«لذت خیانت» در ترجمه

لایحه‌ای برای دفاع از «افترا»

شیما بهره‌مند

۱ «ترجمه‌کردن افترا زدن است.» این گزاره‌ای است که جودیت باتلر از تأملاتِ باربارا جانسن در باب ترجمه و وضعیت دوگانه آن بیرون می‌کشد و شرحی بر آن می‌نویسد در مقاله‌ای با عنوان «لذت خیانت» که همراه با سه مقاله دیگر درباره ترجمه، چندی پیش در سری کتاب‌های کوچک نشر بیدگل درآمد. باتلر از جانسن نقل می‌کند که «ترجمه می‌تواند افترا بزند، می‌تواند به تهمت و متعاقبا به شکایت دامن بزند. ممکن است ترجمه با نوستالژی درآمیزد و درنتیجه با معضل درد و رنج همراه شود. ترجمه می‌تواند از صورت آرمانی دادن به گذشته سر باز زند» و می‌تواند از وضعیت تأثرآوری طفره رود که می‌خواهد آدمی را به اصالتی گریزپا و فریبکار متعهد کند. ترجمه پای مباحثی نظیر وفاداری به متن اصلی یا لطمه‌زدن به آن را نیز پیش می‌کشد. هر ترجمه ناگزیر مافاتی دارد، چیزی از متن مبدأ در برگردان آن فوت می‌شود تا متن بار دیگر در زبان مقصد حیات پیدا کند. در خوانش باتلر از آرای جانسن، ترجمه مضاف بر اینکه با لطمه ارتباطی تنگاتنگ دارد، بدون لطمه زدن به متن اصلی ممکن نمی‌شود. پس لطمه در فرایند ترجمه ضرورتی است انکارناشدنی، که حیاتِ بعدی متن را ایجاب می‌کند.

جانسن بحثِ خود را با این پرسش آغاز می‌کند که آیا ترجمه پس از متن اصل می‌آید و استوار بر متن اصل است؟ بعد مقدمات پاسخ را از تجربه‌ای که در همان اوان درگیر آن است، فراهم می‌آورد. جانسن آن‌طور که باتلر روایت می‌کند حینِ فکر کردن به مسئله ترجمه، از سر اتفاق «محاکمه» کافکا را دست گرفته بود. نخستین جمله «محاکمه» که معروف‌ترین و شاید پیش‌چشم‌ترین بخش محاکمه نیز هست، ایده‌ای به ذهن جانسن می‌آورد که حول‌محور ترجمه -دغدغه آن روزهای او- می‌چرخد. «بی‌شک کسی به یوزف ک افترا زده بود، زیرا بی‌آن‌که از او خطایی سر زده باشد یک روز صبح بازداشت شد». افترا. این کلمه است که جانسن را به درنگ وامی‌دارد. «افترا؟ یک واژه انگلیسی در تلاشی سست برای ترجمه واژه ایتالیایی یا فرانسوی [آن] است. ترجمه کردن افترا زدن است؛ خیانت به متن اصل در فرایند انتقال آن جزء لاینفک ترجمه است.» و بعد نتیجه می‌گیرد که «افترا زدن» از جنسِ بدیِ اجتناب‌ناپذیر ترجمه است. «دقیقا به همین ترتیب به یوزف ک هم خیانت شده است.» جانسن به معنای این کلمه در زبان آلمانی، زبانِ اصلی متن اشاره می‌کند که علاوه‌بر معنای افترا، معانی ضمنی دیگر نیز دارد: «اتهامی ناروا، بهتان و افترا» و بعد از تفاوتِ افترا زدن با دروغ گفتن می‌گوید و این فرض را پیش می‌کشد که اگر به‌جای کلمه «افترا» از «دروغ» استفاده می‌شد، اتفاق دیگری می‌افتاد. «اگر متن بدین قرار می‌بود: کسی درباره یوزف ک دروغ گفته بود، لابد در تقابل حقیقتی وجود داشته که می‌توانسته و می‌بایست درباره او گفته شود.» پس حقیقتی از نظر پنهان، بر زبان‌نیامده یا مخفی مانده است. حقیقتی که اگر برملا می‌شد یوزف ک را تبرئه می‌کرد. آن‌طور که پیداست با تغییر ناچیز در یک کلمه، ترجمه حتی می‌تواند موجب آشکارگیِ متن باشد. جانسن ترجمه دوم را حامل معنایی مضاعف می‌داند: «معنایی مضاعف به بازداشت ک، که بی‌معنایی آن را از بین می‌برد.» بدیهی است که کسی درباره یوزف ک چیزی مخرب گفته است و «این چیزِ مخرب نه‌تنها با کلمه افترا بلکه با پژواکی که در خود مسئله ترجمه نهفته است، انتقال می‌یابد.» باتلر پس از روایت خود از نظراتِ جانسن نقل‌قولی از او می‌آورد: «تنها ترجمه می‌تواند خیانت کند، بدون این‌که لزوما تضادی را القا کند که از آن دور می‌شود.» بدین‌منوال با نظر به ایده جانسن و شرح باتلر بر آن می‌توان چنین ادعا کرد که هر دو ترجمه از کلَمه مبدأ - چه افترا و چه دروغ بستن- هر دو حامل معنایی بیش از متن اصلی است. جودیت باتلر اینجا در مقام یافتن واژه مناسب‌تر و نزدیک‌تر به معنای کلمه شارحِ بازداشت یوزف ک نیست. بحث بر سر این نیست که «ترجمه برای خوب انتقال‌دادن باید خیانت کند»، بلکه مسئله این است که تنها به‌میانجی ترجمه است که بازداشت یوزف ک بیشتر فهم می‌شود. به‌بیان دیگر بازداشت یوزف ک در زبان دیگر و در مواجهه با «دیگری» -که همان زبان بیگانه است- بیشتر به بیان درمی‌آید تا در زبان اصلی خود. جورجو آگامبن در مقاله مفصل «ک» وجه تازه و جالبی به این بحث اضافه می‌کند. مطابق با حقوق رم باستان «ک» حرفی بود که فراخواندگان به دادگاه روی لباس خود نقش می‌کردند. این «ک» ربط زیادی به کافکا ندارد و مخفف کلمه «کالومیناتور» به‌معنای مفتری‌علیه است. از منظر آگامبن، فاصله بین افترا و اتهام، گسستی هستی‌شناختی است که با حقوق نمی‌توان آن را پر کرد. «افترا» برخلاف اتهام به دامنه حقوق و قضاوت ورود پیدا نمی‌کند، بلکه وضعیتی است که هرچه سریع‌تر باید به‌شکل اتهام یکدست شود. اشاره آگامبن از این بابت جالب است که کافکا در واقع یوزف ک را از رم باستان به پروس قرن بیستم در نابهنگامی و نابجایی محض ترجمه و تجربه می‌کند.

باتلر به نکته‌ای دیگر اشاره می‌کند که در پیوند با «افترا» در ترجمه است. اینکه درست آن هنگام که جانسن در کار شکل‌دادن به قرائت خود از ترجمه است، کتاب دیگری ذهن او را درگیر می‌کند. باتلر می‌نویسد «پیش از این‌که (جانسن) نسخه کتاب محاکمه خود را تورق کند، در حال تأمل پیرامون *فارماکونِ* افلاطون بوده است.» همین امر است که موجب می‌شود جانسن درباره زمینه اصیل زبان تردید کند. او بر قرائت متفاوت و خلاف‌آمدِ دریدا از متن افلاطون دست می‌گذارد. قرائت او این واقعیت را آشکار می‌کند که «فارماکون» خلافِ آن‌چه تاکنون پنداشته‌اند، تعینِ چندانی ندارد. «پیش‌تر همه مترجمان -و از این‌رو همه فلسفه افلاطونی- تصور می‌کردند تعینی در آن (معنای فارماکون) وجود دارد. تنها در هنگام ترجمه است که شقاقِ میان زهر و پادزهر آشکار می‌شود.» و باز اینجاست که جانسن درمی‌یابد تصمیم مترجمان بار تاریخی خاصی را به این کلمه تحمیل کرده است، بااین‌حال تنها در هنگامه ترجمه است که می‌توان به این شقاق، به این تفاوت معنایی پی برد و از آن سخن گفت. درنهایت جانسن پا را از این فراتر می‌گذارد و ادعا می‌کند که ترجمه نه‌تنها شوریدگی و شکوهِ متن اصلی را بازمی‌تاباند، خود باید به‌مثابه تفسیری بر متن اصلی عمل کند. بعد جانسن صراحتِ بیشتری به‌کار می‌برد و با پیش‌کشیدن مجادلات مترجمانِ «سافو»، شاعر یونانی پیرامون طرز ترجمه درست یا ترجمه خوب، «افترا» را در تقابل با «ترجمه خوب» می‌نشاند. او اعتراف می‌کند که «افترا زدن به سافو موجب نوعی تخطی، انقیاد و تخریب افق شعر او می‌شود...» اما جز این نیز سافو ناشناخته باقی می‌ماند و «این یعنی تجسدِ قواعدی چون حرمت و خلوص که گاه به‌نظر می‌رسد خود شعر به مقابله با آن‌ها می‌پردازد...»

بعد جانسن این مسئله را طرح می‌کند که چه‌می‌شود اگر افترا زدن به سافو موجب خیانت به او و مافاتی در شعر او شود، به این قرار که شعر او به‌تعبیر والتر بنیامین به «حیات بعدی» برسد و اینجاست که صدای جانسن در حنجره باتلر با بنیامین هم‌آوا می‌شود و هر سه به دفاع از «افترا» در ترجمه برمی‌خیزند. ناگفته نماند که والتر بنیامین و مقاله معروف و چندبار ترجمه‌شده او «رسالت ترجمه» بر سرتاسر کتاب سایه انداخته است و اصلا همین مقاله، وجه مشترک چهار مقاله کتاب است. مترجم نیز در مقدمه اشاره می‌کند که «نقطه پیوند مقالات این کتاب تأثیرپذیری همه آن‌ها از *رسالت ترجمه* والتر بنیامین است.»[1]

۲ آن‌طور که از مقاله جودیت باتلر و شرح آرای جانسن برمی‌آید «ترجمه» نوعی انحراف از متن اصلی است، و تنها چند درجه انحراف کافی است تا چشم‌انداز متن تغییر کند و حتی تغییری ناچیز معنای مضاعف، چه‌بسا متفاوتی به متن اصلی بدهد. آخر هر متن در زبان دیگر همبسته با زمینه و ساختار حاکم بر آدمیان متعلق به آن زبان خوانده و فهم می‌شود. به هر تقدیر آن‌چه مشترک است در تمام زبان‌ها، این حقیقت است که در هر «ترجمه» قدری تفسیر متن هم هست، یا فراتر اینکه هر ترجمه خود تفسیری است بر متن. ترجمه در این خوانش، بناست چیزی به ادبیات هر ملت اضافه کند. ترجمه دیگر بیگانه‌ای تحمیل‌شده به ادبیات وطنی یا اجل معلقی تابع شرایط موجود نیست، بلکه خودْ بخشی از ادبیاتِ هر کشور است. ناگفته پیداست که ادبیات ما در این مورد خاص وضع وخیم‌تری نیز دارد. زیرا نه‌تنها زبان فارسی وامدارِ مترجمان چیره‌دست و مسلط ما و ترکیب یا واژه‌سازی‌های آنان در مقام معادل‌سازی است، که بیشتر ادبیات ما با ترجمه پا گرفته است. بگذریم.

لذت خیانت

ترجمه نصراله مرادیانی

نشر بیدگل

تلقی اخیر جریان غالب ادبی ما از ترجمه، معادل است با پس‌زدن آن به‌بهانه کم‌رنگ شدن تولیداتِ داستانی داخله، و ازقضا تلقی اخیر بیشتر از طرف نویسندگان وطنی متعلق به جریان غالب یا منتفع از آن مطرح شده است. ترجمه قرار نبود حفره‌های معرفتی موجود را پر کند یا جانشینی برای ادبیاتِ داخله باشد. ترجمه آن‌طور که جانسن می‌گوید بناست پرده از رازی، ناگشوده‌ای بردارد و نور بیشتر بر زوایای تاریک متن‌ها بتاباند. ترجمه اینجا سالیانی است که دیگر حفره‌های ادبیات فارسی را نشان می‌دهد. فاصله آشکارِ ادبیات داستانی ما با بدیل‌های جهانی‌اش تا مدت‌ها چنان بود که عده‌ای را به مخالفت با ترجمه واداشت. اما جریان غالب دست روی دست نمی‌گذارد، این جریان همدست با دست نامرئی بازار سرانجام از راهی بیراهه‌ای خود را به تعادل می‌رساند. تعادل بازارِ نشر و هم‌ترازکردن ترجمه و تألیف در آن، با هم‌پوشانی این دو رقم خورد. حالا دیگر وجه غالب ترجمه‌ها به‌جای آن‌که پرده از کیفیت ناچیز ادبیات داستانی ما بردارد، خود هم‌قدِ مکتوبات داخله شده است. اینک بلندی دیوار نشر ما چنان است که آدم‌ها را با قدهای متفاوت قد می‌دهد. همان‌قدر که ادبیات ما از ادبیات جهانی، از تفکر جهانی و به‌تعبیر پاسکال کازانووا «جمهوری جهانی ادبیات»[2] دور شد و چشم بست، همان‌مقدار که بر طرح مسائل جهان‌شمول چشم پوشید، ترجمه نیز پابه‌پای آن پیش رفت. اگر تا پیش از این، دست‌کم تا دو سه دهه پیش «ترجمه» پیشرو بود و ادبیات ایران در امتداد آن، حالا به یارای بازار و«نظم خودجوش فرهنگ»[3] ترجمه خود را به قد ادبیات وطنی رسانده است. از سر اتفاق نیست که بسیاری از نویسندگان جریان غالب از طرف ترجمه به داستان‌نویسی آمده‌اند یا برعکس. ادبیات ما در سال‌های اخیر خیلی زود برای همتایانش در جهان مابازاهای درخور ساخت: تبِ تند هاروکی موراکامی و ریموند کارور و پتر اشتام و از این‌دست نویسندگان که هنوز هم به سردی ننشسته، ماحصل این بدیل‌سازی‌ها و هم‌قامت کردن‌هاست. چه حیرت‌آور است که ما با انبوه ترجمه از آثار جهانی کم‌مقدار یا ترجمه‌های بی‌مقدار از آثار ادبی مهم جهان مواجهیم، که یا متناظر با ادبیات ما بوده‌اند یا پسند جوایز ادبی جهان، بی‌آنکه در چون‌وچرای امکان ژانرهای جایزه‌بگیر در آن طرف جهان تفکر کنیم یا چرخشی را نشانه برویم که سلیقه جهانی در جوایز خاص دنبال می‌کنند و نمونه بارز آن «صداهای چرنوبیل» اثر الکسیوویچ است که به‌نوعی نشانگر دگرگونی رویکرد جهانی از ادبیات داستانی به نان- فیکشن‌ها است. در این‌باره نیز جز چندباره ترجمه‌کردن این کتاب و قالب کردن ترجمه این یا آن شخص به مخاطبان، کاری از دست جریان ادبی مستقر ما برنیامده است.

امروز که بار دیگر انتشارات علمی‌وفرهنگی کار خود را از سر گرفته و به چاپ آثار کلاسیک مهم -که سالیان دراز در انبارها خاک می‌خورد- پرداخته است، این مسئله خود را عیان‌تر در معرض ذهن مخاطب ایرانی می‌گذارد: ترجمه دیگر به‌منزله ضرورتی درک نمی‌شود که بنا دارد با برقراری دیالوگ با ادبیات ما، چهره‌ای دیگر از جهان پیش‌روی مخاطب بنمایاند. دیگر از مترجمانی چون محمد قاضی، کریم امامی، به‌آذین، احمد سمیعی، نجف دریابندری، ابوالحسن نجفی، رضا سیدحسینی، احمد میرعلایی و دیگر نام‌های بزرگ خبری نیست، مترجمانی که هریک از ترجمه‌هاشان تفکر، ایده یا فلسفه‌ای در پشت خود داشت یا ضرورتی در نسبت با جامعه ما. اینک نسل مترجمان چیره‌دست و مسلط به ادبیات و زبان فارسی رو به کاستی گذاشته است و از این میان تنها نام‌هایی اندک؛ احمد سمیعی، منوچهر بدیعی، عبدالله کوثری، صالح حسینی و چند تن دیگر مانده‌اند. هم‌زمان مترجمانی در صحنه ادبیات و فرهنگ ظهور کرده‌اند که تنها شمارِ صفحات ترجمه‌هاشان در ماه، نشان از بی‌قدر و قیمت‌کردن ترجمه است. ترجمه در این مجال اجل معلقی است، وابسته به شرط‌وشروطی و مناسباتی که تا برقرار و بر دوام است، وضعیت ادبیات ما نیز چنین است که هست. در این نگره معلق یا مدت‌دار بودن ترجمه البته، خود تنها روزن امید ماست. زیرا چنان‌که از مفاد اجل معلق برمی‌آید به دو مفهوم وابسته است: یکی اجل که مدت است و دیگری معلق که مشروط. پس اگر شرایطی دیگر در ادبیات ما پیش آید و مناسبات موجود برهم بخورد، «ادبیات» در دو ساحتِ پرت‌افتاده امروز -ترجمه و تألیف- رخ عیان خواهد کرد. چنان‌که هم‌امروز نیز در میان سیلِ ترجمه‌های چندباره و سردستی ترجمه‌هایی هست و مترجمانی که در آشفته‌بازار نشر از قدر و کیفیت کار خود نزده و تن به ترجمه‌های زودبازده بی‌مصرف نسپرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. «لذت خیانت» شامل چهار مقاله است: «ترجمه‌کردن» و «ترجمه‌کردن از» موریس بلانشو، «نتایج: رسالت مترجمِ والتر بنیامین» پل دومان و «لذت خیانت» جودیت باتلر.

۲. «جمهوری جهانی ادبیات»، پاسکال کازانووا، ترجمه شاپور اعتماد، نشر مرکز

۳. «ادبیات و اقتصاد آزادی، نظم خودجوش فرهنگ»، پل کانتور و استفن کاکس، ترجمه سلما رضوان‌جو، نشر دنیای اقتصاد

عطف کتاب

«روسمرسهولم» علیه روشنگری

عدالت یا مرگ

پارسا شهری: «روسمرسهولم» اثر هنریک ایبسن نمایش‌نامه‌ای است که در آن چیزی رخ نمی‌دهد. با این همه این نمایش‌نامه روشنگر مسائل بسیاری است و با مهم‌ترین اتفاقات دورانش پیوندی عمیق دارد. آن‌طور که مترجم آن، بهزاد قادری در مقدمه‌اش بر کتاب نوشته است: «آنچه در این نمایش اتفاق می‌افتد، پیش از آنکه روی صحنه رخ دهد، در فکر و ذهن اشخاص بازی روی می‌دهد». از این است که می‌توان گفت در نمایش‌نامه اخیر اتفاقی رخ نمی‌دهد. تنها ماجرای نمایش شاید مرگ خودخواسته روسمر و ربکاست، که آن‌هم «به روش تراژدی یونان، بیرون از صحنه اتفاق می‌افتد». در این نمایش‌نامه مواجهه شخصیت‌ها با گذشته و شناخت خود، آنان را به نابودی می‌کشاند. در نظر قادری فضای صحنه و دیالوگ‌های گمراه‌کننده ایبسن خاصه در پرده اول، ابزاری برای زمینه‌چینی است تا نویسنده به نوع خاصی از زندگی اشاره کند. «او از فضای اتاق نشیمن روسمرسهولم برای ایجاد تنش استفاده می‌کند، انگار گذشته بر این خانه قدیمی سخت سایه افکنده است». تنش بین زندگی و مرگ و در طرف دیگر بین حال و گذشته در تمام گفت‌وشنودها و زمینه‌چینی‌های ایبسن احساس می‌شود. روسمر در نمایش مردی مسئول با آرمان‌های والا معرفی می‌شود اما از نظر کرول، «پای مردم و امور واقعی زندگی که پیش می‌آید، آدم خام و ضعیفی است». نمایش، در چهار پرده روایت می‌شود. پرده اول بیشتر گفت‌وگوهایی است که زمینه جدل‌های روان‌شناختی و اخلاقی را فراهم می‌کند. پرده سوم خود سه صحنه دارد که در هریک از آنها آگاهی روسمر به طرز دردناکی گسترش می‌یابد. مدیر محافظه‌کار مدرسه، روزنامه‌نگار آزادی‌خواه و ربکا و روسمر آدم‌های بازی این پرده هستند. اما پرده سوم تمام‌وکمال از آنِ

روسمرسهولم

هنریک ایبسن

ترجمه بهزاد قادری

نشر بیدگل

ربکا است. در خلال این پرده ما و ربکا هم‌زمان با خویشتنِ او آشنا می‌شویم و به‌نظر می‌رسد که ربکا نیز همچون روسمر چندان شناختی از خود و نیروهایی که بر او تأثیر می‌گذارند، ندارد. و پرده آخر که مهم‌ترین بخش نمایش‌نامه نیز هست. اینجاست که ربکا اعتراف می‌کند تلقی خاندان روسمر از زندگی، اراده او را نیز مسموم کرده و درهم شکسته و این مقدمه‌ای است برای یگانه‌شدن این دو، گرچه در آن‌سوی زندگی. جایی که «درنهایت زندگیِ روسمر و ربکا یکی می‌شود پل روی تنوره آسیاب در لحظه مرگ است». در این نمایش به‌خصوص در پرده دوم «توجه ایبسن بیشتر به بحران اخلاقی روسمر معطوف است: یعنی به آگاهی فزاینده او نسبت به این واقعیت که دستش عمیقا به گناه آلوده است». در آخر پرده دوم است که روسمر هم‌زمان با رد پیشنهاد ازدواجش از سوی ربکا، به ناتوانی خود در مواجهه با دنیای خود واقف می‌شود. او اینک برای رویارویی با خویشتن ناتوان‌تر از پیش است. روسمر می‌میرد تا رهایی‌اش را ثابت کند؛ کاری که پیش‌تر از این از ربکا انتظار می‌رفت و ربکا به شیوه غیرمسیحی غریب می‌میرد، بیشتر بر طبق عرف باستانی اسکاندیناویایی، عدالت یا مرگ، به سنت روسمرسهولم، تا کفاره گناهانش را بپردازد. «روسمرسهولم» را نمایش‌نامه‌ای می‌دانند که بیش از هر چیز به نروژ و وضعیت آن مربوط است، اما درعین‌حال این نمایش را کنایه یا تعریضی می‌خوانند روشنگریِ شیلر، گوته. روسمر در وظیفه خود، به ارمغان‌آوردن آزادی برای انسان‌های متعالی شکست خورده است.

تازه‌های علمی‌وفرهنگی

ضیافت سیار

از میان آثار ادبی مطرح جهان که اخیرا در نشر علمی و فرهنگی امکانِ بازنشر پیدا کرده، دو رمان مهم «گتسبی بزرگ» و «عقاید یک دلقک» به‌تازگی در قطع کوچک منتشر شده‌اند. «گتسبی بزرگ» اثر اسکات فیتس جرالد را دومین رمان بزرگ قرن بیستم خوانده‌اند؛ رمانی که در دوران رونق اقتصادی آمریکا می‌گذرد و روایتی است از «مرد هیچ‌زاده اهل هیچ‌آباد» که کنایه‌ای است از تام، دیگر شخصیت محوری کتاب که سراسر رمان در پی کشف رازورمز گتسبی است. توصیف داستان سرراست این رمان بلند کار چندان ممکنی نیست، به‌تعبیر کنت تایتان، منتقد آمریکایی، این رمان «داستان کوتاه بسیار بلندی است از یک مرد خودساخته، از یک جوان بزن‌بهادر شیک‌پوشِ سی‌وچندساله که مالک خانه پرعرض‌وطولی در لانگ‌آیلند است و در همین خانه است که ضیافت‌های عظیم می‌دهد و در عین حال احساس تنهایی می‌کند. این مرد عاشق دختر ثروتمندی است و او را برای اولین‌بار در زمانی که افسر مفلسی بوده دیده... و این مرد سرانجام در سیلان حوادث فجیع به قتل می‌رسد.» سیمای گتسبی تا میانه‌های رمان در هاله‌ای از ابهام می‌ماند، چنان‌که در نظر تام و دیگران. ما بعدها واقعیت پس پرده گتسبی را کشف می‌کنیم. گتسبی خود درباره ثروت هنگفتش می‌گوید که ارثیه‌اش بوده و یک‌بار در «اضطراب بزرگ، اضطراب جنگ» از میان رفته و بعد دوباره از راه تجارت دارو و نفت به‌دست آمده. اما همه این مطالب روی دیگر نیز دارد. گتسبی آن‌طور که می‌گویند به جنگ رفته هرچند به مدت پنج ماه، صاحب تعدادی داروخانه بوده اما آنچه در این داروخانه‌ها به فروش می‌رسد الکل خانگی بی‌برچسب تجاری بود و کارهای دیگر او هم به گاوبندی و قمار مربوط است. آن‌طور که تایتان می‌نویسد: «گتسبی که رؤیایش را درست و دست‌نخورده با خود به گور برد، ما را رها نمی‌کند و در ما علاقه شدیدی برمی‌انگیزد تا بگردیم و دریابیم که اشکال کجای کار بود و چطور شد که رؤیای رنگین درهم شکست و به کابوس بدل شد». در مقدمه کتاب نیز آمده که «گتسبی بزرگ» در میانه دهه چهل با ترجمه کریم امامی و با نامِ «طلا و خاکستر» در نشر فرانکلین چاپ شد. دومین چاپ این رمان اواخر دهه چهل با عنوان «گتسبی بزرگ» در شرکت سهامی کتاب‌های جیبی منتشر شد. سال پنجاه‌وچهار رمان در قطع بزرگ چاپ شد و بعد، از چاپ سوم تا چهارم آن بیست‌واندی سال وقفه افتاد تا اینکه با ویراست تازه مترجم آن در نشر نیلوفر منتشر شد. اینک از پس سالیان این رمان به نشر علمی‌وفرهنگی بازگشته و بعد از نیم‌قرن از چاپ نخست آن برای هشتمین‌بار منتشر شده. از نکات دیگر کتاب، نامه‌های آخر کتاب است: نامه‌هایی که دوستان فیتس جرالد در پاسخ به نامه و نسخه اهدایی او به آنها نوشته‌اند: الیوت، گرترود استاین، ادیت وارتن. بخش عمده نامه‌ها از مسحورشدن آنها در برابر داستانِ فیتس جرالد خبر می‌دهد. الیوت می‌نویسد «این نخستین گامی است که داستان‌نویسی آمریکایی بعد از هنری جیمز برداشته.» مترجم نیز در آخر فیتس جرالد را هم‌سنگ یا بالاتر از همینگوی خوانده و به «ضیافت سیار» همینگوی اشاره می‌کند که در آن سه فصل به فیتس جرالد اختصاص دارد.

گتسبی بزرگ، اسکات فیتس جرالد، ترجمه کریم امامی

در میان آماتورها

«عقاید یک دلقک» نوشته هاینریش بل با ترجمه شریف لنکرانی نیز نخستین‌بار در اواخر سال‌های سی درآمد. مترجم کتاب در پیشگفتار خود این رمان را در یک خط چنین توصیف می‌کند: «عقاید یک دلقک، من‌روایت است و راوی یک دلقک، یک بازیگر پانتومیم.» این درست که رمانِ اخیر را از موثرترین داستان‌های عاشقانه در ادبیات جدید خوانده‌اند، اما این روایت کافی از رمان هاینریش بل نیست. رمان سعی دارد با افشای حقایقی چون واقعیت عشق، سبک و شیوه زندگی اجتماع بورژوا و کاتولیک زمان خود را از پشت نقاب، یا همان ماسک بازیگران پانتومیم، آشکار کند. هانس شنیر، دلقک برخلاف آنچه مخاطب انتظار دارد از خانواده‌ای مرفه برخاسته است اما به‌خاطر استعداد و علاقه‌اش به کارِ پانتومیم، کمدی و معرکه راه‌انداختن، به‌نوعی از طبقه خود طرد شده است. او در میان شعارها و جنجال‌های ناسیونال‌سوسیالیستی بزرگ شده است و از این‌رو به جامعه نوساخته‌ای که بر ویرانه های هیتلری بنا شده چندان اعتقاد و اعتمادی ندارد. او معتقد است «خاصیت کمدی در این است که برای مردم موقعیت‌هایی را به صورت انتزاعی نشان بدهد که از زندگی واقعی خود آنها گرفته شده باشد، نه از زندگی مردمی بیگانه». سراسر کتاب تک‌گویی بلند دلقک است و تنها چند باری در این سیر روایت، تک‌گویی و روایت خاطرات و گذشته وقفه می‌افتد. او بعد از اتفاقی در یکی از همین معرکه‌ها، به شهر خود بازمی‌گردد و به اتاقش پناه می‌برد. همین‌جاست که او گذشته خود را مرور می‌کند و مخاطب متوجه می‌شود که همسرش، ماری که یک کاتولیک معتقد است، او را ترک کرده و همین هانس را حسابی به‌هم ریخته است. صحنه آخر رمان به طرزی نمادین گویای وضعیت جامعه‌ای است که دلقک آن را توصیف می‌کند. او وازده از همه‌جا به ایستگاه راه‌آهن می‌رود تا همان‌جا روی پله‌ها بنشیند گیتار بزند و آواز بخواند، که مردی با ماسکی به‌شکل کاسترو را می‌بیند که می‌خواست به او تنه بزند، دلقک خود را کنار می‌کشد و تازه آنجاست که به‌یاد می‌آورد موقع کارناوال است: «خوب جور می‌آمد. یک حرفه‌ای هیچ‌جا بهتر از میان آماتورها نمی‌تواند مخفی شود». و بعد شروع به خواندن کرد.

عقاید یک دلقک، هاینریش بل، ترجمه شریف لنکرانی

قرارداد دوزخی

پانیذ زرتابی: «در اواخر اکتبر ۱۸۲۹، در لحظه‌ای که قمارخانه‌ها در پناه قانون باز می‌شوند - زیرا قمار هوسی است که ذاتا مالیات به آن تعلق می‌گیرد- جوانی وارد پاله-رویال شد. بی‌آن‌که مدت زیادی در تردید بماند، از پلکان قمارخانه‌ای که شماره ۳۶ داشت بالا رفت. پیرمرد کوتاه‌قد پریده‌رنگی که در تاریکی در پس پیشخوانی کز کرده بود، ناگهان از جا برخاست و قیافه‌اش را که قالب رذیلانه‌ای داشت نمایان کرد و با لحنی خشک و غرغرو فریاد زد: آقا، کلاهتان را لطف کنید. وقتی شما به قمارخانه‌ای وارد می‌شوید، قانون نخست کلاه از سرتان برمی‌گیرد. آیا این یک رمز تقدیر یا کنایه انجیل است یا درواقع نوعی قرارداد دوزخی است که با شما بسته می‌شود و از شما نمی‌دانم چه‌چیزی را به‌منزله گروگان طلب می‌کند؟ آیا برای آن است که مجبورتان کند در مقابل کسانی که پول شما را خواهند برد باادب باشید؟ آیا پلیس که در همه گنداب‌روهای اجتماع کمین کرده است می‌خواهد نام کلاه‌فروش یا نام خودتان را بداند و بفهمد آیا اسم خود را بر دیواره کلاه خویش نوشته‌اید؟ یا سرانجام برای آن است که جمجمه شما را اندازه بگیرند و آمار آموزنده‌ای درباره استعداد دماغی قماربازان ترتیب دهند؟ خوب دانسته باشید همین که یک قدم به‌طرف ماهوت سبزی که میز قمار را می‌پوشاند برداشتید، دیگر کلاهتان از آن شما نیست؛ هم‌چنان که خودتان، دارایی‌تان، کلاهتان، عصا و سرداری‌ات، همه به‌یک‌سان متعلق به قمارید.» رمان «چرم ساغری» اثر اونوره دو بالزاک با این جملات کوبنده و نامأنوس آغاز می‌شود. آن‌طور که به‌آذین در مقدمه می‌نویسد: «بالزاک در کمدی انسانی خود داستان چرم ساغری را زیر عنوان مطالعات فلسفی جای داده است. درواقع این رمان عجیب مسئله‌ای خاص - یعنی زندگی فرد- را مطرح می‌کند. چرم ساغری طلسمی است که گویی زندگی را در خود متراکم ساخته است.» هم‌چنان که تلاش‌های فرد برای رسیدن به خواست‌ها و آرزوهایش به‌تدریج دچار فرسایش روحی و جسمی می‌شوند، دارنده طلسم نیز شاهد زایل‌شدن پاره‌چرم است. تا روزی که پیمانه آرزو پر شود و چرم مرگ هم برسد. بالزاک این طلسم را با خاصیت فوق‌طبیعی در رمان خود به‌کار می‌گیرد تا از قدرتی بگوید که دارنده آن به‌واسطه این طلسم از آن برخوردار می‌شود، اینکه چگونه این قدرت به‌کار گرفته می‌شود درواقع سیر روایت «چرم ساغری» را شکل می‌دهد. بالزاک برای نشان‌دادن عجز و ابتذال زمانه خود شخصیت رافائل را خلق می‌کند و در بستر جامعه آن روزگار می‌نشاند. رافائل جوانی مستعد، تحصیل‌کرده، با طبع بخشنده است که پدرش ورشکسته شده و برای حفظ نام و اعتبار او از ثروت هنگفت خود که از مادر به ارث برده است، تمام بدهی‌های پدر را می‌پردازد و بعد با تحمل محرومیت بسیار در یک اتاق نمور زیرشیروانی زندگی خود را سپری می‌کند و مدت‌ها همان‌جا می‌ماند تا کتابی تحقیقی بنویسد، شاید که از این راه هم به شهرت برسد و هم ثروت ازدست‌رفته را دوباره به‌چنگ آورد. او اما محرک دیگری جز این دو، شهرت و ثروت ندارد و دیری نمی‌گذرد که همین امر ابتذال او را برملا می‌کند. تا اینکه ورود اتفاقی او به یک عتیقه‌فروشی سرنوشت او را تغییر می‌دهد. آن‌هم درست در زمانی که ادامه زندگی برایش ناممکن شده و در فکر خودکشی است. در اینجاست که پاره چرم به‌عنوان طلسم به او داده می‌شود و حالا دیگر قدرت در دست او است. «در این اثر شاید بیش از هر اثر دیگر بالزاک، روح بدبینی نویسنده منعکس گشته است.» رمان به‌زعمِ مترجمش سراسر تردید به همه مظاهر دانش، فعالیتِ انسانی، عقاید سیاسی و فلسفی دوران است.

چرم ساغری

اونوره دو بالزاک

ترجمه به‌آذین

نشر علمی‌وفرهنگی

ادامه از صفحه ۹

غریبه

هوشنگ‌هری گفت: «کجا می‌ری؟» گفت: «از صبح یه‌قرونم کاسبی نکردم.» هوشنگ‌هری گفت: «پس پول خون پری‌خانوم چی می‌شه! خدارو خوش نمیاد تو شاهد باشی یه‌نفر رو بکشند و بذاری بری. یادت نیست می‌گفتی پری‌خانوم گفت بیا بریم بالاپشت‌بوم واست درددل کنم، آخه من هیشکی رو ندارم، اجاقم کوره. می‌گفت هم کتاب بخون، هم به حرفای من گوش بده. اما به حاجی‌آقا نگی‌ها!» غریبه بلند شد رفت طرف قهوه‌چی، از کنار آنها گذشت و زیرچشمی نگاهی به هر دو انداخت. در قهوه‌خانه را که باز کرد، هوشنگ‌هری گفت: «مگه تو نگفتی؟» غریبه برگشت و گفت: «با منی؟!» سکوت قهوه‌خانه را در بر گرفت. هوشنگ‌هری نگاه کشداری به سرتاپای غریبه کرد و گفت: «دیگه اینورا پیدات نشه!» غریبه جوابش را نداد و رفت.

* داستان‌های به‌هم‌پیوسته «کندو» چهارشنبه‌ها منتشر می‌شود