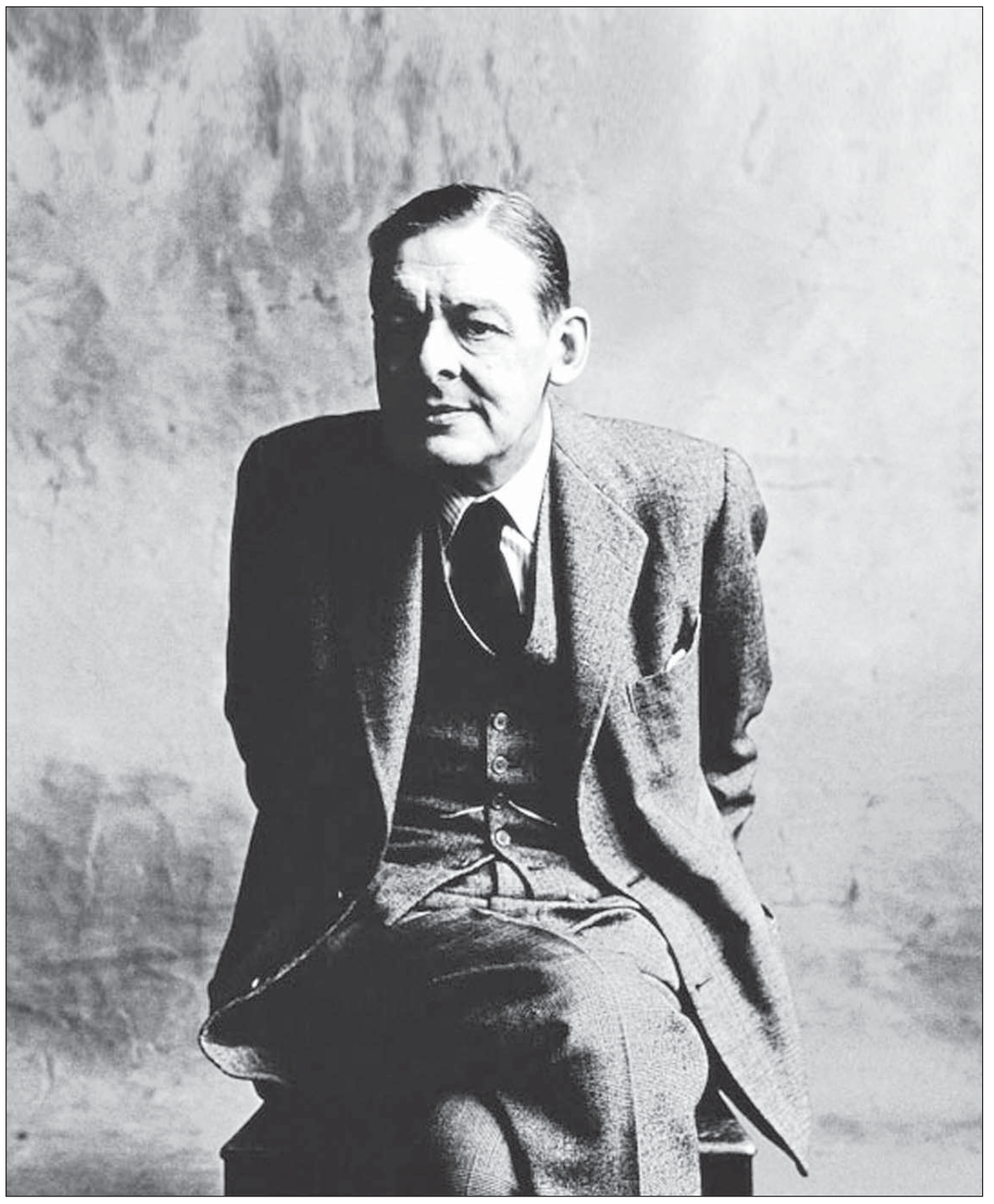
روزنامه شرق



الیوت و بودلر، بذرگل‌های ملال در سرزمین هرز

خطاب به خواننده ریاکار!

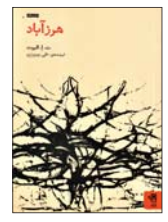
شیما بهره‌مند

۱ الیوت کارِ شعری خود را با اعاده‌حیثیتی تمام‌عیار از بودلر آغاز کرد، با نقدِ خوانش‌ها و ترجمه‌های سایمنز از آثار بودلر. تازه این ترجمه‌ها به اهمیت بودلر و جایگاهِ او در شعر مدرن پرداخته بودند، و البته سنت‌گرایانی هم بودند که بودلر را شاعری مضحک یا پدرخوانده مکتب هرزگی می‌خواندند و حتی او را اهریمن خطاب می‌کردند. اما پیروان انگلیسی بودلر او را همزاد خود یافته بودند. این نسل تازه با کودتای نوشتاری در فضای رخوت‌زده انگلستان توانستند شاعری را که در عصر ویکتوریایی عصیانگر بود و رسوایی به‌بار آورده بود، به یک اخلاق‌شناس ژرف بدل کنند و چنین بود که بودلر، این اهریمنِ قرن نوزدهم، به شاعر و قدیس قرن بیستم استحاله یافت. حکایت بودلر و نفوذش در ادبیات اواخرِ قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم سرزمین انگلستان، چنان دورودراز است که کتابی قطور با عنوان «بودلر و سنت انگلیسی» اثر پاتریسیا کلمنتس نیز به آن پرداخته است. از سوئینبرنِ شاعر و منتقد گرفته تا دهه‌ها بعد که الیوت توانِ شاعری بودلر را در ادبیات روزگار خود نشان داد، نویسندگان انگلیسی بسیاری هم‌چون نویسندگان فرانسوی از این پرتره شعر مدرن وام گرفتند. چنان‌که در «جنون هشیاری»[1] آمده است، سیمای بودلر الهام‌بخشِ هاکسلی در خلق شخصیتی در «پوینت کانتر پوینت» بوده است که دیگر کتابی کلاسیک در ادبیات مدرن انگلستان به‌شمار می‌رود. بودلر بر آثاری از دی.اچ.لارنس خاصه «فرزندان و عشاق» نیز سایه انداخته است. «گل‌های شر» بودلر به‌طرز آشکاری با «گل‌های شهوت» مور و کتابی به همین نام از لارنس یا «خانم دالوی» وولف و «قلب تاریکی» کنراد نیز ارتباط دارد. منتقدان بسیاری ازجمله میکائیل هامبورگر، الیوت را نوعی مابازای بودلر در زبان انگلیسی می‌دانند. به همین اعتبار الیوت در همان آغاز راهِ شاعری خود، ابتدا بر آن می‌شود تا تکلیف خود را با بودلر معلوم کند و نسبت او را با خود دریابد. عنوانِ کتاب هامبورگر «حقیقت شعر: تنش‌های موجود در شعر مدرن از بودلر تا دهه ۱۹۶۰» خود نشانگرِ جایگاهِ آغازگر بودلر در زمینه شعر مدرن است. نزدِ هامبورگر تحولات شعر مدرن با تنش‌های تاریخی هم‌بسته است و ازاین‌رو درک تناقضات مدرنیسم سخت به کارِ فهم شعر مدرن، شعر بودلر و اخلاف او می‌آید. به‌قول پل تیلیش، تجربهِ این تناقض در شعر الیوت با توصیف «اضمحلال و انحطاط تمدن، فقدان عقیده و جهت، و فقر و جنون آگاهی مدرن»[2] ممکن می‌شود یا به‌تعبیر دیگر «تجارب معماگونه هنرمندانی چون کافکا، الیوت و بکت را باید هم‌بسته و همتای منطقی معماهای زندگی مدرن دانست، معماهایی که به یک اندازه جذاب و خوفناک‌اند.»[3] و این خوفناکی ناشی از ماهیت‌شان به‌منزله هنر مدرن است. تناقض برخاسته از شعر الیوت با اضطراب عصر ما، یعنی اضطرابِ بی‌معنایی مرتبط است و «آن کسی که می‌تواند پوچی و بی‌معنایی را تاب آورد و بیان کند نشان می‌دهد معنا را در درون برهوتِ بی‌معنایی خود تجربه کرده است.»[4] از اینجاست که می‌توان ردی از این تناقض را در تمام آثار مدرن پی گرفت، از شعرهای الیوت تا آثار بکت. اما گذشته از نسبتِ تمام آثار مدرن با هم، می‌توان از نسبت معنادارِ شعر مهم الیوت، «سرزمین هرز» با فضای بودلری سخن گفت. این شعر نه‌تنها مطرح‌ترین شعر الیوت است، یکی از مهم‌ترین اشعار قرن بیستم نیز است. الیوت این شعر دشوارفهم را با فاصله‌گرفتن از فرم کلاسیک شعر روزگار خود و به‌کارگیری تصاویری از فرهنگ عامیانه و آثار کلاسیک غرب و اساطیر شرق خلق کرده است و درعین‌حال هیچ‌یک از این تصاویر مطابق با تلقی رایج زمانه از آنها در شعر نیامده است. برای نمونه تصاویر مربوط به آیین‌های کهن و متون و افسانه‌های آیینی در پسِ صور شکسته دنیای مدرن به تصویر درآمده و از جهانی انباشته از صور ازهم‌پاشیده خبر می‌دهند. شعر «سرزمین هرز» یا «هرزآباد» از پنج بخش تشکیل شده است. «تدفین مردگان»، بخش نخست این شعر است که این‌چنین آغاز می‌شود: «ستمکاره‌ترین ماه است فروردین، که برمی‌آورد/ یاس را از زمینِ مرده و پیچد به هم/ یاد و تمنا را و جنباند/ به باران بهاری ریشه‌های پرکسالت را. زمستان/ گرم‌مان می‌داشت، می‌پوشاند/ زمین را زیرِ برفی از فراموشی و می‌نوشاند/ ما را مختصر آبی از آن آوندهای خشک. تابستان/ از بالاسر اشتارن‌برگزه/ به یک رگبار غافلگیرمان کرد میانِ آن ستون‌ها ایستادیم/ و وقتی آفتاب آمد همین رفتیم تا هُفگارتن، آن‌جا/ قهوه‌ای خوردیم و تا یک ساعتی گپ می‌زدیم...» و بند بعد: «خود کدامین ریشه پا می‌گیرد این‌جا؟ یا کدامین/ شاخه می‌روید از این بیغوله سنگی؟/ پسرِ انسان برون از فهم و حدسِ توست این‌ها،/ آنچه می‌دانی تو چیزی نیست جز/ توده تمثال‌های خُرد، آن‌جا کآفتابی تند می‌کوبد،/ وز درختِ مرده امید پناهی نیست، سیرسیرک هیچ آرامش نمی‌آرد/ و نخیزد غلغلِ آبی ز سنگ خشک...»[5] در همین بخشِ نخست تأثیر بودلر و «گل‌های شر» پیداست. قرابتِ این دو در همان مفهومِ «ملال» است، که در تلقی بودلر و الیوت از شَر نیز مخرب‌تر است. اینکه الیوت «آوریل» یا فروردین را ستمکارترین ماهِ سال می‌خواند حکایت از آن دارد که احیای حقیقی در کار نیست. به‌تعبیری دیگر آوریل «بیانگر رستاخیز برای کسانی است که خواهانش نیستند.»[6] جایی که جز «بیغوله سنگی» نیست و از «درخت مرده» امید پناهی نیست و نه از «سنگ خشک»، تا حد بسیاری یادآور سرزمین لم‌یزرعِ بودلر است در شعر «سفر به سیتر»، یا «بئاتریس» که از سرزمینی مملو از تل خاکستر می‌گوید و یا شعرِ «ناله از عمق» که سراسر تصویر زمین‌هایی است مرده و تپه‌هایی آکنده از تکه‌پاره‌هایی ناشناخته، «آنجاکه دانه‌های نادر و اندوهگین به عبث می‌کوشند در این سرزمین خشک برویند.» و این‌همه به‌تعبیر مولفِ «جنون هشیاری» مصداق همان سرزمین بی‌حاصلِ الیوت است که نه سایه دارد و نه آب حیات، و زمینی است پوشیده از سنگ و خزه. اما جز این برهم‌ساییدگی‌ها و نسبت‌های مضمونی، بودلر و الیوت در مفهوم دیگری اشتراک دارند که ازقضا تا هنوز هم به کارِ شعر مدرن و معاصر نیز می‌آید: مفهوم یا معمای «زمان». چیزی که هامبورگر آن را درک مفهوم مدرن زمان می‌خواند و در مقالات دیگر نیز به آن اشاره شده است. برای درک این مفهوم آنان پیش از هرچیز ناگزیر به دریافتی از زمانه خود بودند، زمانه‌ای که زندگی در آن ممکن نبود مگر با تجربه گذراندن «فصلی در دوزخ». شاعربودن و مسئله شعر در این زمانه با این تجربه گره خورده بود و از این‌رو «سمبولیست‌ها تمامی سویه‌های تاریک عصر جدید، گسست‌ها، دیوانگی‌ها، تخاصمات و حتی بن‌بست‌های فاجعه‌آمیز آن را در اشعار خویش بیان کردند؛ اما این بیان بدون تخریب شعر و حتی شاعر یعنی بدون پذیرش و تجربه مستقیم همه تناقضات مدرنیسم ناممکن بود.»[7] شاعرانِ این عصر که «شاعران نفرین‌شده» لقب گرفتند، با آگاهی درونی شعر از وضعیت متناقض خود مواجه شدند و از بودلر به بعد شکست شعر را هریک به‌نوعی تجربه کردند. این درک از زمانه موجب شد تا بودلر و الیوت بیش از آنکه با مردمانی سخن بگویند که شاعران نزد آنها چندان قدری نداشتند، اشباح و مردگان را خطاب کنند. هریک از این شاعران با گذر از رنجِ این درک، به ایده‌ای رسیدند که کلیت و ساختار شعرشان را در بر گرفت. الیوت به گزاره «شعر اهمیتی ندارد» رسید و مالارمه به «شعر ناممکن است»، بودلر نیز خواهان تجربه ناب بود و «هم‌چون داستایفسکی حس می‌کرد که در عصر جدید این تجربه فقط در اوج سرگردانی و تنش، در لحظات نهایی، در افراط و تفریط به‌دست می‌آید و همراه با استاوروگین (قهرمان رمان جن‌زدگان) از آن که به قول انجیل نه سرد است و نه گرم، نفرت داشت.»[8] ازاین‌رو بهشت یا دوزخ، فرشته یا جانور، برای بودلر توفیر چندانی نداشت. تنها در یکی از دوگانه‌ها بود که زندگی به تجربه‌ای بامعنا بدل می‌شد و همین در عصرِ ملال برای بودلر کفایت می‌کرد، چنان‌که روح حاکم بر اشعار بودلر حکایت از همین قیام فردی علیه منطق زندگی بورژوایی داشت و شکست محتوم او در این راه. در نظر بودلر هدف هنر نشان‌دادن عمق حیات است و این کیفیت با زمان سرِ ناسازگاری دارد. ازاین‌روست که در شعری زمان را دشمنِ زندگی می‌خواند. «دردا! دردا! زمان می‌بلعد زندگی را/ و این دشمنِ مجهول می‌جود قلب‌مان را/ از خونی که از ما می‌رود، می‌روید و می‌بالد!»[9] الیوت هم به قدر خود با مفهومِ زمان درگیر است. بسیاری اشعار او از میلِ بازگشت به گذشته و احضار تکه‌هایی از آن حکایت دارند. در همین شعرِ «سرزمین هرز»، او با احضار شخصیت‌ها و تکه‌های ناهمزمانِ تاریخ سفری در زمان ترتیب می‌دهد و در جایی نیز گذشته و اکنون و آینده در هیأت یک زمان حاضر می‌شوند و به‌تعبیری الیوت همه را یکی می‌کند. شایگان در «جنون هشیاری» تکه‌ای از شعر الیوت را به‌عنوان شاهد دیگری برای اهمیتِ زمان نزد الیوت می‌آورد، جایی در شعر «سرزمین هرز» که نیرسیاس، آن پیامبر نابینا به صحنه می‌آید و چنان سخن می‌گوید گویی سرنوشت بشریت را یکسره تجربه کرده است. الیوت در مقاله معروف خود با عنوانِ «سنت و استعداد فردی» نیز به‌صراحت درباره زمان می‌نویسد: «بُعد تاریخی که عبارت است از بعد بی‌زمانی و بعد زمان و مشتمل بر هر دوی آنها، همان خصلتی است که می‌تواند یک نویسنده را سنتی کند، و در عین حال او را هشیارانه از جایگاهی که در زمان دارد آگاه سازد، یعنی از معاصربودگی‌اش.»

شعرِ «سرزمین هرز» چهار بخش دیگر نیز دارد: «یک‌دست شطرنج»، «موعظه آتش»، «مرگ در آب» و «آنچه تندر گفت». که هر کدام سرشار از ارجاعات به متن‌ها و اساطیر و گفت‌وگو با دیگر آثار معاصرند، از کتاب مقدس تا «دوزخ» دانته و «اعترافات» آگوستین تا اشعار بودلر و نمایشنامه‌های تامس میدلتون. اما بخش نخست که با «تدفین مردگان» آغاز شد، با ارجاع به بودلر تمام می‌شود: «آی تو! ایپوکریت لکتور! - مُن سمبلابل،- مُن فِرِرا!» که سطر آخر دیباچه «گل‌های شر» است با عنوان «به خواننده» و می‌توان چنین ترجمه‌اش کرد: «خواننده ریاکار! - همتای من- برادرم!» این شعر «آدمی را توصیف می‌کند که در حماقت و گناه و شر غوطه‌ور است، اما از همه بدتر در باغ‌وحش شوم زشتکاری‌های هر انسان ملال است: این دیو ظریف که تو ای خواننده، می‌شناسی‌اش!»[10] بودلر در «به خواننده»، ملال را اشدِ گناهان در دوران مدرن می‌خواند و این حال‌وهوای مشترک با شعر «سرزمین هرز» الیوت، ملال را، به چنین موجود غریبی تشبیه می‌کند: «در میان شغال‌ها و پلنگان و ماده‌سگان/ بوزینه‌گان و کژدمان و لاشخوران و مارها/ هیولاهای عربده‌کش و نعره‌زن و خزنده و غران/ در باغ‌وحش ننگین سیه‌کاری‌های ما/ یکی از همه زشت‌تر و پلیدتر و خبیث‌تر است/ با آنکه نه پرهیاهو و نه چندان پراداست/ به آسانی بدل می‌کند زمین را به تکه‌پاره‌ای/ و فرو می‌بلعد جهان را به خمیازه‌ای/ ملال است این، ملال! - چشمش مملو از اشک بی‌اختیار/ حقه افیون به‌دست و در اندیشه چوبه دار»[11] ملال است، ملال. آنچه دوران ما و وجه غالب ادبیاتِ ما را نیز خاصه در یک دهه اخیر فراگرفته است.

شعر الیوت اما در پاره آخرِ شعر با دعای خیر تمام می‌شود، آن‌هم به زبانی بیگانه با سنت غرب. «پاره‌ای که شعر با آن خاتمه می‌یابد به کوشش مأیوسانه‌ای می‌ماند برای نظم‌بخشیدن به هاویه، منتها به جنون ختم می‌شود... شعر با سه بار تکرار دعای خیر خاتمه می‌یابد، اما عاقبت‌به‌خیرشدن ما محل تردید است.»[12] از این‌روست شاید که الیوت نیز هم‌صدا با بودلر «نفرین» را نسخه نهایی رهایی می‌خواند: «نفرین خود صورتی از رهایی است - رهایی از ملال زندگی مدرن. چراکه دست‌کم به زندگی معنا می‌دهد. من فکر می‌کنم این دقیقا همان چیزی است که بودلر می‌کوشید در اشعارش بیان کند.»

۲ «سرزمین هرز» که اخیرا با ترجمه‌ای از علی بهروزی و با عنوانِ «هرزآباد» درآمده است. کتاب مقدمه‌ای نیز از صالح حسینی دارد و ترجمه آن نیز به رسمِ شاگردی به این مترجم و استاد ادبیات انگلیسی تقدیم شده است. صالح حسینی در نقد و منقبت این شعر به چند سطر بسنده می‌کند و بیشتر به زبان ترجمه اشعار می‌پردازد. او در چند سطر به مهم‌ترین خصیصه‌های شعر «هرزآباد» اشاره می‌کند، اینکه شعری است چندصدایی و نیز آمیزه‌ای از افسانه و اسطوره و واقعیت و سرشار از اشارات اساطیری و آیینی و ادبی. ساختار کلی شعر هم مبتنی بر تضاد است. بعد صالح حسینی به مقوله «ترجمه شعر» اشاره می‌کند که امری است تقریبا محال و اگر هم محال نباشد بسیار دشوار است و ازقضا خودِ مترجمِ «هرزآباد» نیز به امر واقف و معتقد است و به گفته صالح حسینی در مقام دیگری - پیشگفتار «مرثیه‌های دوئینو» راینر ماریا ریلکه- به آن پرداخته است. نکته مهمی که در این مقدمه آمده است مربوط به سبک الیوت در شعر «هرزآباد» است: اینکه او برای چندصدایی‌کردنِ شعر خود، چندین و چند شخصیت، صداها و فضاهای متفاوت را به‌کار گرفته و تکه اشعاری را از زبان‌های دیگر نیز در شعر خود نشانده است. «در شعر الیوت اشعاری از زبان‌های دیگر آمده است و الیوت درصدد برنیامده آن‌ها را به انگلیسی ترجمه کند... علی بهروزی هم به سبب وفادارماندن به حفظ چندصدایی، و لاجرم چندزبانی این شعر، عین متن را آورده است. در مقابل، مترجمان دیگری که به ترجمه این شعر همت گماشته‌اند، این نقل‌قول و نقل‌قول‌های دیگر را هم ترجمه کرده‌اند و لحظه‌ای به این نکته نیندیشیده‌اند که چرا الیوت، که خود مترجم و سخن‌ساز قابلی بوده است، آن‌ها را به همان صورت اصلی آورده است.» علی بهروزی اما جز این سعی کرده است برای حفظ چندصدایی شعر توان و امکانات وزن را به کار گیرد و با ترجمه موزون و تغییر وزن در بخش‌های مختلف، ساختار متن را در زبان فارسی شکل دهد. «انگیزه این ترجمه تلاش برای یافتن یک زبان معادل برای هرزآباد بوده است. هرزآباد در تاریخ شعر مدرن به این معروف بوده که یک شعر چندصدایی است... اشخاص و صداهای گوناگونی در این شعر در کنار هم قرار گرفته‌اند و این کنارهم‌چیدنِ عناصر متفاوت و حتا متضاد باعث می‌شود این اجزا دارای معنایی شوند که به تنهایی نمی‌داشتند.» از این حیث مترجم کارِ انقلابی الیوت در «هرزآباد» را با مفهوم «مونتاژ» در سینمای آیزنشتاین قیاس می‌کند که معنای یک نمای واحد بستگی دارد به اینکه با چه نماهایی قبل و بعد از خود ترکیب شود. او هم‌چنین درباره ترجمه عنوان شعر معروف الیوت که سالیانی در زبان فارسی به «سرزمین هرز» شهرت داشته و او اینک آن را به «هرزآباد» ترجمه کرده است شرح مختصری می‌آورد. پیش از این معادل‌های مختلف دیگری برای عنوان این شعر انتخاب شده است ازجمله «سرزمین بی‌حاصل»، «دشت سترون»، «زمین بایر» و «خراب‌آباد». اما از نظر مترجم «هرزستان» و بهتر از آن، «هرزآباد» معادل‌های مناسب‌تری هستند زیرا معادل اخیر حامل تعارض و تناقضی است که در این ترکیب نیز هست و با پیامِ اصلی شعر کاملا منطبق است، جایی که الیوت از آن سخن می‌گوید آباد است اما آباد از هرزگی. به هر تقدیر مهم‌ترن شعر الیوت چنان‌که در مقدمه ویراستار انگلیسی اثر، دیوید دِیچز آمده است شعری است در باب خشکیدگی روح، در باب نوعی هستی که چون به باززایی اعتقادی ندارد اهمیت و ارزشی هم برای فعالیت‌های روزمره آدم‌ها قائل نیست و مرگ در آن پیش‌درآمدی برای رستاخیز نیست.



هرزآباد

ت.ا. الیوت

ترجمه علی بهروزی

نشر فنجان

۱، ۹، ۱۱. جنون هشیاری، مقاله «بذر گل‌های ملال در سرزمین هرز»، داریوش شایگان، نشر نظر

۲، ۴. شجاعت بودن، پل تیلیش، مراد فرهادپور، انتشارات علمی فرهنگی

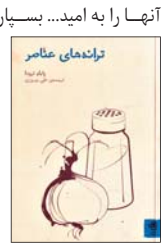
۳، ۷، ۸. شعر مدرن، مقاله «تناقضات مدرنیسم»، مراد فرهادپور، نشر بیدگل

۵، ۶، ۱۰، ۱۲. هرزآباد، ت.ا. الیوت، ترجمه علی بهروزی، نشر فنجان

عطف

آوازِ آدمی نامرئی

پارسا شهری: پابلو نرودا سرودن «ترانه‌های عناصر» را از اوایل ۱۹۵۰ آغاز کرد و تا ۱۹۵۷ ادامه یافت. در مقدمه «ترانه‌های عناصر» که اخیرا با ترجمه علی بهروزی منتشر شده است، مترجم ترانه را فرم شعری مورد علاقه نرودا می‌خواند و اشاره می‌کند که این شاعر جز این مجموعه‌ترانه‌ها، در آثار دیگر خود نیز این فرم شعری را به‌کار گرفته است. «ترانه‌های عناصر» به‌نوعی مانیفستِ شعری نرودا در فرم ترانه است خاصه بخش نخست آن «مرد نامرئی» که چنین آغاز می‌شود: «می‌خندم، / لبخند می‌زنم، / بر شاعرانِ پیرِ گذشته، / کشته تمام شعرهایی هستم/ که نوشته‌اند آنها، / کشته‌ی/ هرچه شبنم، / ماه، الماس، / قطرات نقره فروچکیده/ که برادرهای پیترم با آن‌ها/ سرخگل را تزیین می‌کردند؛ / اما/ لبخند می‌زنم؛ / آنها همیشه به ضمیرِ «من»/ حرف می‌زنند، / هرچه، هر وقتی، رخ دهد/ این همیشه خدا «من» است... هیچ‌کس رنجی نمی‌بَرد، / عاشق نیست کسی هم، مگر این/ بینوا برادر شاعر من» و بعد چند سطر بعد می‌نویسد که «... اما برادرِ شاعرِ من عاشق بود، / رنج می‌برد، چون که احساسات/...» و می‌رسد به تکه‌های مانیفست‌گونه شعر خود: «... می‌خواهند که من سخنی ساز کنم، / زندگی مبارزه‌ست، / مثل رودی که به پیش می‌رود... از من ساخته نیست/ که بدون زندگی دیگران/ زندگی کنم/ بی انسان دیگری... هر زندگی هست واگذارید به من، / غصه‌های همه عالم را نیز/ بسپارید به من، تا که برگردانم/ آنها را به امید... بسپارید به من این



ترانه‌های عناصر

پابلو نرودا

ترجمه علی بهروزی

نشر فنجان

مبارزات هر روزی را/ چون ترانه‌های من همین‌ها هستند/ و چنین است که ما، / همه انسان‌ها، / شانه در شانه هم/ گام برمی‌داریم و/ آوازِ من به آنها وحدت می‌بخشد: / آوازِ آدمی نامرئی/ همخوان با همه انسان‌ها.» مترجمِ کتاب هم اشاره می‌کند که می‌خواهد برای همین آدم‌های معمولی شعر بگوید و با شعرش در غم و شادی همین آدم‌ها شریک شود. «شعرهای ترانه‌های عناصر واقعا مثل شیشه شفاف‌اند و مثل راحت‌الحلقوم از گلو پایین می‌روند و نوشتن مقدمه یا تلاش برای توضیح آنها حقیقتا ضرورتی ندارد و شاید صرفا اظهار لحیه باشد و جسارت نسبت به فهم خواننده. حتا منتقدانی که تا آن زمان نرودا را، عمدتا به خاطر عقاید سیاسی‌اش نکوهش می‌کردند، بعد از انتشار این اشعار مجبور شدند به احترام او کلاه از سر بردارند...» از مهم‌ترین خصیصه‌های شعرهای نرودا دست‌کم در ترانه‌هایش سرودن و گفتن از چیزهای پیش‌پاافتاده‌ای است که تا آن زمان کمتر کسی به فکر افتاده بود، آنها را به شعر بیاورد. البته از طرف دیگر نرودا شاعرِ ترانه‌های بسیار فاخر «تماشای پرندگان» و «طوفان» نیز است. نرودا همواره شاعر پُرخواننده‌ای در قاره آمریکا بود و از همان ابتدا ترانه‌های او به زبان انگلیسی برگردانده شد و تأثیراتی نیز در شعر این زبان گذاشت. در نظر مترجم «ترانه‌های عناصر» رد این تأثیر را می‌توان تا اینجا، در شاعران وطنی همچون سهراب سپهری پی گرفت. «ترانه‌های عناصر» از آن دست ترانه‌های نرودا است که عمدتا درباره چیزهای پیش‌پاافتاده است، همان چیزهایی که نرودا عناصر اساسی و حیاتی جهان انسان‌ها می‌خواند.

اثاثِ جنگ - ۱۸

سیمینوف ۴

احمد غلامی

- یاقوت بلند شو، باز که زانوی غم بغل گرفتی.
- من نمیام، با یکی دیگر برو
- یعنی چی، یعنی رفیق نیمه‌راهی؟
- نه، هر کاری می‌کنم، نمی‌توانم کاری را که کردم فراموش کنم.
- کدام کار؟
- کشتن همان سرباز را می‌گویم، خودت را به خریت نزن!
- یاقوت! از تو بعید است این‌طوری حرف بزنی.
- تقصیر خودت است. چرا سیمینوف را دادی دستم، مگر نگفتم این تفنگ شوم است؟ مگر نگفتم این سیمینوف مهیار را کشت و فاروق را بیچاره کرد، نگفتم؟ حالا هم بالاخره نیشش را به من زد...
- این حرف‌ها چیه می‌زنی یاقوت، این اسلحه اگر شلیک کرده تو روی ماشه فشار دادی، اگر به هدف زدی و مخ آن سرباز را ترکاندی نشانه‌گیریت خوب بوده، چه ربطی به این بیچاره دارد؟
- یعنی می‌خواهی بگویی من آدم کشتم؟
- یاقوت این‌جا جبهه است. اگر دوست نداری بجنگی حرفی نیست، اما اگر نکشی آنها تو را می‌کشند.
- بکشند به جهنم، به درک. بگذار من را بکشند. چرا اسلحه را دادی دستم.
- من اسلحه را دادم دستت، ولی خودت شلیک کردی، مگر نگفتی بزنم کنارشان فرار می‌کنند. خوب بعد تصمیمت عوض شد و یکی‌شان را از ریخت انداختی.
- چرا این‌جوری حرف می‌زنی؟
- چه‌جوری؟
- من کسی را از ریخت نینداختم.
- خیلی خب پسر! ولی گوش‌کن، تو تیرانداز قابلی هستی، تیراندازی توی خون تو است.
- این اولین‌بارم بود که شلیک می‌کردم.
- می‌دانم، ولی تمرکزت حرف ندارد، دست‌هایت نمی‌لرزد. این یعنی اگر تو بخواهی بهترین تک‌تیرانداز گردان می‌شوی.
- نه نمی‌خواهم حاضر نیستم دیگر به طرف کسی شلیک کنم.
- خب به آدم‌ها شلیک نکن. بیا چند تا قوطی می‌گذارم لب خاکریز، به آنها شلیک کن، تا ببینیم چند مرده حلاجی.

درخشانی دست یاقوت را گرفت و از سنگر بیرون کشید. چند قوطی خالی کنسرو و یک قوطی پر را برداشت و گذاشت روی بلندی و برگشت و سیمینوف را آورد، مسلح کرد و داد دست یاقوت و گفت: «بزن!» یاقوت سرش را بالا گرفت و گفت: «دست بردار، من دیگر با این اسلحه شلیک نمی‌کنم». درخشانی گفت: «فقط آن قوطی‌ها را بزن، هر کدام که من گفتم، تا ببینی این اسلحه خودبه‌خود شلیک نمی‌کند». یاقوت مردد نگاه کرد. درخشانی برای اینکه او به تردیدش غلبه کند گفت: «بجنب پسر، آفتاب پیرمان را درآورد». یاقوت اسلحه را گرفت. زانویش را زمین زد و از توی دوربین تفنگ به هدف‌ها نگاه کرد. احساس کرد که آدم دیگری شده است. باز احساس ناشناخته‌ای وجودش را پر کرد. مثل وقتی که به آن سرباز شلیک کرد. اول اسلحه را روی بوته‌ها گرفت تا آنها را بترساند. بعد ترسید؛ ترسید که آنها نترسند و فرار نکنند. اگر یاقوت مطمئن بود که آن سربازها می‌ترسند و فرار می‌کنند، به آنها شلیک نمی‌کرد. آنچه او را وادار کرد تا به آنها شلیک کند، ترس خودش از نترسیدن آنها بود. بعد همان‌طور که از دوربین به قوطی کنسروی زل زده بود، فهمید اگر آدم‌ها از هم نترسند، جنگ تمام می‌شود. درخشانی فریاد زد: «خوابت برده؟» یاقوت خودش را جمع‌وجور کرد. درخشانی گفت: «قوطی سمت راست». یاقوت نشانه گرفت و به حکم غریزه نفسش را در سینه حبس کرد و وقتی مطمئن شد درست هدف گرفته است شلیک کرد. قوطی خالی پرید روی آسمان. درخشانی گفت: «حرف نداری پسر، قوطی سمت چپ». قوطی سمت چپ را از وسط به دو نیم کرد. یاقوت احساس کرد تمام بدنش از شوق لبریز شده است. حالا احساس ناشناخته را لمس می‌کرد. احساسی که گرمش می‌کرد. احساسی که به او می‌گفت، هر کاری را بخواهد می‌تواند بکند. درخشانی گفت: «وسطی!» یاقوت نشانه گرفت و شلیک کرد، قوطی کنسرو پر لوبیا روی آسمان متلاشی شد و دانه‌های لوبیا روی آسمان به پرواز درآمدند. درخشانی گفت: «دل و روده‌اش را ریختی بیرون، لاکردار». یاقوت خندید و به سیمینوف نگاه کرد، بعد دست روی آن کشید. تازه داشت سیمینوف را می‌شناخت. درخشانی گفت: «آماده‌ای برویم جلو؟». یاقوت جوابش را نداد. دوباره سیمینوف را لمس کرد و مبهوتِ قد کشیده و دوربین روی شانه آن شد. دوربینی که همه‌چیز از توی آن وضوح بیشتری پیدا می‌کرد. یاقوت چشم روی دوربین گذاشت و به سرابی که در دوردست‌ها می‌درخشید خیره شد و بی‌اختیار شلیک کرد. صدای گلوله فضای تهی دشت را شکافت و در خلاء گم شد.