ مخفی می‌کند. بر این منوال همیشه چهره‌هایی تازه، آثاری جدیدتر و شاهکارهایی در راهند که عن‌قریب حق مطلب را ادا می‌کنند که اگر چنین نشد، نباید عجله کرد. نفر بعدی به زودی از راه می‌رسد. در کل چیزی شبیه به طنز دهخدا زمانی که حرافی سیاستمداران زمانه‌اش را به سخره می‌گرفت: «یار باقی، صحبت باقی». این نبوغ به عکس تصور قرن نوزدهمی‌ها، خیلی سریع کشف می‌شود و به راحتی مورد ستایش تقدیر واقع می‌شود. گرچه ستایندگان چند صباحی بعد هیچ رغبتی برای بازخوانی و حتی خواندن این «کلاسیک‌های موقتی» ندارند. پروست به فراست دریافته بود که ادبیات مدرن از چارچوب نبوغ بیرون افتاده است. «قانون بی‌رحم هنر» کوششی بی‌وقفه، چیزی از جنس احتضاری بی‌پایان را شرط شکل‌گیری هنر تعیین می‌کرد. قانونی که مدنظر او بود، خطر بیرونی را در زبان به شکل خطری درونی در می‌آورد. خطری که اتفاقات و وقایع جهان را مخدوش می‌کند و نویسنده را وامی‌دارد تا صداها را اشتباهی بگیرد. «چیزی که باید می‌نوشتم چیز دیگری بود و خیلی طولانی‌تر، بیشتر از حد یک نفر. چقدر باید می‌نوشتم! ... صبح‌ها که قصه‌ام را قطع می‌کردم برای حکم اعدامی مهلت می‌گرفتم تا شب رشته داستان را پی بگیرم.» وجود سبک، مستلزم تلقی ادبیات به جلوه پدیده‌ای جمعی است. اما نه جمعی که از قبل وجود دارند و همین حالا هم حی و حاضرند. جمعی که به وجود نیامده‌اند. نیستند. ولی می‌آیند. یا همان که پروست می‌گوید: چیزی بیشتر از حد یک نفر.