روزنامه شرق

ادبیات

گفت‌وگو با داریوش شایگان به مناسبت انتشار جنون هشیاری — صفحه ۱۰

مروری بر ترجمه پرویز دوایی از نی سحرآمیزِ بهومیل هرابال — صفحه ۱۱

نگاهی به «ملال» بودلر، شاعر پاریس و مدرنیته، حامد فولادوند — صفحه ۱۲

اثری از ژرژ سورا

یادداشتی درباره ترجمه «تطابقات» در «جنون هشیاری» داریوش شایگان

هیروگلیف بودلر

پویا رفویی

هیچ شعری دیگر از بودلر و احتمالا هیچ شاعر دیگری تا این حد بر ادبیات مدرن تأثیر نگذاشته است. هرچند که «تطابقات» در آغاز چندان توجهی برنینگیخت و مقبول طبع معاصران واقع نشد. در این شعر، خبری از بودلریسم نیست. نه دغدغه مرگ و زشتی در میان است و نه کلنجار با شیطان و بیماری و ملال. صدای برخاسته از شعر هم نه به ملعنت دچار آمده است و نه آلباتراس خنده‌آمیزی است که تخته‌بند زمین شده باشد. بودلر در چهارمین شعر از کتاب «گل‌های بدی (/شر)» به رمزگشای تطابقات مبدل می‌شود. شعر حتی در فرم و چینش کلمات به جلوه «ترجمه»ای از رازهای جهان درآمده است. در این شعر بودلر، حواس را به هم آمیخته است.

ظاهراً عنوان شعر ملهم از سوئدنبرگ، عارف سوئدی است که گویا بودلر با میانجی بالزاک با او و اندیشه‌هایش آشنایی داشته است. طبق نظر سوئدنبرگ، صوت و گفت‌های عارفانه در طبیعت در مکالمه با یکدیگر به سر می‌برند. به بیان دیگر، عالم غیب و عالم شهود، ماده و روح در تطابق با هم‌اند و هریک به طنین‌ها و ارتعاشات دیگری پاسخ می‌دهند. اما بودلر، برخلاف سوئدنبرگ از «تطابق» صرف سخن نگفته است. بلکه آن را جمع بسته است. استانلی برنشاو، بر این نظر است که «تطابق» بودلری افزون بر آنچه مد نظر سوئدنبرگ بوده است، سه تطابق دیگر را نیز دربر می‌گیرد: تطابق فلسفی، تطابق حسی و تطابق زمانی. علاوه بر این، در لحن و ضرباهنگ شعر نظمی هندسی و دقیق حاکم است. بودلر، «تطابقات» را در چهار بند سروده است که دو بند نخست هر کدام چهار سطر دارند و دو بند پایانی دو سطری‌اند. اما در دوبند اول کلماتی به کار رفته است که به کندی پیش می‌روند. مکث‌ها و سکته‌های زیاد، سرعت خواندن شعر را کند می‌کند. در بند دوم، حواس و در کنارش هنرها، به‌منزله ترجمه‌ای از ذات واحد طبیعت‌اند. یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد «تطابقات» این است که هر حسی در آن، ترجمه حسی دیگر است. به عبارتی، ترجمه کردن بر سرودن پیشی گرفته است. در دو سطر آغازین- «طبیعت معبدی است که ستون‌های زنده‌اش/گاه می‌گویند کلمات گنگی را»- با معبدی سروکار داریم که ستون‌های آن هیروگلیف‌هایی حجاری‌شده است. برای فهم معنای این هیروگلیف‌ها لازم است که پیشاپیش با نشانه‌ها و علائم آن آشنا باشیم. با این همه، این علائم برای اکثر رهگذران و بینندگان معنای خاصی دربر ندارد. تفاوت شاعر با دیگر مردمان از همین‌جا شروع می‌شود. شاعر در نظر بودلر، موجودی است که می‌تواند هیروگلیف‌های ستون‌های معبد طبیعت را دریابد. در نتیجه، مثل شعر رمانتیک دیگر به شاعر الهام نمی‌شود، بلکه او خود در مقام مترجمی است کتیبه‌خوان. در سطر سوم از کسی سخن به میان می‌آید که از «جنگل انبوه تمثیل‌ها» (forets de symbols) عبور می‌کند. برای کلمه «سمبل» داریوش شایگان معادل «تمثیل» را بر معادل‌های دیگری از قبیل «نشانه‌ها»، «رمزها» و حتی خود «سمبل» ترجیح داده است. البته این ترجیح بی‌دلیل نیست. بودلر این کلمه را با دامنه‌ای وسیع از دلالت‌های مختلف در شعر خود آورده است. از یک سو، «سمبل» حاکی از بیان طنزآلود و توأمان جانبدارانه از جنبش سمبولیستی شعر فرانسه است و از سوی دیگر، از منظر واژه‌شناسی سمبل در زبان یونانی مأخوذ از فعلی با معنای تحت‌اللفظی پرتاب‌کردن است. (چندان که از همین ریشه کلمات دیگری مثل parable،hyperbole، و problem نیز در زبان‌های غربی مصطلح است.) دلیل آن که شایگان «تمثیل» را برگزیده است، شاید این باشد که در بین متفکران غربی از افلاطون و پولس رسول گرفته تا فیلسوفان و متألهان مدرن، سمبل بر وجهی از جهان حاضر و معلوم دلالت می‌کند که گواهی است بر عالمی دیگر، عالمی غیبی یا نامرئی. شاعر در «تطابقات» مدعی آن است که به قصد خواندن متن رازآلود طبیعت و جهان، ترجمه بر الهام اولویت دارد. راز اشیا تنها در صورتی آشکار می‌شود که شعر به جای روایت یا توصیف، رمزگشایی کند و پرده از طبیعت حقیقی اشیا بردارد. آنچه در ظاهر همگان می‌بینند ظهورهایی وهمناک است. جهان پیرامون هیروگلیف خاص خود را داراست و این در ید شاعر است که هیروگلیف ستون‌های این معبد را بازخوانی کند. احتمالا از آنجا که بودلر در برخی از شعرها و مکتوباتش، خود را «مفسر تمثیل‌ها» معرفی کرده است، شایگان معادل «تمثیل» مستوفا دانسته است.

یکی دیگر از ویژگی‌های «تطابقات» پرهیز بودلر در به‌کاربستن استعاره است. کم‌وبیش استعاره‌ای در تطابقات به چشم نمی‌خورد. برخی بودلرشناسان بر این نظراند که شاعر در این شعر بی-استعاره یا کم-استعاره درصدد آن بوده تا از رمانتیسم زمانه‌اش فاصله بگیرد و تا حد ممکن شعر را به شکل آثار کلاسیک عرضه کند. عده‌ای دیگر معتقدند که بودلر می‌کوشیده تا با هیچ تمهیدی مخاطبان خود را شگفت‌زده نکند. اما اگر استعاره در «تطابقات» تا حد ممکن تقلیل یافته است، در عوض تشبیه و قیاس به وفور به کار رفته است. در سطر ششم، برای موصوفی انتزاعی-«وحدت»- دو صفت به کار رفته است. در بند دوم، بودلر با اصوات کاری کرده است تا پژواک برخی آواها را در سطرهای بعدی دوباره بشنویم. مسلماً، این جلوه‌های «تطابقات» ترجمه‌پذیر نیستند. از اینجا معلوم می‌شود که «تطابقات» بودلری با «تطابق» عرفانی سوئدنبرگ متفاوت است. در اینجا ماده و روح به صورت بی‌واسطه با یکدیگر تطابق پیدا نمی‌کنند؛ بلکه این حواس پنج‌گانه‌اند که هرکدام با دیگری می‌آمیزد. زبان شعر و در مفهومی وسیع‌تر، زبان هنر طبیعت را بی‌واسطه درک نمی‌کند. بلکه زبانی است موازی که شعر را به ترجمه‌ای از طبیعت مبدل می‌کند. به بیان دیگر، شعر وجه غیرطبیعی طبیعت است. در آخرین سطرهای شعر، حس بویایی غلبه می‌کند. پروست معتقد بود که بویایی برای بودلر مهم‌ترین حس انسانی است، زیرا به تداعی‌های متوالی دامن می‌زند و علاوه بر این از حس لذت تا اشمئزاز را به خوبی القا می‌کند. محمدعلی اسلامی ندوشن در مقدمه‌ای که بر ترجمه خود از شعرهای بودلر نوشته است، به مشابهت‌های نقش بو در شعر بودلر و حافظ پرداخته است. هرچند دلایل و زمینه این شباهت صوری در آثار هر یک از این دو شاعر متفاوت است. بو در «تطابقات» توأمان تازگی و گندیدگی را به ذهن متبادر می‌کند. در سطر آخر شعر- «می‌سرایند هیجان حواس و شور روان را»- بودلر شیوه تازه‌ای برای آفرینش شعر پیشنهاد می‌دهد. شاعر در قدم اول به اشیا جان می‌بخشد و در ادامه اشیا جان‌یافته با دیگر جان‌ها تماس برقرار می‌کنند. داریوش شایگان در ترجمه خود از سطر آخر شعر ترجیح داده است که برای هریک از موصوف‌های حواس و روان، صفت‌های جداگانه‌ای («هیجان» و «شور») به کار ببرد. حال آن‌که بودلر برای هر دو (des sens و de l'esprit) تنها یک صفت (transports) را به کار برده است. تفاوت موصوف‌ها در شعر بودلر تنها با مفرد و جمع‌بودن آنها معلوم می‌شود. به نظر می‌رسد شایگان بنابر دلالت‌های فرهنگی مشخصی هیجان مختص حواس و شور را برازنده روان تلقی کرده است. در «تطابقات» همان‌طور که اشاره کردیم، الهام جای خود را به ترجمه می‌دهد. شاعر به جای آن‌که به سیاق رمانتیک‌ها از طبیعت الهام بگیرد، طبیعت را ترجمه می‌کند. طبیعت، هیروگلیفی است که تنها شاعر می‌تواند آن را بخواند. ازاین‌رو سرودن بیش از آن که نوشتن و خلق متن اولیه باشد، حاکی از خواندن و ترجمه متنی به متن دیگر است. این متن بین حواس دست به دست می‌شود. یگانگی روان، عبارت است از تفاوت ترجمه‌های حسی متفاوت. حس‌ها با هر بار تکرار به حس دیگری مبدل می‌شوند و دیفرانسیل این تکرارها است که روان را می‌سازد.

یوجین هالند در کتاب «بودلر و شیزوآنالیز: بوطیقای اجتماعی مدرنیسم»، «تطابقات» را مظهر به‌خواب‌رفتن رمانتیسم و بیدارشدن مدرنیسم معرفی می‌کند. به زعم وی، طبیعت، طبیعی نیست. از این بابت «تطابقات» طبیعتی را به تصور درمی‌آورد که در حکم قلمرو میان دو سرحد «طبیعی» و «انسانی» است. این قلمرو بینابین مثل معبد است. یوجین هالند از تکرار کلمه «مثل» (comme) چنین نتیجه می‌گیرد که در قلمرو طبیعتی-که به هیچ روی طبیعی نیست- هر چیز به طور بالقوه با چیزهای دیگر متناظر است. بر مبنای این تحلیل، بودلر آن‌قدر برای «هم- ارزی» اهمیت قائل بوده است که سطر نخستین شعر را با نوعی هم-ارزی آغاز کرده است: «طبیعت= معبد». این هم-ارزی دامنه وسیع‌تری پیدا می‌کند، به نحوی که انسان و طبیعت یکسان تلقی می‌شوند. انسان طبیعتی است رام‌شده و طبیعت، انسانی است وحشی. بنابراین دیگر بین انسان و سایر مظاهر طبیعت قوه نطق فاصله ایجاد نمی‌کند. درختان نیز سخن می‌گویند؛ ولو اینکه کلام‌شان مخدوش و نامتعارف باشد.

شایگان در «جنون هشیاری» مسئله مهمی را مطرح می‌کند: بودلر، شاعری اروپایی است. او تنها شاعری است که «با فراگذشتن از مرزهای زبانی به شاعری اروپایی بدل شد.» (ص ۹) همواره شنیده‌ایم و خوانده‌ایم که شعر ترجمه‌پذیر نیست. بسیار به ما گفته‌اند که در ترجمه، وجوهی از شاعرانگی شعر از بین می‌رود. و یا مثلاً اینکه شعر ترجمه نمی‌شود، بلکه بازسرایی می‌شود. حال این سؤال پیش می‌آید که بودلر چگونه توانست شاعری اروپایی و نه فقط شاعری فرانسوی باشد. این سؤالی نیست که بتوان به آن پاسخ داد. اما می‌شود «تطابقات» را بازخوانی کرد. بودلر، به جای سرایش شعر ترجیح می‌دهد که مترجم شعر باشد. او مترجم شعرهایی است که هنوز سروده نشده‌اند. این تعبیر فارغ از وجه شاعرانه‌اش، منطقی هم هست. در «جنون هشیاری»، شایگان از قول کالاسو نقل‌قولی بدین مضمون آورده است که شعرهای بودلر چنان‌اند که انگار از زبان لاتین ترجمه شده‌اند. اما بودلر به همین بسنده نکرده است. در «تطابقات» شاهد آنیم که پیش از آن که شاعر الهام‌یافته جان‌های بشری باشد، مترجم زبان طبیعت است. بودلر قاعده را معکوس کرده است. از طبیعت الهام نمی‌گیرد، بلکه به طبیعت الهام می‌کند. برخلاف رهگذرانی که از هیروگلیف معبد طبیعت چیزی نمی‌فهمند، او سمبل‌ها/تمثیل‌ها را رمزگشایی می‌کند و وجه غیرطبیعی طبیعت را برجسته می‌کند. شاعر مدرن، پیش از آن که سراینده یا نابغه باشد، مترجم است. از چشم بودلر، لازمه شاعر مدرن شدن، مترجمی کلاسیک بودن است. زبان شعری بودلر، زبانی انسانی یا به تعبیری زبان «دیگری» نیست. این زبان، ترجمه‌ای است از هیروگلیف طبیعت. هیروگلیف طبیعت، صرفاً مظاهری طبیعی نیست. مهم‌ترین متن رمزآلود و نامفهوم طبیعت، همان شهر است. بودلر، به تمایز قرن بیستمی و شدیداً محافظه‌کارانه «فرهنگ/طبیعت» معتقد نیست. در «تطابقات» با هم-ارزی‌هایی سروکار داریم که از آن می‌توان به فرمول بودلر مراد کرد. بر طبق این فرمول، شهر طبیعتی رمزگذاری شده است. اما شاعر برخلاف روانکاو صرفاً به رمزگشایی از رمزها اکتفا نمی‌کند. زیرا رمزگشایی بلافاصله مقدمه‌ای برای رمزگذاری بعدی است. شاعر، نه روانکاو طبیعت که مترجم آن است.

در «تطابقات» منطق بازنمایی کنار می‌رود، شاعر چیزی را توصیف نمی‌کند و هیچ چشم‌اندازی را برنمی‌گزیند. به جای بازنمایی -که از دو طریق روایت و توصیف در زمانه بودلر رواج داشت- با معیار قراردادن ترجمه، شکلی از نوشتن را خلق می‌کند که بر کنش خواندن مبتنی است. همان‌طور که مترجم در آغاز متنی را می‌خواند و سپس دست به ترجمه می‌زند، شاعر نیز با طبیعت همین رفتار را می‌کند. چنین سیاستی را نخستین بار، بالزاک در «چرم ساغری» به کار بست. شعر زندگی مدرن ماحصل گوش‌سپردن به صحنه‌ها و تصاویر ناهماهنگ و ازهم‌گسیخته محیط پیرامون است. بودلر پا را از این هم فراتر می‌گذارد. هیچ زبانی از عهده بیان طبیعت برنمی‌آید. طبیعت، بی‌بیان بیانگر است. شاعر، مترجمی است که به این صداها گوش می‌دهد، بوها را استشمام می‌کند و طبیعت را از قید دیگران جدا می‌کند. به این ترتیب نظام سلسله‌مراتبی اشیا را به هم می‌ریزد. قرار نیست معنا یا ارتباطی به اشیا منتسب شود، فقط کافی است اشیا هم مثل بیانگران متکی به جایگاه سخن، به سخن درآیند. «تطابقات»، با قرارداد یا معاهده ساده‌ای آغاز می‌شود: طبیعت، همان معبد است. در این قرارداد مازوخیستی، طبیعت نقش منشأ الهام یا شأن ویژه‌ای از حیات را ایفا نمی‌کند. اهمیت این قرارداد در این است که شاعر از زبان انسان‌ها با همه امکان‌پذیری‌ها و محدودیت‌هایش فاصله می‌گیرد، تا به زبانی جامع‌تر دست پیدا کند. مسئله شر و زیبایی در همین جا به هم گره می‌خورند. زیبایی بودلری با شرارت آمیخته نیست. شر هم فی‌نفسه زیبا نیست. با «انطباق» طبیعت و فرهنگ است که امر زیبا با شرارت پیوند می‌خورد. باتای در «ادبیات و شر» توضیح داده است که شر بودلری، رفتار کودکی است که تن به بلوغ نمی‌دهد. این کودک از انجام وظیفه سر باز می‌زند. و دقیقا به همین دلیل، تجربه‌اش از زیبایی با شرارت و بی‌فایدگی پیوند می‌خورد. باتای تداوم این رویکرد بودلر را در کافکا پیگیری می‌کند. کافکا نیز مثل بودلر ازاین‌رو نوشتن را با ملعنت و نفرین مطابقت می‌دهد که نمی‌تواند کارمند یا وکیل خوبی باشد. بنابراین بودلر نمی‌خواهد با زبان زیبایی طبیعت را بیان کند؛ او با زبان ناممکنی زبان را بیان می‌کند. ناممکنی زبان، شعری است که مثل متنی ترجمه شده است. ناممکنی زبان، ارتباط بصری و بویایی با جهان پیرامون است.

فراتررفتن از مرزهای زبان، با گردش کاری بوروکراتیک و روالی اداری شکل نمی‌گیرد. مثلاً دولت نمی‌تواند متصدی جهانی کردن ادبیات کشوری بشود و با این فرض که مترجمان راه را بر مؤلفان سد کرده‌اند، در زمینه خلق و ایجاد متون ادبی مداخله بکند. چندی پیش یکی از مسئولان فرهنگی دولت در میزگردی چنین اظهار کرده بود که مترجمان و مؤلفان نباید یکسان تلقی شوند و ازاین‌رو، برابردانستن نابجای مترجمان و مؤلفان باعث شده است که از قدر و منزلت نویسندگان ما کاسته شود. کتاب شایگان در عین بی‌ربطی با چنین زمینه‌ای حامل این پرسش مهم است که آیا ادبیات مدرن در زبان خلق می‌شود یا بر لبه زبان. اتفاقا بودلر نمونه درخور تأملی از هنرمندی است که در زبان، وجه غیرزبانی را برمی‌انگیزد. شعر او به جای آن که خواندنی باشد، بوییدنی و لمس‌کردنی است. ترجمه‌ای است از طبیعتی غیرطبیعی.

بودلر به شیوه رمانتیک‌ها طبیعت را آدم- نمایی (personification) نمی‌کرد. او مسیری عکس را می‌پیمود. او شهر را آدم-زدایی کرد و وجه دیگری از تاریخ را فعال ساخت. به همین ترتیب، استعاره‌های شاعرانه هم با مجاز جا عوض کردند. فرهنگ متضاد با طبیعت نیست، بخشی از طبیعت غیرطبیعی است. شهر بودلری برخلاف شهر ناپلئونی و پروژه اوسمان از طبیعت مهندسی‌شده تهی می‌شود و در عوض با شهری مواجه می‌شویم که طبیعت‌تر از طبیعت است. این شهر، بی‌رحمی طبیعت را داراست. در «تطابقات» شیئیت اشیا بر چشم‌انداز بیننده یا شاعر غلبه می‌کند. به همین دلیل بودلر به کمک حسامیزی از انتخاب هر زاویه دیدی صرف‌نظر می‌کند. او نمی‌خواهد از اشیا الهام بگیرد. اشیا خود الهام‌های خاص خود را بروز می‌دهند. هر حسی شیء را به حس دیگری از شیئی دیگر مرتبط می‌کند. بنابراین، شعر مدرن اشیا را از چشم‌اندازهای سوپژکتیو رها کرد و راه را برای خوانش «جنگل سمبل‌ها» می‌گشاید.

شایگان در «جنون هشیاری» بر تناقض‌آلودبودن بودلر تأکید می‌کند و فصل جداگانه‌ای از کتاب را به همین مضمون اختصاص می‌دهد. کتاب که ماحصل مطالعه‌ای جامع و هدفمند است و در تألیف آن از منابع گوناگونی استفاده شده است، به‌سادگی انگیزه نویسنده را افشا نمی‌کند. شایگان به دغدغه‌ای چندده‌ساله و علاقه شخصی‌اش به بودلر اشاره می‌کند. اما شاید یکی از وجوه منحصر به فرد این کتاب در کارنامه آثار شایگان این باشد که کتاب با تألیف آغاز می‌شود و با ترجمه خاتمه پیدا می‌کند. ظاهراً پروکاسیون بودلری کار خودش را کرده است و مؤلف را به مترجم تبدیل کرده است. تبعات این فرضیه ما را به جهان تازه‌ای وارد می‌کند که در آن جغرافیا وجهی توپوگرافیک پیدا می‌کند. ظاهراً «آسیا در برابر غرب» حالا به تناقضی شبیه به «آسیای غربی» و «غرب آسیایی» مبدل شده است. بودلرِ شایگان، مماس با منابع متعدد و مطالعه فراگیر او درباره این شاعر مدرنیستی است که شر و زیبایی را در هم آمیخته است و از زبان خود به بیرون گام نهاده است. از هرچه رفته مؤلف مدرن، مترجم متنی نانوشته است.

شعری از شارل بودلر با ترجمه داریوش شایگان

تطابقات

طبیعت معبدی است که ستون‌های زنده‌اش
گاه می‌گویند کلمات گنگی را؛
آدمی می‌گذرد از جنگل انبوه تمثیل‌ها
که او را می‌نگرند با نگاه‌های آشنا.

به‌سان پژواک‌های بلندی که در دوردست درمی‌آمیزند
در وحدتی ژرف و ظلمانی
گسترده چون آسمان و چون روشنایی
عطرها و رنگ‌ها و اصوات به هم پاسخ می‌گویند.

عطرهایی گاه تازه چون تن کودکان
لطیف چون نوای نی، سرسبز چون مرغزاران،
و عطرهای دیگر فاسد، غنی، فتح‌کنان،

به انبساط چیزهای بی‌پایان
مانند عنبر و مُشک و عود و کندر
می‌سرایند هیجان حواس و شور روان را.

عطف کتاب

رازهای داستایفسکی

«شیفتگی من به داشتن پیشه‌ای در زمینه ادبیات به‌هیچ‌وجه مرا از داشتن دیدگاهی واقع‌گرایانه به زندگی منحرف نکرد و گرچه بیشتر شاعر بودم تا مهندس، تا سال آخر، همواره یکی از دانشجویان ممتاز دانشکده به‌شمار می‌آمدم. پس از فارغ‌التحصیلی به ارتش رفتم و با این‌که می‌دانستم دیر یا زود ترک خدمت می‌کنم، اما در آن دوران، هیچ‌گاه مشغله‌های اجتماعی‌ام را کاملا مغایر با آینده‌ام نیافتم، و حتی به‌عکس، اعتقاد راسخ داشتم که آینده از آن من است و من نیز یگانه ارباب آن». این سطور بخشی از نامه‌ای است که داستایفسکی در سال ۱۸۷۷ نوشته و شاید همین اعتقاد راسخش باعث سخت‌جانی او در برابر حوادث مختلف زندگی‌اش بوده است. داستایفسکی نویسنده‌ای است که جهان خاص خود را دارد و اگرچه جزو نویسندگانی به‌شمار می‌رود که از وجوه مختلف به آثارش پرداخته‌اند اما هنوز هم نقاط نادیده زیادی درباره او و آثارش وجود دارد. رابرت برد در کتاب «نگاهی به زندگی و آثار داستایفسکی» کوشیده تا گوشه‌های دیگری از شمایل داستایفسکی را از میان نامه‌ها و آثارش به تصویر بکشد. رابرت برد در این کتاب و در چند فصل مراحل مختلف زندگی داستایفسکی را مرور کرده و سیر تطور او را در آثارش پی گرفته است. او در مقدمه کتاب با عنوان «چهره‌های داستایفسکی»، به شمایل داستایفسکی و عکس‌های به‌جامانده از او توجه داشته و عکس‌های او را آینه تمام‌نمایی از رازهای درونی او دانسته است. مقدمه کتاب با نقل ماجرائی جالب شروع شده و آن اینکه روزی داستایفسکی از دوست پزشکش، و به گفته رابرت برد «جمجمه‌خوانی غیرحرفه‌ای»، خواست تا ساختار جمجمه‌اش را بررسی کند و از این راه به ویژگی‌های شخصیتی و درونی‌اش پی ببرد. پزشک پس از بررسی، متوجه شباهت واضح میان ساختار جمجمه داستایفسکی و سقراط می‌شود؛ چیزی که به گفته رابرت برد «مبین درک مشترکشان از جان آدمی بود». او همچنین به توصیف فروید از داستایفسکی اشاره می‌کند؛ فروید در توصیفش چهار چهره مجزا برای داستایفسکی برشمرده بود: «هنرمند خلاق، انسان روان‌نژند، معلم اخلاق و گناهکار». شخصیت‌پردازی‌های داستایفسکی در آثار مختلفش و پرداختن به ذهنیت آنها مورد توجه بسیاری از پژوهش‌هایی بوده که تاکنون درباره آثار او انجام شده و بسیاری معتقدند که داستایفسکی اسرار مکنون چهره‌ها را می‌دانست. برای مثال کنستانتین بارشت در پژوهشی که بر روی دست‌نوشت‌های داستایفسکی انجام داده، نشان داده که او بارها برای تشریح هویت شخصیت‌های داستانی‌اش به کشیدن طرح چهره‌شان پرداخته است.

نگاهی به زندگی و آثار داستایفسکی

رابرت برد

ترجمه مهران صفوی و میلاد میناکار

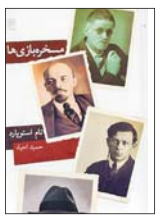
نشر ققنوس

نگاه

مروری بر نمایشنامه «مسخره‌بازی‌ها»

کلود سایکس هنوز نمرده است

تام استوپارد که پیش‌تر با نام تام استاپارد آثاری از او به فارسی ترجمه شده بود، در زمره نمایشنامه‌نویسانی است که معمولا راه سخت را طی می‌کند. نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های او معمولا با سطح اطلاعات زیاد تاریخی و دقت نظر رشک‌برانگیزش مخاطب را شوکه می‌کند. تام استوپارد با «رزانکرنتز و گیلدنسترن مرده‌اند» -که پیش‌تر با ترجمه مصطفی اسلامیه ترجمه شده - هملتِ شکسپیر را به نحوی بازنویسی می‌کند که مخاطب به دانش خود از اثری با شهرتِ هملت شک می‌کند. به استوپارد نه می‌توان عادت کرد و نه می‌توان از شیوه دقیق پرورش متن و خلق آثارش سر درآورد. در «مسخره‌بازی‌ها»، استوپارد ادبیات و تاریخ را در هم آمیخته و وضعیت دراماتیکی شگفتی ایجاد کرده است. در فاصله سال‌های ۱۹۱۸-۱۹۱۷ در زوریخ سوئیس، سه اعجوبه تأثیرگذار در تاریخ قرن بیستم در کنار هم به سر می‌برند: لنین، جویس و تریستان زارا. استوپارد با الهام از زندگینامه مفصل جویس به قلم ریچارد المن، خمیرمایه «مسخره‌بازی‌ها» را فراهم کرده. طبق تحقیقات المن، از جویس درخواست می‌شود تا در مدت اقامت خود در زوریخ به منظور حمایت از زبان انگلیسی نمایشنامه‌ای را روی صحنه بیاورد. در این ایام جویس مشغول نوشتن «اولیس» است. در کتابخانهٔ شهر خیلی‌ها او را جدی نمی‌گیرند. شایعه شده که او می‌خواهد با کتاب راهنمای دوبلین و «اودیسه» هومر، رمان مهمی بنویسد. در همان حوالی لنین نیز در حال نگارش بیانیه‌ها و آثار سیاسی است. این‌طور که پیداست شانس با او همراه نیست و اروپا به سوسیالیست‌ها مجال عرض‌اندام نخواهد داد. زارا هم که در کافه ولتر همین شهر جریان داداییسم را به راه می‌اندازد، یکی از شخصیت‌های تأثیرگذار نمایشنامه است. بخش‌هایی از «مسخره‌بازی‌ها» که به دیدار جویس و زارا اختصاص دارد، بی‌اندازه خواندنی است. استوپارد از یک طرف سبک شعر سرودن داداییست‌ها را به طنز گرفته و از طرف دیگر علاقه جویس به ادبیات فولکلور ایرلند و بخش‌هایی از «اولیس» را به شکل نقیضه درآورده است. جالب اینجاست که در زمان وقوع رویدادهای «مسخره‌بازی‌ها» کسی این سه تن را جدی نمی‌گیرد.



مسخره‌بازی‌ها

تام استوپارد

ترجمه حمید احیاء

انتشارات نیلا

اندکی بعد لنین انقلاب اکتبر را رهبری می‌کند و حدوداً دو سال بعد، داداییسم تحول مهمی را در هنر قرن بیستم پی‌ریزی می‌کند. در کمتر از چهار سال، جویس مهم‌ترین رمان قرن بیستم را منتشر می‌کند. اما در نمایشنامه استوپارد اینها هنوز نه به بار است و نه به دار. در واقع مخاطب یا تماشاگر «مسخره‌بازی‌ها» از چیزی باخبرند که شخصیت‌ها هیچ آگاهی از آن ندارند. در هنگامه جنگ جهانی اول و در سایه امن بی‌طرفی دولت سوئیس این سه در حال طرح‌ریزی انقلاب‌های سیاسی و هنری خویش‌اند. استوپارد با این تمهید سؤال مهمی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ چهره قرن بیستم را کدام یک از این نامداران تعیین کرده‌اند؟ آیا میراث قرن بیستم انقلاب اکتبر روسیه است یا طغیان‌ها و شورش‌های هنرمندانی مثل زارا و جویس. استوپارد پاسخ صریحی به این پرسش نمی‌دهد. اما در طرف دیگر این صحنه کنجکاوی‌برانگیز با ایجاد تعلیق و لودگی‌های زبانی و دراماتیک شخصیت گمنامی را برجسته می‌کند که احتمالا بیشتر از سایر شخصیت‌ها به قرن بیستمی‌ها شباهت دارد: کلود سایکس. جویس که مسئولیت گروه تئاتر «انگیش پلیرز» را با بودجه اندکی قبول کرده است، تصمیم می‌گیرد تا نمایشنامه «اهمیت ارنست‌بودن» اسکار وایلد را به صحنه ببرد. مضیقه مالی و عدم دسترسی به بازیگران انگلیسی، جویس را وامی‌دارد تا با کمک کنسولگری انگلیس در زوریخ، از کلود سایکسِ نامی، در نقش سیسیل پالمر استفاده کند. علاوه بر این سایکس برای بعضی دیگر از نقش‌های نمایشنامه اسکار وایلد بازیگر پیدا می‌کند. اما پس از اجرای نمایشنامه رابطه جویس و سایکس به هم می‌خورد. کار به شکایت از مراجع قانونی می‌کشد. سایکس از جویس می‌خواهد تا هزینه‌های مربوط به تهیه لباس را تأمین کند و یا اینکه از پول بلیت‌ها سهمی برای او در نظر بگیرد. از طرف دیگر جویس نیز معتقد است که سایکس از بازگرداندن پول چند بلیت صرف‌نظر کرده است. در نتیجه هر دو به دادگاه می‌روند. سایکس بیچاره در دادگاه برنده نمی‌شود. و جویس پول پنج بلیت ادعاشده را پس می‌گیرد. جویس از شخصیت سایکس در «اولیس» استفاده کرده است. جالب اینجاست که جویس سال ۱۹۱۷ شخصیت بدنامی است. او که در حمایت از ایرلند و مخالفت با جنگ مقالاتی نوشته است، عملا انگلیسی خوبی به حساب نمی‌آید. به همین دلیل نه کنسولگری انگلیس و نه انگلیسی‌های تابعه سوئیس میانه خوبی با او ندارند. «مسخره‌بازی‌ها»ی استوپارد، بر دو پدیده قرن بیستمی دیگر نیز انگشت گذاشته است: تبعید و جنگ. به عبارتی، بخش عمده‌ای از تحولات قرن گذشته را پیامد ناخواسته شرایطی می‌داند که در جنون‌زدگی محض، از دل تبعید و جنگ به وجود می‌آیند. نمایشنامه استوپارد، بر اساس مستندات و رویدادهای واقعی تدوین شده است. لنین، جویس و زارا هرسه از زندگینامه‌های مدونی برخوردارند. اما هم‌زمانی حضور این سه در کنار یکدیگر و رویدادهای بیهوده و ملال‌انگیز است که راه را برای شگردهای خلاقانه استوپارد باز می‌کند. در کنار همه اینها، یک شخصیت دیگر هم هست که برای تاریخ‌نویسان و فرهنگ‌دوستان اهمیت چندانی ندارد، ولی احتمالا بیشتر از آن سه تای دیگر قرن بیستمی است. هرچه باشد مضحکه قرن بیستم را او بهتر از دیگران لمس کرده است و تقدیرش با زندگی ما شباهت بیشتری دارد.