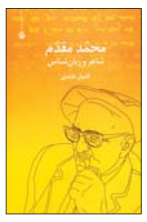
نگاه

راز نیمشب

• **شرق:** محمد مقدم چهره شناخته‌شده‌ای در حوزه زبان‌شناسی و خاصه زبان‌شناسی تاریخی است اما او در سال‌های جوانی‌اش در عرصه شعر نیز گام‌های قابل‌توجهی برداشته بود که معمولا کمتر به آن توجه شده است. مقدم که در دانشگاه‌های نیویورک و پرینستون درس خوانده بود در سال ۱۳۴۳ رشته زبان‌شناسی را در دانشگاه‌های ایران تأسیس کرد و خودش نیز به‌عنوان استاد زبان‌های ایران قبل از اسلام به تدریس می‌پرداخت. علاوه‌براین، مقدم در دوره جوانی‌اش یعنی در سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۳ سه دفتر شعر منتشر کرد که نشان‌دهنده تلاش‌های تجددخواهانه او در عرصه شعر است. نیما یوشیج درباره این شعرها گفته بود: «روی‌هم‌رفته، ادبیات شعری ما شور و جرات کافی برای درهم‌شکستن سدهای قدیم (مقررات کلاسیک) به خرج نمی‌دهد. بیشتر موافقت با آثار خارجی در سر موضوع‌هایی است که از آن حیث هم چندان جلوتر نرفته است. البته، اثر کوچک راز نیمشب محمد مقدم، که یک قسم شعر منثور به اسلوب آمریکایی است، از این بین (شعرهای نوستنِی دوره رضاشاه) مستثنی است. این اثر بالاتر از فهم و احساسات عمومی ساخته شده است». به تازگی کتابی با عنوان «محمد مقدم: شاعر و زبان‌شناس» توسط کامیار عابدی در نشر مروارید منتشر شده که در آن به وجوه مختلف فعالیت‌های مقدم پرداخته شده است. این کتاب در چهار بخش تدوین شده و در بخش اولش مروری بر زندگی مقدم شده و همچنین مقدم زبان‌شناس و مقدم شاعر مورد توجه قرار گرفته است. در بخش دوم گزیده‌ای از نظرات دیگران درباره مقدم آمده و بخش سوم کتاب به شعرهای مقدم اختصاص دارد. در این بخش سه دفتر شعر «راز نیمشب»، «بانگ خروس» و «بازگشت به الموت» منتشر شده است. بخش چهارم و پایانی کتاب «تحلیل‌های زبان‌شناختی» نام دارد و در آن با برخی از فعالیت‌ها و نظریات مقدم زبان‌شناس روبرو می‌شویم و همچنین نمونه‌هایی از برابریابی‌ها و واژه‌سازی‌های مقدم هم در این بخش آورده شده است. در بخش دوم نظرات چهره‌هایی چون ایرج افشار، محمدرضا باطنی، فریدون بدره‌ای، علی‌محمد حق‌شناس، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، هرمز میلانیان، پرویز ناتل‌خانلری، سیف‌الدین نجم‌آبادی، ناصر وثوقی، قاسم هاشمی‌نژاد و نیما یوشیج درباره محمد مقدم آمده است. در بخشی از نظر شفیعی‌کدکنی می‌خوانیم: «راز نیمشب محمد مقدم اولین تلاش‌هاست برای گفتن نوعی شعر



محمد مقدم: شاعر و زبان‌شناس

کامیار عابدی

نشر مروارید

سپید، - البته نه به معنی blank verse اروپایی‌ها، بلکه به معنی شعری که از یک نظام معین عروضی پیروی نمی‌کند- و محمد مقدم چون در آمریکا درس خوانده بود، احتمالا تحت‌تاثیر والت ویتمن و غیره سعی کرده است که مقدار زیادی از قراردادها را بشکند و تمام اشعار او وزن ندارد که البته این برای او توفیقی نیست ولی برای مورخ ادبی مهم است. اولین نمونه شعر بی‌وزن چاپ‌شده در یک کتاب، با کتاب راز نیمشب شروع می‌شود، ولی قطعه ادبی‌نویسی در روزنامه‌های عصر رضاخانی، قبل از نشر کارهای محمد مقدم، رواج بسیار داشت و حتی گاه ترجمه شعرهای فرنگی را با عنوان شعر منثور چاپ می‌کردند، مثلا ترجمه شعر دریاچه لامارتین را».

در پایان بخش اول درباره جایگاه شعرهای مقدم آمده است: «محمد مقدم زبان‌شناس با سه دفتر از شعرهای خود در روند شکل‌گیری تاریخی شعر متجدد و مدرن فارسی سهمی بر عهده داشته است. ممکن است این سهم را زیاد یا کم ارزیابی کنیم. اما نکته پراهمیت‌تر آن است که در وجود این سهم تردیدی وجود ندارد. البته، شماری از پژوهشگران، که دیدگاه تاریخی‌شان در شناخت شعر نیرومندتر است، شاعرانی مانند مقدم را بیشتر و دقیق‌تر در نظر آورده‌اند تا شماری دیگر از پژوهشگران که از چنین دیدگاهی کم/ بی‌بهره بوده‌اند. بی‌شک، نباید در اهمیت این سه دفتر، که در شمارگانی اندک در سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۳ سروده و منتشر شد، مبالغه کرد. اما باید دانست که این دفترها و شعرهایی از این دست در آن دوره، به مثابه حلقه‌هایی است که زمینه دگرگونی‌های گسترده‌تر سبکی، زبانی، شکلی و موسیقایی را در شعر فارسی به وجود آوردند. درواقع همین که در سال‌های یادشده جوانی بیست‌وشش- هفت‌ساله ناگهان دست به قلم می‌برد و سروده‌هایی از این دست را، چه با نیم‌نگاهی به شعر و ادب فرنگی و چه با نیم‌نگاهی به شعر و ادب باستانی ایران و چه غیر آن، بر کاغذ ثبت و چاپ می‌کند، نشان‌دهنده جرقه‌های دگرگونی در فرهنگ و زبان شعری ایران است. سیر نواخت موسیقایی شعرهای مقدم در سه دفتر مورد اشاره از نکته‌ای خبر می‌دهد: این نواخت در راز نیمشب، در آغاز، بسیار متمایز است. سپس، به تدریج، در دو دفتر بعدی از این تمایز کاسته و بر جنبه روایی و داستانی شعرها افزوده می‌شود. این افزایش و آن کاهش از یک‌سو نشان‌دهنده تجربه‌گری شاعری جوان و نوگرا است. اما از دیگرسو، آن را می‌توان نشانه کاهش شور شعری، و افزایش خرد نثری هم دانست».

شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار «میراث‌داران گوگول» توماس مان

زیر شنل گوگول چه باید کرد؟

نادر شهریوری (صدقی)

«چه باید کرد؟» مسئله‌ای کلیدی در رمان روسی قرن نوزده است. هر سه میراث‌دار بزرگ گوگول: تولستوی، داستایفسکی و چخوف می‌کوشند پاسخی برای آن پیدا کنند. قرن نوزده در روسیه به یک معنا پدیده‌ای منحصربه‌فرد است نه به خاطر شکست ناپلئون از روسیه، نه به علت قیام دکابریست‌ها و نه حتی به خاطر بلوار نوسکی، جایی که در آن معاشرت اجتماعی رخ می‌داد و گوگول برای نخستین بار در داستان فوق‌العاده‌اش، «بلوار نوسکی» (۱۸۳۵)، آن را به هنر بدل کرد. قرن نوزده پدیده منحصربه فردی در روسیه است چون عصر جدید در آن قرن آغاز می‌شود. مردم روسیه شور و شوق و خوش‌بینی سال‌های پیش از انقلاب را به مدت یک قرن بیشتر از مردم مغرب‌زمین حفظ می‌کنند. روسیه شکست انقلاب ۱۸۴۸ و تبعات و خستگی ناشی از آن و آنچه را بعد از آن در غرب رخ داد تجربه نکرده و در شوق به تغییر می‌سوزد. شوق به تغییر پاسخ خود را در «چه باید کرد؟» جستجو می‌کند، که در اساس سؤالی محرک است و برای ادبیات روسیه نه مقوله‌ای انتزاعی و نه فانتزی بلکه به مسئله‌ای عاجل و حتی حیاتی بدل می‌شود. شاید تنها به همین دلیل است که در روسیه «استادان و نوابغ همه هم‌زمان ظهور می‌کنند».[۱]

پرچمدار اما گوگول است. توماس مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵) او را آغازگر ادبیات روسیه مدرن می‌نامد. «از گوگول به بعد ادبیات روسیه، مدرن است. با ظهور وی هر آنچه از آن زمان تاکنون سنتی غنی در تاریخ ادبیات روسیه باقی مانده است به یکباره پدیدار می‌شود: نقادی به جای شاعرانگی، پیچیدگی مذهبی به جای ساده‌دلی، بار کمیک به جای شادمندی»[۲]. در این خصوص توماس مان به‌ویژه بر بار کمیک تاکید می‌کند و آن را نه شادمانی هزل بلکه «برخاسته از درد و همدردی، از انسانیت ژرف، از استیصال آمیخته به طنز».[۳] قلمداد می‌کند. مسئله‌ای که نه صرفا در تفریح و شوخی بلکه در واقعیت شگفت‌آور سرزمین روسیه و سنت‌های آن ریشه دارد؛ رئالیسمی آمیخته به طنزی قوی که نمونه شاخص آن را در «نفوس مرده» گوگول مشاهده می‌کنیم.

هنگامی که توماس مان از تولستوی می‌گوید از مکانی به نام یاسنایا پولیانا نیز سخن به میان می‌آورد. یاسنایا پولیانا ملک شخصی تولستوی بود که او آن را به زیارتگاه زائرانی نیازمند از گروه‌های اجتماعی مختلف بدل کرده بود؛ زائران دسته به دسته به آنجا می‌آمدند تا تولستوی سالخورده را در لباسی روستایی همچون یک قدیس ملاقات کنند. تولستوی البته دوست می‌داشت قدیس باشد و قدیس جلوه کند. قدیس‌شدنش پاسخی به «چه باید کرد؟» بود. سؤال‌های او اما بی‌شمار بودند و مهم‌تریشان در شمار سؤال‌های وجودی- اگزیستانسیالیستی- به حساب می‌آمدند: زندگی چیست؟ چگونه و چرا باید به زندگی ادامه دهم، مرگ چیست و رستگاری کدام است؟ اینها نمونه‌هایی از سؤال‌های تولستوی بودند. پاسخ تولستوی به اینها اما ایمانی داوطلبانه به حقیقتی پرشور بود که تولستوی آن را در انزوا جست‌وجو می‌کرد. انزواجویی تولستوی به‌ویژه در دهه‌های آخر زندگی‌اش نتیجه اجتناب‌ناپذیر ایده‌های مسیحی بود: «در مقابل ناملایمات مقاومت نورزید»، «در آن مداخله نکنید» و همینطور نوعی «فروتنی» و «ترحم مسیحی» بود که به ناگزیر تولستوی را از زندگی که در اساس «جز» این بود دور می‌کرد. این مسئله که لازمه آن انزوا و اقداماتی نیکوکارانه در روستا و عشق به طبیعت بدوی بود، باعث جدایی قدیس نه فقط از اجتماع بلکه از خانواده‌اش شد. تولستوی در این رستگاری روحی فردی به دنبال نوعی نظام سعادت‌باورانه اخلاقی بود تا پاسخی برای «چه باید کرد؟» پیدا کرده باشد. مسئله اما چیز دیگری بود و آن «ملال زیستن» بود که تولستوی براساس باوری بوداگرایانه درصدد گریختن از آن بود، واقعیت آن بود که تولستوی پیشاپیش خود را آماده رستگاری کرده بود؛ او می‌خواست رستگاری‌اش از پیش تدارک شود و تضمین گردد، بدون آن که رستگاری را در کوران تجربه‌های مصیبت و گناه به دست آورد. برای توماس مان سخن‌گفتن از تولستوی، گوته را تداعی می‌کند. «هنگام نوشتن این سطرها ادبیات زیبا و صادقانه‌ای که گوته درباره انسان سروده از ذهنم بیرون نمی‌رود آنجا که می‌گوید: انسان/ به یاری اندیشه/ گر همواره درستی پیشه کند/ تا جاودان، زیبا و بزرگ است».[۴]

توماس مان به خاطر شباهت‌های گوته و تولستوی آن دو را در کنار هم قرار می‌دهد و آنان را «فرزندان طبیعت» می‌نامد و در مقابل‌شان «آشنایان دوزخ» را قرار می‌دهد. مقصود توماس مان از آشنایان دوزخ، داستایفسکی و نیچه است. توماس مان میان این دو شباهتی اساسی می‌بیند. به نظر او آشنایان دوزخ بیمارانی بزرگ، مصیبت‌زده و گناهکار اما بسیار عمیق بودند. در اینجا توماس مان به معضل «بیماری» آشنایان دوزخ توجه نشان می‌دهد. به نظر توماس مان بیماری آشنایان دوزخ با نبوغ‌شان رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. داستایفسکی البته بیماری صرع داشت و نیچه را «فلج عضلانی پیش‌رونده از پا درآورد».[۵]

بیماری صرع را معمولا بیماری لاعلاج و حتی حاد تلقی می‌کنند. این تلقی رایج از این بیماری است، اما این تلقی از بیماری نزد مردمان باستان وجود نداشت. بیماری صرع در نزد مردمان باستان بیماری مقدس شمرده می‌شد. گویی لحظات صرع باعث آن بود که مرزهای ایده‌آلیسم و رئالیسم شکسته شود تا جهان بیرون به جهان درون و بالعکس بدل شود. از این بیماری می‌توان به پیش‌آگهی خلسه‌آمیز و یا به تعبیری که توماس مان می‌گوید «شعف پیش از تشنج»[۶] نام برد. این شعف همان شعفی است که داستایفسکی آن را تجربه می‌کند: «داستایفسکی می‌گوید شادی صرع چنان شیرین و عمیق است که می‌ارزد اگر انسان ده سال از عمر خود یا حتی همه زندگی‌اش را بدهد تا چندثانیه‌ای طعم سعادت را بچشد».[۷] منظور داستایفسکی از شادی صرع به یک تعبیر استعلا و یا تعالی‌یافتن ذهن است. در این قلمرو، ذهن من را نه ابژه بلکه سوژه‌ای دیگر می‌یابد. در این شرایط «من» صرفا بسط مرزهای آگاهی پیرامون من نیست بلکه خود انفصال و ارتقاء کامل از وضعیت عادی است. دو تن از مهم‌ترین شخصیت‌های داستایفسکی، کریلوف در« شیاطین» و پرنس میشکین در رمان «ابله»، مصروع بودند. حملات صرع برای میشکین تجدید خاطره‌ای از گذشته و یادآوری بود که در همان حال به میشکین قدرت پیشگویی می‌داد، زیرا از مرزهای آگاهی پیرامونی من عبور می‌کرد و فرد را به انسانی با نبوغ برتر و یا ابرمرد بدل می‌کرد.

جهان داستایفسکی البته جهانی متفاوت از تولستوی است اما اگر سلامتی و بیماری را ملاک مقایسه میان این دو نویسنده بزرگ قرار دهیم می‌توان گفت همانگونه که نبوغ تولستوی مدیون سلامتی او بود، نبوغ داستایفسکی مدیون بیماری‌اش بود. با این حال چنان که گفته شد اختلاف این دو غول ادبی بسی عمیق‌تر از نبوغ‌شان بود. داستایفسکی برخلاف تولستوی در جست‌وجوی معیاری برای «نیک‌بودن»، معیاری توأم با شناخت، آگاهی و همین‌طور آیین‌نامه‌ای برای رستگاری نبود. او همچون نیچه و همانند نمایش‌پردازان یونان باستان به روح دیونوزوسی وفادار بود. داستایفسکی این ایده خوش‌بینانه غیرتراژیک را نمی‌پذیرفت که گویا نیکی را می‌توان با استدلال نمایان ساخت.

مسئله «نیرو» دقیقا به تعبیر نیچه‌ای آن تفاوت آشکار دیگر میان «فرزندان طبیعت» با «آشنایان دوزخ» و یا به طور مشخص تفاوت میان تولستوی و داستایفسکی است. آنچه در شخصیت‌های داستایفسکی به وضوح دیده می‌شود گریز از اعتدال و مصرف نیرو تا نهایت آن است، در صورتی که تولستوی در مورد نیرو کاملا ممسک است. شخصیت‌های داستایفسکی همگی به یک تعبیر سرفصل‌اند و گاه حتی انسان‌های آغازی نواند*. «چه باید کرد؟» از نظر داستایفسکی یعنی رنج، گناه، دوزخ، عشق و یا تمامی تجربه‌های اساسی بشری و کاری را مطابق معیارهای «من» یعنی فراسوی نیک و بد و تا مصرف نهایی آن انجام‌دادن. این اجبار لازمه سرفصل‌شدن است. درست همان چیزی که آلیوشا در «برادران کارامازوف» می‌گوید: هر آن کس که پای بر نخستین پله نهاد مجبور است تا آخرین پله برود.

«چه باید کرد؟» در چخوف اگرچه سؤالی دائمی است که روز و شب نمی‌شناسد و به تعبیر توماس مان «همواره در ادبیات چخوف حضور دارد».[۸] اما پاسخ به آن از اساس شکل دیگر به خود می‌گیرد. توماس مان با تیزبینی شگفت‌آوری به آن توجه نشان می‌دهد. به نظر توماس مان «چه باید کرد؟» در چخوف همواره در مظان آیرونیک‌شدن قرار می‌گیرد. این مسئله به وضوح در آخرین نمایشنامه چخوف، «باغ آلبالو»، مشاهده می‌شود. موضوع «باغ آلبالو» اگرچه ماجرای معمولی فروش اجباری یک ملک است اما مملو از «چه باید کرد؟» است. لوپاخین، رعیت سابق، که اکنون ثروتی به هم زده ملک باغ آلبالو را می‌خرد و مالکین سابق باید ملک را ترک کنند و بروند. آنان در معرض بی‌خانمانی قرار گرفته‌اند. در اینجا «تمامی مواد و مصالح لازم برای اوجی تراژیک مهیا و فراهم است».[۹] اما تراژدی رخ نمی‌دهد زیرا «شخصیت‌ها با ژست‌های کمیک طراحی شده‌اند، بسیاری از آنها آشکارا کاریکاتور هستند».[۱۰] بنابراین «چه باید کرد؟» در چخوف نه به مثابه سؤالی فلسفی بلکه به عنوان پیداکردن راه‌حل برای حل مسئله روزمره که هرکس با آن مواجه است مطرح می‌شود، اما این نیز پاسخی نمی‌یابد زیرا صاحبان باغ آلبالو اساسا متوجه موقعیت بحرانی خود نمی‌شوند. آنان با این کار موقعیت تراژیک خویش را به کمدی بدل می‌کنند. واقعیت آن است که شخصیت‌های چخوف با اعمال خود سؤال «چه باید کرد؟» را مضحکه می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها:

* داستایفسکی به‌رغم محافظه‌کاربودنش مستعد تفسیرهای رادیکال است. «انسان‌هایی که آغازی نواند» به یک تعبیر کشف و شهود هنرمندی نابغه از بطن تحولاتی است که در روسیه قرن نوزده کشف می‌کند.

۱-۸. میراث‌داران گوگول، توماس مان

۹ و ۱۰. آنتون چخوف، تاماس جی. وینر، ترجمه خشایار دیهیمی

میراث‌داران گوگول

توماس مان

ترجمه سعید رضوانی

نشر آگه

یادداشتی بر کتاب «لیدی ال» به بهانه زادروز رومن گاری

سیاستِ آمیخته با ایده‌آلیسم!

شیما شرافتی

«مخلوط‌کردن سیاست با ایده‌آلیسم... کار خیلی بدی است»

«لیدی ال» کتابی نیست که لازم باشد برای آن مقدمه‌چینی کرد، از نویسنده و عنوان و سبک و سیاق کلی‌اش قلم‌فرسایی‌ها داشت، شاید حتی محض اطمینان یکی دو ایراد هم بر این بخش و آن بخش کتاب گرفت تا در نهایت، ناگزیر به این چند کلمه اعتراف کرد: «عجب روایت جذاب و نفس‌گیری»! در مواجهه با پنجمین اثر رومن گاری، بهترین مدخل شاید خودِ عنوان کتاب باشد: «لیدی اِل». خانم پ، آقای الف، مادومازل فلان و موسیو بهمان در ادبیات داستانی به احتمال قوی یا قرار است از یک شخصِ شخیص شخصیتا دست‌نیافتنی حرف بزنند. یا این‌که برعکس، کاراکتری از هر جهت عادی را -به اقتضای داستان- کمی معماگونه به مخاطب معرفی کند؛ باز هم نوعِ دیگری از شخصیتی دست‌نیافتنی، گیرم این بار تا حدی ساختگی. پس احتمالا عنوان کتاب می‌تواند منطبق بر همان ساختار بهنجاری باشد که از آن توقع می‌رود. این رویکرد را درخصوص درون‌مایه‌اش نیز می‌توان قائل شد، به این معنی که طی خواندن این اثر مخاطب با تقابل‌های دوقطبی‌ای مواجه می‌شود که دوتایی‌های دور از ذهنی برای او نیستند: عشق یا سیاست، فقر یا ثروت، لذت یا آرمان، زن یا زنانگی، صداقت یا درایت و مفاهیمی از این دست. در واقع مواردی متداول تا نادر. دوتایی‌هایی که احتمالا نه این بر آن فایق می‌آید و نه دیگری شانه خالی می‌کند تا میدان را در اختیار این یکی قرار دهد.

پس چگونه است که روایتِ داستانی‌ای از این دست با همه پیش‌بینی‌پذیری‌اش (دست‌کم در مورد درون‌مایه و عنوان انتخابی برای اثر)، خواننده را این‌گونه مرعوب خود می‌کند؛ به‌خصوص که تا این حد مطابق بر اسلوب متعارف و عناصر مفهومی ملموس و آشنا پیش می‌رود. شاید اولین چیزی که به چشم می‌آید آن باشد که مخاطب نیز هرجا که نورِ سن روی کاراکتر جوان ماجرا افتاده با او می‌دود، نفس‌نفس می‌زند و با فوران هیجانات، سرنوشت او را دنبال می‌کند. درست همان‌گونه که وقتی قلم به دستِ راوی کهنسالِ روایت داده می‌شود، آرام و شمرده و ازخودمطمئن با او پیش می‌رود و از خیر هیچ جزئی‌نگری‌ای نمی‌گذرد. روایت رمان یکی با دور تند و دیگری با دور کند به صورت موازی پیش می‌رود. اگر آن خط‌هایی از کتاب که در زمان حال رقم خورده‌اند و آن‌هایی را که فلاش‌بک‌هایی به زمان گذشته دارند با آن زاویه‌دید قابل اعتمادِ دانای کل‌شان از یکدیگر جدا کنیم، می‌بینیم که با یک ساختار ساده و پیراسته طرف هستیم، این یعنی یک روایت به‌قاعده که شخصیت‌ها همه سر جای‌شان نشسته‌اند: جوانش مخاطره‌جو و پُرتب‌وتاب است، محافظه‌کارش در صندلی‌ای در گوشه‌ای از ماجرا در خود فرو رفته، کهنسالش هم خردمند و آرام موعظه و توصیه‌اش را می‌کند. مخلص کلام آن که کاراکترها، زاویه دید، زمان و لحن روایت همه و همه همان هستند که توقع می‌رود باشند.

همین می‌شود که گاهی می‌مانیم چه‌طور هر دو پای یک روایتِ به نظر غریب می‌تواند این‌قدر در واقعیت جا داشته باشد و اصلا هم راه دوری نرود. انگار نبوغ مهجوری است که یک واقعیت را همان‌طور صریح و شسته‌رفته به تصویر بکشیم؛ آن‌قدر مهجور، که همین چند نمونه‌اش را شگرف و خارق‌العاده تلقی می‌کنیم. بعید هم نیست که اصلا تک‌تکِ ما نیز، در زندگی واقعی‌مان، ناآشناترین خوانشی که می‌توانیم از زندگی داشته باشیم را در برخورد با خودِ واقعی و بی‌نقاب‌مان تجربه کنیم.

رومن گاری در سال ۱۹۸۰ با شلیک تیری به شقیقه‌اش از دنیا رفت. او در یادداشتی که کنارش پیدا شد، توضیح نوشته بود: «دیگر کاری در این دنیا نداشتم... به من خوش گذشت، متشکرم و خداحافظ!» او پیش‌تر در «پرندگان می‌روند در پرو می‌میرند» از «ژاک رنیه»، مرد چهل‌وهفت‌ساله‌ای می‌نویسد که امید او را به میدان‌های جنگ در اسپانیا تا نهانگاه‌های مراکز نهضت مقاومت فرانسه و کوه‌های سیه‌رامادره در کوبا کشانده، جنگیده، مبارزه کرده، گاه پیروز شده و گاه طعم تلخ شکست را چشیده و دست‌آخر تنها و با این اندیشه که امیدش واهی بوده، ولی او وظیفه‌اش را به خوبی انجام داده، به انتهای جهان، به ساحلی در پرو پناه آورده؛ قهوه‌خانه کوچکی برپا کرده و تماشاگر پرندگانی است که از دوردست می‌آیند تا پیش‌روی او بر ساحل بیفتند و بمیرند.

در «شبح سرگردان» نیز شخصیت داستان «با نیش قلمی توانا و به‌یاری ذهنی اگرچه تیره و بدبین اما تیز و روشنگر» از آخرین امیدهای تباه‌شده‌اش می‌نویسد: «این هم ماموریتی است که می‌باید به انجامش برسانم؛ ماموریتی که هیچ دست‌کمی از ماموریت‌های دوران جوانی‌اش ندارد. این هم گونه‌ای نبرد است: گیرم نه علیه فاشیسم و برای کسب آزادی یا جامه عمل پوشاندن به آرمان‌های انسانی یا سوسیالیستی، که نبرد در راه افشاکردن ناراستی‌ها و دروغ‌ها و فریب‌های رایج دنیای امروز، گونه‌ای شهادت‌دادن است بر هرآن چه شاهد آن بوده و هست».

رومن گاری به فارسی

متشکرم و خداحافظ

پارسا شهری

رومن گاری، نویسنده فرانسوی مطرح بختِ خوشی داشته است که آثار مهمش را مترجمانی کاربلد به فارسی برگردانده‌اند. ازجمله این آثار مشهور «لیدی ال» ترجمه مهدی غبرایی است و «خداحافظ گاری کوپر» ترجمه سروش حبیبی که در نشر نیلوفر منتشر شد. لیلی گلستان نیز ترجمه‌ای از «زندگی در پیش‌رو» از مطرح‌ترین آثار رومن گاری در ایران دارد که در نشر ثالث منتشر شده و نیز ترجمه‌ای با عنوان «مردی با کبوتر». «شبح سرگردان» را نیز ابراهیم مشعری و ناصر زراعتی به فارسی برگردانده‌اند که در نشر نیلوفر چاپ شد. ابوالحسن نجفی، مترجمِ مطرح ادبیات فرانسه نیز سالیانی پیش «پرندگان می‌روند در پرو می‌میرند» را ترجمه کرده است.

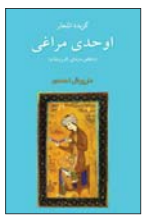
انتشار برخی از آثار رومن گاری البته خود، حکایتی است. «زندگی در پیش‌رو» از پرمخاطب‌ترین آثار رومن گاری دست‌کم در ایران بار نخست در سال ۵۴ منتشر شد و چند سال بعد دیگر امکان انتشار پیدا نکرد. اواخر دهه شصت این کتاب از محاق درآمد و به‌سرعت چندین و چند چاپ شد و دوباره توقیف شد تا اینکه اخیرا بعد از سیزده سال دوباره مجوز انتشار پیدا کرد. «پرندگان می‌روند در پرو می‌میرند» مجموعه‌ای است از پنج داستان کوتاهِ درخشان رومن گاری با ترجمه درخور ابوالحسن نجفی که بار نخست در دهه پنجاه، از طرف نشر زمان منتشر شد و سالیانی است که چاپ دوباره آن بلاتکلیف مانده است. «شبح سرگردان» یا «رقص چنگیز کوهن» با ترجمه ابراهیم مشعری و ناصر زراعتی نخستین بار در سال ۱۳۶۳ منتشر شد اما در سال ۱۳۹۴ بازنشر این کتاب از پس نزدیک به سه دهه از چاپ نخست آن منوط شد به حذف نام یکی از مترجمان یعنی ناصر زراعتی از روی کتاب و این‌گونه «شبح سرگردان» با یک نام مترجم بازنشر شد.

عطف

شعروزندگی اوحدی‌مراغی

• اوحدی‌مراغی (۶۷۳-۷۳۸ ه.ق) شاعری است برخاسته در روزگار ایلخانی که باوجود غزلیاتی پرمایه و مثنویاتی پرآوازه، چنان‌که باید، شناخته‌شده نیست. کتاب «گزیده اشعار اوحدی‌مراغی: با نگاهی به زندگی، آثار و زمانه او» نوشته داریوش احمدی، تلاشی است برای بازشناسی این شاعر دانشور و عارف. نویسنده کتاب حاضر کوشیده است در قالب کتابی کم‌حجم، با گزینش اشعار زیبا و خوش‌خوان اوحدی و افزودن برخی توضیحات و زندگی‌نامه انتقادی شاعر به آن، جایگاه و شخصیت اوحدی‌مراغی و نمایی از زمانه و روزگار او را معرفی و روایت کند. اشعار گردآمده در این کتاب شامل سی‌ودو غزل، پانزده رباعی و هفت قطعه از مثنوی «جام جم» است.

این کتاب دارای سه بخش است. در بخش نخست با عنوان «شعر چیست؟»، ماهیت و چیستی شعر از سه دیدگاه عرفانی، هایدگری و ساختارگرایانه/ شکل‌گرایانه بررسی شده است. نویسنده در آغاز این بخش می‌نویسد: «ایران سرزمین کهن شعر و شور و شعور است و از آن هنگام که ایرانیان کهن به زبان شعر و در قالب سرودهایی چون گاهان و یَشت‌ها با خدایان‌شان راز و نیاز می‌کردند، شعر - این میراث شگرف و بزرگ- همواره افروزنده و برانگیزنده جان دانای ایرانیان است». او می‌افزاید: «شعر حدیث دل‌دادگی و دل‌باختگی است؛ صدای سخن عشق است و عشق جان‌مایه آدمی است. توفانی است سهمگین و تاب‌رُبای و خِرَدآشوب که عاشق را از خویشتن تهی می‌کند، هستی‌اش را می‌رباید و در پیشگاه دلدار فنا می‌کند». نویسنده در پاسخ به پرسش «شعر چیست» می‌نویسد: «هر کوششی برای تعریف شعر ناگزیر به ابزارهای زبانی یا زمینه روانی آن محدود می‌ماند؛ اما مهم‌ترین مایه شعر، تجربه شاعرانه از هستی است. تجربه شاعرانه، آنی دیگر از اشیا و رویدادها و جهان و هستی را بر ما پدیدار می‌کند که در تجربه‌های دیگر بشری خود را آشکار نمی‌کند». نویسنده در پاسخ به سؤال محوری این بخش، از قول مارتین هایدگر می‌نویسد: «شعر چیزی نیست جز امتیاز یک لحظه که به سراسر زندگی معنا می‌دهد. شعر نامیدن بنیادین هستی و گوهر هرچیز است. همه آن چیزهایی را آغاز می‌کند که زبان بسی دیرتر پیش می‌کشد. شعر فراتر از هر نشانه و هر آوایی ساحت بنیادین اقامت آدمی در جهان است». احمدی بنا به رویکردی دیگر، شعر را کلامی معرفی می‌کند که در جهان ممکن دیگری به



گزیده اشعار اوحدی‌مراغی

با نگاهی به زندگی، آثار و زمانه او

داریوش احمدی

نشر پل

غیر از جهان واقعیت‌های خواننده متن، امکان درک می‌یابد. بر اساس این رویکرد «آنچه به تمایز زبان ادب از دیگر گونه‌های زبان می‌انجامد، نه فقط انواع هنجارگریزی (قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی) است و نه ویژگی‌هایی مانند برجسته‌سازی یا آشنایی‌زدایی، بلکه گونه ویژه‌ای از واقعیت‌گریزی است که به درک متن ادبی در جهان ممکنی غیر از جهان واقعیت‌های پیرامون‌مان می‌انجامد».

در بخش دوم (مقدمه‌ای در شرح احوال و آثار اوحدی) زندگی و سروده‌های اوحدی‌مراغی به‌تفصیل و بر اساس منابع دست اول تاریخی و ادبی بررسی شده است. نویسنده با توجه به شواهد و قرائنی که عرضه کرده است، زادگاه اوحدی را اصفهان و زادسال احتمالی او را ۶۷۳ هجری قمری و درگذشت او را به سال ۷۳۸ هجری قمری در مراغه دانسته است. احمدی این تصورات را که اوحدی پیرو اوحدالدین کرمانی، لقبش رکن‌الدین بوده یا در آغاز «صافی» تخلص می‌کرده، رد می‌کند. نویسنده در ادامه این بخش اوضاع سیاسی و اقتصادی و فرهنگی زمانه اوحدی (روزگار ایلخانی) را چکیده‌وار بررسی کرده است تا بافت و موقعیت تاریخی و فرهنگی دستگاه فکری اوحدی فهم‌پذیر شود. احمدی می‌نویسد که با وجود کشتارها و ویرانگری‌هایی که تهاجم مغولان به‌همراه داشت، فرهنگ ایرانی در دوره ایلخانی به آفرینشگری‌های شگرفی در عرصه هنرها، علوم و تاریخ‌نگاری دست یافت و اگرچه پدیداری این وضعیّت به کارداران و کارگزاران ایرانی دولت ایلخانی منسوب است، پژوهش‌های جدید نشان می‌دهد که خود ایلخانان نیز از همان آغاز فرمانروایی‌شان تا اندازه‌ای در این شکوفایی به‌طور مستقیم و نامستقیم تأثیر داشته‌اند.

بخش سوم کتاب شامل گزیده غزلیات و رباعیات خوش‌خوان اوحدی و مثنوی «جام جم» او است که اندرزنامه‌ای تأثیرگذار و دانشنامه‌ای اخلاقی و عرفانی و فلسفی است، به همراه توضیح واژه‌ها و تعبیرات دشوار اشعار در پانویس آن‌ها. نویسنده در پیشگفتار کتاب تصریح کرده است که برای استانداردکردن و هرچه گویاتر و خواناتر کردن متن کتاب و اشعار، به طور کامل از دستور خط فرهنگستان و اصول نشانه‌گذاری پیروی کرده است. کتاب حاضر برای علاقه‌مندان فرهنگ ایران از هر دو جنبه ادبی و تاریخی می‌تواند سودمند باشد و امکان آشنایی مناسبی با یکی از شاعران بزرگ و اخلاق‌گرای ایران را فراهم می‌کند.