تبصره۲۲

مکالمه با مردگان

پویا رفویی

■ گورویدال در اواخر دهه ۶۰، به این نتیجه رسید که هم‌اینک نفوس زنده جهان بالغ بر ۱۰درصد مردگان همه اعصار تاریخی است. او در ضمن مقاله‌اش به یکی از دشواری‌های خلق ادبی در دوران معاصر اشاره می‌کرد. به عبارتی، زنده‌ها آنقدر سرگرم حرافی با یکدیگر شده‌اند که دیگر مجالی برای شنیدن صدای رفتگان فراهم نیست. موریس بلانشو، در کتاب فضای ادبیات، با حساسیت و دقت‌نظر بیشتری به تشریح این مساله پرداخت. از منظر وی، خواندن فی‌نفسه در حکم معجزه‌ای منحصربه‌فرد و یگانه است و وجه جادویی آن از حضور کتابی ناشی می‌شود که استعاره‌ای است از گور. جسد اندرون آن الیعاذرگونه از ما می‌خواهد تا مسیحاوار او را به زندگی بازگردانیم. بنابراین، خواندن احیاست. از طرف دیگر، هر شکل از کاربست زبان در زندگی روزمره حامل غیاب یا شبحی است که مکالمه با الیعاذر مرده را در خود مستتر دارد. در نتیجه ادبیات مستلزم امکان‌پذیری شکل خاصی از خواندن است؛ خواندنی که اقتضای آن مکالمه با اموات و شنیدن صداهای بدون حلقوم گذشتگان فرض می‌شود.

دیوید پونتر، در کتاب نوشتار شورها، این مقوله را با مطالعه تاریخی ادبیات پیوند می‌زند. درحقیقت پیدایش داستان مدرن ماحصل گفت‌وگوی اکثریت زنده‌ها با اقلیت مرده‌هاست. پونتر از این فرآیند با تعبیر «قاعده یتیمان» یاد می‌کند. متن ادبی در قیاس با گذشته تاریخی، بی‌خانه و بی‌سرپرست و به حال خود رها شده است. مدرن شدن نوشته از خلال گفت‌وگوهای نومیدانه یتیمی مثل هملت با شبح مردگان نه تماما مرده او آغاز می‌شود. به زعم پونتر، حضور شبح و نفس مکالمه با مردگان حاکی از این دریافت مدرن است که در مقابل صدای اکثریت قدرتمند، اقلیتی محذوف در لفاف فراموشی و طردشدگی نفس می‌کشد. عملا هیچ‌وقت با یک متن سروکار نداریم. هر متنی در سطح زیرین خود متن دیگری را دفن می‌کند. رمان از این منظر تنها زمانی مجال ظهور پیدا می‌کند که مکتوب ناخودآگاه وجه شفاهی سخن را دریابد. در عرصه رمان، نوشتن دیگر اهرم ثبت و حفظ کلام قدرت محسوب نمی‌شود، بلکه هر متنی توامان حاکی از دهانی نامریی و خروشان از سخنان شفاهی ناشنیده است.

از این بابت، رمان به شکل نوعی تروما یا ضربه روحی درمان‌ناپذیر حضور پیدا می‌کند. دو نیروی شبح‌وار برای محقق شدن رمان در کشاکش‌اند. مثل هر تجربه تروماتیک، یکی از نیروها در پی بازسازی و ممکن ساختن یادآوری است و دیگری از تداعی‌های دهشتناک و خطرآفرین برحذر می‌دارد. اساسا ملاقات این دو شبح، قلمرو تروما را معین می‌کند.

تاویل و جداسازی هر متن مفروضی صرفا در محدوده‌ای از سوءتفاهم‌ها و تاویل‌ناپذیری‌ها میسر می‌شود. آنچه می‌خوانیم، در عالم رمان، پاسخ به پرسش‌هایی است که هنوز طرح نشده‌اند. حل مساله‌هایی است که اجازه نداشته‌اند به شکل مساله دربیایند. در هر کلمه‌ای که بر زبان می‌آوریم، توامان کلمه آن دیگری گم شده و محذوف نیز تلفظ می‌شود. یکی از جنبه‌هایی که نقد ادبی معاصر نسب به آن حساسیت دارد همین نیروهای ازهم‌گسیخته و جداافتاده است. با این تدارکات تئوریک، شاید بتوان چنین نتیجه‌گیری کرد که شیوه اخیر و شکل مسلط رمان‌نویسی در ایران، به‌خصوص ظرف یک دهه اخیر، از پذیرش اشباح خود سر باز می‌زند. شور سیری‌ناپذیر برای داستان‌نویسی و هرچه سریع‌تر آن را به کتاب مبدل کردن، نشانه تروماتیکی برای سر باز زدن از انفعال ضروری در فرآیند خواندن است. عملا شرایطی پیش آمده که نوشتن راحت‌تر از خواندن تصور می‌شود. یکی از رایج‌ترین شیوه‌ها برای حل و فصل تروما پرحرفی است. شخص آسیب‌دیده و شوک‌زده به این دلیل پرحرفی می‌کند که مبادا سخن آزارنده و پرسش دشوار بشنود. بی‌وقفه فضا را با اصوات خود انباشته می‌کند تا از این طریق صدای شبح به گوشش نرسد. زمانی ناتانیل هاوثورن، هر داستانی را داستانی دوبار گفته‌شده تعریف می‌کرد. به بیان دیگر، ادبیات به نحوی پارادوکسیکال خواندن چیزی است که هنوز نوشته نشده. در ظاهر و شکل و شمایل رمان، با عکس این فرآیند روبه‌رو هستیم، به این معنی که نوشته، نوشتنی است که لازم نیست خوانده شود بلکه حتی بیشتر از این، باید نوشت تا راه را برای خواندن مسدود کرد. به همین دلیل شاید، خوانده شدن کتاب‌ها مستلزم برنامه‌های تقویتی و جبرانی شده است. موازی با این تحولات در عرصه خلق ادبی، ناشران نیز که زمانی در پی یافتن نویسنده‌ای صاحب ذوق و توانا بودند، حالا در جد و جهد نه برای ترغیب خواننده که درصدد خلق مخاطب‌اند. بنا بر تعریف، روایت همواره به گذشته می‌پردازد. تا چیزی سپری نشود، نمی‌توان از آن روایت کرد. اما گزارش از گذشته با گذشته گزارشگر و گزارنده فرق می‌کند. تفاوت این دو در شبحی است که پرسه‌زن و بی‌قرار، حتی با حرف‌های نامفهوم و رفتارهای نابه‌جا بی‌دهان، گذشته ناگذشته و به دنبال آن اکنون ناکنون را صدا می‌زند.

داستان‌های بادآورده - ۷

اسیر من

احمد غلامی

باید خودم را اسیر می‌کردم، دلیل نداشت بجنگم. از جنگ متنفر بودم. برای همین وقتی به خاکریزمان حمله کردند به جای اینکه بجنگم یا عقب‌نشینی کنم، دست‌هایم را بالا بردم و رفتم به طرف دشمن. اما انگار کسی به من توجه نمی‌کرد. میان آن همه گلوله توپ و خمپاره کی به فکر کسی بود، که خودش با میل خودش دست‌هایش را برده بالا و اسیر شده است. از بی‌اعتنایی آنها تعجب کرده بودم. این در زندگی من رخدادی بزرگ بود و برای آنها آنقدر بی‌اهمیت بود که هر کس مرا می‌دید فقط تشویقم می‌کرد که خودم به عقب بروم. حتی اگر پشیمان شده بودم، می‌توانستم همراه با کسانی که جلو می‌رفتند خودم را به نیروهای خودمان برسانم. راستش کمی بهم برخورده بود. اصلا فکر نمی‌کردم اینقدر بی‌اهمیت باشم. رسیدم به سه نفری که با هم می‌آمدند. روی دوش نوجوان بی‌سیم بود و یکی حرف می‌زد، نمی‌دانم چی می‌گفت اما هیجان‌زده بود و فریاد می‌زد. روبه‌رویشان ایستادم. دست‌هایم را بالا بردم و نشان دادم که می‌خواهم اسیر بشوم. جوان که ریش‌های بوری داشت لحظه‌ای از حرف زدن دست برداشت و زل زد توی چشم‌هایم و بعد خندید. فکر کنم گفت: «این اینجا چه کار می‌کند.» بعد من دست‌هایم را بردم بالاتر و با فریادهایم از آنها کمک خواستم. این وضعیت خوبی نبود که من با اصرار می‌خواستم اسیر شوم. جوان دیگری که کنار نوجوان ایستاده بود چیزی گفت. فکر می‌کنم، می‌گفت: «باید اون رو عقب ببریم.» انگار نگران جان من بود. این را از حرف‌هایشان با آنکه با بی‌سیم حرف می‌زد احساس می‌کردم. فرمانده بی‌سیم را از دوش نوجوان برداشت و اسلحه‌ای داد دست او و گفت مرا عقب ببرند. چیزی به او می‌گفت که انگار شبیه آدرس دادن بود. نوجوان نمی‌خواست قبول کند.

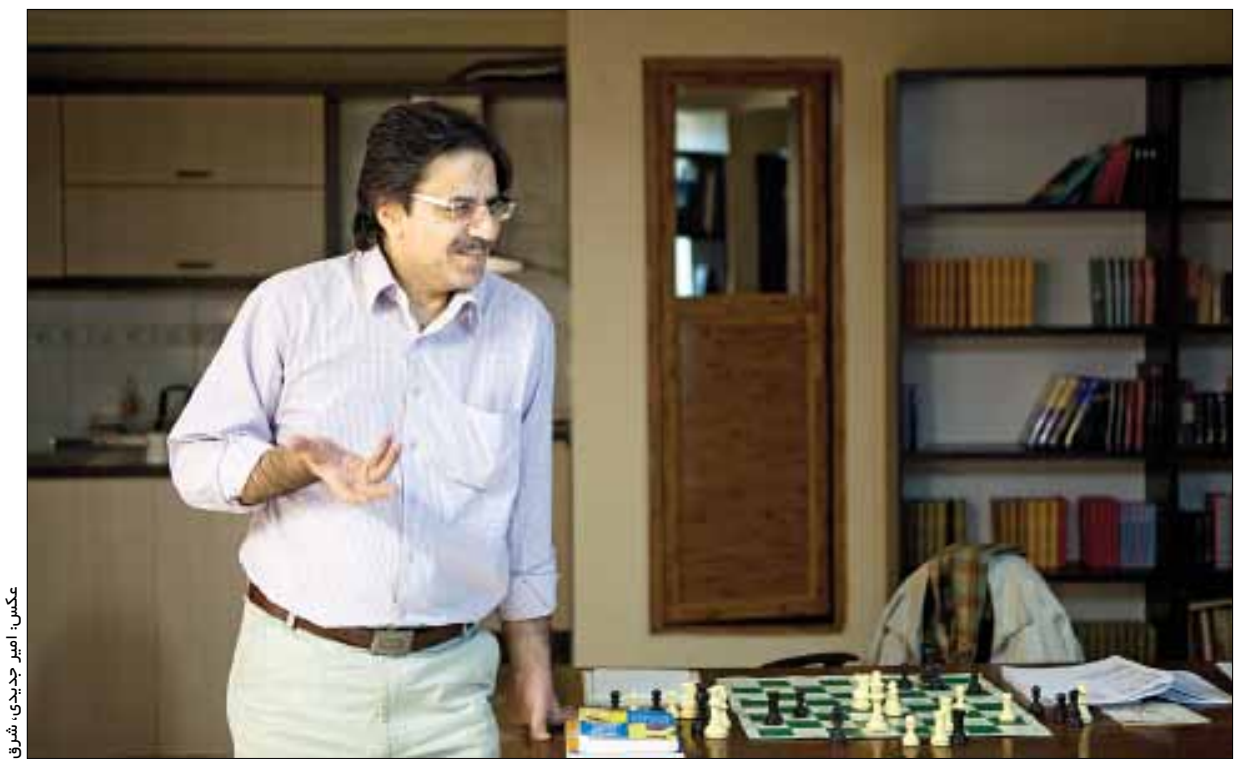
و من زل زده بودم به آنها. بالاخره بی‌سیم را انداخته‌اند روی دوش دیگری و نوجوان اسلحه به دست را تشویق کردند که مرا به عقب ببرد. حالا من اسیر کسی بودم که هم‌سن و سال پسر خودم بود. او بی‌اعتنا به من و عصبانی از دستم جلوجلو راه می‌رفت با فاصله کمی. انگار از دست من ناراحت بود. سربارش شده بودم. رسیدیم به خاکریز کوتاهی که سنگرهای زیادی پشتش بود. آفتاب درآمده بود و صاف می‌زد روی سرمان. رفتیم توی سنگری. انگار به او گفته بودند اینجا منتظر بماند تا مرا با بقیه عقب ببرند. رفتیم توی سنگر. پسرک روبه‌روی من نشست و زل زد توی چشم‌هایم. ساعتم را از دست باز کردم و دادم به او. اما قبول نکرد. گفت: «لالا...» بعد با پاشنه پایش خاک کف سنگر را گود کرد. اضطراب داشت. می‌خواست بداند جلو چه خبر است. بلند شد و بیرون رفت. صدای خمپاره‌ها را می‌شنیدم. خیالم راحت شده بود. حداقل دیگر با خمپاره‌های خودمان کشته نمی‌شدم. پسرک رفت بیرون و برگشت. از چهره‌اش می‌فهمیدم، درگیری زیاد شده است. صدای توپ‌ها و خمپاره‌ها شدیدتر شده بود. چهره‌اش آفتاب‌سوخته بود و چشم‌هایش برق جوانی داشت. آرام و قرار نداشت. فکر می‌کنم بارها با خودش تصمیم گرفت مرا رها کند و برود جلو اما چیز بدی مانعش بود و این بیشتر عصبانی‌اش می‌کرد. بعضی وقت‌ها که برمی‌گشت چیزهایی زیر لب می‌گفت که فکر می‌کنم غر می‌زد به من و اینکه چرا بی‌خودی سربارش شده‌ام. دفعه آخر که رفت بیرون صدای خمپاره‌ها بیشتر و بیشتر شده بود و نزدیک‌تر. حالا دیگر خودم هم می‌ترسیدم. شامه نظامی‌ام می‌گفت وضع خط خوب نیست و شاید رفقای پسرک مجبور به عقب‌نشینی شوند. حال من در ترس از شکست با آنها شریک بودم. حالا دشمن آنها، دشمن من بود و آنها هم دشمن من بودند. پس وضع من گند بود. توی این فکرها بودم که صدای دو نفر آمد که داشتند با پسرک حرف می‌زدند. صدا کم‌کم اوج گرفت. انگار دعوایشان شده بود. دل توی دلم نبود. بلند شدم و از سنگر سرم را بیرون بردم. دو تا سرباز بودند با لباس خاکی. یکی از آنها تا مرا دید سنگر را به رگبار بست و پشت‌بند آن فحش داد. فکر می‌کنم فحش داد. خودم را انداختم توی سنگر. قلبم به شدت می‌زد. دیگر سنگر جای امن نبود. اگر آن دونفر که معلوم بود عصبانی هستند و قصد جان مرا کرده بودند، نارنجکی توی سنگر می‌انداختند، کارم تمام بود. خودم را بیرون کشیدم. حالا پسرک روبه‌روی آنها ایستاده بود و اسلحه‌اش را طرف آنها گرفته بود. انگار داشت از اسیرش دفاع می‌کرد. آنها با دیدن من می‌خواستند به طرفم هجوم بیاورند. پسرک رگبار زد. هوایی، اما اثر داشت و آنها عقب رفتند. باورشان نمی‌شد، پسرک مصمم باشد. آنها با دیدن من و فریادهایی که می‌زدند و به من اشاره می‌کردند، فهمیدم اوضاع خراب است و آنها با کشتن من می‌خواهند تلافی کشته شدن دوستان‌شان را دربیاورند. اما پسرک زیر بار نمی‌رفت. هر دو سرباز لاغر و کشیده بودند و صورت‌شان از گرما و آفتاب سوخته بود. خسته و ترسیده بودند. ساعتم را درآوردم و به طرف یکی از آنها دراز کردم. گرفت و گذاشت توی جیبش. چند خمپاره نزدیک ما زدند. خمپاره‌های ما بود که صدایشان را می‌شناختم. این نشان می‌داد دوستان پسرک در حال عقب نشینی دو سرباز خوابیدند زمین. یکی از آنها که بیشتر ترسیده بود به دیگری چیزی گفت. فکر کنم، گفت: «برویم.» رفتند. آتش سنگین شده بود و من و پسرک مانده بودیم. او می‌خواست همانجا بماند. انگار دستور داشت آنجا منتظر باشد. اما آتش آنقدر سنگین شده بود که ماندن به صلاح نبود. با ایما و اشاره به او فهماندم که باید به عقب برویم. دوبار اسیر شدن این بار به دست سربازان خودمان معنی‌اش برایم مرگ بود به بدترین شکل. قبول کرده راه افتادیم. او حتی اسلحه‌اش را به طرفم نمی‌گرفت. نمی‌دانم چه چیزی خیالش را اینقدر راحت کرده بود. تنها چیزی که آن موقع و حالا می‌خواستم بدانم و هرگز نفهمیدم این بود که چرا او اینقدر خیالش از من راحت بود. خمپاره‌ای در نزدیکی ما زدند. هر دو خودمان را زمین انداختیم. خاک و دود و بوی گوگرد فضا را پر کرد. کم‌کم که دود و غبار رقیق شد، دیدم پسرک افتاده روی زمین. رفتم طرفش انگار خواب بود. خواب خواب و انگار اصلا به محیطی که توی آن بود تعلق نداشت. بغلش کردم. چقدر سبک بود. تنها کاری که می‌توانستم برایش بکنم او را به عقب برگردانم.

نام: عبدالوهاب. فامیلی: جابری. ارسالی از: کربلا

گفت‌وگو با رضا رضایی درباره رمان «بلندی‌های بادگیر»:

ترجمه آثار کلاسیک، نیازی اجتماعی است

پیام حیدرقزوینی



عکس: امیر جدیدی، شرق

«بلندی‌های بادگیر» در سال ۱۸۴۷ و یک سال پیش از مرگ امیلی برونته منتشر شد. هرچند در آغاز این رمان چندان مورد توجه قرار نگرفت، اما بعدها تحسین بسیاری از خوانندگان و منتقدان را برانگیخت و به اثری جهانی بدل شد. «بلندی‌های بادگیر» در ایران به‌دفعات و با ترجمه‌های مختلفی منتشر شده است، اما امسال با ترجمه رضا رضایی به چاپ رسیده است و می‌توان گفت این بهترین ترجمه‌ای است که تا به حال از این رمان به فارسی منتشر شده است. رضایی قصد دارد مجموعه آثار خواهران برونته را به فارسی برگرداند و هم‌اینک «جین ایر» و «بلندی‌های بادگیر» از این مجموعه منتشرشده‌اند.

چرا شما در ترجمه‌هایتان عمدتا سراغ آثار کلاسیک می‌روید؟

ترجمه آثار کلاسیک ضرورت دارد و ترجمه خوب آثار کلاسیک سرمایه ملی به شمار می‌آید. در کشورهای اطراف خودمان، مثل مصر و ترکیه، این آثار سال‌هاست که ترجمه شده و در اختیار مردم است. ترجمه این آثار عمدتا به صورت برنامه‌ریزی‌شده و با حمایت‌های دولت صورت گرفته است، نه با تلاش‌های فردی. اما این کار در ایران به‌صورت سازمان‌یافته انجام نشده است و ترجمه این آثار بیشتر به همت افراد وابسته بوده است. من و دیگران ممکن است به‌صورت فردی به این ضرورت پی ببریم و این آثار را ترجمه کنیم. مرحوم سحابی هم به این ضرورت پی‌برده بود و این اواخر عمدتا آثار کلاسیک را ترجمه می‌کرد. به نظرم این موج ادامه خواهد یافت، چون ترجمه آثار کلاسیک، نیاز اجتماعی ماست. این آثار ماندگارند و تاریخ‌مصرف هم ندارند و در هر زمان خواننده، مترجم و ناشر خواهند داشت.

«بلندی‌های بادگیر» رمانی است که چندبار به فارسی ترجمه شده است، چرا شما هم سراغ ترجمه این رمان رفتید؟

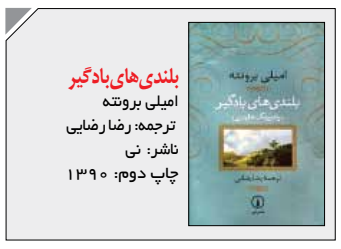
من نه فقط سراغ این اثر، بلکه سراغ ترجمه مجموعه آثار خواهران برونته رفته‌ام که شامل هفت رمان است. از این هفت رمان، دو یا سه رمان پیش از این ترجمه شده بود. اما بهتر است که یک مترجم با یک قلم، مجموعه‌آثاری را ترجمه کند. این همان اتفاقی است که در ترجمه آثار جین آستین هم افتاد. با این کار، سبک نویسنده بهتر در ترجمه منتقل می‌شود و زبان ترجمه هم یک‌دست‌تر می‌شود. وقتی پروژه ترجمه آثار خواهران برونته را شروع کردم، دیگر برایم مهم نبود که یک یا دو اثر قبلا ترجمه شده است. ضمن آنکه ترجمه مجدد اصولا اتفاق خوبی است و منجر به رشد ادبیات ما می‌شود، خاصه در مورد آثار کلاسیک. سود این کار به خواننده می‌رسد و او می‌تواند به مقایسه دست بزند. منتقد نیز می‌تواند با مقایسه دو ترجمه به نقد ترجمه‌ها بپردازد. این پاسخ عمومی پرسش شما بود، اما مشخصا در مورد «بلندی‌های بادگیر» و حتی «جین ایر» باید گفت ترجمه‌های قبلی اساسا ترجمه‌های معیوب با جاافتادگی‌های زیادی بودند. در عین حال، در ترجمه‌های قدیمی، مثلا ۵۰ سال پیش، انتقال سبک نویسنده در ترجمه چندان رعایت نمی‌شد، اما امروز این مساله مهمی است.

یکی از نکته‌هایی که در ترجمه‌های فارسی بلندی‌های بادگیر به چشم می‌خورد، ترجمه عنوان آن است. بعضی از ترجمه‌های این رمان با عنوان «عشق هرگز نمی‌میرد» منتشر شده. آیا این عنوان را خود مترجمان ایرانی برای جلب مخاطب ساخته‌اند؟

در متن اصلی اصلا چنین چیزی نیست. اولین باری که این کتاب به فارسی ترجمه شد، این عنوان فرعی را برایش گذاشتند. من شنیده‌ام (و تاکید می‌کنم که شنیده‌ام و مطمئن نیستم) که در آن زمان که سازمان کتاب‌های جیبی این کتاب را منتشر می‌کرد، آقای کریم امامی عنوان فرعی «عشق هرگز نمی‌میرد» را پیشنهاد داده بود. کسانی هم که بعدها این کتاب را ترجمه کردند، طوطی‌وار این عنوان را تکرار کردند. ضمن اینکه ترجمه‌هایی در بازار هست که عینا کپی ترجمه اول است و در واقع ترجمه جدیدی صورت نگرفته. در مورد «جین ایر» دو ترجمه وجود داشت اما در مورد «بلندی‌های بادگیر» فقط یک ترجمه بود و بقیه کپی همان یک ترجمه‌اند. نخستین ترجمه «بلندی‌های بادگیر» در دهه ۴۰ توسط آقای اصغر بهرام‌بیگی و سازمان کتاب‌های جیبی منتشر شد و بقیه ترجمه‌ها کپی همین ترجمه هستند. مثلا ترجمه‌ای که انتشارات نگاه چند سال پیش به بازار عرضه کرد و اسم پرویز پژواک به عنوان مترجم «بلندی‌های بادگیر» روی کتاب درج شده بود، کاملا کپی از ترجمه نخست است. تمام جاافتادگی‌ها و غلط‌ها در این دو ترجمه عینا یکسان است.

امیلی برونته به لطف همین یک رمانی که نوشته، شهرتی جهانی یافته است و «بلندی‌های بادگیر» به عنوان یکی از آثار کلاسیک ادبیات انگلستان محسوب می‌شود. امروز جایگاه این رمان در ادبیات انگلستان کجاست؟

ما باید در مورد خواهران برونته صحبت کنیم و نه فقط امیلی. شارلوت که خواهر بزرگ‌تر بوده و چهار تا رمان نوشته، خواهر باسوادتر و ادیب‌تری بوده. این سه خواهر مجموعا هفت رمان نوشته‌اند و به جرات می‌توان گفت هر هفت رمان در ادبیات انگلیس، آثار مهم و قابل اعتنایی هستند. این آثار خوانندگان بسیاری داشته‌اند و منتقدان هم بحث‌های بسیاری پیرامون آنها کرده‌اند. از دهه ۱۹۷۰ به این سمت، بحث‌های جدیدی در عالم نقد مطرح شده است که مقداری متکی بر مباحث فمینیستی بوده است. امروز ممکن است از دیدگاه‌های مختلفی، امیلی برونته نویسنده مهمی به شمار آید. او به عنوان نویسنده کلاسیک اهمیت دارد، اما اینکه گاهی از جنبه‌های دیگری هم اهمیت پیدا می‌کند، بستگی به خوانش ما در هر مقطع زمانی دارد. نقدهای مارکسیستی آثار برونته را یک جور می‌بینند و فرمالیست‌ها یا مثلا فمینیست‌ها جور دیگر. به هر حال این جالب است که منتقدان از هر منظری که نگاه می‌کنند، خواهران برونته جزو نویسندگان شاخص قرن ۱۹ ادبیات انگلستان محسوب می‌شوند. از نظر منتقدان شاید جین آستین نویسنده مهم‌تری باشد، اما از نظر خوانندگان و آثار، خواهران برونته شاید کشش بیشتری داشته‌باشند.



بلندی‌های بادگیر
امیلی برونته
ترجمه: رضا رضایی
ناشر: نی
چاپ دوم: ۱۳۹۰

آیا «بلندی‌های بادگیر» را باید اثری رئالیستی دانست یا اثری با ویژگی‌های رمانتیسم؟

من در مقدمه کتاب هم اشاره کرده‌ام به نظر من رمان‌های خواهران برونته را باید در شمار آثار رئالیستی دانست، گرچه برخی منتقدان چنین نظری ندارند. اما نکته بارز در مورد «بلندی‌های بادگیر» داستان عجیب و غریبی است که روایت می‌شود؛ داستانی که اصلا ساده و پیش پا افتاده نیست و بسیار بغرنج است. در ضمن، یک نوع جادو یا بهتر بگویم متافیزیک در داستان دیده می‌شود. (البته در پایان معلوم می‌شود که اینها خرافات بوده) این جادو یا متافیزیک در این رمان موجب یک نوع کشش می‌شود. چیزهای عجیبی در فضای داستان موج می‌زند که ما نمی‌توانیم توضیح‌شان بدهیم. عناصری در داستان وجود دارد که به این فضا کمک می‌کند؛ فضایی که به اصطلاح به آن گفته می‌شود «گوتیک». فضای گوتیک در آثار رمانتیک‌ها زیاد دیده می‌شود. هر سه خواهر و خاصه امیلی، سخت تحت تاثیر لرد بایرون بوده‌اند. شخصیت هیتکلیف، شخصیتی بایرونی است که خواننده، هم دوستش دارد و هم از او متنفر است. هیتکلیف غریبه و بیگانه است. این قهرمان بیگانه‌ای که وارد داستان می‌شود و با هیچ قرارداد اجتماعی نمی‌سازد و می‌خواهد همه چیز را نابود کند، شبیه قهرمان‌های لرد بایرون است. این شخصیت به طرز خشنی تمام روابط را زیر پا می‌گذارد، در عین حال دیگران هم مستعد این اعمال خشونت هستند. یعنی آدم‌های با نزاکت و متمدنی که یک بافت اجتماعی مشخصی دارند به نحوی اجازه می‌دهند که کسی از بیرون بیاید و همه چیز را به هم بزند. این داستان فضای تیره و عبوس و خشنی دارد، اما درسی که از داستان می‌گیریم، اصلا خشن نیست. همان درسی است که از «بینوایان» ویکتور هوگو می‌گیریم. در هر دو رمان چیزی که محکوم می‌شود انتقام است و چیزی که اثبات می‌شود عبث بودن کینه و خشم است. هیتکلیف هم سرانجام به عبث بودن خشمیش پی می‌برد.

با توجه به اینکه در این رمان شخصیت‌های اصلی به روایت داستان نمی‌پردازند و راویان داستان به نوعی ناظران داستان به شمار می‌روند، نوع روایت این رمان چقدر در جذاب بودن آن تاثیر داشته است؟

این رمان به دلیل آنکه دو راوی دارد، دارای دو لحن هم هست. در واقع در این داستان ما با روایت در روایت روبه‌رو هستیم. عمده داستان از زبان زن پیشخدمت روایت می‌شود ولی روایت این زن را به قلم یک جوان شهری می‌خوانیم و اوست که آن روایت را برای ما نقل می‌کند. کار مترجم در تشخیص این دو لحن و انتقال آنها بسیار دشوار است. علایمی در داستان هست که مستاجر جوان، بر اساس حب و بغض‌های خود، در قضاوت در مورد آدم‌های داستان دخل و تصرف می‌کند و لحن او بر اساس قضاوت‌هایش در مورد شخصیت‌ها عوض می‌شود. این رمان، رمانی چندلایه است و می‌توان آن را دو بار خواند. کمتر رمان کلاسیکی وجود دارد که وقتی شما دو بار آن را بخوانید، انگار دو داستان خوانده‌اید. بار دوم چون راوی‌ها را شناخته‌ایم، می‌توانیم به روایت آنها شک کنیم. (روایت آنها فارغ از حب و بغض نیست) مترجم هم باید کتاب را طوری ترجمه کند که این چندلایگی و تفاوت لحن حفظ شود. از این بابت ترجمه چنین اثری بسیار دشوار و وقت‌گیر است. وقت‌گیر به این دلیل که مترجم اثر باید در قامت منتقد هم ظاهر شود. مترجم آثار کلاسیک به نوعی منتقد است. اگر نباشد نمی‌تواند این آثار را ترجمه کند.

«بلندی‌های بادگیر» تا چه میزان تصویرگر انگلستان عصر ویکتوریایی و پس از انقلاب صنعتی است؟ برونته چقدر به دنبال نقد روابط اجتماعی و طبقاتی که در رمان توصیف می‌شوند، بوده است؟

من اعتقاد ندارم که آنها به این قصد رمان نوشته باشند. این برداشتی است که ما امروز می‌کنیم. می‌توانیم راجع به هر رمانی و بستر اجتماعی هر رمان این بحث را طرح کنیم. باید توجه داشت که مفهوم نقد اجتماعی در رمان، مفهوم جدیدی است. نویسنده سال ۱۸۴۰ در انگلستان به قصد «نقد اجتماعی» به مفهوم امروزی رمان نمی‌نوشته است. البته می‌توان نویسندگانی را نام برد که از طریق نوشتن رمان قصد مبارزه اجتماعی داشته‌اند و می‌خواستند با نوشتن کاری بکنند و نظم موجود را به چالش بکشند. اما در مورد خواهران برونته، من قایل به چنین دیدگاهی نیستم. امروز این آثار را می‌خوانیم و بینش اجتماعی هم در آنها می‌یابیم اما من قبول ندارم که این سه خواهر با بینش اجتماعی خاصی دست به نوشتن رمان زده باشند. در عین حال، چون اثر رئالیستی است، حقیقت در آن نوشته شده است. از رمان‌های رئالیستی می‌توان برداشت‌های درستی درباره روابط و شرایط اجتماعی آن زمان کرد. در مورد بالزاک و داستایفسکی هم این طور است. هر دو اینها از نظر اجتماعی و سیاسی مرتجع بودند، اما چون نویسندگان رئالیست بودند، روابط موجود جامعه خود را درست تصویر کرده‌اند و ما امروز می‌توانیم آثار آنها را آیینه جامعه‌شان تصور کنیم.

دقایق

ادبیات و آرمانشهر

امیر احمدی‌آریان

■ گویا هنوز سوال «آیا ادبیات هر دوره‌ای لیدر و مرشد می‌خواهد یا نه؟» واجد معناست و دغدغه عده قابل توجهی از اهالی ادبیات. شاید در هر دوره‌ای که ادبیات، چه به واسطه عوامل درونی و چه تحت فشار عوامل بیرونی، به قهقرا برود یا درجا بزند، چنین سوالی پیش خواهد آمد و عده‌ای فکر خواهند کرد که این اوضاع خراب محصول فقدان «رهبری» به معنای رایج است، یعنی چهره‌ای موجه و مشروع با سواد و درک ادبی قابل اعتماد، که در عین حال در عرصه عمومی هم شناخته‌شده باشد و خلاصه شمایل فرهنگی نسل خویش شده باشد. چنین چهره‌ای را لابد «صاحب» دوران خویش می‌دانند و عصری که فاقد چنین چهره‌ای باشد، عصر «بی‌صاحبی» ادبیات قلمداد خواهد شد. این ادعا تا چه اندازه می‌تواند صحیح باشد؟

با تجدید نظری در مفهوم آرمانشهر، می‌توان درباره مساله رهبری جمعی یک عصر یا نسل در ادبیات طور دیگری فکر کرد. در زبان انگلیسی معادل کلمه اتوپیا (Utopia) را nowhere یا ناکجاآباد گذاشته‌اند، به این دلیل که خود کلمه اتوپیا نیز از ریشه یونانی ou – topos به معنای ناکجاست. ناکجاآباد مفهومی است انتزاعی و دور از دسترس، نامی است برای جهانی که در آینده‌ای بسیار دور قرار است از راه برسد و شاید هم از راه نرسد و مسلما عمر ما و نسل‌های آینده ما به‌ظهورش قد نخواهد داد. آرمانشهر به معنای ناکجاآباد توجیهی است برای انفعال و رخوت، چراکه دلیلی ندارد انسانی که کمتر از یک قرن عمر می‌کند، تمام زندگی‌اش را وقف سعادتی کند که آیندگان او از آن بهره خواهند برد. اما با تمایزی کوچک، با ایجاد شکافی کوچک در نحوه خواندن این کلمه، می‌توان آن را رادیکالیزه کرد و انفعال نهفته در خصلت انتزاعی‌اش را از آن زدود.

کلمه انگلیسی nowhere را، با چرخشی ظریف، به جای no – where می‌توان به صورت now – here خواند، یعنی اینجا و اکنون به جای ناکجاآباد، که اتفاقا بی‌ثباتی ذاتی آن در اصل یونانی‌اش هم وجود دارد و همین دلالت‌های این مفهوم را به کل زیرورو می‌کند. تلقی آرمانشهر به مثابه اینجا و اکنون در واقع نیروی محرکه هر نوع تفکر انتقادی جدی است، چرا که این تلقی به جامعه‌ای ایده‌آل که در آینده‌ای دور از راه خواهد رسید دل نمی‌بندد، بلکه به قول مارکوزه، اتوپیا «نه آن چیز «لامکان» است که نمی‌تواند هیچ مکان مشخصی در جهان تاریخی داشته باشد، بلکه آن چیزی است که قدرت جوامع تثبیت‌شده همواره از آمدنش جلوگیری می‌کند.» به این معنا آرمانشهر همواره در حوالی ماست، مثل توده‌ای بی‌شکل در هوایی که تنفس می‌کنیم جریان دارد و برای عینی کردنش راهی جز مقاومت و مبارزه با قدرت‌هایی که راه عینیت یافتنش را سد کرده‌اند وجود ندارد.

ادبیات نیز همانند دیگر نهادهای جامعه نه به رهبری روشنفکری که جماعتی را به هدفی در دوردست هدایت کند، عیب و ایرادشان را نشان دهد و در راه اصلاح‌شان بکوشد تا برای تحقق ماموریتی موهوم آماده شوند، بلکه به مقاومت اجزای این نهاد، که همان نویسندگان باشند، نیاز دارد. این مقاومت برخلاف نظر ستایندگان ساده‌لوح، حضور فیزیکی روشنفکر در خیابان، لزومی ندارد که در هیات فعالیت عینی در عرصه عمومی صورت گیرد، به این دلیل که رابطه زیباشناسی و سیاست رابطه‌ای درونی و ذاتی است، نه بیرونی. کنشی فیزیکی لازم نیست تا پتانسیل‌های سیاسی نویسنده را بالفعل کند، همان طور که فرضا رمان‌ها و داستان‌های کامو تاثیری عمیق و ماندگار در عرصه نمادین و به تبع آن در فضای سیاسی فرانسه آن عصر داشت، نه حضور فیزیکی‌اش در تظاهرات علیه جنگ الجزایر. کنش سیاسی نویسنده و مقاومت او در برابر نیروهایی که راه تحقق آرمانشهر به معنای اینجا و اکنون را سد می‌کنند، در بهترین شکل از طریق خلق رمانی تکان‌دهنده و نو است؛ رمانی که بتواند منطق ادراک و حواس خوانندگانش را تکان دهد و به هم بریزد و از این طریق جایگاه‌شان را به منزله بردگان دولت و سرمایه متزلزل کند.

به این ترتیب تمام بحث و جدل‌ها پیرامون صلاحیت این فرد یا آن فرد برای رهبری نسلی از نویسندگان، یا تشکیل و انحلال نهادهای صنفی‌ای که اتفاقا تنها کاری که انجام نمی‌دهند رسالت صنفی‌شان است و بیشتر درگیر سیاست‌بازی می‌شوند، آن هم در شرایطی که تولید ادبی تا این حد متزلزل و شکننده است، هیچ حاصلی نخواهد داشت.

نویسنده‌ای که در کنج خانه‌اش کتاب می‌خواند و فکر می‌کند و تلاش می‌کند رمانی بنویسد که اتفاقی نو در عرصه ادبیات باشد، فعالیتش بسیار سیاسی‌تر و جدی‌تر است از نویسنده‌ای که مثل هنرپیشه‌ها در عرصه عمومی حاضر است، چپ و راست در بزرگ‌داشت‌ها و محافل گوناگون و حتی میتینگ‌های سیاسی حاضر می‌شود و از سن بالا و پایین می‌پرد و سخنرانی‌های مهیج می‌کند. کار نویسنده مقاومت در برابر نیروهای بازدارنده از تحقق آرمانشهر به معنای اینجا و اکنون است و او این کار را با خلق ادبیات نو به بهترین شکل می‌تواند انجام دهد.