نقدی بر دفتر شعر «شولگی‌نامه و مومو»

شاهنامه یا شولگی‌نامه عصر جدید

رضا عامری

برای حوری هادی، طراح و نقاش کتاب

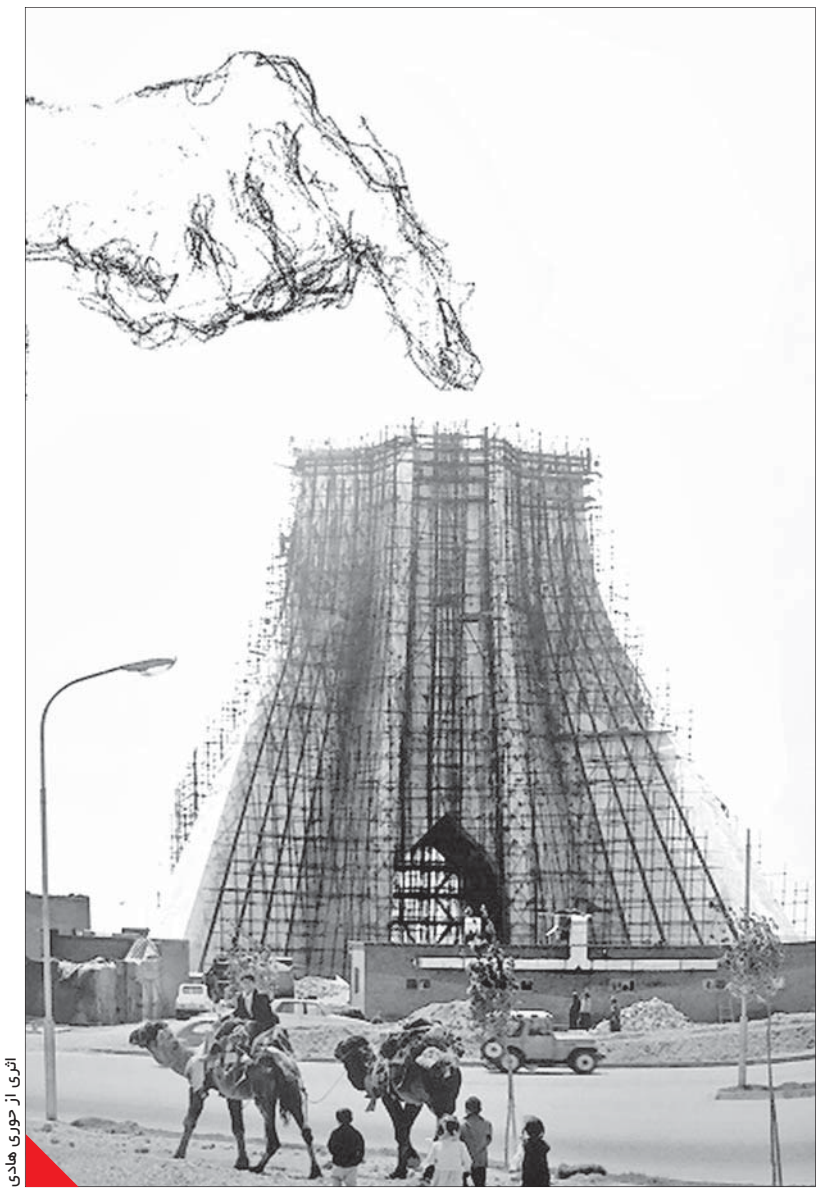
«...شاهنامه در عصر تاریخ، شکل اسطوره‌ای پیدا می‌کند، یعنی ادوار پیش‌تاریخی و تاریخی را یک‌جا جمع می‌کند. بنابراین یک اسطوره اصیل از دَه دوره تاریخی معنای بیشتری دارد.»

رضا براهنی

از طرح روی جلد و از خطوط درهم‌تنیده بایستی به هندسه چنین اثری و تودرتویی‌اش پیشاپیش واقف شویم. «شولگی‌نامه و مومو» همین تودرتویی و تکرار خطوط و گره‌هایی است که درنهایت برای ما گره‌هایی تاریخی هستند، در دوره‌ای که قرار بوده تاریخ را پشت‌سر گذاشته باشیم، اما درمی‌یابیم که تاریخ هنوز مقابل ماست و به پَروپایمان می‌پیچد و بر زمین‌مان می‌زند مثل همان بختکی که در هزارویک‌شب بر دوش سندباد سوار می‌شود و حاضر نیست پایین بیاید. آیا این بخت و بختک و این‌بار گناه اسطوره‌ای هولناک، همان وجه فراقانونی و متافیزیکی جهان‌بینی سوژه ما است که قدرت را به نیروی جبارِ سرنوشت (بخت) حوالت می‌داده است؟ در مقابل این نَیروی جبارِ بختیانه، نوشتن نوعی مقاومت، نوعی دست‌وپازدن در برابر زمانه و انتقام از گذشتن‌اش است، تا سکوت نباشیم تا مقهور نباشیم و بگوییم شانه‌مان خمیده، گوش‌درد داریم و نفس‌تنگی گرفته‌ایم. این دست‌وپازدن و صداها و بَربَرها، همان انشقاق و تکه‌شدگی سوژه و همان وضعیت معاصر شاعر-کاتب و صدای اوست. سوژه‌ای منقسم. یا صدایی که تکه‌تکه می‌شود تا به‌صورت مجموعه‌ای از صداها درآید و آنچه این صداها را وحدت می‌دهد همین گفتمان واحد و ماده روایت واحده در شکل یک متن-کتاب است. «شولگی نامه و مومو».

بدین‌ترتیب روایت جزئی از زمان و شکلی از اشکال حضور شاعر در حافظه اشیا و هستی و جزئی از جهان ممکن و ابزاری از ابزارهای آن است. پس ما در شکل غالب با حافظه و ضمیر(های) شاعر سروکار داریم ضمیری که با اشیائی که در دسترسش است تداول می‌یابد و با حکایت‌ها و اساطیر و آیین‌ها و جزئیات زیست روزانه‌اش برساخته می‌شود. به این سبب نیازمند فهم مجموعه بنیادهایی هستیم که در کنش آفرینش اثر تحکم می‌کنند از زیباشناختی تا اخلاقی و تاریخی و اجتماعی. یعنی کوچک‌ترین وقایع روزانه هم، مثل گوش‌درد نیازمند است مضمون خود را به ذخیره فرهنگی متعددالمراجعی تسلیم نماید، تا روایت- نوشته شود. «نوشتن»ی شاهدانه‌ای که نشان می‌دهد، عربده‌های تراژیک فرهنگ و تاریخ چنان در عروق شاعر فوران کرده که درد و خستگی را در جانش تنیده است، دردی تا حد اقصای وحشت و تکه‌تکه‌شدگی و کابوس که سرمای توی استخوان‌هایش را غیرقابل علاج کرده است: «چکاره‌اند این‌ها که لبخند می‌زنند/ تا سرمای توی استخوان‌ها را علاج کنند؟... درد در ساق‌هام/ و خسته رگ‌هام/ از درون، دریچه‌ای گشاد می‌خندد به من/ خونم غلیظ‌تر از همیشه بزند در قلبِ غیرمجاز». و این صدمه غیرمجاز، یعنی روایتی پیوندخورده با جهانی که لایه‌لایه‌های متراکم حوادثی سلسله‌وار از کشتار و خرابی و دمار آبادش کرده‌اند. در این لایه‌های متراکم و تودرتو می‌توانیم فصل‌هایی را مستقل از فصل‌های دیگر بخوانیم اما این انتقال براساس شروط معین یا حکایت خطی نیست. لذا با متونی مختلف از متنی واحد سروکار داریم. همچنان که با کاتب واحد و متعددی روبه‌رو هستیم و با مکان واحد-متعدد، و این از ابزارهای روایت «رمانی» است، و صحنه نمایش به شکلی چیده شده که با ساختار تاریخی فرهنگی و حافظه سنتی با همه گسست‌ها و تناقضاتش ارتباطی تنگاتنگ پیدا می‌کند، کندوکاوی در تاریخ قدرت از نظرگاهی امروزی.

گاه حس می‌کنی نقالی تاریخ را می‌گوید «فردی به صیغه جمع» و گاه با صدای شخصیت‌های شعری -روایی روبه‌رو هستیم و گاه با نوشتار شورانگیزانه کاتب - شاعری که رابطه ارگانیک زمان و مکان را بازسازی می‌کند تا «در» به وسیع‌ترین شکل بر پاشنه خود باز شود و مخاطب بتواند به تأویل و جست‌وجوی راز معنا و سلطه دست زند. پس دو صدای اصلی داریم در تحولی از هم ماهیتی-گسست و هم ماهیتی-گسست با هم. صدای شاعر و صدای راوی- کاتب از فراز تاریخ. به این معنا هم می‌توان گفت از یک‌سو روایت شاعر است، که از تاریخ و حکایات موادی را برمی‌گیرد تا بتواند با رفتن به اعماق از آگاهی تراژیک خود پرده بردارد و با کلماتی که از این وضعیت تراژیک تا امروز استمرار یافته با خون و با گوش‌درد و با همه اندوهان راوی، روایتی بدهد. «پرده‌ی پاره‌ی گوشم ابعاد استعاره گرفته» و «در انسداد رگِ قلب خود-ویرانگر» که با صدای مؤلف و با صیغه فردی‌اش روبه‌روییم و با تکه‌تکه‌شدن سوژه شاعر. از آن‌سو جهانی که به‌شکلی زنده اجرا می‌شود یا با نقالی. پس روی صحنه نمایش صدای لمپن‌ها و لوطی‌ها و جاهل‌ها و لبوفروش‌ها و شوفرها هم هست، تا ما دغدغه‌های نمایشی اثر را نیز از یاد نبریم. صداهایی که سعی می‌کنند اثر را دراماتیزه کنند و ما می‌توانیم از شولگی چهار هزار سال پیش تا رضاشاه را در صدایشان ببینیم. فقط انگار آن «بختک» یا «بختِ» هزارویک‌شبی با «تخت» تعویض شده است. پس مردگان می‌میرند و غارت‌شدگان غارت می‌شوند و دیگرانی می‌مانند -بدون غالبی و مغلوبی- و سلطه و تخت در جایگاه عرش باقی می‌مانند، همین‌طور که در طرح پشت‌جلد هم می‌بینیم جایگاه اقتدار و «تخت» همچنان خالی است -چون روی دوش‌های ماست- ممکن است رنگ و جلدش تغییر کند، شاعران و لمپن‌هایش تغییر کنند اما جوهرش ابدا تغییری نمی‌کند.



اثری از حوری هادی

همین‌طور که جوهر تراژدی از فصلی به فصل دیگر تغییر نمی‌یابد. انگار با بازگشت ابدی همان نیچه روبه‌روییم. همین است که پرتره عام شخصیت‌ها نائل به پیروزی یا شکست نمی‌شوند، یا مؤلف فقط قدرت را و سرکوب‌ها و قلع‌وقمع‌اش را نشان نمی‌دهد، بلکه در همه‌چیز شک می‌کند، حتی در خود هویت، و به‌دنبال قلع‌وقمع و قدرت در خودش می‌گردد و در قانون و تصورات زبانی‌اش از هستی و زندگی. «از زبانِ بی‌خویشاوندی در زبان‌های دیگر/ مثل گاوهای عاشق اختلال در درکِ مطالب‌ها/ داری و درمان نمی‌شوی از این سنت قربانی». پس نیازی نیست حوادث بر وفق تسلسل‌شان روایت شوند، لذا زمان روایت از زمان واقعی گسست پیدا می‌کند تا به زمانه‌ای تاریخی و مرکب که حوادث دور و نزدیک در آن هم‌زمان می‌شوند، تبدیل شوند و بتواند در کنار روح تاریخ در همسایگی روح «کمدی الهی» دانته، «الکتاب» آدونیس و «ایاز» رضا براهنی پرواز کنند.

***

ریکور می‌گوید هر هویتی، هویتی روایی است. یعنی روایت ما از خودمان همین حکایت‌ها و اسطوره‌های تاریخی است به‌اضافه آنچه امروز از خودمان به آنها اضافه می‌کنیم. و اتفاقا این همان بزنگاهی است که دیگر نمی‌توانیم آن را از جای دیگری به استعاره بگیریم. حتی اگر درست باشد که عقل انسان‌ها عقل جمعی است. اینجاست که می‌توان در مقابل این تفکر که تفکر ما «تفکر ترجمانی» است، ایستاد. یعنی نمی‌توانیم حکایت‌های دیگران را به استعاره بگیریم و به شکل اعم چنین حکایاتی از زبان و فرهنگ‌های دیگر به دور از ضمیر انسان‌ها و حافظه‌های دور و نزدیک ماست. -اینجا منظورم آن بخش غالبی است که در روایت و شعر ما هنوزا هنوز اسطوره‌های یونانی و مرکزیت اروپایی را بر صدر می‌نشاند!

و «شولگی‌نامه و مومو» حتی اگر گاه اسم‌ها - ناآشنا به نظر می‌رسند- استعاره‌هایی از تجربه‌های انسان این منطقه‌اند. اما بازگردانی‌شان براساس «مفاهیم» صورت نمی‌گیرد، بلکه از خلال تعمیم حکایت‌هاست که تجربه‌ها و میل به این گذشته بسان دستاوردی از حکایت‌ها و اسطوره‌ها ساخته‌وپرداخته می‌شود. ساخته‌وپرداخته می‌شوند یا مؤلف آنها را بنا به نیازهای خود رام می‌سازد. پس مؤلف است و آیین‌ها و این جهان. مؤلف به ما می‌گوید که این آیین-حکایت‌ها هنوز در حال تکرارند، و ما را به بازخوانی راز این تکرار دعوت می‌کند و اصرار دارد که مسئله نه بازنمایی است نه بازگردانی «مفهوم»، بلکه حکایتی است که هنوز در من و در خون من و اکنون جریان دارد، و «هویت» من است با همه این تناقضات یا قدرتی که در معنای فوکویی‌اش همه‌جا پخش و حی و حاضر است.

***

حبیبی که در «گوش‌درد»، کتاب پیشین خود سعی می‌کند تا از زبان شاعرانه‌ای که «اصلی‌ترین و پُرزورترین بُردار وجدان ایرانی برای رساندن احساس و اندیشه و جهان‌بینی خود است» (آشوری، ۱۳۷۳، ص۹۰) واسازی کند. در این کتاب هم هستی‌شناسی زبانی‌اش از عجزی همواره فزاینده برای تبیین و بازنمایی امور واقعی نشان دارد. یعنی درمی‌یابد که فقط با خشونت زبانی است که می‌تواند از این سنت لایتغیر گذشته واسازی کند و اینکه فک اقتدار از هیمنه اصل و هویت و حقیقت‌ها و مسلمات و بدیهیات از جایگاه عمودی‌اش به‌واسطه نوشتاری دیگرگونه و دقیق امکان‌پذیر است، نوشتاری که نسق‌ها را منهدم می‌کند. این شکل از مبارزه بدون شعار و بدون درگیری مستقیم کاری است که این کتاب به آن دست زده. حبیبی در آن زیرها و در چیزی که امروزه می‌توانیم موضوع یا ابژه واسازی بنامیم حرکت می‌کند و به مُد و حرکاتی که به نام پساآوانگارد و یا پسامدرن تعریف می‌شود ربطی ندارد. تفسیر این انساق و ترکیبات پنهانی‌اش در تن زبان و در متون و در تصویرهای تابووار غارهای فسفری که نمی‌توان به آنها نزدیک شد، نیازمند صبر و نضجی ساکت بوده و نیازمند آمایش متانی فعل و تحدیدش با نوعی خشونت زبانی.

از همین‌روست که متن با «پیدایش نوشتن» آغاز می‌شود، نوشتن در تنهایی، که از دل غارها آغاز می‌شود و با اندیشه نوشتاری‌بودن -در مقابل جهان شفاهی شعر- و از این حیث که نوشتار حضور است. با پی‌گرفتن بازی حضور و غیابی که بین انتزاع و تشخص در حال نوسان است، از یک‌سو با مجموعه‌ای از اسطوره‌ها و حکایات تاریخی که به‌شکلی مستقل می‌آیند روبه‌روییم که چارچوب‌بندی‌شان را از گفتار انتزاعی‌ای که بیشتر شبیه مناجات درونی «من» با خودش است می‌فهمیم، و در مرحله بعد حوادثی که ارزش‌ها را می‌سازد و ابعادی مرئی از خلال عناصر زمانی و انسانی برپا می‌کند. به این معنا با انفجاری هستیانه و انتزاعی روبه‌رو هستیم با غایت‌های روایی ضمنی یا صریح و حوادثی که حد فاصل بین اتصالات و بنای روایت است. مفصل‌بندی‌ای که همواره «موسطه»ای در آن وجود دارد، اما این واسط و این موسطه زبانی که قرار بود معجزه‌ای نصیب‌مان کند، ظاهرا عنصری قابل‌اطمینان نیست، که متن با این مقطع به آخر می‌رسد با این مناجات‌گونه: «که خدایا خلاصم کن از این لسان وسیله ارتباط نااطمینان». و این پایان شاهنامه حبیبی است و همچنان‌که فردوسی در شاهنامه- تاریخ ملی را با یک فاجعه به پایان می‌برد. ارتباط قطع است و نمی‌توانیم با هم هم‌رسانی کنیم. افق گفت‌وگو بسته است.

شولگی‌نامه و مومو

عباس حبیبی‌بدرآبادی

انتشارات بوتیمار

شاید از همین زاویه متنش در جهتی عکس سیر می‌کند. (آشوب و مومو در آخر می‌آیند) و یا بگوییم بر به‌تأخیرانداختن حوادث پافشاری می‌کند. گویی همه‌چیز به همان گناه اصلی باز می‌گردد و انگار چیزی تصحیح نشده است یا گویی با جهانی روبه‌رو هستیم که بنایش کامل نمی‌شود و از همان آغاز با تراژدی و فاجعه رویارویم و کاتبی که به دنبال نوشتن اولین کلمه است، و از همان آغاز درمی‌یابد که به شوره‌زاری پرتاب شده و ظلماتی که دسترسی به چیزی ندارد الا جنون و یا میخی که در سنگ فرو نمی‌رود و معشوقی که فقط عاشق موسیقی این صدای کندن است و فرهادی که سنگ می‌تراشد و میخ آهنین فرو نمی‌رود در سنگ و هی پرتاب شود به این شوره‌زار و این هنوزا هنوز را بایستی ادامه دهد. «و مدت‌هاست الهه‌ی خشت و میخ/ فراموشی آورده/ می‌کاشتیم شوره‌زار بار می‌آمد...» در این شوره‌زار با نظام مشخصی از حوادث یا منطقی که بر آن حکم می‌کند روبه‌رو نیستیم و نه با پایانی روایی یا شعری که قادر باشد این تکه‌تکه‌شدن‌ها را مجموع کند، چون جهان از همان ابتدا با این آشوب و قلع‌وقمع و سرکوب‌ها و ویرانی‌ها روبه‌رو است و کاتب فقط به همین تراژدی‌ها ور می‌رود با جهانی که جز ویرانی چیزی در آن نمی‌خوانیم. «باج خواستیم ندادند جنگیدیم کشته شدیم/ باج خواستند ندادیم جنگیدند کشته شدند» و تلی از «جانورانی فرتوت با گردن‌های اسیر/ پیش از آن‌که سگ‌ها پاره‌شان کنند». انگار با کارناوالی از قتل و غارت روبه‌روییم و فقط ابزارهاست که عوض می‌شوند و بهانه‌ها و انگار از این سلطه چیزی برنمی‌آید جز کشتن: «مردم این شهر تسلیم من نشدند پس یورش بردم/ آن گشودم/ سه‌هزار نفر از دم تیغ گذراندم/ و بسیاری در آتش کباب کردم/ اسرای بی‌شمار دشت و انگشت و گوش و بینی بریدم/ هزاران چشم از کاسه و صدها زبان از حلقوم بیرون کشیدم.»

***

«خودت را بنویس! بایستی بتوانی صدای تن‌ات را بشنوی، تنها این صداست که انرژی‌های هائل درونت را منفجر می‌کند»

کریستوا

حبیبی، با نیوشیدن این صدای درون، دست به رفتاری تازه در شعر زده و فهم جدیدی را از معنای شعری تأسیس کرده که ریشه‌هایش را در کتاب‌های قبلی‌اش از «کلید تا آخر» و «گوش‌درد» هم می‌توان دید. آواز مسئله سوژه شاعرانه بر می‌گذرد و به کنشی فرهنگی در سطحی فراتر نگاه دارد تا بتواند از آن اخلاق‌گرایی کوری که از هزاران سال پیش تاکنون در ما جریان داشته واسازی و از محدوده‌ها و پوشیدگی‌های جسم و جان برگذرد و فضاهای تازه‌ای را تجربه کند، تا بتواند خود را از زیر اقتدار شعر نیمایی‌ای که به جریان غالب شعر ما بدل شده-بیرون بکشد و درنهایت این نامعقولیت و پراکنشی که در شعرش با آن روبه‌رو هستیم همان لامعقولیت و تکه‌تکه‌گی جهان ماست و طنزی متناقض‌نما و آوانگارد است، نه آن‌که بخواهد مخاطب را بخنداند یا اشکش را در آورد.

«ووسط ترقه‌های شور/ شاعر-شاه- خدای دونده/ تصور کرد اگر سلطان نمی‌شد و می‌شد بازیگر/ و زیگوراتش می‌شد گودِ خروس‌ها/ یک روز که داشت بر صحنه / با پیرهنی چل‌تکه/ و دماغی گرد و سرخ می‌گفت: من هم مثلِ پدرم/ کوزه سفالی می‌سازم/ مردم چقدر می‌خندیدند».

بنابراین در مقابل جهانی خشن و بی‌رحم که فضای معرفتی همه‌چیز را به انفعال کشانده -از قدرت و فرهنگ و زبان- و چنین بی‌محابا مسخره و بی‌منطق سرکوب می‌کند، جز با این محاکات مسخره واقع نمی‌توان برخورد کرد؟ و اگر شاعر محاکات مسخره واقع را چون سلاحی برای مبارزه با واقع معاش استفاده می‌کند، یعنی هنوز هم می‌توان از تاریخ گذشته شعر و از سعدی و عبید زاکانی تا طرزی‌افشار و بافقی و افراشته و قزوینی و دهخدا تجربه گرفت و از زاویه‌ای معاصر تصویر اصل و اصالت را واسازی کرد و یا حداقل آن را درپرتو نور دیگری دید. این سخریه یا «آیرونی» به‌عنوان توصیفی دال بر تناقضات بر هرگونه امر غیرمنتظره‌ای گشوده می‌ماند بین نقیض‌ها و نظیرها بین هم‌زمان‌ها و در زمان‌ها به‌مثابه تکنیکی که تصورات ثابت و متعارف را تفکیک می‌کند تا با روایتی متعددالمراجع و متشتت روبه‌رو شویم که در نقطه خاصی متوقف نمی‌شود -حتی اگر شاعر با توهمی نگاه می‌کند، عیسایی که انگار از میان مردگان برمی‌خیزد تا به هستی خسته انسان معنایی دهد - «از این بالا/ دنیا را می‌فهمم تو را نمی‌فهمم/ (نمی‌فهمم زیر آن کلمات‌ها چه می‌کنی؟)/ شاید مأموریت داری پیدا کنی/ جواهرات‌های لای گم لای کلمات‌ها را؟» و در مقابل چنین مخاطبی که بایستی جواهرات لای کلمات را پیدا کند -صیرورت تأویل می‌تواند تا اقصی حدود ممکن این مراجع و احاله‌ها حرکت کند، یا بگوییم حافظه چندهزاره‌ای متن خود را به‌آسانی در اختیار مخاطب عادی قرار نمی‌دهد و از این زاویه هرچند وجود سیاق خاص در متون و یا بنیادهای موضوعی را که به مدلولات خاص ارجاع می‌دهد نفی نمی‌کند، اما به عدم تحدید تعدد این سیاق‌ها و نوعیت‌شان اشاره می‌کند. از این‌رو ما به‌عنوان مخاطب هرگونه احاله‌ای به متن می‌توانیم داشته باشیم- حتی اگر متن به‌شکلی صریح به آن اشاره نکرده باشد- بنابراین «معنای حقیقی» که تأویل‌گر سعی می‌کند به آن دسترسی پیدا کند، درنهایت همین خود لذت ارجاع‌ها و توجه به «اختلاف»هاست، چون در جهان متکثر امتدادیافته در همه سویه‌ها و حوادث -از آفرینش تا امروز- نیازمند مدلول یکه‌ای برای رستگاری نیستیم ، بلکه محتاج تحمل «اختلاف» هستیم تا بتوانیم گفت‌وگو کنیم. این تکثر و تودرتویی باعث می‌شود تا از این تصور که هر متنی را به‌شکلی انتزاعی صیغه همرسانی کنش‌های کلامی تعریف کنیم، فاصله بگیریم. یعنی در «شولگی‌نامه و مومو» این همرسانی به‌آسانی صورت نمی‌گیرد و با مرکزیت لوگوس و معنا به‌شکل کلاسیک سروکار نداریم. نگاهی که در نظریات بارت و دریدا و لاکان و کریستوا هم می‌بینیم، نوشتاری که در آن واحد به‌مثابه عملی پراکنشی هم از ساختار و هم از مخیله واسازی می‌کند تا به معرفتی دلالی و ارادی و آگاهانه دست یابد. چنین حضوری، نوشتار را فضای متعددالابعادی می‌سازد که معنای یکه‌ای در آن رقم نمی‌خورد و با امتزاج و تصادم استعاره‌های متباین و معانی مختلف روبه‌روست. بدین‌ترتیب انشقاق صدای واحد یا اصل واحد، یعنی شقه‌شدگی اصل واحده و زیباشناسی مسلط بر لحظات آفرینش، که مؤلف آن را از نوع نوشتارش می‌آغازد، یعنی با مرکززدایی از نوشتار، مرکزیت‌های دیگر را ازجمله تاریخی و نژادی و قومی و... الخ نیز واسازی می‌کند، حتی از خودش به‌عنوان شاعر و از شعر و همه «اختلاف»ها را در می‌نوردد تا شاید بتواند در سفری تکوینی به نقطه صفر فاصله خود از رخدادها برسد و بختک را از دوش خود به زیر کشد.

عطف

مرثیه‌های ریلکه

فراسوی زندگی

پارسا شهری: «مرثیه‌های دوئینو» یکی از دفترهای شعرِ راینر ماریا ریلکه، شاعر مطرح است که دَه مرثیه را در بر دارد. این مرثیه‌ها را البته در زبان فارسی به سوگ‌سروده یا سوگ‌نامه هم ترجمه کرده‌اند، اما چنان‌که مترجم این کتاب در مقدمه خود می‌نویسد «ریلکه محدودیت‌های بشری را صرفا به سوگ نمی‌نشیند، بلکه او انسان را به‌رغم تمام این محدودیت‌ها می‌ستاید.» بنابراین او واژه مرثیه را با این معنی نزدیک‌تر دانسته و آن را انتخاب کرده است. دَه مرثیه ریلکه علاوه‌بر مقدمه نسبتا مفصلِ مترجم درباره مقوله ترجمه شعر، مؤخره‌ای نیز دارد شامل یادداشت‌هایی از دیوید یانگ، که بر هر دَه مرثیه شرحی کوتاه نوشته و مترجم نیز آن‌ها را در بخش یادداشت‌های آخر کتاب آورده است. یانگ، مرثیه یکم ریلکه را در نقطه مقابل اشعار بلند در سنت غربی می‌داند که با همت‌طلبی از یکی از منابع الهام آغاز می‌شود و می‌نویسد در نظر ریلکه شاعر تنها و بی‌یاور است. او در همین شعر نشان می‌دهد که جهان انسان‌ها جهانی واگردانیده است چراکه ما همه‌چیز را به زبان ترجمه/ واگردان می‌کنیم، برخلاف حیوانات که همه‌چیز را مستقیما تجربه می‌کنند. در غالب این شعرها ریلکه رویکرد تازه‌ای به فرشتگان دارد، و به‌زعم یانگ مضمون تماس با فرشتگان را تکرار می‌کند. چنان‌که در مرثیه دوم با پیش‌کشیدن این مضمون، بر فناپذیری انسان و جایگاه بی‌دوام آن تأکید می‌کند. «فرشتگان همگی دهشت‌آورند. ای پرندگانِ روح، می‌دانم که شما تقریبا کُشنده‌اید، اما وای به من، که همچنان سرودتان را می‌خوانم.../ در مقابل: مایی که همزمان با حس‌کردن‌هامان خودمان را نابود می‌کنیم و به هر بازدمی هم، ای وای، خودمان را بیرون می‌ریزیم؛ بوی ما از خاکستری به خاکستر دیگر هر دم کاسته‌تر می‌گردد...» مترجم در ابتدای مقدمه با اشاره به این گزاره مرسوم در بین طیف مخالفان برگردانِ شعر، که «ترجمه شعر محال است» می‌نویسد: «حتا اگر این حرف درست باشد، باز هم مترجمی که این محال را می‌آزماید حس می‌کند باید به‌نوعی کارش را توجیه کند و یا دست‌کم به خواننده توضیح بدهد که با چه نوع ترجمه‌ای روبه‌روست.» و بعد خود شرحی بر ترجمه خود می‌آورد. او معتقد است «وظیفه اصلی هر مترجمِ شعر آن است که زبان ترجمه‌اش را چنان انتخاب کند که از زبان نثر متمایز باشد و در این راه وزن اساسا ترجمه را از نثر متمایز می‌کند.» درعین‌حال او «وزن» را بخشی از پیام و معنای شعر ریلکه می‌داند. اما درباره منبع اصلی ترجمه نیز در مقدمه اطلاعاتی هست. این ترجمه از روی ترجمه آ. پولین جونیور صورت گرفته، که متنی دوزبانه بوده است از دو دفتر شعر ریلکه: «مرثیه‌های دوئینو» و «غزل‌های اورفه». امانت‌داری و وفاداری به متن اصلی و ترجمه روان، از ویژگی‌هایی است که مترجم را به انتخاب این ترجمه از ریلکه فراخوانده. از دیگر نکات این کتاب، دوزبانه‌بودنِ آن است. درنهایت چنان‌که در شرح یانگ نیز آمده است تمام دَه مرثیه ریلکه با هم در ارتباط‌اند و در یک حال‌وهوا نوشته شده‌اند. ریلکه این دو دفتر شعر را در زمانی نزدیک به دو هفته نوشته است و به‌قول خودش «فقط در عرض چند روز طوفانی وصف‌ناپذیر، گردبادی ذهنی و روحی، مانند شرایط هوای دوئینوی آن روزها، هر سلول و هر بافت تن مرا از هم می‌شکافت.»

مرثیه‌های دوئینو

راینر ماریا ریلکه

ترجمه علی بهروزی

نشر فنجان

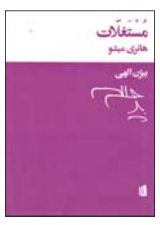
الفبا

انتشار ترجمه‌ای از بیژن الهی

تکچهره‌ی الف

شیما بهره‌مند

«مستغلات» عنوان مجموعه‌شعری است از هانری میشو، با ترجمه بیژن الهی که عاقبت در فاصله بیش از سه دهه از ترجمه و چاپِ آن بازنشر شده است. این مجموعه شامل پنج بخش است به‌اضافه بخش آخر با عنوان «جداگانه». در بخش یک، پنج شعر آمده با نام‌های «دختری از بوداپست»، «ساز بزرگ»، «باد»، «دلقک»، «الفبا». بخش دو، سه شعر دارد: «زاد»، «گزیچه»، «حشرات». در بخش سه نیز شعر متفاوتی آمده با عنوان «در سرزمین جادو». «تنبلی»، «طلسمبند»، «سادگی»، «مشغله‌های من»، «فریادزدن»، «اسکله» نیز شعرهای بخش چهارند. در بخش پنج سه شعر نسبتا کوتاه دارد: «ورزشکار توی رختخاب»، «ورزشکار توی رختخاب»، «معما». اما کتاب، جز این بخش پایانی نیز دارد: «جداگانه» که در آن دو متن مهم درباره شعر هانری میشو آمده است. یکی، مقدمه‌یی از ریچارد المن و دیگری مقاله‌یی از ژرژ پوله، هر دو از منتقدان مطرح. «خاندن میشو آدم را ناآسوده می‌گرداند. دنیای شعرهایش رابطه‌یی با دنیای روزمره دارد، اما به‌سختی می‌شود تصمیم گرفت چه رابطه‌یی. اگر بکوشیم با خیالپردازی خاندنِ آن آرامشی دوباره برای خود به‌دست آوریم، ناچاریم چاقوی جراحی را که درون ما دست به بازی گذاشته نادیده بگیریم.» مقاله ریچارد المن درباره شعرهای هانری میشو، این‌طور آغاز می‌شود. ریچارد المن در ادامه می‌نویسد آنچه طبقه‌بندی نوشته‌های هانری میشو را دشوار می‌گرداند «علاقمندی‌ی میشو به دودلی‌ها و دست‌به‌گریبانی‌های خود نیست، گرچه از پس این کارها به‌خوبی برمی‌آید؛ بیشتر این عادتش است که درون‌بینی‌های روانی را درون واژگان مادی، به‌جای معنوی می‌گذارد - یا درون نظامی از تصاویر که در ابتدا به‌نظر تعبدی می‌نماید. چارچوب مرجع به‌ظرافت جابه‌جا شده است.» چنان‌که المن می‌نویسد وقتی میشو در دهه ۱۹۲۰ آغاز به نوشتن کرد، بدگویانش گفتند نوشته‌هایش ادبیات نیست و زبانش فرانسه نیست. «اعتنایی به آنها نکرد. فراواقعیگراها سعی کردند از آن خود بخانندش، اما او مصممانه راه خودش را رفت. تا پس از آخرینِ جنگ جهانی شهرت نیافت. او خود را به یک شاعر جنگ، یا، همانند آراگن، سخنگوی زمانش بدل نساخت. اما شعرهایش به‌یکباره به باورداشت درآمدند؛ حادثه‌های نامعقول یا مهیبی که سال‌ها بود توصیف می‌کرد، اگر معادلی دقیق در حادثه‌های معاصر نداشتند، دیگر از آنها دور نبودند. او سرانجام در حد یکی از اصیلترین و مهمترین نویسنده‌های نسلش شناخته شد.» از زندگی او المن تنها تک‌جملاتی را انتخاب می‌کند که روایت خودِ اوست: «دندان‌هایم را علیه زندگی‌ام بر هم می‌فشردم» یا «به‌محض این‌که توانستم حرف بزنم گفتم من یک سرراهی‌ام». در نظر المن «این خودبسنده‌کردن هرج‌ومرج‌طلبانه خودش است که در تکچهره‌ی الف توصیف می‌کند». المن در این متن، به مقاله مطرح آندره ژید درباره هانری میشو ارجاع می‌دهد که معتقد است «آنچه میشو در آن برتری می‌جوید واداشتن ما به این است که به‌نحوی شهودی هر دو، غریب‌بودن چیزهای طبیعی و طبیعی‌بودن چیزهای غریب، را احساس کنیم». المن بر این باور است که شعر میشو نه تمثیل کلمه‌ها که در موقعیت‌هاست. بیان به خودی خود پیش پا افتاده است، اما تَنشهای خَلقشُده در نهایت معادل تنشهای خلقشده وسیله‌ی شعرها هستند.» به‌زعمِ المن این تنش‌ها هرگز به‌طور کامل حل نمی‌شوند. میشو



مُستَغلّات

هانری میشو

ترجمه بیژن الهی

نشر بیدگل

از صحنه‌اش قدم بیرون نمی‌گذارد تا درباره‌اش به نتیجه‌هایی قراردادی برسد. مقاله خواندنی ژرژ پوله نیز با این پرسش آغاز می‌شود «تحت تهدید، فشار، وحشت، انسان تهدیدشده چکار می‌تواند بکند؟ گریز برای میشو اولین راه‌حل است. اما گریز مستلزم وجود یک فضای خارجی‌ست، و این‌جا فضا درست آن دشمنی‌ست که باید از او گریخت. پس خروجگاه را کجا باید جست؟ میشو راجع به خودش می‌گوید: اگر یک در خروجی یافته بود، دیگر این‌جا نبود، این را می‌توان مطمئن بود... اما حالا میشو، خاه ناخاه، هنوز این جاست، میخکوب بر مکانی که در عالم برایش معین شده و نمی‌تواند از آن در برود.» پوله معتقد است که در میشو میل استیصال‌آمیزی هست به گریختن. رفتن، هر کجا باشد، کورکورانه، بی‌بارونه، به جستجوی یک دنیای دیگر. او هم‌چنین از میشو نقلی آورد که «یک روز در بیست‌سالگی، یک اشراق ناگهانی در او گرفت. او سرآخر، ملتفت ضد زندگی‌ش شد و این‌که باید آن انتهای دیگر را بیازماید.» ولی آیا انتهای دیگری هست؟ «رفتن، یعنی گریختن از فضا، اما برای این‌که همه جا آن را بازیابیم. فضای درونی، فضای بیرونی، از هر طرف همان فضای خطرناک گسترده‌ست. چگونه از زیر سلطه‌اش بگریزیم؟ یک چاره می‌ماند که عبارت است از، نه عوض‌کردن دنیا، بل که عوض‌کردن خودمان. گریز نه دیگر در فضا بل که در کثرت بی‌پایان شکلهایی که در بر دارد.» کتاب پس از این دو مقاله، یک گاهنامه نیز دارد. از سال ۱۸۹۹ که هانری میشو در بلژیک و در خانواده‌ای بورژوا متولد شد، به بروکسل رفت، کودکی‌اش را گذراند، پنج سالی را از ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۰ در یک مدرسه شبانه‌روزی سپری کرد، و بعد اشغال بروکسل توسط آلمانی‌ها، رهاکردن تحصیل در رشته طب، شغل‌های مختلف، رفتن به پاریس در ۱۹۲۴، و بعد اولین تجربه در نقاشی سال ۱۹۲۷، تا ۱۹۳۷ که اولین نمایشگاه خود را برگزار می‌کند و مجله‌ای با نام هرمس درمی‌آورد، و زمان مرگِ او در ۱۹۸۴. در این چند صفحه حوادث زندگی هنری میشو آمده .بیژن الهی اشاره‌ای می‌آورد درباره انتخاب شعرها: «شعرها همه از گزینه‌یی‌ست که میشو از آثار ۲۷ تا ۴۳ی خود ترتیب داده در مجموعه‌ای» که مرجعِ الهی برای ترجمه نیز بوده. در بخش «پیوندان» کتاب نیز سه شعر آمده، سه شعری که در این چاپ تازه ضمیمه دفتر شده است و به‌روایت الهی «سه‌گانه‌ی کوچکی می‌سازند تا نمونه‌یی به‌دست دهد از مجموعه‌ی پلوم‌های میشو.» و بعد در مورد نظم و نظام مجموعه شعرِ حاضر شرحی می‌دهد برای آیندگانی که اگر او نبود و خواستند چاپ دیگری از دفتر حاضر به‌دست دهند مراعاتش کنند. در انتهای کتاب نیز چند خطی درباره تاریخچه چاپِ این ترجمه‌ها آمده به قلمِ داریوش کیارس: «هانری میشوِ بیژن الهی ابتدای دهه‌ی پنجاه کار می‌شود، به‌عنوان یکی از مجموعه‌های شعرِ انتشارات پنجاه‌ویک. چاپ اول کتاب در ۵۳ست که، دریغ، به پخش نمی‌رسد. چاپ دوم کتاب که سرانجام به پخش می‌رسد در ۵۹ست، با نام ساحت جوانی. با اینهمه و به فاصله‌ی کوتاهی نام مجموعه را تغییر می‌دهد، به مستغلات. متضمن، احتمالا، نوعی جناس لفظی: مستقل‌های بیژن الهی در فضای مستغل‌های هانری میشو.» و البته تصویری هم از دست‌خطِ بیژن الهی هست در آخر کتاب که نوشته است: «مُسْتَغلّات، میشو، چنین باشد عنوان کتاب در چاپهای بعد...».