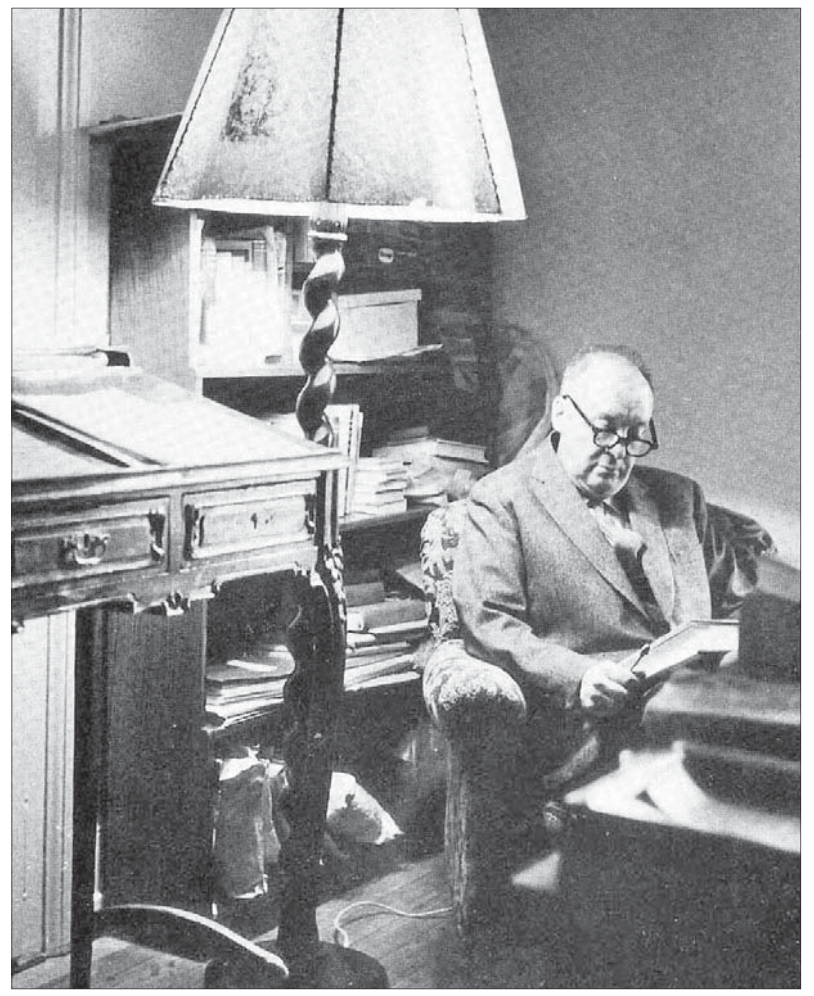

نادر شهریوری(صدقی)

شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار «شاه، بی‌بی، سرباز»

ضدحمله‌های نابوکوف

ولادیمیر نابوکوف (۱۹۷۷-۱۸۹۹) علاوه‌بر علاقه‌اش به ادبیات، عاشق پروانه‌ها و شطرنج نیز بود. علاقه‌اش به پروانه‌ها او را به خاطره‌های خوش از کودکی‌اش می‌برد و علاقه‌اش به شطرنج فراتر از علاقه او به یک «بازی» صِرف بود. نابوکوف در بازی شطرنج امکانات بی‌انتهایی می‌دید که موقعیت تدافعی‌اش را در برابر حملات رقیب، مستحکم می‌ساخت. نابوکوف به‌رغم ژست تهاجمی همواره خود را در معرض نیروهایی می‌دید که قادر به کنترل‌شان نبود، او که قربانی جنگ و مهاجرت بود خود را در «کیشی مدام» می‌یافت. انقلاب ۱۹۱۷ اولین کیش مهمی بود که نابوکوف را در موقعیت تدافعی قرار داد و در پی آن متناوباً کیش‌های پیاپی مواضع نابوکوف را مورد حمله قرار می‌داد، گو این‌که نابوکوف هیچ‌گاه «مات» نشد که حتی بالعکس، حملات مداوم قوایش را متمرکز و خلاقیتش را بیشتر کرد اما درهرحال نابوکوف نیازمند استراتژی‌های گشایش بود تا بتواند با درک پوزیسیون‌های بازی به ارائه «بازی مناسب» در برابر حریف نائل آید.

«دفاع لوژین» یکی از مهم‌ترین رمان‌های نابوکوف منتشرشده در ۱۹۳۰ است که در آن به بررسی زندگی فردی به‌نام لوژین می‌پردازد، نابوکوف زندگی وی را در ابتدا تا انتها -تا خودکشی‌اش- روایت می‌کند. از همان آغازِ رمان خواننده لوژین را در انزوایی شدید می‌بیند. انزوای شدید، لوژین را در حالت دفاع قرار می‌دهد. «دفاع لوژین» عنوان بسیار مناسبی است، زیرا «کاردگرفتن» او چیزی جز واکنش به دنیای بیرون نیست. گویی که دنیای خارج برایش معنایی جز حملات مدام حریف به مواضع او ندارد. به بیانی دقیق‌تر «منِ» او نیز در معرض نیروهایی قرار گرفته بود که او قادر به کنترل‌شان نبود. این تصور از دنیای بیرون به‌ویژه باعث آن شده بود که لوژین رفتاری توأم با بی‌اعتمادی نسبت به دیگران در پیش گیرد، این بی‌اعتمادی علاوه‌بر خانواده‌اش شامل دنیای بیرونی‌تر مانند هم‌کلاسی‌هایش نیز می‌شد، مثلا لوژین در بدو ورود به مدرسه جای تنهایی‌اش را از همان ابتدا «در میان هیزم‌ها» مشخص کرده بود: «به میان هیزم‌ها برمی‌گشت. آنجا را در همان روز انتخاب کرده بود، همان روز تیره‌وتاری که آن‌قدر کنجکاوی ریشخندآمیز و خصمانه اطرافش را احساس کرده بود که چشم‌هایش بی‌اختیار از رطوبت سوزانی پر شده بود و به هر چیز نگاه می‌کرد. فقط برای اینکه آدم مجبور است به چیزی نگاه کند. بر اثر اشک دچار استحاله‌های ظریف و بصری می‌شد.»[1]

در این میان اتفاقی کاملا تصادفی و غیرقابل‌پیش‌بینی لوژین را با صفحه شطرنج آشنا می‌کند. لوژین در ضیافتی که پدرش - لوژین بزرگ- در سالگرد درگذشت پدر همسرش برگزار می‌کند، مطابق معمول با پرهیز از حضور در جمع به گوشه اتاق پدرش می‌رود و در آنجا ناخواسته با حضور ویولن‌زن مراسم پای تلفن مواجه می‌شود: «ویولن‌زن گفت: چه بازی‌ای، چه ترکیب‌هایی دارد مثل ملودی موسیقی، می‌دانید من حرکت‌ها را می‌شنوم.»[2]

برای لوژین که دنیای بیرون جز حملاتی مدام علیه‌اش نبود، شطرنج بهترین دفاع بود. از آن پس او بهترین شکل دفاع را در ترکیبات متنوع و بی‌پایان شطرنج جست‌وجو می‌کرد. این ترکیبات از نظرش سدی دفاعی در برابر دنیای ستمگر بود و او می‌توانست در ترکیبات شطرنج، درست مانند «در میان هیزم‌ها» پنهان شود. از آن پس شطرنج همه‌چیز لوژین می‌شود و او تنها با تصاویر شطرنجی قادر به فکرکردن می‌شود و ذهنش حتی در امور جزئی زندگی طوری عمل می‌کند که انگار پشت صفحه شطرنج نشسته است. بدین‌سان لوژین شطرنج را جدی می‌گیرد و در آن متوقف می‌شود. به بیانی دیگر «او با مهره‌های صفحه شطرنج کنار می‌آید - نه با مهره‌های جاندار زندگی واقعی که نافرمان و گریزپا هستند.»[3]

نابوکوف در رمان «دفاع لوژین» تحلیلی روان‌شناسانه ارائه می‌دهد و خوانندگانش را با خود به لایه‌های پنهان و کشف‌نشده ذهن شخصیت می‌برد، تا رفتارهای لوژین کمی قابل‌فهم شود، اما درعین‌حال خواننده تشابهی نیز میان سیستم دفاعی لوژین با سیستم دفاعی نابوکوف می‌یابد و گاه فکر می‌کند علاقه شدید نابوکوف به شطرنج ردّی نیز از خود در میان قهرمانانش باقی گذارده است. هرچند که نابوکوف در پیشگفتاری که در ۱۹۶۳ بر رمان «دفاع لوژین» می‌نویسد نسبت به هرگونه تفتیش برای یافتن تشابهی میان خود با لوژین هشدار می‌دهد و آن را منکر می‌شود و برای اثبات نظر خود و راحتی خیال تفتیش‌کنندگان، سیاهه میراث خود به لوژین را برمی‌شمرد. «محض خاطر چنین مفتش‌هایی اعتراف می‌کنم که معلمه فرانسوی‌ام، شطرنج جیبی‌ام، میلم به شیرینی و هسته هلویی را که در باغ محصور خودم کاشته‌ام به لوژین داده‌ام.»[4] به نظر می‌رسد این هم نوعی بازی دفاعی است که نابوکوف ارائه می‌دهد. علاقه «استراتژیک» نابوکوف به شطرنج و نیاز عاجلش برای پی‌ریزی سیستم دفاعی، شباهت‌های او با لوژین را آشکار می‌کند. میراث نابوکوف در هر حال بیش از چند قلم سیاهه‌ای است که او برمی‌شمرد با این حال به‌رغم شباهت‌های دفاعی نابوکوف با مخلوقش- لوژین - تفاوت اساسی نیز میان این دو شخصیت وجود دارد، این تفاوت در نگرش به مقوله «بازی» خود را نشان می‌دهد. بازی از نظر نابوکوف استعاره‌ای است برای ارائه ترکیباتی مدام، خلاق و بی‌بنیان که جز با تغییر پیاپی بازی برای ارائه گشایش‌های تازه و به‌تعویق‌انداختن «اتمام» آن تحقق پیدا نمی‌کند. «ترکیب خوب» برای نابوکوف همواره از اولویت برخوردار است. او اساسا این نگرش- به ترکیب خوب- را پیش‌نیاز ادبیات عالی نیز تلقی می‌کند. نابوکوف در مصاحبه‌ای می‌گوید «... به نظر من یک ترکیب خوب همیشه باید مقدار مشخصی از عنصر فریبکاری داشته باشد.»[5]

او این نوع حرکات فریبکارانه را در صحنه اعمال می‌کند تا «توهم یک راه‌حل با افسونگری شعبده‌باز»[6] را در بیننده ایجاد کند. در صحنه زندگی و هنر نابوکوف همواره با تعویق معنا و گریختن از موقعیتی به موقعیت دیگر و یا از سرزمینی به سرزمین دیگر مواجه هستیم، کاری که او در سراسر زندگی پرماجرایش انجام داد. حتی استفاده وی از زبان‌های مختلف روسی و انگلیسی در انتشار رمان‌هایش و همین‌طور آشنایی‌اش با دیگر زبان‌ها - مانند تسلطش بر زبان فرانسه- فی‌الواقع از همین ایده «بازی» نشئت می‌گیرد. نابوکوف در همان مصاحبه علت علاقه خود به شطرنج را این‌طور بیان می‌کند: «به شطرنج علاقه دارم، ولی کلک در شطرنج هنر است، بخشی از بازی است، جزئی از ترکیب، بخشی از امکانات خوشایند، توهمات، چشم‌انداز تفکر که شاید چشم‌اندازی دروغین باشد.»[7] نابوکوف و لوژین اگرچه به شطرنج به‌مثابه مقوله‌ای استراتژیک توجه دارند اما تفاوتی به همان میزان استراتژیک میانشان وجود دارد: نابوکوف صحنه زندگی را شطرنج می‌بیند در حالی که لوژین شطرنج را زندگی تلقی می‌کند. از نظر لوژین واقعیتی جز شطرنج وجود ندارد اما واقعیتی که قبلا بازی شده است و چون بازی شده نتیجه آن روشن است. «او احساس می‌کند که رویدادها همه قبلا اتفاق افتاده‌اند.»[8] آنچه لوژین را در نهایت به فرجام تراژیک - خودکشی- می‌کشاند از قضا دقیقا همین است که ترکیباتی که ارائه می‌دهد قبلا «لو» رفته‌اند. درحالی‌که نابوکوف همواره در تدارک ترکیباتی افسونگرانه است تا حریف را مسحور شعبده خود کند.

«شاه، بی‌بی، سرباز» رمانی است که نابوکوف آن را در سال ۱۹۲۸ بعد از اولین رمانش «ماری» و قبل از رمان مهمش «دفاع لوژین» نوشته است. این رمان چنان‌که از عنوانش برمی‌آید اشاره‌ای مستقیم به «بازی» ورق دارد. بازی نابوکوف در این رمان حول سه شخصیت: یک مرد، یک زن، یک مرد- شاه، بی‌بی، سرباز- شکل می‌گیرد. «شاه، بی‌بی، سرباز» همچنین عنوان نمایشی است که در محل وقوع رمان بر روی پرده است. برلین صحنه وقوع اتفاقات رمان است اما چنان‌که نابوکوف می‌گوید رمان می‌توانست در شهری دیگر رخ دهد. ماجرای این رمان شباهت به رمان‌های «مادام بوواری» و «آنا کارنینا» نوشته فلوبر و تولستوی- دو شخصیت مورد علاقه نابوکوف- دارد و نابوکوف آن را انکار نمی‌کند. او در دوره نوجوانی به بعد با «آنا کارنینا» آشنا بود و صحنه‌های مشابه یا به تعبیر خودش شکلک‌های بامزه‌اش از «مادام بوواری» درعین‌حال ادای دین به فلوبر است. در این دو رمان کلاسیک سرنوشت دو شخصیت اصلی زن - اما بوواری و آنا کارنینا- به مرگی تراژیک منتهی می‌شود. اما بوواری خود را با سم می‌کشد و آنا کارنینا خود را زیر چرخ‌های قطار می‌اندازد اما سرنوشت مارتا در« شاه، بی‌بی، سرباز» به مرگ منتهی نمی‌شود. مارتا اگرچه جای پای اِما و آنا می‌گذارد اما خود را نمی‌کشد. شاید مصلحت‌اندیش‌تر، بازیگرتر و یا به‌تعبیر نابوکوف «بی‌خیال‌تر»[9] از آن است که دست به چنین کاری بزند.

پی‌نوشت‌ها:

نابوکوف با ارائه استراتژی‌های گشایش و اساسا «ایده بازی» با هر نوع دترمینسمی مخالف است. دترمینسم به معنای سرنوشتی محتوم نقطه‌مقابل بازی به‌معنای اگزیستالیستی خود «شکل‌دادن» و ساختن قرار می‌گیرد. به همین دلیل نابوکوف با تحلیل روان‌کاوانه یا آنچه او دارودسته وینی‌ها (اشاره به فروید) دارد مخالف است و آن را هجو می‌کند. از نظرش روان‌کاوی نوعی دترمینسم است و وقتی روان‌کاوها می‌گویند تو در کودکی این‌طور بوده ولی به این خاطر حالا این کار را می‌کنی عملا زندگی‌ات را برایت رقم زده‌اند. (گفت‌وگو با رضا رضایی، روزنامه «شرق»، ۲۵ آبان ۹۵).

۱، ۲. دفاع لوژین، ولادیمیر نابوکوف، رضا رضایی

۳ و ۸. دفاع لوژین، پس‌گفتار، رضا رضایی

۴. دفاع لوژین، به نقل از پیش‌گفتار نابوکوف

۵، ۶، ۷. گفت‌وگوی نابوکوف با بی‌بی‌سی، ۱۹۶۲ به نقل از گلستانه ۸۸، مهرشید متولی

۹) «شاه، بی‌بی، سرباز» به نقل از پیش‌گفتار نابوکوف

شاه، بی‌بی، سرباز/ ولادیمیر نابوکوف/ ترجمه رضا رضایی/ نشر ثالث

عطف

«همه گرفتارند» کریستین بوبن

تفاهم زندگی و مرگ

شرق: «رامبراند، ونگوگ را خورد. قفس ونگوگ روی لبه پنجره آشپزخانه رو به خورشید در حال طلوع قرار داشت. ون‌گوگ در برابر خورشید ضعف داشت. بالاآمدن خورشید در آسمان باعث می‌شد آواز بخواند. دو سه ضربه پنجه و بعد قفس روی زمین افتاد و درش باز شد. ون‌گوگ جیغ و داد کرد. کسی نبود صدایش را بشنود. به‌چنگ‌آوردن پرنده کار ساده‌ای بود. گربه‌ها عاشق کارهای ساده هستند. رامبراند همان‌موقع کارش را تمام نکرد.» داستان بلندِ «همه گرفتارند» پُر است از نام هنرمندان بزرگ، بدون آن‌که هیچ ارجاع و نشانه مشخصی در کار باشد. رامبراند، ون‌گوگ، لئوپولد و دیگران. داستان با مراسم ازدواج آریان آغاز می‌شود. «آریان برای کسالت ساخته نشده بود... افسون آریان چنین بود: حضور در لحظه‌ای ناب و بی‌نقص...» آن روز هم به نظر می‌رسید همه‌چیز کامل است. «مراسم ازدواج معمول. اول شهرداری، سپس کلیسا. شهرداری، سپس کلیسا. شهرداری بی‌عیب، همه‌چیز کامل است. آرام، سرد و جمهوری‌مدارانه. شهردار در تعطیلات است. معاون فرهنگی جانشین شده است... معاون فرهنگی اعتقادی به فضیلت ازدواج ندارد. ایرادی هم ندارد، کسی هم از او نخواسته است که اعتقاد داشته باشد، فقط از او خواسته شده است که چند بند از قانون را، بدون هیچ آهنگ خاصی در صدا، مخصوصا بدون هیچ آهنگ خاصی در صدا تکرار کند. خیلی خوب از پس این کار برآمد. یک ساعت بعد، کلیسا است...» آریان در یک لحظه آینده خود با همسرش را تصور می‌کند. از قرایِن و ذهنیات او این‌طور برمی‌آید که سه فرزند خواهند داشت. بعد بدون این‌که نگاهی به کسی بیاندازد، آن‌جا را ترک می‌کند.» و «همسرش، برای همیشه، آن‌جا خواهد ماند، مردی میخکوب، ایستاده در تالار مملو از خواب‌زدگان.» بیرون

همه گرفتارند

کریستین بوبن
ترجمه دینا کاویانی
نشر کتاب‌پارسه

سپیده سر می‌زند. آریان با گام‌های سبک پیش می‌رود. در راه تمشک می‌چیند. تا اینجای کار مخاطب هیچ نمی‌فهمید چرا آریان به‌رغم آن‌که همه‌چیز خوب و بر وفق مراد بود، مراسم ازدواجش را ترک کرد. در بخش بعد به‌کلی داستان از فضای قبل جدا می‌شود. آریان روی کاناپه در خانه آقای گومز خوابیده و خُروپف می‌کند. نویسنده در تک‌جملات سرد و کوتاه، به مخاطب اطلاعات می‌دهد. برای مثال نیازی به شرح دلایل و چندوچونِ این تغییر نمی‌بیند و فقط در یک جمله از تغییر زندگی آریان خبر می‌دهد: «کارش تمیزکردن خانه است.» بعد بوبن شرحی از شخصیت و زندگی آقای گومز می‌آورد. اینکه آقای گومز در بخش مالی بزرگ‌ترین بانک شهر کار می‌کند. همیشه ناراحت است. انگار ناراحت به دنیا آمده بود. اما آقای گومز از خدمتکارش راضی است. داستان با اتفاقات ساده روزمره آغاز می‌شود اما خیلی زود از دل همین روزمرگی‌ها به فضایی جادویی می‌رسد. در رمان سروکله چند شخصیت دیگر هم پیدا می‌شود: رامبراند و ون‌گوگ که در خانه با آریان دمخورند، و به‌قول آریان «دو تا کوچولوی ابدی، یکی از پشم، یکی دیگر از پر.» در ادامه معلوم می‌شود که آریان توانِ پیشگویی آینده را دارد و معتقد است «زندگی و مرگ با هم به تفاهم رسیده‌اند، دست‌ها بالا، دست‌ها پایین. قرمز با سایه، سبز با خاکستری.» فرزند او، مانژ هم چنین است و به‌تعبیر مادرش، آریان «موهبتی دارد که با آن می‌تواند زوایای تاریک دیگران را نیز ببینند.»

ادامه از صفحه ۹

کمال‌گرایی علیه گسست

درنهایت پیش از آن که با درنوشتنِ «دوره»های شعری مختلف و «تجربه»ی آن‌ها نظام ارزش‌گذاریِ حاکم بر صنعتِ فرهنگ‌سازیِ دوره تاریخی خود را به چالش بکشند و «دوره»ی تاریخیِ خویش را ابداع کنند، از یک سو، فرم‌های پیشاپیش موجود آن را به کار می‌گیرند و از سویی دیگر، غیابِ خود در این صنعت را خصلتی متافیزیکی می‌بخشند، همچنان که بازگشت فیگورهای مومیایی‌شده آن‌ها از حواشی تاریخ‌ادبیات به متن مباحث ادبی دوره در روزگار ما نه‌فقط فهم سلسله‌مراتبی، عمودی و تک‌هسته‌ای ما از گذشته شعر جدید فارسی را به چالش نمی‌کشد، بل آن را به‌گونه‌ای مضاعف بار دیگر بازتولید می‌کند و به‌کار می‌اندازد.

فهمِ الهی و شاعرانِ همنسل او از مفاهیمی چون «تجربه» و «دوره» را در مواجهه آن‌ها با شاعری چون پسوآ که شعر را دست‌کم به میانجی خلقِ سه پرسونای دیگر جز خود شاعر «تجربه» کرده، بهتر می‌توان درک کرد. دست‌کم در دو شماره «تماشا» ترجمه‌هایی از «آلبرتو کایرو» و «آلوارو دکامپوس» منتشر شده است که نشان از آشناییِ شاعران شعر دیگر با کارهای پسوآ دارد. گو این که انتخاب عنوان «حلولِ آلبرتو کایرو در فرناندو پسوآ» به خودی خود گواهِ مایه و پایه این آشنایی است، اما نکته‌ای مهم‌تر در میان است. ترجمه‌ها نام «طاهر علفی» را به عنوان مترجم بالای خود می‌بینند که پیش‌تر از او ترجمه شعرهایی از ریتسوس نیز در همان مجله منتشر شده بود. امروز بر ما روشن است که «طاهر علفی» نام مستعاری از برای «بهرام اردبیلی» بوده است. اردبیلی ترجمه شعرهای کایرو را که یکی از پرسوناهای پسوآ بوده، با نام مستعار خویش به‌چاپ سپرده است. خود در حاشیه ترجمه این شعرها نوشته است: «په‌سوآ به چهار اسم شعر نوشت؛ یکی از آن خودش و سه‌تای دیگر -شاید بهتر باشد بگوییم- اسامی «هزوارشی»، نه نام‌های «مستعار».» هزوارشیِ خواندنِ پرسوناهای شعری پسوآ از آن دست تلقی‌هایی است که صرفاً نزد شاعرانِ شعر دیگر می‌توان سراغ‌اش را گرفت، اما عجالتاً مساله این نیست. صورتِ مسئله روشن‌تر از این حرف‌ها است: اردبیلی ترجمه شعرهای یکی از پرسوناهای پسوآ را به‌نام مستعار خویش به‌چاپ می‌رساند. این تمثیلی است تام‌وتمام از کاروبار شعریِ شاعرانِ شعر دیگر. «دوره»های شعری کوتاه و متناوبی که آن‌ها پیاپی از سر می‌گذراندند، هرگز آن‌قدرها شدت نداشت که منجر به خلق پرسوناهای شعری شود. مرجعیت ژنریک شعر نزدِ شاعران شعر دیگر و روایت کمال‌گرایی و نابی که از آن به دست می‌دادند، راه را بر هرگونه تخیل دیگری در قالب پرسونا می‌بست. شاعران شعر دیگر، شیوه‌های متفاوتِ شعرنویسی و شاعری را «تجربه» نمی‌کردند؛ آن‌ها صرفاً «تجربه»ی شیوه‌های متفاوت شعرنویسی و شاعری را به دست می‌آوردند. «دوره» در حکمِ ناتمامی اثر ادبی و نقصِ ریشه‌ای آن درک نمی‌شد، همچنان که «تجربه» به گشوده‌گی و خطرپذیری راه نمی‌برد؛ «دوره»های مختلف به کمالاتِ شاعر می‌افزود و «تجربه»های متعدد به تسلط او بر کاروبارِ خویش می‌انجامید. «دوره» حکم دوره‌های خودآموزی را داشت، همچنان «تجربه» گواهی صادرشده پس از گذراندنِ این دوره‌ها به‌حساب می‌آمد. شاید نسبتی که میان «طاهر علفی» و «بهرام اردبیلی» در ترجمه شعر برقرار می‌شود، بیش از هر نکته دیگری در این باره روشنگر باشد. کیارس با همان ادبیات تذکره‌الاولیایی مرسوم خود در حاشیه زنده‌گی شاعر نوشته است: «تا قبل از ازدواج با مهری فروتن، با نام طاهر علفی اردبیلی زنده‌گی می‌کرد. بعد به خانواده گفت من که این‌همه کثیف‌ام، چرا نام طاهر بر من گذاشته‌اید؟! پیش از آن‌که نام مهری فروتن به‌عنوان اولین همسر در شناس‌نامه‌اش بیاید، نام خود را بهرام کرد.» اگر کاروبارِ شاعران شعر دیگر حامل پرسش‌هایی اساسی در گذشته شعر جدید فارسی بوده باشد، آن‌گاه می‌توان ریشه‌ای‌ترین این پرسش‌ها را از لحظه‌ای بیرون کشید که «طاهر علفی» جای «بهرام اردبیلی» می‌نشیند، و آن را به‌این‌ترتیب صورت‌بندی کرد: چه‌گونه می‌توان نام شناس‌نامه‌ای را همچون نام مستعار به‌کار انداخت و با آن همچون دیگری رفتار کرد؟ اما این فقط یک روی ماجرا است. مسئله را می‌توان در سطحی دیگر به‌این‌ترتیب بازنوشت که اردبیلی در برخورد با دیگری از خلال ترجمه به خود، به‌نام پدر، تکیه می‌کند، همچنان که ناجی نیز ترجمه‌های الهی را به‌خودی‌خود در ردیف شعر فارسی به‌حساب می‌آورد.

«دوره» و «تجربه» نسبتی با آزمایش، با آزمونگری دارد. الهی در گفت‌وگو با کیارس و محیط به‌صراحت به این نکته اشاره می‌کند، وقتی در نکته‌سنجی پیرامون شعری از محیط می‌گوید: «این نوع چیزها کار آزمایشگاهی‌یه؛ کار همین‌طوری گفتنی‌ای نیست. پشت میز و با تمرکز و روی کاغذ باید نشون بدی همه چیز رو. یه چیزی باید دربیاد تا شاعر ببینه که با چندتا تکون ناچیز، کار نزدیک‌تر شده به مقصود به خودش، چیز سختی نیست. یه‌خورده مراقبت می‌خواد.» تلقی غیرتجربی و غیرآزمایشگاهی الهی که از آزمایشِ شعری در این قول نقل‌شده جایی برای توضیح و تفصیل بیش‌تر نمی‌گذارد. آزمایش، چنان‌که الهی مراد می‌کند، همچون دوره و تجربه نزد او و شاعران شعر دیگر، گشوده‌گی به امر پیش‌بینی‌ناپذیر نیست؛ کار روی ماده‌خامی متعین و براساس برنامه‌ای مشخص است. این شیوه آزمونگری منجر به خلق ماده تازه‌ای برای شعر نمی‌شود، بل صرفاً آزمایش‌هایی را که قبلاً انجام شده‌اند، تکرار می‌کند تا به نتیجه جلادادته‌تری برسد. بدین معنا و با اتکا به قول درمنکی در مقاله «ادبیات، روی‌کردی آزمایشگاهی یا کارگاهی»[1] می‌توان گفت: کاروبارِ الهی و شاعران شعر دیگر بیش از آن‌که آزمایشگاهی باشد، کارگاهی است، و از این‌حیث، عجیب نیست که بازگشتِ فیگور مومیایی‌شده او از حواشی تاریخ ادبیات به متن مباحث ادبی در زمانه‌ای رخ می‌دهد که مذهب ادبی مختارِ آن روی‌کردِ کارگاهی است و نه آزمایشگاهی. این‌گونه است که هرگز آن لحظه‌ای که نیما در نسبت با «ققنوس»، اخوان در نسبت با «زمستان»، براهنی در نسبت با «ظل‌الله» و حتا «خطاب به پروانه‌ها» و حتا باباچاهی در نسبت با «نم‌نم باران‌ام» از یک‌سو و شاملو فراروی «آهنگ‌های فراموش‌شده»، فرخزاد در فراروی «دیوار»، «اسیر» و «عصیان»، رؤیایی در فراروی از «بر جاده‌های تهی» خلق، و کاروبار شعری‌شان را به قبل و بعدِ آن لحظه تقسیم می‌کنند، در کارنامه شعری الهی ملاحظه نمی‌شود. طبعاً خبری از پرسوناهای متعدد شعری نخواهد بود. دوره‌های کوتاه و متناوب، تجربه‌های متنوع و آزمایش‌های متعدد شعری، همه‌وهمه، مهرِ کمال‌گرایی را چنان روی خود می‌بینند که هیچ لحظه گسستی را نمی‌توانند رقم بزنند. گذار از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر، از تجربه‌ای به تجربه‌ای دیگر، از آزمایشی به آزمایشی دیگر، «پشت میز و با تمرکز» انجام شده است، بدون آن که کوچک‌ترین خطری را متوجه سوژه شعرهای الهی کند و گسستی معنادار را در آن رقم بزند. فارغ از بدفهمیِ اردبیلی در نام‌گذاری تحشیه خود بر ترجمه شعرهای کایرو، می‌توان آن عنوان را معکوس کرد و درباره کاروبارِ شعریِ شاعرانِ شعر دیگر، و به‌طور خاص، الهی، و دوره‌بندیِ آن به‌کار گرفت. این‌جا عجالتاً مسئله نه حلول چند قلم در الهی، که حلولِ الهی در چند قلم است.

۱. «ادبیات، روی‌کردی آزمایشگاهی یا کارگاهی»، خلیل درمنکی روزنامه شرق، ۵ شهریور ۱۳۹۳، صفحهٔ ۷

رد گم یا گام‌های گم‌شده؟

ونداد جلیلی

ازجمله بحث‌هایی که میان کارپانتیه و ویراستار ترجمه انگلیسی کتاب «رد گم» درگرفت، بحث درباره انتخاب عنوان انگلیسی کتاب بود. عنوان اسپانیایی کتاب «Los pasos perdidos» است و مهم‌ترین معنای مد نظر کارپانتیه از کلمه‌ی «pasos» در عنوان کتاب، که معنای نزدیکش «گام‌ها» یا «قدم‌ها» است، نشانه‌هایی (ردی) است که بر تنه‌ی درختی حک کرده‌اند تا نشان محل ورود به شهری بی‌نشان باشد.[1] عنوان انگلیسی «The Lost Steps» که هربرت واین‌ستاک، ویراستار نسخه‌ی انگلیسی کتاب، پیشنهادش کرد، ترجمه‌ی لفظ‌به‌لفظ عنوان اسپانیایی کتاب است و در ضمن از مفهوم متافیزیکی «pasos» نیز، به معنای مسیری که یک‌بار پیموده و سپس ناپدید شده، عاری است. هریت ده اونیس، مترجم نسخه‌ی انگلیسی کتاب، عنوان‌های «The Traveler Never Returns» («مسافر هرگز برنمی‌گردد») و «No Traveler Returns» («هیچ مسافری برنمی‌گردد») را پیشنهاد کرده بود تا این معنا را مؤکد کند. کارپانتیه نام‌هایی پیشنهاد کرده بود که این معنای متافیزیکی را بیش از این برجسته می‌کرد: «Beyond the Last Waters» («در انتهای آب» و به معنای لفظ‌به‌لفظ «ورای آخرین آب‌ها»)، «Time Beyond» («زمان ماورا»)، «Ever» («ابد»)، «Time is Not Enough» («زمان بس نیست») و «Clean Waters» («آب‌های زلال»). نکته‌ی جالب‌توجه این است که معنای لفظ‌به‌لفظ عنوان کتاب در هیچ‌کدام از این نام‌ها نیامده است. «گام‌های گم‌شده» (The Lost Steps) معنای تحت‌اللفظی عنوان را به بهای حذف‌کردن معنای استعاری و تمثیلی‌اش حفظ می‌کند. ویراستار نسخه انگلیسی کتاب البته هیچ‌کدام از این عنوان‌ها را از مترجم و (شگفتا!) نویسنده‌ی کتاب نپذیرفت و عاقبت نسخه انگلیسی با عنوان مد نظر او منتشر شد.

اندکی آشنایی با زبان اسپانیایی کافی است تا بتوانیم معنای «گام‌های گم‌شده» را از ترکیب «lospasosperdidos» استخراج کنیم، اما تعهد مترجم به خوانندگان و نیز مسئولیتش در ترجمه‌ی صحیح ما را به بررسی بیشتر ملزم می‌کند. آیا نخستین پرسشی که با شنیدن ترکیب «گام‌های گم‌شده» به ذهن می‌رسد این نیست که معنایش چیست؟ آیا گام و بلکه «گام‌ها» گم‌شدنی است؟ آیا این تناقض توصیفی به‌عمد مد نظر نویسنده بوده است یا آن‌که این ترکیب در اسپانیایی معنایی دارد که به ترجمه‌ی لفظ‌به‌لفظ برنمی‌گردد؟ بنابراین به‌منظور انتخاب عنوان فارسی مناسب تحقیقاتی کردم و سرانجام به‌عنوانی که انتخاب شد رسیدم. آن‌چه در ادامه می‌آید مختصری از این تحقیقات و بررسی‌هاست.

چرا گفتیم «گم» و نگفتیم «گم‌شده». در فارسی صفت «گم» وجود دارد و نیازی نیست گوینده‌ی زبان فارسی، مثل گوینده‌ی اسپانیایی‌زبان، دست‌به‌کار ساختن صفت مفعولی «گم‌شده» بشود؛ دقت کنیم که در فارسی فعل «گم‌شدن» را از صفت «گم» می‌سازند، به خلاف اسپانیایی که صفت «perdido» را از فعل «perder» می‌سازند. در زبان فارسی استفاده از صفت مفعولی، خاصه در عنوان کتاب، از شیوایی کلام می‌کاهد و بوی ترجمه می‌دهد. ساختار زبان فارسی با ساختار زبان اسپانیایی فرق می‌کند و کاربرد صفت مفعولی آنگونه که در اسپانیایی رایج است، در فارسی نیست. اگر قرار است عنوانی «فارسی» بر کتاب بگذاریم، منطق حکم می‌کند که از دستورهای ساختاری زبان فارسی پیروی کنیم. شنیده‌ام یکی از دوستان تذکر داده‌اند که «رد گم» مفهوم انتزاعی عنوان را که مترجم انگلیسی به فراست دریافته بیان نمی‌کند. منبعی نیافتم که نشان بدهد مترجم انگلیسی «به فراست» دریافته باشد «Los pasos perdidos» یعنی «گام‌های گم‌شده» و درنیافتم چرا باید ترجمه‌ی لفظ‌به‌لفظ عنوان را مفهوم انتزاعی آن انگاشت. پیش‌تر به گواهی مکاتبات کارپانتیه و مترجم و ویراستار نسخه‌ی انگلیسی کتاب گفتیم که عنوان انگلیسی از کجا آمده و نه‌فقط خود کارپانتیه، بلکه مترجم انگلیسی نیز با آن موافق نبوده‌اند و هر دو عنوان‌هایی دیگر پیشنهاد کرده‌اند که ذکرشان رفت. حال چرا به‌جای «گام‌ها» از «رد» استفاده شد؟ در فرهنگ فارسی معین ذیل «رد» می‌خوانیم: «اثر پای، نشانه قدم» و «رد کسی را گرفتن: اثر پای او را دنبال‌کردن». با توجه به وجود معنای «نشانه قدم»، که به‌خلاف «قدم» گم‌شدنی است، و همین‌طور معنای اصطلاحی «نشان و اثر» در کلمه‌ی «رد»، که پیش‌تر گفته شد دقیقاً دو معنای مد نظر نویسنده در عنوان اسپانیایی است، احتمالاً همین کفایت می‌کند تا به نتیجه‌گیری درست برسیم، اما من به آن بسنده نکردم و تحقیقاتی کردم تا ببینم عنوان کتاب به زبان‌های دیگر چه ترجمه شده است و مختصری از نتیجه تحقیقاتم از این قرار است:

عنوان فرانسه (Le Partage des eaux) است؛ آقای سروش حبیبی این عنوان را در مقدمه کتاب قرن روشنفکری «مرز جدایی آب‌ها» ترجمه کرده‌اند، شاید بتوان «آب‌پخشان» هم ترجمه‌اش کرد. عنوان سوئدی (Den förlorade porten) به معنای «دروازه‌ی گم»، عنوان آلمانی (Die verlorenen Spuren) به معنای «رد گم»، عنوان لهستانی (Podróż do źródeł czasu) به معنای «سفر به مبدأ زمان» و عنوان روسی (Потерянные следы) به معنای «مسیر گم» است. نکته‌ی مهم این است که عنوان کتاب، غیر از به انگلیسی که به سبب ویراستاری نامناسبش ترجمه‌ی مطلوبی نیست و انبوه تغییرات فراوان در پاراگراف‌بندی، زمان افعال، زمان روایت و غیره‌اش اعمال شده و خصوصیات مدرنیستی فرم و روایت رمان را عمدتاً قلم گرفته‌اند تا عاقبت کمترین استقبال را از مخاطبان انگلیسی‌زبان ببینند، به هیچ‌کدام از زبان‌هایی که این کتاب به آن‌ها ترجمه شده و در دسترس است لفظ‌به‌لفظ ترجمه نشده مگر به پرتغالی (Os passos perdidos) و ایتالیایی (I passi perduti)، احتمالاً به سبب قرابت این زبان‌ها با اسپانیایی و شاید به این علت که معادل عنوان اسپانیایی است و مفاهیم مدنظر نویسنده را می‌رساند. با این اوصاف آیا باید گرایش صریح نویسنده و مترجمان نسخه‌های مختلف کتاب را (حتا چنان‌که گفته شد مترجم انگلیسی) نادیده بگیریم و به حرف یک نفر ویراستار ناشناس آمریکایی که به‌گفته خودش نگران «بازاریابی» کتاب و «حماقت مخاطب آمریکایی» (نقل‌قول مستقیم) است، عنوان را به «گام‌های گم‌شده» برگردانیم؟ بااین‌همه ترجمه‌ی لفظ‌به‌لفظ عنوان را در پانوشت صفحه دوم از مقدمه کتاب آورده‌ام: «لازم است خواننده دقت کند که ترجمه‌ی لفظ‌به‌لفظ نام کتاب ردِ گم «گام‌های گم‌شده» است. کارپانتیه خود با ترجمه لفظ‌به‌لفظ نام کتاب به زبان‌های دیگر صریحاً مخالف بود چون معنای کنایی نام را بیشتر مدنظر داشت که با ترجمه لفظی به زبان‌های دیگر از دست می‌رود. در متون فارسی گاه این کتاب را با عنوان ترجمه‌ی فرانسوی‌اش، «مرز جدایی آب‌ها»، نیز معرفی کرده‌اند.»

به‌هرحال شایسته نبود عنوان مهم‌ترین اثر نویسنده‌ی زبردستی مثل کارپانتیه، که سطربه‌سطر نوشته‌هایش جملات پرمعنا و عمیقاً اندیشیده است، به صورت لفظ‌به‌لفظ ترجمه و معانی مدنظر نویسنده نادیده انگاشته شود و نسبت‌دادن صفت «گم» یا صفت مفعولی «گم‌شده» به موصوف «گام» یا «قدم» نیز کم‌لطفی در حق کتابی این‌چنین ارزشمند می‌بود، حتا با وجود جناس لفظی وسوسه‌برانگیز میان «گام» و «گ