بازتاب تاریخ در ادبیات در ۲ نمونه داستان آلمانی با ترجمه «محمود حدادی»

گوسفندها و نجات غریق

گروه ادبیات: «در آینه داستان»، مجموعه داستانی است از نویسندگان مطرح آلمانی زبان به انتخاب و ترجمه محمود حدادی که قرار است در آینده نزدیک منتشر شود. نویسندگانی که داستان‌های‌شان در این مجموعه آمده است اکنون هر کدام جزء کلاسیک‌های ادبیات‌آلمانی به‌شمار می‌آیند. توجه به نسبت ادبیات و تاریخ و نحوه بازتاب تاریخ در ادبیات ضمن حفظ تفاوت‌هایی که ادبیات و تاریخ با یکدیگر دارند در انتخاب‌های پیشین محمود حدادی برای ترجمه نیز به چشم می‌خورد که ترجمه رمان تاریخی «عروسی خونین‌پاریس» از هاینریش مان، «سروانتس» از برونو فرانک و «اسکندر» از کلاوس‌مان نمونه‌هایی هستند از این دست. برتولد برشت، راینر ماریاریلکه، لسینگ، هوفمان، اشتفان سوایک، هاینریش مان، روبرت موزیل و هرمان بروخ از جمله نویسندگانی هستند که داستان‌هاشان در این مجموعه آمده است. آنچه در ادامه می‌آید پیشگفتار محمود حدادی است بر این مجموعه و همچنین دو داستان کوتاه از آن، یکی از روبرت موزیل و دیگری از گونتر کونرت به همراه معرفی کوتاه از این نویسندگان به قلم محمود حدادی:

این دفتر گزیده بیست داستان آلمانی - از قرن‌هجدهم تا به امروز - است. چنین گزیده‌هایی را می‌توان از جمله براساس موضوعی خاص فراهم کرد. محض نمونه براساس بازتاب تاریخ در ادبیات. ولی میان متنی تاریخی و اثری ادبی، خاصه اگر زمانی هم بر آنها گذشته باشد، چه تفاوت بنیادینی هست؟ به گفته هاینریش مان، نویسنده صاحب‌نام آلمانی در نیمه‌اول قرن‌بیستم، بسا که ادبیات، چون در فراسوی روزمره به جست‌وجوی رگه رویدادهای بنیادین می‌رود، از زندگی سیمایی سرشتی‌تر ترسیم می‌کند. با وجود هر تعریفی، آنچه به ادبیات جاذبه خاص آن را می‌بخشد، نگاهی است که این هنر - حتی اگر از کلیت انسان‌ها سخن بگوید - پیوسته و هربار به فرد دارد. ادبیات هربار در تجسمی عینی است که ما را به تماشای زندگی بیگانه، تماشای مشروع آن، می‌برد. این داستان‌ها با همه شمار اندک‌شان، نمودار یک فاصله زمانی به نسبت بزرگ‌اند و انسان‌های دوران‌هایی گوناگون را، در فردیت درونی آنها، آرزوها، یا که پیچیدگی‌های عینی و اجتماعی‌شان، ترسیم می‌کنند.

روبرت موزیل - Robert Musil

موزیل (۱۹۴۲ـ۱۸۸۰)، رمان‌نویس اتریشی را در ارزیابی‌های پایان قرن بیستم مهم‌ترین نویسنده آلمانی‌زبان روزگار خود خوانده‌اند. بااین‌حال گمنام‌ماندگی طولانی او با اعتبار امروزین‌اش تفاوتی آشکار دارد. دلیل این گم‌نامی اینکه وی در وسواس برسر کیفیت، از پرنویسی پرهیز داشت و عمری را برسر رمان مرد بی‌سرشت، گذاشت که در حجمی سترگ، چشم‌اندازی عام از اتریش و اروپا در دوران حکومت‌های اقتدارگرای آغاز قرن‌بیستم ارایه می‌دهد.

موزیل با اشغال اتریش به دست حکومت هیتلری، ناگزیر از مهاجرت و قبول فقر و غربت شد. پس در تلخکامی بر سرنوشت هنری خود و به وداعی زودهنگام با زندگی، در سال۱۹۳۶ مجموعه کوتاهی به انتشار رساند با عنوان مرده ریگ روزهای زندگی. این آخرین اثر او متن‌هایی گوناگون دارد، از آن‌جمله‌اند چندین طرح. این طرح‌ها با همه کوتاهی بر ویژگی عمده و دلنشین این نویسنده بزرگ گواهی می‌دهند و آن عبارت است از تصویرپردازی عینی‌ای که همزمان مفهومی نمادین دارد.

گوسفندها، از نگاهی دیگر

هربار که آدم نزدیک می‌شود، گوسفندها وحشت‌زده و گیج‌اند. چوب‌وسنگ گستاخی را می‌شناسند. اما وقتی که آدم آرام می‌ایستد و به دوردست‌ها خیره می‌شود، فراموشش می‌کنند. پس، سرهاشان را درهم فرو می‌برند و چنین، در گروه‌هایی ۱۰ یا ۱۵تایی دایره‌ای تشکیل می‌دهند با کله‌هاشان در کانون بزرگ و سنگین این دایره و برق رنگ‌هایی متفاوت بر پشت‌هاشان. در این‌حال جمجمه‌ها را محکم به هم فشار می‌دهند و می‌ایستند و حلقه‌ای که تشکیل داده‌اند، ساعت‌ها تکان نمی‌خورد. انگاری هیچ‌چیز نمی‌خواهند احساس کنند مگر باد و آفتاب و در فاصله بین پیشانی‌هاشان ضربآهنگ ثانیه‌های این بیگناهی را که در خون هریک از آنها می‌تپد و از سری به سری چنان از خود خبر می‌دهد که کوبیدن زندانیان بر دیوارهای زندان.

گونتر کونرت - Gunter Kunert

کونرَت، متولد۱۹۲۹، شاعر و نویسنده معاصر آلمانی، از شاگردان برتولد برشت بود و هم‌سو با اندیشه‌های اجتماعی او در ابتدا نسبت به الگوی سوسیالیستی بنای جامعه‌ای خالی از بیگانگی انسان با خود و جهان، خوشبین. ولی دیرتر، در ارزیابی خود از شکل‌گیری تازه مناسبات اجتماعی به این برداشت رسید که سامان اقتصادی در جهان امروز چنان پیچیده، سر خود و سرنوشت‌ساز شده است که دیگر از اختیار و اراده انسان‌ها بیرون آمده است. وی برپایه همین ارزیابی و با اشاره به جنگ جهانی دوّم می‌گوید آنچه پس از چهل‌سال از یک فاجعه برخاسته از کاربرد قهر حاصل انسان‌ها شد، قهری دیگر بود. با این تفاوت که از قهر در حق انسان، که هنوز هم اینجا و آنجا آتش آن از نو زبانه می‌گیرد، قهر در حق طبیعت سر برآورده است، آن‌هم نه‌تنها در حق گونه‌های گیاهی، بلکه هرچه بیشتر در حق خود انسان، زیرا قهری که ما بر ضد طبیعت به‌کار می‌بریم، ما را به ابزار اراده خود تبدیل کرده است، ابزار در راه اهدافی که دیگر برای انسان قابل تشخیص نیستند.

گونتر کونرت که در جوانی و در سال‌های حکومت نازی‌ها، تحمیق توده را به دست شارلاتان‌های سیاسی از نزدیک تجربه کرده است، در داستان کوتاه و تمثیلی نجات غریق نشان می‌دهد ساده‌لوحی توده، وقتی که خاصه با کوته‌بینی و خود پسندی او درآمیخت، برای قصه‌پردازی دروغین، کار را بر متقلب چه آسان می‌کند.

نجات‌غریق

باد چندان تندی نمی‌وزید. بااین‌حال با یک تکان مختصرکشتی، جاشو که مست بود، در شلنگ‌اندازی سبکسرانه‌اش تعادل از دست داد و به دریا افتاد. سکان‌دار سقوط او را دید و درجا آژیر خطر را به صدا درآورد. کاپیتان گفت به نجات جاشو که بر سر آب‌های نه‌چندان پرتلاطم آهسته دور می‌شد، یک قایق پایین بفرستند. خدمه محکم پارو زدند و با چند ضربه کوتاه خود را به این سراپا عربده استمداد رساندند و برایش حلقه نجاتی انداختند. یک نفر از سر دماغه قایق که در تاب و تکان خود همچنان نزدیک‌تر می‌رفت، بلند شد تا او را، پیش از آنکه آب باز دورش کند، به درون قایق بکشاند. ولی ناجی خود سر خورد و به درون آب افتاد. در همان‌حال موجی بلند و ناگهانی به زیر قایق زد و آن را واژگون کرد. کاپیتان دستور داد با کشتی به این مردان در کشاکش با امواج نزدیک شوند. ولی تا از خدمه کاری برآید، کوبه یک موج کشتی را به لرزه انداخت و کشتی، بریده از جان، به پهلو خمید و بدنه فولادی‌اش از لبه یک صخره تیز مرجانی که در عمقی اندک، در زیر آب پنهان بود، شکافی بزرگ برداشت. کاپیتان به رسم معمول با کشتی زخم‌مرگبارخورده‌اش به ته‌دریا رفت. و او تنها قربانی نبود: کوسه‌ماهی‌ها سر رسیدند و هرکه را به چنگ‌شان آمد، بلعیدند. چند تن از این مردان خود را، با هر زحمتی که بود، به قایق‌های نجات رساندند و بر آنها نشستند تا سپس، بر سر بی‌کرانه‌ای از آب شور، بعد از چند روز از تشنگی بمیرند. ولی آن جاشو که از کشتی به درون امواج افتاده بود، در عین ناامیدی در مسیر یک جریان آب دریایی درآمد که او را به جزیره‌ای رساند و در این‌جا بی‌رمق بر سر ساحل‌اش انداخت. مردم جزیره او را پیدا کردند و به حالش رسیدند و به‌عنوان تنها بازمانده فاجعه‌ای تکریمش کردند که خود آن را پیامد ترکیدن یک دیگ بخار توصیف کرد، با انفجاری که او را چنان به هوا انداخته بود که به چشم خود از آسمان دیده بود چه‌گونه کشتی در هزار تکه با بود و نبودش به زیر آب رفته بود. با این قصه، نان این تنها بازمانده در این جزیره توی روغن بود. آن دل‌سوزی و محبت معمول در برخورد با چنین سرنوشتی، اسباب کاسبی‌اش شد. منتها به گمان اهالی می‌آمد مغزش کمی عیب برداشته باشد: چون هربار که تازه‌واردی به جزیره پا می‌گذاشت، این کشتی‌شکسته غیبش می‌زد؛ آن‌هم لرزان و رنگ‌پریده و دستخوش ترسی که دلیل‌اش به ذهن هیچ‌کس نمی‌رسید: یک راز همیشگی و برای همین هم موضوع همیشگی گپ‌وگفت در ساعت‌های دراز سی‌یستا.

تاریخ و تمثیل با نگاهی به ۲ قصه «گوسفندها، از نگاهی دیگر» و «نجات‌غریق»

اضطراب تمثیل

علی شروقی

تمثیل‌ها اغلب مایه اضطراب و عذابند. به خوابی مشوش می‌مانند که فرزانه‌ای شوخ‌طبع و مضطرب در بیداری، در یک بی‌خوابی طولانی آنها را دیده و حال دارد نقلشان می‌کند. بی‌دلیل نیست که کافکای بی‌خواب و مضطرب این‌همه تمثیل آفریده است. این اما یک‌وجه ماجراست. از سوی دیگر تمثیل ابزار کارآمدی است برای نمایش سخنوری و احاطه به کلام و قدرت‌نمایی کسی که مخاطبانی خاموش را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ و دیگر اینکه بیم‌دهندگان، آنها که می‌خواهند به فاجعه‌ای هنوز رخ‌نداده هشدار بدهند از تمثیل زیاد استفاده می‌کنند. از طرفی هیچ نوشتاری به اندازه تمثیل در عین سادگی، این همه فرار و چموش نیست. هرچه دایره دلالت در تمثیل وسیع‌تر باشد، تمثیل به مرز ابهام و اضطراب و بیم نزدیک‌تر می‌شود و از آن قدرت‌نمایی صرف بیشتر فاصله می‌گیرد. تمثیل‌های تک‌معنایی و آسان‌یاب که آشکارا و عامدانه برای بیان یک مقصود سیاسی یا فلسفی یا هرمقصود دیگری پرداخته می‌شوند، معمولا تمثیل‌هایی میانمایه از کار درمی‌آیند. در این نوع تمثیل‌ها، تمثیل تنها میدانی است برای قدرت‌نمایی صاحب‌سخن. تمثیل‌های میانمایه بیشتر عامل «ارعاب»اند تا حامل «اضطراب» چراکه نقطه تمرکزشان بر «قدرت سخنوری» است. تمثیل‌های مبهم اضطراب‌انگیز اما تمثیل‌هایی هستند که بدون تقلای آگاهانه برای به رخ‌کشیدن سخنوری و چه‌بسا برعکس، بی‌هیچ اعتمادبه‌نفسی از سوی خالق‌شان نومیدانه به سمت سکوت پرتاب می‌شوند. این تمثیل‌ها اغلب پیش از شکل‌گیری یک وضعیت یا در آستانه آن و یا در دل وضعیت ساخته شده‌اند. یعنی در حالتی که خالق تمثیل، خود بیش از آنکه مجال بررسی همه‌جانبه یک وضعیت را از فاصله‌ای امن داشته باشد، اضطراب یک وضعیت را از درون تجربه می‌کند، حتی گاه پیش از وقوع آن. چنین درکی از وضعیت که نتیجه‌اش فشرده‌شدن آن در یک تمثیل گاه بسیار کوتاه است، حاصل توانایی هنرمند در اتصال ذهنی به بُن تاریخ و بنیان‌های برسازنده آن است، نه نتیجه زیر و بالاکردن خود حوادث تاریخی به صورت بی‌واسطه. در ذهن هنرمند، تاریخ به واسطه تخیل از نو تجربه می‌شود آن هم نه به‌صورت رویدادهایی که از پشت هم می‌آیند، بلکه به‌صورت یک«آن» که گویی کل تاریخ را دربر دارد. هنرمند بُن تاریخ را می‌بیند و آنچه را که تاریخ از یک‌سو بر پایه آن بنا شده است و از سوی دیگر در روایت رسمی از رویدادها، آن را مخفی نگه می‌دارد. ادبیات، به بیانی روایتی زیرزمینی، روایتی ممنوع از تاریخ است و این روایت ممنوع به واسطه تخیل است که مرئی می‌شود. تاریخ‌نگاری به‌مثابه یک علم، با تخیل سروکار ندارد و به همین دلیل تاریخ روایتی اضطراب‌زدایی‌شده از رویدادها به دست می‌دهد. تاریخ‌نگار با وسعت دانش خود مخاطب را مرعوب می‌کند. تاریخ شرح حوادث سپری‌شده است اما ادبیات تاریخ را به‌مثابه رویدادی روایت می‌کند که همواره درحال اتفاق‌افتادن است. چیزی که اتفاق افتاده است، اتفاق می‌افتد و اتفاق خواهد افتاد. همین است که اضطراب می‌افکند و جالب اینکه تمثیل با افسانه یعنی امری قدیم‌تر از تاریخ نسبت دارد و از همین‌روست که می‌تواند به بن تاریخ نقب بزند و در عین قدیم‌تربودن، در نقل فاجعه از تاریخ پیشی گیرد و آن روی اضطراب‌انگیز تاریخ را با نقب‌زدن به بن تاریخ کشف و افشا کند. در بزنگاه‌هایی فاجعه‌بار از تاریخ، در دوران‌های گسست‌های خشونت‌بار که گویی تمامی خشونت انباشته‌شده در طول قرون یکباره به‌سوی بشریت پرتاب می‌شود تاریخ به‌صورت تمثیل‌هایی اضطراب‌انگیز در ادبیات بازتاب پیدا می‌کند. تمثیل‌ها خیلی مواقع هم پیشاپیش واقعه می‌آیند و نویسنده گویی سال‌ها پیش از اینکه فاجعه‌ای به‌صورت عینی رخ بنماید خواب آن را در زیرزمین تاریخ دیده است بی‌آنکه در لحظه بازگویی هذیان‌آلود این خواب، خود بداند از چه سخن می‌گوید. اگر بداند، تمثیلش ساختگی خواهد بود و بیشتر حاوی همان قدرت‌نمایی فاضل‌مآبانه. تمثیل اصیل اما وجه خواب‌گونه خود را حفظ می‌کند. بسیار اتفاق افتاده است که غیرسیاسی‌ترین تمثیل‌ها در یک بزنگاه تاریخی به سیاسی‌ترین رویدادها گره بخورند و خصلتی پیشگویانه به خود بگیرند. این همان توان اضطراب‌انگیز و بیم‌دهنده تمثیل است که وجه رعب‌آور آن را که مایه‌گرفته از «سخنوری» و «قدرت» است به بازی می‌گیرد. به‌واقع یک تمثیل اصیل با اتکا به حالت فرار و لغزنده و ناپایدار خود و در لرزان‌بودن خود است که می‌تواند پایدار بماند. هرکجا که تمثیل بیشتر به جانب نمایش سخنوری و به‌رخ‌کشیدن قدرت دانای کل میل کند، به جای افشای اضطراب‌انگیز بن تاریخ، به معناکردن عالمانه و رعب‌انگیز تاریخ تن داده است. تمثیل‌های تاریخ مصرف‌دار از اینگونه‌اند. نوع اصیل تمثیل، نوع بدون تاریخ مصرف آن است؛ همچون نوع اصیل هرگونه‌ای از ادبیات و به‌طور کلی هنر. این تاریخ‌مصرف‌نداشتن اما به‌معنای فراغت از تاریخ و بیرون‌بودن از آن نیست بلکه برعکس به معنای پیوستگی‌ای عمیق‌تر از پیوستگی سطحی با تاریخ است. رئالیسم هیچ‌گاه نمی‌تواند توفیق یابد مگر زمانی که به‌واسطه تخیل به وجوه بنیادین برسازنده واقعیت، به اصلی‌ترین خطوط سازنده یک‌واقعیت وصل شود و به عکس، تخیل و بیان تمثیلی نیز تا پای در رئالیسم و واقعیت عینی نداشته باشد نمی‌تواند چیزی باشد جز بیانی حکیمانه و کلی و بی‌اثر که در بهترین حالت تحسینی توام با حس ارعاب و نه اضطراب را برمی‌انگیزد. این رابطه دوسویه بین تخیل و رئالیسم نیز به‌واسطه دسترسی به همان بن‌مایه‌های برسازنده یک وضعیت شکل می‌گیرد. اتصال به بن چیزها، ادبیات را از سالخوردگی نجات می‌دهد و آن را نه با یک دوران که با تمام دوران‌ها و تمام بزنگاه‌های تاریخی همزمان می‌کند. ادوارد هاپر، نقاش رئالیست آمریکایی، می‌گوید: «از دو زاویه می‌توان به هنر مدرن نگریست که اولی بسته و مربوط به نوآوری‌های تکنیکی روزگار ماست، اما دومی بازتر است و آثاری را مدرن می‌داند که به‌واسطه حقایق بنیادینی که در وجودشان هست تا ابد مدرن می‌مانند. همین ویژگی باعث می‌شود نهایت حد عظمت مولیر به پای نوبودن ایبسن برسد و یا جوتو چون سزان مدرن قلمداد شود.» به‌واقع آنچه یک اثر هنری را با تمام دوران‌ها همزمان می‌کند اتصال آن با واقعیت نزدیک دوران خود از یک سو و با آن حقایق بنیادین از سوی دیگر است و این اتصال به‌واسطه تخیل است که برقرار می‌شود. نوشتار تمثیلی به‌عنوان نوعی از ادبیات به‌واسطه همین تخیل است که روح تاریخ را احضار می‌کند و وجه اضطراب‌انگیز آن را می‌نمایاند.

در حوالی دوجنگ‌جهانی نمونه‌هایی درخشان از طرح‌ها و قطعات تمثیلی توسط نویسندگان آلمانی‌زبان خلق شده است. همین‌جا باید گفت که کوتاهی و فشردگی این قطعات هیچ ربطی به «فلش‌فیکشن» ندارد. اتفاقا یکی از ویژگی‌های آن طرح‌ها و قطعات تمثیلی، آهستگی آنهاست در تقابل با فجایعی که برق‌آسا فرود می‌آمدند. این تمثیل‌ها نه روایت مستند از دوران جنگ که نوعی تامل در بن تاریخی هستند که به جنگ و انهدامی این‌سان عظیم انجامید و گاه فراتر از آن، شهادتی اضطراب‌انگیز به آنچه هنوز نیامده بود و قرار بود از راه برسد.

دوطرح تمثیلی «گوسفندها، از نگاهی دیگر» از روبرت موزیل و «نجات‌غریق» از گونتر کونرت نمونه‌هایی هستند از تمثیل‌های اضطراب‌انگیز و برآمده از یک تجربه زیستی فاجعه‌بار. در این دوتمثیل می‌بینیم که آن حقایق بنیادین چه خوب با واقعیت عینی پیوند خورده است و در این میان تخیل چه نقش پرقدرتی ایفا کرده است.

«گوسفندها، از نگاهی دیگر» با وصف اضطراب‌انگیز تشویش گوسفندها در لحظه نزدیک‌شدن آدمی با چوب و سنگ آغاز می‌شود. آنگاه راوی حالت گوسفندها را در لحظه ایستادن آدم باز می‌گوید. حالتی به‌ظاهر متضاد با حالت قبلی. گوسفندها گویی با ایستادن آدم، آرام می‌گیرند و سر در حلقه‌ای فرو می‌برند که خود ساخته‌اند؛ حلقه‌ای ساکن و سنگین که گویی باید نشان آرامش باشد اما اضطراب از جایی باز به درون تمثیل رخنه می‌کند که راوی از فشار جمجمه گوسفندها به یکدیگر سخن می‌گوید. در این فشار، یک ناآرامی زیرپوستی هست که البته هنوز مرئی نشده. یک‌جور احساس تنگنا و انگار فشاری برای بازکردن جا. اینها را راوی نمی‌گوید اما در همان توصیف جزیی نگرش از سنگینی کانون دایره‌ای که گوسفندها تشکیل داده‌اند، از سکون‌شان و از فشار نامحسوس جمجمه‌ها التهاب و اضطراب و احساس در تنگنابودن به جان خواننده رخنه می‌افتد و دست آخر پیوند وضعیت گوسفندها به یک وضعیت ناخوشایند انسانی، چیزی را در سر خواننده به ارتعاش درمی‌آورد. گویی چیزی در درون جمجمه سوزن‌سوزن می‌شود و این سنگینی فشاری است که از فشردگی تمثیل به جان خواننده راه یافته است.

طرح تمثیلی دوم، یعنی «نجات‌غریق» با افتادن یک جاشوی ناهشیار به دریا آغاز می‌شود. قایقی برای نجات جاشو به دریا می‌اندازند. یکی از سرنشینان قایق حین دولاشدن برای بیرون‌کشیدن جاشو از آب تعادلش را از دست می‌دهد و به آب می‌افتد. فرآیند غرق شدن همین‌طور ابعادی گسترده می‌یابد و مثل پرتاب سنگی به آب و تشکیل دوایر تودرتو که بزرگ و بزرگ‌تر می‌شوند، دست آخر به غرق‌شدن کشتی و کل سرنشینان آن می‌انجامد. دست آخر اما همان جاشوی اول که حلقه اول زنجیره حوادث بود نجات می‌یابد. خود را به ساحلی می‌رساند و آنجا برای ساحل‌نشینان دروغی را در مورد افتادنش به آب سر هم می‌کند که اسباب تکریمش را فراهم می‌آورد. او از تحریف حادثه نان می‌خورد اما این تمام حقیقت نیست که اگر می‌بود با تمثیلی میانمایه سروکار داشتیم. اضطراب بنیادین نه آنجا که کشتی و سرنشینانش نابود می‌شوند که در سطرهای پایانی قصه بروز می‌کند. آنجا که می‌خوانیم: «هربار که تازه‌واردی به جزیره پا می‌گذاشت، این کشتی‌شکسته غیبش می‌زد؛ آن‌هم لرزان و رنگ‌پریده و دستخوش ترسی که دلیل‌اش به ذهن هیچ‌کس نمی‌رسید.» ممکن است کسی دیگر هم نجات‌یافته باشد و دروغ جاشوی نجات‌یافته را برملا کند و این امکان است که اضطراب می‌انگیزد؛ اضطرابی ابدی که روزی هزاربار روح جاشوی نجات یافته را می‌خورد. «هربار که تازه‌واردی به جزیره پا می‌گذاشت...» این استمرار آمدن تازه‌واردی به جزیره گویی یک هراس‌افکنی موذیانه است در دل جاشوی نجات‌یافته تا یک‌دم آرام نگیرد و با وجدانی معذب در اضطرابی ابدی به سر برد. این اضطراب ابدی را تنها نویسندگانی می‌توانند تمام‌وکمال ترسیم کنند که اضطرابی مشخص و عمومی را در دورانی که زیسته‌اند تا مغز استخوان تجربه کرده‌اند. نویسندگانی که یا در میانه فاجعه بوده‌اند یا در حوالی آن یا از پس فاجعه و از میان خاکسترهای آن سر برآورده‌اند.

ادامه از صفحه ۱۰

با سعدی احساس معاصربودن داریم

در این مدت آثار مهمی درباره سعدی نوشته شده‌اند که از آن میان می‌توان به کتاب دوجلدی «آتش پارسی» آقای‌حمید یزدان‌پرست اشاره کرد که شاهکاری در سعدی‌پژوهی است و بنده تاکنون کاری برتر از این درباره سعدی ندیده‌ام. البته اثر مهم دیگری هم با نام «فرهنگ سعدی‌پژوهی» توسط دکترکاووس حسن‌لی پیش از این منتشر شده بود که در آن، همه آثار و مقالات درباره سعدی را تا ۱۵سال پیش جمع کرده و تکه‌نویسی کرده‌اند و ویراست‌دوم این کتاب هم در دست انتشار است.

غزل حافظ چقدر تحت تاثیر سعدی است؟

سال‌ها پیش بنده مقاله مفصلی درباره حق سعدی بر گردن حافظ نوشتم. شأن هرکدام را در آن مقاله ذکر کرده‌ام و بعد به تاثیرات واقعی و یک‌به‌یک و شباهت‌های بین الفاظ و مصراع‌های سعدی و حافظ اشاره کرده‌ام. فکر نمی‌کنم کس دیگری بتواند بیش از آن چیزی که من در این‌باره پیدا کرده‌ام، موارد دیگری بیابد. چون این مقاله ۱۵،۱۴سال پیش نوشته شد و آن زمان جوان‌تر بودم و حافظه‌ام یاری می‌کرد و عمده ابیات درخشان سعدی و برخی غزل‌هایش به‌طور کامل در ذهنم بود.

بعد وقتی حافظ را از نو می‌خواندم تاثیراتی را که از سعدی گرفته بود، یک‌به‌یک پیدا می‌کردم. برای مثال حافظ مصراع «من از آن‌روز که در بند توام آزادم» را عینا از سعدی گرفته، یا همین‌طور «جز این قدر نتوان گفت در جمال تو عیب» هم برگرفته از سعدی است. استقبال‌هایی که حافظ از غزل سعدی کرده بسیار زیاد است. شاید ۶۰ تا ۷۰مورد باشد. حافظ غزل‌های درخشان سعدی را گرفته و خودش غزلی پدید آورده که خیلی‌وقت‌ها با شعر سعدی برابری می‌کند؛ در مواردی فروتر است و در مواردی هم فراتر. بن‌بستی که سعدی با اوج‌گرایی خودش در غزل فارسی ایجاد کرده بود به‌عنوان چالشی برای حافظ مطرح بوده است.

حافظ یا باید قافیه را می‌باخت یا باید در برابر نابغه‌ای عظیم‌الشأن مثل سعدی هنری برای عرضه‌کردن می‌داشت که داشت. اما این روحیه که خطی میان این‌دو می‌کشد و می‌گوید یا سعدی یا حافظ را باید کنار گذاشت.

ما چرا باید یکی را بگیریم و دیگری را رها کنیم؟ مگر آن دیگری کمتر است؟ سعدی و حافظ هیچ‌کدام کمتر نیستند و هردو در اوجند و باید هردو اوج را در دست داشته باشیم نه اینکه خودمان را از یکی محروم کنیم.

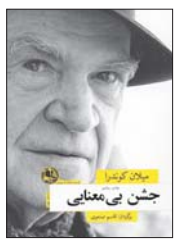
نکته دیگری که در مورد سعدی وجود دارد، نوع مواجهه او با قدرت است که به نظر می‌رسد کمی متفاوت‌تر از دیگر شاعران همدوره‌اش باشد. در ابتدای «بوستان» و در «مدح ابوبکربن سعدبن زنگی»، سعدی برخلاف شیوه مرسوم، امیر را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید تو باید فخر بفروشی که با من همدوره بوده‌ای و به‌نوعی هنر خودش را از قدرت مستقل می‌کند. آیا این ویژگی در کار سعدی او را متفاوت از دیگر شاعران نکرده است؟

بله، سعدی می‌گوید: «هم از بخت فرخنده فرجام تست/ که تاریخ سعدی در ایام تست/ که تا بر فلک ماه و خورشید هست/ درین دفتر ذکر جاوید هست.» همان‌طور که اشاره کردید، سعدی در جایی که می‌خواهد مدح امیران را کند بسیار خویشتندار است و این ویژگی مثلا درباره حافظ کمتر دیده می‌شود. حافظ در مدح‌هایش گاه زیاده‌روی کرده و من تا قبل از این هرگاه صحبت از مدح‌های حافظ می‌شد، به‌دنبال ارایه دلایل و بهانه‌هایی بوده‌ام. اما سعدی در مدح‌هایش متفاوت است و از این حیث چهره متمایزتری است.

مرور

تازه‌های نشر بوتیمار

سقوط فرشتگان



«جشن بی‌معنایی» رمانی است از میلان کوندرا و با ترجمه قاسم صنعوی که اخیرا از طرف نشر بوتیمار به چاپ‌پنجم رسیده است. این رمان شامل هفت‌بخش است با عنوان‌های «قهرمان‌ها معرفی می‌شوند»، «نمایش عروسکی»، «آلن و شارل غالبا به مادران‌شان فکر می‌کنند»، «همه در جست‌وجوی خوش‌خلقی‌اند»، «پر کوچکی زیر سقف شناور بود»، «سقوط فرشتگان» و «جشن بی‌معنایی». رمان، حاوی تمام مولفه‌های آشنای آثار کوندرا است. اصلی‌ترین مولفه آثار او که در این رمان هم وجود دارد، پیوند تجربه‌های فردی به تجربه‌های تاریخی و عمومی است و حرکت از یک تصویر روزمره به سمت معناهای ژرف و تاریخی و بنیادین آن تصویر. در آثار او هستی‌های فردی از هستی‌های جمعی جدایی‌ناپذیرند. اینگونه است که رمان به روایت سرنوشت شخصیت‌های داستانی محدود نمی‌ماند و امور به‌ظاهر پیش‌پاافتاده با یک‌درنگ به عرصه «تامل» کشیده می‌شوند و به ساخت‌های بنیادین تاریخ پیوند می‌خورند و آنچه نقطه اتصال این‌دو است شکل رمان است به‌مثابه شکلی از تامل و درنگ و مقاومت در برابر گذشتن به شتاب از سطح چیزها. هرآنچه پیش‌پاافتاده به چشم می‌آید با یک‌درنگ و با کشانده‌شدن به دایره وسواس‌آمیز تامل که یکی‌از عناصر بنیادین رمان‌های کوندرا را می‌سازد، به‌کل تاریخ و تجربه بشری پیوند می‌خورد. آنچه در پی می‌آید، بخش سقوط فرشتگان است از رمان جشن بی‌معنایی: «صدای ضربه مشت استالین مدت درازی در سرهای آنها پیچید. برژنف به طرف پنجره نگاه کرد و نتوانست به‌خود مسلط شود. چیزی که دید باورنکردنی بود: فرشته‌ای، بال‌ها گسترده، بر فراز بام‌ها معلق بود. برژنف از روی صندلی‌اش برخاست: - یک فرشته! یک فرشته!

دیگران هم برخاستند: - یک فرشته؟ من نمی‌بینم!

- چرا! آن بالا!

برژنف آهی کشید: - خدای من، یکی دیگر! می‌افتد!

استالین آهسته گفت: - ابله‌ها، هنوز خیلی‌های دیگر هستند که سقوط‌شان را خواهید دید.

خروشچف اعلام کرد: - فرشته، یک علامت است!

برژنف که از ترس فلج شده بود آهی کشید: - علامت؟ علامت چه چیز است؟»

به آدم مهلت انتخاب نمی‌دهند

از «داشتن و نداشتن» همینگوی پیش از این ترجمه‌های دیگری هم منتشر شده است. این رمان، یکی از مشهورترین رمان‌های همینگوی است که مورد اقتباس سینمایی هم قرار گرفته و هاوارد هاکز، کارگردان مشهور آمریکایی بر اساس آن فیلمی با شرکت همفری بوگارت ساخته است. در ایران نیز ناصر تقوایی فیلم به یادماندنی «ناخداخورشید» را براساس همین رمان همینگوی ساخت. داشتن و نداشتن داستان ناخدایی به نام هری مورگان است که در یکی از سفرهای دریایی‌اش برای امرار معاش درگیر ماجرایی غیرمنتظره می‌شود. این روزها ترجمه احسان لامع از این رمان از طرف نشر بوتیمار به چاپ رسیده است. آنچه درپی می‌آید، قسمتی است از این رمان: «نمی‌خواهم خودم را با این کار گول بزنم، اما مگر چاره دیگری هم دارم؟ آنها که به آدم مهلت انتخاب نمی‌دهند. می‌توانم این یکی را بی‌خیال شوم، اما بعدی چه خواهد بود؟ طالب این کار که نبودم، اما آدم که مجبور می‌شود کاری بکند باید دل به دریا بزند. شاید آلبرت را با خودم نبرم. او بی‌دست‌وپاست اما بی‌شیله‌پیله است. تو قایق آدم به‌درد بخوری‌ست. با دل و جرئت است اما هنوز دودلم که او را با خود ببرم یا نه. ولی خب، کاکاسیاه یا آن خرمست را که نمی‌توانم ببرم. باید کسی را ببرم که بتوانم به او اعتماد کنم. اگر همه‌چیز درست از آب درآمد، چیزی هم نصیب او می‌شود. ولی نباید او را در جریان بگذارم چون ممکن است شانه خالی کند و آن‌وقت باید دنبال کس دیگری بروم. تنهایی بهتر است. انجام هرکاری تنهایی بهتر است. اما فکر نمی‌کنم بتوانم دست‌تنها کاری کنم. اگر آلبرت از قضیه بی‌خبر بماند بهترین آدمی است که سراغ دارم. می‌ماند لب‌شکری. این‌یکی، همه‌چیز می‌داند. اما آنها حتی حساب این یکی را کرده‌اند. یعنی لب‌شکری این قدر احمق است که نداند با او چه معامله‌ای می‌کنند؟ من که عقلم نمی‌رسد، خب شاید فکرم باطل باشد. شاید آنها کاری نکنند. اما اگر هم بکنند حق دارند... .»

تهدید

دیگر کتاب این روزها منتشرشده از طرف نشر بوتیمار، نمایشنامه «درد خفیف» است از هارولد پینتر که شعله آذر آن را به فارسی ترجمه کرده است. کتاب شامل دوبخش است؛ یکی متن نمایشنامه درد خفیف و بعد از آن تحلیلی بر این نمایشنامه. «تهدید» یکی از مولفه‌های تکرارشونده در نمایشنامه‌های پینتر است که در هرکار او به صورتی حضور دارد و درد خفیف هم از این قاعده مستثنا نیست. تحلیل پایان کتاب بر این نمایشنامه با بحث درباره تهدید در سه‌اثری که پینتر پیش از درد خفیف نوشته یعنی «اتاق»، «جشن تولد» و «گارسن‌لال» آغاز می‌شود و با بحث درباره ماهیت متفاوت‌تر تهدید در نمایشنامه درد خفیف ادامه می‌یابد. در بخشی از این تحلیل می‌خوانیم: «تهدید که پینتر به‌ندرت آن را توضیح داده، خطری برای وضع موجود است. برای مثال، در اتاق این خطر گاه شکلی فیزیکی دارد: رز نگران است که از اتاق رانده شود، از سرما و تاریکی‌ای که بیرون را احاطه کرده می‌ترسد. ترس از تهدیدهای خارج از چهاردیواری چنان او را مضمحل کرده که حتی از بازکردن در وحشت بزرگی بر او چیره می‌شود. در حالی که در درد خفیف، تهدید بیشتر طبیعتی روانی یافته است. مهم‌تر اینکه در هیچ‌یک از سه‌نمایشنامه پیشین در درد خفیف، تهدید بیشتر طبیعتی روانی یافته است. مهم‌تر اینکه در هیچ‌یک از سه‌نمایشنامه پیشین، تشخیص تهدید و علت آن مساله نبوده و شخصیت‌ها در پی درک تهدید یا یافتن عامل تهدیدگر نیستند، بلکه تنها خود تهدید مطرح و روند ویرانگر آن نشان داده می‌شود. اما در درد خفیف، ادوارد تهدید را می‌بیند و ابتدا درصدد شناخت آن و در گامی دیگر، در پی خلاصی از آن است؛ هرچند که در انتها دچار وضعیتی کمابیش مشابه رز در اتاق می‌شود. تکامل صورت‌گرفته در این چهارنمایشنامه کاملا مشهود است....»