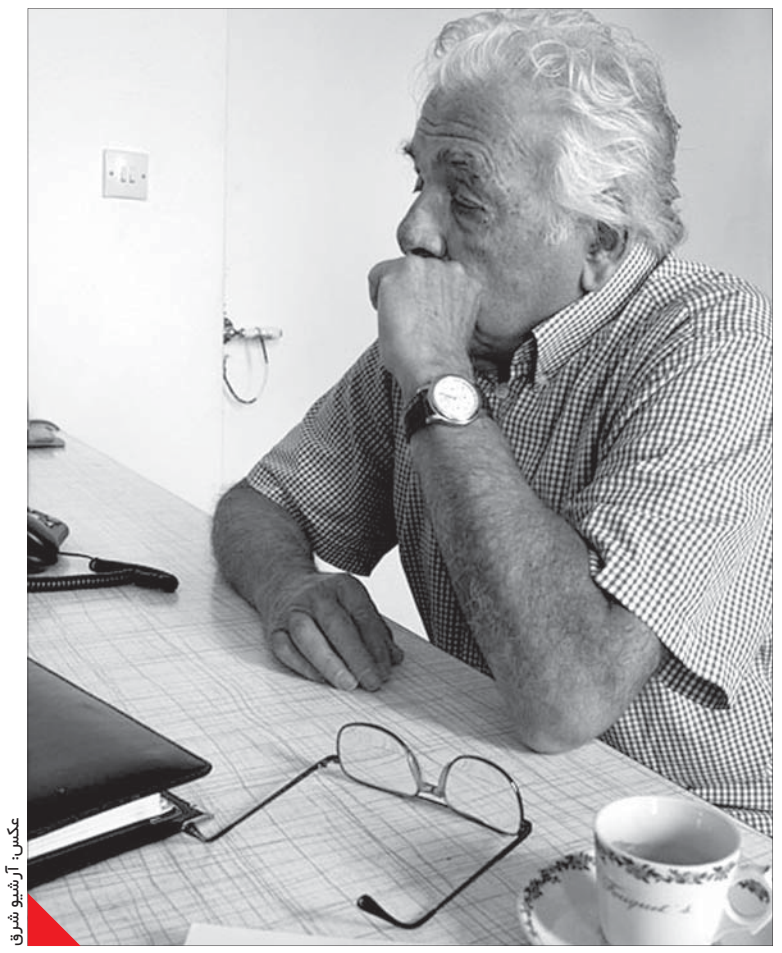
نادر شهریوری (صدقی)



عکس: آرشیو شرق

شکل‌های زندگی: گلستان در یک نقطه متوقف نمی‌ماند

چنین بود سراب

«مرد نشست. اندیشید هرگز این همه یکدمی ندیده است. هر ماهی برای خویش شنا می‌کند و گشت وگذار ساده خود را دارد... دو ماهی شاید از بس باهم بودند همسان بودند یا شاید چون همسان بودند همدم بودند... یا شاید همزاد بودند. آیا ماهی همزادی دارد؟»[۱]

داستان بسیار کوتاه ماهی و جفتش نوشته: «ابراهیم گلستان» حکایت مردی است که با فاصله به آکواریومی نگاه می‌کند که دو ماهی با هم رقص‌کنان در آنجا گردش‌می‌کنند. مرد شیفته یکدمی آنها می‌شود چون در تمام زندگی‌اش هرگز این همه یکدمی ندیده است اما شیفتگی‌اش با آمدن کودکی که این بار با فاصله‌ای نزدیک‌تر از آن مرد به آکواریوم نگاه می‌کند به پایان می‌رسد. کودک توهم شیرین مرد را به هم می‌زند و در مقابل اصرار او به بودن دو ماهی در کنار هم می‌گوید «هموناً، دو تا نیسن. یکیش عکسه که تو شیشه اونوری افتاده».[۲]

واژه سراب بومی جاهایی است که در آن جاها آب کم، بیابان گسترده و هوا گرم است. پدیده‌ای جوی است که به سبب انعکاس کلی نور بر لایه‌ای از هوای رقیق‌شده منظره آبی را در سطح زمین و در دسترس پدید می‌آورد، یا به عبارت دیگر «تصویری موهوم است که در روز و روی سطحی افقی به دلیل انعکاس نور بر لایه‌ای از هوای رقیق شده نزدیک به سطح زمین تشکیل می‌شود.[۳] در سراب، آدمی مواجه با سیکل متوالی امید و سرخوردگی می‌شود، گاه امیدوار است و بعد سرخورده می‌شود و این توالی سرخوردگی و امید تا مادامی که بیابان وجود دارد ادامه‌می‌یابد. «تصویر» و «سراب» دو واژه نزدیک به‌هم‌اند که با یکدیگر ارتباط دارند. اساسا سراب تصویری است که وجود «بیننده» و نه «اندیشنده» را ضروری می‌سازد.

در «تصویر» ما با واقعیت معین، آن هم در لحظه‌ای از زمان سروکار داریم که ملاک اصولا همان واقعیت عینی و یا ابژکتیو است که اگر وجود نداشته باشد، تصویر و دیدن منتفی می‌شود درحالی که در اندیشیدن این ذهن و یا به معنای دکارتی‌اش این خرد است که اندیشه می‌کند و مقدمات تبیین جهان را فراهم می‌آورد. به بیانی ساده‌تر ما در تصویر از عینیت به ذهنیت می‌رسیم در حالی که در اندیشیدن به واسطه آن خرد همگانی و ناظر درونی از ذهنیت به عینیت می‌رسیم. در نوشتن داستان با نگاه تصویری، قلم همچون دوربین سینما لاجرم به این طرف و آن طرف می‌رود و بدین‌سان نقطه و یا مرکز معین، مخدوش می‌شود تا دیدگاه دکارتی که مبتنی بر ایستادن در یک نقطه معین است به کنار گذاشته شود «هندسه تحلیلی دکارت مبتنی بر امکان تبیین مکان کلیه نقاط جهان بر اساس یک مبدا است... و اینکه وقتی تنها یک مبدا وجود داشته باشد می‌توان تمام آن فضای بی‌نهایت را مکان‌یابی کرد.»[۴]

ویژگی گلستان آن است که در یک نقطه متوقف نمی‌ماند که جهان را دکارتی نمی‌بیند. او با دوربین خود هر واقعیتی را که بخواهد به نگارش در می‌آورد و به هرکجا که بخواهد می‌رود. او با زیبایی‌شناسی خود نسبت به زیبایی‌شناسی مسلط که مبتنی بر تبیین جهان بر اساس یک مبدا که مبتنی بر خرد همگانی است بی‌اعتناست. گلستان تنها به آنچه خود می‌بیند وفادار است اما سوالی که مطرح می‌شود آن است که گلستان چه می‌بیند؟

داستان کوتاه «با پسرم روی راه» ماجرای پدری پا به سن گذاشته با پسربچه ۹ ساله‌اش است که ماشین‌شان قبل از رسیدن به شهر پنچر می‌شود، آنها به ناچار ماشین را در جاده می‌گذارند و از سراشیب تپه به آبادی می‌روند تا نیروی کمکی برای ماشین‌شان پیدا کنند، به آبادی که می‌رسند برای خوردن غذا به قهوه‌خانه می‌روند اما ورود پهلوان معرکه‌گیر و همراهان درنازن و ساززن، هوش از سر پسرک می‌رباید، تا بدان حد که پدر مجبور می‌شود علی‌رغم میل‌اش او را تنها در آنجا بگذارد و خود با راننده کامیون برای تعمیر ماشین به جاده بازگردد. سرانجام ماشین تعمیر می‌شود و پدر به آبادی می‌رود تا به همراه پسرش به خانه‌شان در شهر بازگردند.

فضای جالب داستان – یعنی آنچه برای گلستان اهمیت دارد – خواننده را بدون مکث تا آخر با خود همراه می‌کند. داستان، داستان دو نسل متفاوت است، پدری پا به سن گذاشته و پسری کنجکاو، مشابه مرد و کودک در «ماهی و جفتش» که هرکدام متفاوت به آکواریوم نگاه می‌کنند، منتها با این تفاوت مهم که مرد مقابل آکواریوم مادامی که مواجه با شوک کودکی که از نزدیک به آکواریوم نگاه می‌کند نشود، کماکان با خشنودی و حیرت به آکواریوم می‌نگرد، اما پدر داستان «با پسرم روی راه» از همان ابتدای داستان حسی سراب‌گونه دارد، گویی پیشاپیش همه چیز را می‌داند «که ناگهان صدای دنبکی بلند شد، به ضرب تند و ریز و یکنواخت، که بعد با صدای ضربه‌ای بلند بریده شد و بعد نعره‌های کرنا شروع شد و پابه‌پای آن ضربه‌ها، پسرم از صندلی آمد پایین دوید رفت بیرون ببیند، از دم در نگاه کرد و سرگرداند و به من اشاره کرد بیایم. هیجان داشت، من نگاهش کردم که روی پایش بند نبود.»[۵]

هر اندازه پسرک هیجان دارد و کنجکاو است حتی بدان حد که ترجیح می‌دهد همان جا بماند و معرکه‌گیری را تماشا کند، پدر نه تنها هیجانی ندارد که به آن تظاهر نیز نمی‌کند. دنیای او متفاوت از دنیای فرزندش است، تازه تضمینی وجود ندارد که تجربه پدر به فرزند انتقال یابد؛ زیرا که پدر (گلستان) با دوربین به جهان نگاه می‌کند و نه دکارتی. پدر واقعه عینی پیش رو را می‌بیند و در آن مکث می‌کند و اگر آن را جالب ببیند به نمایش درمی‌آورد و نه آنکه جهان را براساس پیشینه‌ای (کانتی) تبیین کند. مساله مهم آن است که اگر آدمی جهان را از یک مبدا معین، کلی و سیستماتیک بیندیشد آنگاه به تجربه مشترکی می‌رسد و آنگاه آن تجربه مشترک پیشینه‌ای می‌شود که می‌توان به آن اتکا کرد و یا آن را به دیگری انتقال داد. اما گلستان که این‌گونه نیست. او با دوربین خود می‌نویسد، بنابراین هر کجا که بخواهد می‌رود و هر کجا که بخواهد می‌ایستد و همانجا را نقطه صفر خود در نظر می‌گیرد اما اینکه در همانجا بماند یا به مسیرهای دیگر برود، بستگی به اتفاقات پیش‌رو و همین‌طور سرنوشت دارد. جهان گلستان، جهان امکانات است. قصه یک هواپیمایی است که دارد از فرودگاهی پرواز می‌کند. شما همین که لای کتاب را باز کردید و خواستید قصه را بخوانید سوار این هواپیما شده‌اید. حالا ممکن است وسط هوا آن را برباینند، بدزدند و ممکن است سقوط کند، هواپیما ممکن است بنزینش تمام شود و در فرودگاه دیگری فرود بیاید شما اعتراض هم کنید، اینها سرنوشت شماست، کسی به شما وعده‌ای نداده است. شما بی‌جهت با یک آرزوی از پیش آماده شده اشتباهی آمده‌اید اینجا. قصه هیچ ربطی به توقع شما ندارد ... بی‌جا و نادرست است اگر شما بخواهید قصه‌ای را بخوانید که مختصرا مطابق انتظار و عقیده شما باشد.»[۶]

رئالیسم گلستان به تجربه‌های راوی معطوف است اما این راوی گاه، خود گلستان می‌شود. بهمن بازرگانی درباره داستان «با پسرم روی راه» می‌گوید که مرد راوی داستان و گلستان هر دو یکی هستند، این تنها به این داستان مربوط نمی‌شود، در مدومه نیز گویی گلستان حدیث نفس می‌کند «اینجا هوای مه‌آلود و بوی مد با خواب، خواب قدیم خسته بی‌خون عجین شده است. هذیان و دغدغه جای تصور و اندیشه را گرفته است. این فکر نیست، کابوس است. این کار نیست، این تلاطم بیماری است. این تصویر واقعیات است. ما را میان لذت محروم کرده‌اند. ما در میان جفنگ و قیقاج رفتیم زیر چرخ. ما در کنار گود تماشای توپ می‌کردیم وقتی که مشکمان از میخ آسیب دیده بود، دوغمان می‌رفت ... آی! این پره‌های پنکه سقفی معلق است، بی‌جنبش است و مه روی شط نشسته است و من تلخم»[۷]. مد و مه در ۱۳۴۵ نوشته شده، اما اگر گلستان قطعه بالا را در همین روزها به عنوان نظرات خودش بگوید آیا خواننده می‌تواند تفاوتی میان آن قطعه ادبی و این نظرات ببیند؟

گلستان را ظاهرا دیگر چیزی به هیجان نمی‌آورد. پدر جا افتاده در داستان کوتاه «با پسرم روی راه» نیز آنقدر خسته از تکرار هستی است که دیگر او را هم چیزی به هیجان نمی‌آورد. شاید زندگی را اضمحلال و تلاشی می‌بیند که تنها ثمری که دارد آن است که روح را تلخ می‌کند: «وقتی روح تلخ می‌شود، تلخ می‌ماند و کاری نمی‌توان کرد»[۸]. با این همه چیزی بس درخشان در «پدر» و البته گلستان وجود دارد و آن اینکه مانع از بروز هیجان فرزندش نمی‌شود و می‌گذارد تا فرزندش نیز سراب‌گونگی زندگی را تجربه کند. به همین دلیل علی‌رغم میلش و حتی تعجب شدید راننده کامیون فرزندش را تک و تنها در آبادی می‌گذارد تا او تنها بودن را تجربه کند، که برای معرکه‌گیران پول بینداز اما نمایش نبیند که حتی به کتک خوردن هم تهدید شود.

اکنون به داستان زیبای «ماهی و جفتش» باز گردیم. مرد که محو تماشای ماهی‌هاست تا بدان حد شیفته آنها می‌شود که پیش خود می‌اندیشد که آنها چگونه خواهند رقصید و «از این جا تا کجا خواهند رقصید»[۹]. البته که مرد متوهم است که یک ماهی را دوتا می‌بیند که حتی تصویر ماهی را ماهی‌ای واقعی می‌پندارد. با این همه آنقدر شیفته همدمی‌شان می‌شود که خیال می‌کند رقص آنها زندگی را حتی در آن آبگیر (آکواریوم) تنگ، مزین می‌کند. در این که «وهم» شیرین است تردیدی نیست، به همان اندازه که وهم شیرین است واقعیت تلخ است. کودک که نزدیک به آبگیر است تنها یک ماهی می‌بیند. او واقعیت را در می‌یابد و وقتی آن را به مرد می‌گوید به یکباره وهم مرد فرو می‌ریزد آن وقت «مرد اندکی بعد کودک را به زمین گذاشت آنگاه رفت به تماشای آبگیرهای دیگر»[۱۰] مرد متوهم می‌رود تا شاید در آبگیرهای دیگر باز ماهی‌هایی را ببیند که با همدمی می‌رقصند و به این طرف آن طرف می‌روند.

گلستان همچون کودک داستانش نزدیک به آبگیر ایستاده. او مدت‌هاست که آنجا ایستاده بنابراین گمان می‌کند که بهتر از دیگران واقعیت را می‌بیند. او در آبگیر رقص و همدمی نمی‌بیند بلکه تنها یک ماهی می‌بیند، با یک ماهی که همدمی به‌وجود نمی‌آید. گلستان نمی‌خواهد متوهم باشد او سراب می‌بیند، سرابی که تکرار می‌شود اما او دیگر به هیجان نمی‌آید.

«دور است سر آب در این بادیه هشدار / تا غول بیابان نفریبد به سرابت»

ویژگی گلستان آن است که در یک نقطه متوقف نمی‌ماند که جهان را دکارتی نمی‌بیند. او با دوربین خود هر واقعیتی را که بخواهد به نگارش در می‌آورد و به هرکجا که بخواهد می‌رود، او با زیبایی‌شناسی خود نسبت به زیبایی‌شناسی مسلط که مبتنی بر تبیین جهان بر اساس یک مبدا که مبتنی بر خرد همگانی است بی‌اعتناست. گلستان تنها به آنچه خود می‌بیند وفادار است

پی‌نوشت‌ها:

۱و ۲ و ۹ و ۱۰) «ماهی و جفتش» ابراهیم گلستان

۳) «فرهنگ فارسی عمید» ص ۱۰۴۹

۴) در قلب تاریکی، نقد. شهریار وقفی‌پور؛ روزنامه بهار ۹۱/۹/۱۹

۵) «با پسرم روی راه» ابراهیم گلستان

۶) «گفته‌ها» ابراهیم گلستان

۷ و ۸) «مد و مه» ابراهیم گلستان

ادامه از صفحه ۷

زمانی برای نوشتن

در چنین وضعیتی کسانی که می‌توانند جایگاه نوشتن را به دست آورند و مطابق با برداشت رانسیر، زمانی برای نوشتن داشته باشند، دو دسته‌اند: آنهایی که با یافتن شکاف جایگاه‌های منزلتی، در نظام قدرت رخنه کرده و صدای تازه‌ای خلق می‌کنند، کسانی مانند همان کارگران و نویسندگان طردشده که در جایگاه بیانگر نیستند و اتفاقا بیان شده‌اند. و دیگر عده‌ای که زمان را نه با اخلال در آن که با اوقات فراغت به دست آورده و شروع به نوشتن می‌کنند. پس کارگاه‌های ادبی نیز به جای دفاع از رخنه کردن در وضع موجود، برای به‌دست آوردن «زمانی برای نوشتن»، کسانی را به تابعیت می‌پذیرند که زمان کافی برای نوشتن دارند، این شاید یکی از دلایلی باشد که جوانان و زنانی که زمان و وقت بیشتری دارند، خیل بسیاری از نویسندگان اخیر ما را تشکیل می‌دهند.

البته این صورت‌بندی از وضعیت موجود نه تنها در روند نویسنده شدن این تابعین که در آثار داستانی‌شان نیز بروز یافته است و قطعا یکی از وظایف نقد ادبی نیز بررسی و واکاوی جزیی این آسیب‌هاست. این گزاره ایدئولوژیک که نویسندگی به مثابه حفظ سوژگی را به کتاب‌دار شدن تقلیل داده و حتی مستحیل کرده است، جز با مفهوم صنعت‌فرهنگ قابل طرح نیست، از تبعات آن نیز مواجه شدن با «کالا-کتاب» به جای «ادبیات» است. و حالا با حضور بازار به عنوان عامل تعیین‌کننده در صنعت فرهنگ، این گزاره ساده و به ظاهر بدیهی که «یک نفر همزمان نمی‌تواند در دو جا باشد» (یا در دو جایگاه باشد)، به فراموشی سپرده می‌شود چراکه هستند نویسندگانی که به طور همزمان در دو جا ایستاده‌اند: «تابعیت مضاعف» از دیگر مفاهیم حقوقی در مبحث تابعیت، مصداق وضعیت این نویسندگان است. تابعیت مضاعف یا چندگانه در حقوق بین‌الملل، وضعیتی ناممکن است. در این وضعیت اغلب فرد به امید کسب منفعت بیشتر (حمایت حقوقی و سیاسی بیشتر و بهتر) عافیت‌طلبانه به دو یا چند تابعیت تن می‌دهد اما در صورت تعارض این حقوق از هیچ حمایتی برخوردار نخواهد بود. تابعین چندگانه در ادبیات ما نیز، نویسندگانی‌اند که در تقابل با گفتار مستقر، داعیه دفاع از ادبیات آزاد و مستقل را دارند، در عین‌حال با نوشتن و همکاری با نشرها و موسسات دولتی، برآنند تا حاشیه‌ای امن برای خود دست‌وپا کنند. این رویکرد محافظه‌کارانه اما، دست خود را جایی رو می‌کند که با گزاره بدیهی «یک نفر همزمان نمی‌تواند در دو مکان باشد» یا «تابعیت مضاعف ممکن نیست» مواجه می‌شود. هرگز نمی‌توان هم در درون (نظم مستقر) و هم در بیرون (تبعیدی و طرد شده) بود. این تابعیت مضاعف البته خود را در جای دیگری نیز نشان می‌دهد: اینکه نوشته نویسنده-مدرس کارگاه، با امضای او (داستان‌های اعضای کارگاه) یکی می‌شود. یا به تعبیر گی‌دوبور «جامعه نمایش امر متفاوت را می‌پذیرد، اما امر تکین را سرکوب می‌کند.» کارگاه‌های داستان‌نویسی نیز در کار همگن‌سازی ادبیات است: ادبیاتی که در عین تفاوت، یکدست است. «و بی‌گمان زمانه ما (جامعه نمایش) تصویر چیزی را به خود آن چیز، نسخه کپی را به اصل، بازنمود را به واقعیت و نمود را به بود (وجود) ترجیح می‌دهد... آنچه برایش مقدس است وهم است و بس، اما آنچه نامقدس است حقیقت است.» (فوئرباخ)

پس در فرآیند خلق ادبی همواره جدال بر سر جست‌وجوی زمانی برای نوشتن است. و مساله این است که نمی‌توان مکانی برای نوشتن را بدون اخلال در زمان ایجاد کرد. به زعم رانسیر این اخلال برای دستیابی به زمانی برای نوشتن، با طرد شدن و در جایگاه تبعید شکل خواهد گرفت، با دستکاری و تخطی در نظام زمانی که به خلق منزلت می‌انجامد.

پس در وضعیت ادبی امروز که تابعیت تنها از طریق نهاد ممکن شده و هیچ جانشین دیگری نیز موجود نیست، شاید بهتر باشد مفهوم دیگری را پیش کشید: آپاتراید (بی تابعیتی) ادبی. تا شاید نویسندگان بی‌تابعیت، با تاکید بر بی‌جایی و در انزوای فردی، دست‌کم از امکان‌پذیری «ادبیات» و سوژگی «نویسنده» دفاع کنند.

***از مقدمه «شب‌های کارگران»**

ژاک رانسیر، ترجمه صالح نجفی

ادامه از صفحه ۷

اینجا ترجمه بد شکست تجاری نمی‌خورد

بحث سبک را مطرح کردید. به نظرتان تسلط مترجم بر پشتوانه‌های ادبی زبان مقصد، چقدر می‌تواند به درآوردن سبک نویسنده کمک کند؟

بدیهی است که مترجم باید نه فقط به پشتوانه‌های ادبی زبان مقصد که به پشتوانه‌های زبان مبدا هم مسلط باشد. اگر مترجم، زبان مبدا را درست نشناسد نمی‌فهمد که چرا فلان نویسنده به این شکل نوشته نه به شکلی دیگر، و به همین دلیل ممکن است متن را جوری ترجمه کند که هیچ ربطی به متن اصلی ندارد. از طرفی باید امکانات زبان فارسی را هم بشناسد تا سبک را طوری در ترجمه در آورد که توی چشم نزند، چون در متن اصلی هم سبک توی چشم نمی‌زند و خیلی طبیعی در متن جا می‌افتد و مترجم باید بتواند این حالت طبیعی را حفظ و منتقل کند؛ گرچه به نظر من انتقال عین به عین متن اصلی، ناممکن است. می‌شود به آن نزدیک شد و دورش چرخید، اما اینکه مثلا از خواندن ترجمه فارسی جویس عینا همان حسی به خواننده فارسی زبان‌منتقل شود که از خواندن متن اصلی جویس به خواننده انگلیسی زبان منتقل شده، به نظر من امری محال است.

بحث پشتوانه‌های ادبی را برای این مطرح کردم که به نظر می‌رسد مترجمان امروز بیشتر به پشتوانه دانستن زبان، اثری ادبی را ترجمه می‌کنند و برای همین ترجمه‌ها در بهترین حالت خیلی تحت‌اللفظی شده...

البته من خودم این ترجمه‌های تحت‌اللفظی را ترجیح می‌دهم؛ چون خواننده اهل از خواندن‌شان به راحتی می‌فهمد که یک ترجمه معیوب را می‌خواند ولی آنها که ظاهرالصلاح هستند خطرناک‌ترند؛ چون همان ترجمه معیوب را در یک بسته‌بندی خوشگل به شما تحویل می‌دهند، اما ترجمه‌شان هیچ ربطی به اثر اصلی ندارد و خواننده هم این را متوجه نمی‌شود.

گفتید ترجمه عین به عین، محال است. بعضی مترجمان معتقدند که حتی طرز فکر و نگاه مترجم و عینکی که از پشت آن به متن اصلی نگاه می‌کند، در ترجمه‌شان از یک اثر تاثیر می‌گذارد و برای همین ممکن است دو مترجم از یک اثر واحد، ترجمه‌هایی متفاوت ارایه دهند. نظر شما در این‌باره چیست؟

حتما این‌طور است. چون یک مترجم حتی در سطح واژه هم ممکن است یک واژه را به واژه‌ای که مترجمی دیگر به کار برده ترجیح بدهد. ممکن است یک واژه همان‌قدر برای یک مترجم مانوس باشد که برای مترجمی دیگر نامانوس. به هر حال مترجم نمی‌تواند مثل عرفا «از میانه برخیزد» و آنقدر زلال و شفاف شود که متن اصلی بیاید و از خلال او عبور کند؛ هرچه باشد، یک عامل انسانی این وسط وجود دارد و دخالت می‌کند. اما این نباید بهانه بشود برای اینکه مترجمان کاری را با اثر بکنند که مثلا شاملو در ترجمه‌هایش می‌کرد. ترجمه‌های شاملو بیشتر تحمیل مترجم به نویسنده متن اصلی بود. برای همین آدم وقتی آن ترجمه‌ها را می‌خواند لذت می‌برد از نثر و گاه هم گویی داشت کتاب کوچه را می‌خواند. حضور مترجم در متن نباید آنقدر سنگین باشد که نویسنده را زیر جثه خودش له کند. مثلا شما نمی‌توانید در ترجمه کتابی از یک نویسنده آمریکایی بنویسید: «تره به تخمش میره حسنی به باباش.» چون با این کار ناگهان نثر، زمین می‌خورد یا وقتی نویسنده خیلی ساده و خنثی نوشته است: «سوار ماشین شد و راه افتاد.» مترجم نباید به جایش بگذارد: «گازشو گرفت.» یا «ماشینو آتیش کرد.»

مثل نقدی که «میلان کوندرا» بر بعضی ترجمه‌های فرانسوی «کافکا» نوشته و گفته در آثار کافکا، اسم‌ها هر بار تکرار می‌شوند و به جایشان ضمیر گذاشته نمی‌شود اما مترجمان فرانسوی با این توجیه که نثر از ریخت افتاده، به جای تکرار اسم‌ها ضمیر گذاشته‌اند...

بله، یا مثلا کارور در داستان‌هایش تکه‌ای از دیالوگ را می‌آورد و وسطش یک she said یا he said می‌گذارد و دیالوگ را ادامه می‌دهد و باز، او گفت را تکرار می‌کند. گاهی یک حرف یک نفر را سه بار با این «او گفت» تقطیع می‌کند. در حالی که معمولا در زبان انگلیسی اول جمله‌ای را که طرف گفته به طور کامل می‌آورند و بعد می‌گویند she said یا he said. خب این سبک کارور است و می‌خواسته به این طریق مکث‌های گوینده را نشان دهد، یا تردیدش را یا مثلا اینکه جایی شروع می‌کند به دروغ گفتن یا دلایل دیگر و من نباید از ترس اینکه بگویند نحو عادی زبان به هم ریخته، یا چرا این را تکرار کرده و مثلا زشت و بدترکیب است یا هر توجیه دیگری، در ترجمه‌ام سبک را قربانی کنم.

آیا در خود آن محیط بودن هم در ترجمه بهتر تاثیر می‌گذارد؟

بله، مسلما تاثیر می‌گذارد. البته من خودم بیشتر از دو، سه ماه در کشورهای خارجی زبان زندگی نکرده‌ام و بیشتر هم در کشورهای غیرانگلیسی زبان بوده‌ام، اما چیز دیگری که به خود من در ترجمه خیلی کمک کرده، سوای خواندن به زبان انگلیسی، دیدن فیلم و تئاتر و خلاصه آشنا شدن با «فرهنگ» آن جامعه تا حد بضاعتم، ترجمه در رشته‌های متفاوت بوده است. در دوره‌هایی من حتی متونی درباره معماری، شهرسازی، فاضلاب و بتن را هم ترجمه کرده‌ام و این موضوع‌ها آنقدر از من دور بود که باعث می‌شد با احتیاط حرکت کنم و این احتیاط همچنان با من مانده و همیشه به دانسته‌هایم شک می‌کنم. حتی به آنچه مطمئنم می‌دانم.

برخی معتقدند که بحران کاغذ باعث می‌شود ناشران وسواس بیشتری در انتخاب ترجمه‌ها به خرج دهند و زیر بار چاپ هر ترجمه‌ای نروند. نظر شما در این‌باره چیست؟

من با این اعتقاد مخالفم. اینکه شما می‌گویید، در جامعه‌ای اتفاق می‌افتد که آن سلیقه‌ای که ارزش صحبت کردیم وجود داشته باشد و ترجمه بد شکست تجاری بخورد. اما در این جا ترجمه بد شکست تجاری که نمی‌خورد، هیچ، فروش خیلی از این ترجمه‌ها دهبرابر فروش کارهای مترجمان خوب هم هست، چون گاهی مترجم‌ها دشواری‌های سبک را بالکل از بین می‌برند و با شکستن جمله‌های طولانی و دشوارياب ـ سوای دور زدنِ دشواری ترجمه چنین متن‌هایی ـ راحت الحلقوم تحویل خواننده می‌دهند. در این شرایط فقط ممکن است مثلا آن ناشرهایی که از آدم‌های گمنام پول می‌گرفتند و آثارشان را چاپ می‌کردند، دیگر کار نشر برایشان سود نداشته باشد و سراغ حرفه دیگری بروند؛ گرچه من می‌گویم سلیقه و سواد را باید بالا برد و این کار هم فقط مسوولیت ما نیست که هزار و یک گرفتاری داریم. وظیفه ما این است که کارمان را خوب انجام بدهیم و بقیه هم امیدوار باشیم به وظایف‌شان درست عمل کنند. تنگنا هیچ وقت به سود فرهنگ نبوده. دهه شصت و ماجرای سهمیه کاغذ و تبعاتش را که از یاد نبرده‌ایم. پس در مجموع به نظرم بگذارید همه نوع کاری منتشر شود و امیدوارم یک روز بالاخره خوب و بد از هم جدا شوند. ولی خب از طرفی دل آدم می‌سوزد وقتی می‌بیند مردم با این اوضاع می‌روند و ترجمه‌ها را می‌خرند و می‌خوانند و گمان می‌کنند که دارند اثری از یک نویسنده خارجی را می‌خوانند؛ در حالی که ترجمه آن اثر هیچ ربطی به متن اصلی ندارد؛ مثل میلان کوندرای بخت برگشته، که فکر می‌کنم اگر بعضی از ترجمه‌های فارسی آثارش را دوباره از فارسی به فرانسه ترجمه کنند متوجه نمی‌شود که اینها نوشته‌های اوست و این‌خیلی دردناک است.

مدار ۴۲

پوزیتیوها و نگاتیوهای روایی در «آلبوم خانوادگی»

شمالِ دهه ۶۰

پویا رفویی

«آلبوم خانوادگی»، رمان تازه مجتبا پورمحسن، همان‌طور که از اسمش بر می‌آید مجموعه‌ای از عکس‌هایی است که نمی‌بینیم ولی می‌خوانیمشان؛ عکس‌هایی خواندنی. نویسنده به ازای هر عکس، یک فصل اختصاص داده است و راوی با این تمهید، در دیالوگ با کسی که نمی‌شناسیمش، گذشته از معرفی آدم‌های عکس‌ها، به بازگویی اتفاقات، روحیات و روابط خانوادگی خود می‌پردازد. قاب هر عکس، از چهار ضلع دهه ۶۰، زندگی در شهرستان، زندگی روزمره و موقعیت اقتصادی تشکیل می‌شود. تک پسر خانواده – همان کسی که آلبوم را دست گرفته و ورق می‌زند – از مادر مبتلا به وسواس، تحولات شخصیتی و رفتاری دو خواهر خود، فخری و اکرم، پدر جوشکار، و مادربزرگ منشوری فراهم می‌آورد که ضمن مرور خاطرات، گزارشی از زندگی روزمره و کودکانه آن نسل در دهه ۶۰ به دست می‌دهد.

پوزیتیو عکس‌ها اگر بازنمایی شرایط زندگی خانوادگی در یکی از شهرهای شمالی باشد، نگاتیو آنها یکسره در کنتراست روابط نسبی و سببی خلاصه می‌شود. این برجسته‌سازی، که فقط مختص «آلبوم خانوادگی» نیست، حاکی از چرخشی ذهنی و احتمالا واکنشی است به تحولات اقتصادی و سیاسی طبقه متوسط. «آلبوم خانوادگی» قطعا با «آبشوران» علی اشرف درویشیان متفاوت است. هرچند در آن هم با موتیف‌های زندگی در شهرستان، موقعیت اقتصادی و زندگی خانوادگی مواجهیم. در عین حال، «آلبوم خانوادگی» فاصله زیادی با «در محاق» سهیلا بسکی دارد که به بهانه وارد کردن شماره‌های تلفن در دفترچه‌ای تازه به ازای هر شماره شخصیت‌ها و روابط زیسته راوی از دهه اول انقلاب تا دولت اصلاحات بازگو می‌شود. از این بابت، کتاب پورمحسن جان می‌دهد برای بررسی تطبیقی. اما در اینجا قصد اصلی تاکید بر چرخشی ذهنی است که کانون روایت را از رابطه‌های سببی به نوعی بازگشت دردمندانه و ناممکن به روابط نسبی سوق می‌دهد.

«دوارد سعید» در «جهان، متن، منتقد» یکی از بنیادهای شکل‌گیری رمان مدرن را گذار از روابط نسبی به سببی ذکر می‌کند. رمان برخلاف حماسه و تراژدی ژانری است که شخصیت آن به هر قیمتی موفق به خروج از چنبره روابط نسبی می‌شود و متعاقب آن برای تاسیس رابطه‌های تازه تلاش می‌کند. موفقیت یا شکست در تحقق این نیت، به‌زعم ادوارد سعید، فرع بر قضیه است. در تقابل با نگره سعید درباره رمان‌های مدرن، زیگمونت بومن با بررسی سریال‌های تلویزیونی دهه ۹۰ میلادی تکمله‌ای متضاد بر این مقوله اضافه می‌کند. بومن بر این نظر است که سوژه معاصر به‌رغم سوژه مدرن سعی در بازگشت به رابطه‌های نسبی دارد و حتی رابطه‌های سببی خود را با معیارها و موازین روابط دوران کودکی خود می‌سنجد. به تعبیری، پیوندهای سببی اگر با چارچوبی مشابه زندگی نسبی منطبق نشوند، مطمئنا دردناک، دشوار و در خطر اضمحلال هستند

مروری اجمالی بر آثار نویسندگان ایرانی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شمسی، مستقل از ارزش‌گذاری کیفی، این چرخش ذهنی را محسوس‌تر می‌کند. «سمفونی مردگان»، «دل دلدادگی» و «خانه ادریسی‌ها» و «اسفار کاتبان» نمونه‌هایی از ترجیح رابطه‌های سببی‌اند. حال آنکه روایت‌پردازی «آلبوم خانوادگی» در عکس این مسیر حرکت می‌کند. اساسا نوستالژی دهه ۶۰ در فاصله بین دو قطب این دو نوع رابطه فعال می‌شود. می‌توان به طرح این ادعا پرداخت که مخاطب هدف برای راوی «آلبوم خانوادگی» کسی است که متعلق به نسل پس از او، یعنی دهه هفتادی‌هاست. در جای‌جای رمان، از بازگویی بمباران‌های هوایی و اقلام مصرفی و تفریحات متداول گرفته، تا برنامه‌های تلویزیونی، راوی به نحوی برای مخاطب فرضی خود اطلاع‌رسانی می‌کند که گویی او هیچ تجربه و آشنایی قبلی با چنین فضایی ندارد. اگر دایره چنین فرضیه‌ای را بزرگ‌تر کنیم، می‌توان به این نتیجه رسید که «آلبوم خانوادگی» گزارشی از زندگی دهه شصتی‌ها برای دهه هفتادی‌هاست. به همین دلیل، ژست‌ها و موقعیت‌های مندرج در عکس‌های آلبوم جز به شکل بهانه‌ای برای یادآوری زندگی در آن دوران ساختارمند نمی‌شود.

راوی «آلبوم خانوادگی» در بخشی که به یادآوری تب فیلم‌های هندی در اوایل دهه هفتاد می‌پردازد، به مخاطب فرضی‌اش یادآوری می‌کند که تماشای «سنگام» نوستالژی دوران جوانی والدینش هیچ لطفی نداشته و در ادامه به این نتیجه می‌رسد که چه بسا یادآوری خاطره‌های خود او نیز برای نسل‌های بعدی جذابیتی نداشته باشد: «گاهی فکر می‌کنم آدم‌ها خیلی نمی‌توانند با خاطرات با حال نسل قبل از خودشان حال کنند. با وجود این مطمئنم ما هم برای بچه‌هایمان خاطراتمان را تعریف می‌کنیم. می‌دانی چرا؟ چون پدر و مادرها از گذشته حرف نمی‌زنند که ما لذت ببریم. آنها از به یاد آوردن روزهای خوش و ناخوش گذشته کیف می‌کنند، چون فکر می‌کنند، حداقل برای لحظه‌ای فکر می‌کنند، امکانش هست که گذشته تکرار بشود.» در واقع نویسنده محتوای خاطره را با متغیر «نسل» می‌سنجد و توامان به طور تلویحی میل ناممکن برای بازگشت به گذشته یا چیزی مربوط با گذشته را بروز می‌دهد. در جای دیگری از رمان، راوی به تفاوت فیلم و عکس اشاره می‌کند. لب کلام او این است که عکس‌ها به لحظه و فیلم به مدت ارجاع می‌یابد. در عین حال در عکس خلاف فیلم اولویت با غیاب است. اما با همه این اوصاف هیچ یک از این خصایص در نحوه روایت «آلبوم خانوادگی» مدنظر قرار نمی‌گیرد.

تنی چند از جامعه‌شناسان ادبیات در سال‌های اخیر با تاکید بر تقدم دوستی بر روابط خانوادگی این پدیده را با مدرن شدن طبقات متوسط ایران هم ارز دانسته‌اند و درست با تضاد با تمرکز جامعه‌شناسانه بر مفهوم دوستی، چرخش ذهنی نویسندگان برای بازتولید نوستالژی دهه ۶۰ و حسرت رجعت به روابط نسبی از یک پدیده دو تحلیل متفاوت مطرح می‌شود. یکی «دوستی» را یکی از شوون مدرن شدن و شهری شدن در نظر می‌گیرد و دیگری ناامید از توسعه روابط نسبی صرفا به بازسازی و پس و پیش کردن محتواهای حافظه اکتفا می‌کند. علاوه بر این، در سطح کالای فرهنگی تدریجا با پدیده روبه‌رو هستیم که شاید «صنعت دهه ۶۰» عنوان مناسبی برای آن باشد. عکس‌ها، اشیای مصرفی، طرز لباس پوشیدن، برنامه‌های تلویزیونی و حتی کتاب‌های درسی و محدودیت‌های قانونی و اخلاقی آن دوران با اتکا به امکان نشر و پخش، به کالاهایی مبدل می‌شوند که مصرف کمی آنها بیش از هر چیز دشواری خلق تجربه‌های تازه را منتفی می‌کند.

با کمی صراحت بیشتر، ادبیات به طور عام با داستان به نحوی خاص‌تر، عبارت از نفی حداکثری محتوای حافظه است. نویسنده در لحظه نوشتن به سمت چیزی خیز برمی‌دارد که از قضا در حافظه‌اش نمی‌گنجد. نوشتن که در برخورد اولیه، ثبت امور سپری شده به نظر می‌رسد؛ در فرآیند ادبیات وضعیتی را رقم می‌زند که در هیچ فضای دیگری امکان مواجهه با آن میسر نیست. به تعبیر ویریلیو، حافظه در عرصه زیبایی‌شناسی چیزی به جز تابعی از سرعت فراموشی نیست. آنچه به بازنمایی در می‌آید، در طراز دیگری امر بازنمایی‌ناپذیر، فاجعه یا شوک بیرون از خاطره را جبران می‌کند.