نگاهی به کتاب «ادبیات و شر» نوشته ژرژ باتای

تندیس شرارت بر پایه‌های سنگی عصیان

محمد مهاجری

عنوان «ادبیات و شر» بر بینشی هر کتابی که بنشیند، می‌تواند کنجکاوی هر کتاب‌بازی را برانگیزد. از همین رو کتاب «ادبیات و شر» می‌تواند در همان نگاه اول قلاب ذهن چنین مخاطبی را درگیر خود کند. کتابی که پس پشت آثار کلاسیک ادبیات را زیر ذره‌بین خود می‌برد تا پاسخی برای سؤالات مدرنش پیدا کند. «ادبیات و شر» نوشته ژرژ باتای فیلسوف فرانسوی است که به‌تازگی توسط نشر سیب سرخ و با ترجمه فرزام کریمی روی پیشخوان کتاب‌فروشی‌ها قرار گرفته است. به اعتراف مترجم در انتخاب تک‌تک کلمات دقتی در حد وسواس صورت گرفته است تا حق مطلب قربانی سلیقه شخصی نشود. کتاب پیش از پرداختن به اصل خود به‌اختصار و در چند صفحه به نویسنده خود می‌پردازد. اینکه ژرژ باتای نویسنده‌ای برآمده از مکتبی انتقادی است که خود را در برابر فاشیسم زمانه‌اش پاسخ‌گو می‌داند. با یوستینی از فلسفه به نظریه‌پردازی در هرارتوی ادبیات و اقتصاد و سیاست می‌پردازد و باکی از دشواری در انتقال مفاهیمش به مخاطب ندارد. فیلسوفی که از به‌کاربردن نام فیلسوف درباره خود اجتناب می‌کند. به عبارتی ژرژ باتای از آن دست نویسنده‌هایی است که حضورش به اقتضای تاریخی بوده است که تحجر را برنمی‌تابد. منفکری که متمرکز بر نوع خاصی از جامعه‌شناسی است تا جایی که آن را مقدس می‌شمارد. او سوررئالیسم را به نفع بُعد اجتماعی انسان که مبتنی بر واقعیات ملموس تجربی است، شماتت می‌کند. از سوی ژان پل سارتر مورد اهانت قرار می‌گیرد اما بعد از مرگش تأثیری که بر نویسندگانی چون میشل فوکو و ژاک دریدا می‌گذارد انکارناکردنی است. رد این تأثیرگذاری را حتی می‌توان تا آثار ژان بودریار و ژاک لکان مشاهده کرد. در یک نگاه کلان، اهمیت باتای به‌عنوان یک نظریه‌پرداز رادیکال در استقلال فکری اوست که آن را در تمامی حوزه‌های هنری و سیاسی و اقتصادی با سماجت حفظ می‌کند. برای مثال، او در نظریه خود به نام «مصرف»، بخش مازاد در تولید را سهم نفرین‌شده در اقتصاد می‌داند که متأسفانه، با باید صرف تجملات و تولید بناهای باشکوه شود یا با اغماض، صرف مخارج جنگی ظالمانه و فاجعه‌بار.

کتاب «ادبیات و شر» یک متن تحلیلی است از منظر فلسفه درباره مفهوم شَر. مفهومی که به باور نویسنده در لایه‌های برخی از آثار ادبیات جهان به وضوح دیده می‌شود و در این کتاب سه اثر از سه نویسنده در سه پرونده مورد ارزیابی قرار گرفته است. «بلندی‌های بادگیر» امیلی برونته که از دریچه اروتیسم در موقعیت‌هایی چون کودکی و عقل و مرگ واکاوی می‌شود. «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» مارسل پروست که از منظر سوسیالیسم در پهنه اخلاق نگریسته می‌شود که خود گستره‌ای از عشق به حقیقت و عدالت تا تخطی از ارزش‌های اخلاقی را در بر می‌گیرد. در پرونده سوم نیز به زیست فکری اعجوبه قرن هجدهم مارکی دُ ساد می‌پردازد. اینکه چگونه یک عصیان شخصی منجر به سرکشی اجتماعی می‌شود و اینکه چطور یک ذهن خودتخریب می‌تواند روی بسیاری از آثار ماندگار جهانی تاثیرگذار باشد و آرای برجسته‌ترین شخصیت‌های فلسفی پس از خود را به هدف‌های حیرت‌آور خود معطوف کند.

ادبیات و شر
ژرژ باتای
ترجمه فرزام کریمی
نشر سیب سرخ

«ادبیات و شر» در بطن خود یک تسلسل انتقادی است در برابر آنچه از مفهوم شَر ناشی می‌شود. در حقیقت کتاب از این حیث ادبیات را به صلابه می‌کشد و بسیار شفاف می‌گوید ادبیات گناهکار است. هرچند در تشریح این شَر، قصد دارد به قسمت‌های در تاریکی مانده ادبیات نور بتاباند. اما به‌روشنی می‌گوید شَر از بارزترین خصلت‌های ادبیات جدی جهان است. و در تبیین این اتهام به مکانیسم این شَر اشاره می‌کند؛ اگر ادبیات از شَر دوری بجوید، بی‌درنگ کسل‌کننده می‌شود. پس مجبور است به تشویش و در نتیجه به شرارت بپردازد که این امر عامل خروج اضطراری ادبیات از دایره ملال می‌شود. در کل شرارتی که باتای از ادبیات ارائه می‌دهد، به نوعی یک نکوهش وارونه است تا جایی که می‌گوید اگر با این شرارت مواجه نشویم، انسان‌بودن ما زیر سؤال است. از این نظر او درست می‌گوید؛ چراکه این امر می‌تواند نقطه آغاز عدم شرارت در ما از مراتب انسانی ما باشد. به باور او، ادبیات به ما این اجازه را می‌دهد تا از بی‌رحمانه‌ترین حس‌های ما طبیعت بشری خویش روبه‌رو شویم و درست در همین لحظه است که می‌توانیم صادقانه از تن تخطی کنیم. به عبارتی، باتای از این حیث ادبیات را خطرناک توصیف می‌کند؛ در واقع از این ایده، اهدام به واکاوی سه نمونه از آثار مطرح ادبی جهان می‌پردازد. همیل بروتنه، مارسل پروست و مارکی دُساد. اما پیش از تحلیل آثار این سه نویسنده بزرگ، شرح حال بی‌حاشیه‌ای از زیست واقعی آنها ارائه می‌دهد که در نوع خود بی‌نظیر است. او زندگی رقت‌بار شارلوت و امیلی برونته را از زبان مادرشان که در هنگامه کودکی آنها را در بر می‌گرفت، می‌نویسد: «خانه‌شان روی قبرستانی سایه می‌انداخت که از جاه اینها آب خانه‌شان را تهیه می‌کردند. در شرح زندگی پروست اثاره باتای بیشتر به سایه‌ای است که از جانب اشرافیت بر زندگی پروست افکنده می‌شود و کشته شدن عزیزانش که بر نویسندگانی چون میشل فوکو و ژاک دریدا می‌گذارد انکارناکردنی است. رد این تاثیرگذاری را حتی می‌توان تا آثار ژان بودریار و ژاک لکان مشاهده کرد. در یک نگاه کلان، اهمیت باتای به‌عنوان یک نظریه‌پرداز رادیکال در استقلال فکری اوست که آن را در تمامی حوزه‌های هنری و سیاسی و اقتصادی با سماجت حفظ می‌کند. برای مثال، او در نظریه خود به نام «مصرف»، بخش مازاد در تولید را سهم نفرین‌شده در اقتصاد می‌داند که متأسفانه، با باید صرف تجملات و تولید بناهای باشکوه شود یا با اغماض، صرف مخارج جنگی ظالمانه و فاجعه‌بار.

گفت‌وگو با کاوه میرعباسی به مناسبت انتشار ترجمه‌اش از «سقوط» آلبر کامو

سقوط انسان مدرن

عکس: امیر وجدی

پیام حیدرقزوینی

«سقوط» آلبر کامو تازه‌ترین ترجمه کاوه میرعباسی است که به تازگی در نشر چشمه منتشر شده است. میرعباسی که چند سالی است به شکل منسجم به ترجمه مجدد روی آورده، پیش‌تر «طاعون» کامو را نیز ترجمه کرده بود و به زودی «بیگانه» نیز با ترجمه او منتشر می‌شود. «سقوط» آخرین اثر داستانی کامو است که پیش از مرگش به اتمام رسید و در سال ۱۹۵۶ به چاپ رسیده بود. «سقوط» رمانی فلسفی است که در آن روایتی طعنه‌آمیز از انسانی که خودش را در وضعیت جهان مدرن گیر انداخته به دست داده شده است. شخصیت اصلی این رمان، ژان باتیست کلمانس، ظاهرا در حال گفت‌وگو با آدمی است که اثری از او در روایت وجود ندارد و درواقع شخصیت داستان در حال گفت‌وگو با کسی است که بی‌صدا است و به این ترتیب کل روایت نک‌گویی بلند ژان باتیست کلمانس است. داستان در آمستردام هلند می‌گذرد و این تنها اثر داستانی کامو است که در جایی بیرون از الجزایر اتفاق می‌افتد. آمستردام همواره بارانی و مه‌آلود دقیقا در نقطه مقابل الجزایر گرم و آفتابی قرار دارد و به این ترتیب در این رمان با سقوطی جغرافیایی هم مواجه هستیم. «سقوط»، آن‌طور که میرعباسی هم اشاره کرده، روایتی غمدربنی از هبوط آدم از باغ عدن است. سقوط فیزیکی آغازرمان، به سقوط اجتماعی و اخلاقی و دینی می‌انجامد و تصویری از سقوط انسان در جهان مدرن به دست داده شده است. به مناسبت انتشار «سقوط» با کاوه میرعباسی درباره اهمیت این رمان، شیوه روایتش و جایگاه آن در میان آثار کامو گفت‌وگو کرده‌ایم. در این گفت‌وگو همچنین به دلیل گرایش میرعباسی به ترجمه مجدد هم پرداخته‌ایم و او در جایی از این گفت‌وگو درباره روی‌آوردن به ترجمه مجدد می‌گوید: «مترجمی که می‌خواهد حرفه‌ای کار کند قطعا مثل هر آدم دیگری باید به فکر بیری‌اش هم باشد. حالا البته عده‌ای شعارهم می‌دهند که چرا به دلیل مالی باید به سراغ ترجمه اثر رفت یا حتی کلنه می‌شود که این کار حیث‌کردن کاغذ است و غیره. اما زندگی به صرف ترجمه ۱۹۸۴ جورج اورول کردم. اثری که بارها ترجمه شده و باز هم ترجمه خواهد شد. مفید‌تر بوده از زمانی که صرف ترجمه رمانی از کوزمک مک‌کارتی کردم. حالا کوزمک مک‌کارتی غول ادبی است و حرفی هم در آن نیست اما مسئله این است که هیچ‌یک از دو کتابی که از او ترجمه کرده‌ام چاپ اول‌شان هم تمام نشده است. خب حالا از خودم می‌پرسم زحمتی که برای ترجمه‌شان کشیدم چه فایده‌ای داشته است؟ واقعا می‌گویم که فکرکاه مک‌کارتی دشوارترین کتابی بوده که در زندگی‌ام ترجمه کرده‌ام اما زحمتی بی‌فایده بوده که خوانده نشده است.»

پیش‌تر «طاعون» آلبر کامو را به فارسی ترجمه کرده بودید و «سقوط» دومین اثری است که از کامو منتشر کرده‌اید. چرا به سراغ کامو رفتید و این دو اثر او را برای ترجمه انتخاب کردید؟

بله «سقوط» دومین ترجمه من از کامو به شمار می‌رود. در حقیقت نشر چشمه در فکر انتشار آثار کامو بود و حدود سه سال پیش به من هم پیشنهاد همکاری دادند که پذیرفتم. البته ترجیحم این بود که سه رمان اصلی او یعنی «طاعون» و «سقوط» و «بیگانه» را ترجمه کنم که ترجمه هر سه اثر به پایان رسیده و ناشر به ترتیب آنها را منتشر می‌کند. «طاعون» که قبلا به چاپ رسیده بود، به تازگی «سقوط» منتشر شده و فکر می‌کنم ناشر این است که سال آینده «بیگانه» را منتشر کند.

«سقوط» کاوه میرعباسی را چطور شاهکار می‌دانید؟ شما گاهی می‌نویسید که آن را «هوچی» می‌دانید؟

نامیدن این کتاب یا عنوان هوچیِ غلط نشده است اما هوچ محدودکننده است و درواقع تمام معنایی را که در عنوان اثر وجود دارد نمی‌رساند. در این رمان چنین و چنین دچار شده و جود دارد یا به عبارت بهتر چندین سقوط وجود دارد که یکی از آنها سقوط فیزیکی است. حال اگر عنوان رمان را «هوچ» بگذاریم این توجه یعنی سقوط فیزیکی را حذف کرده‌ایم. به طور کلی مفهوم سقوط در رمان نقشی مهم و کلیدی دارد. در میانه رمان با سقوط زن طرف مقابل مواجه می‌شویم که می‌خواهد خودکشی کند. در پایان رمان نیز با همین اتفاق افتاده می‌شویم. ضمن اینکه در رمان، با سقوط اجتماعی و سقوط اخلاقی هم مواجه‌ایم و البته در نهایت سقوط در معنای دینی هم وجود دارد که با نزول جوله کلمه درست است. حالا از خودم می‌پرسم اهمیت‌باور که اشاره شد سقوط در این رمان تنها به معنای دینی محدود نمی‌شود و از این نظر اگر این رمان را هوچ بنامیم معنای رمان را محدود کرده‌ایم.

دیرزمانی است کوتاهی که در ایران کار نوشته‌اید اشاره کرده‌اید که ترجمه مجدد «سقوط» به معنای نفی ارزش ترجمه‌های پیشین نیست بلکه تحولات زمانی بازترجمه آثار مهم را ضروری می‌کند. برای ایران پیش‌تر این اساس به ترجمه «سقوط» پرداخته‌اید. کامو در ایران نویسنده شناخته‌شده و موجود است و از اغلب آثارش چندین ترجمه موجود است. آیا شما ترجمه‌های پیشین «سقوط» را بررسی کرده‌اید؛ نظرتان درباره آنها چیست؟

آن‌طور که از مقدمه مجدد زیادی ابتدام ادوام و اصولا همه ترجمه‌های پیشین را بررسی نکرده‌ام. واقعیت این است که وقتی اثر وجود دارد ترجمه است. مشروط به این درک که از این غلبه با دیگر خود را از خوبی یکدیز و تنهایی خودش را به فراموشی بسپارد. باتای معتقد است امیلی برونته در «بلندی‌های بادگیر» دیگها همدل کار را می‌کند. او با خلق شخصیت‌های متوجه وحدت رابطه زن و امثال و خطوطی است که جامعه به نام اخلاق او را در حصر خود گرفته است. چیزی که در زندگی تجربی قابل رهایی از آنها نیست.

کتاب در ادامه حضارجاتی که در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و مثال‌هایی که برای آنها ارائه می‌دهد، وجداور است. شاید ژیبرباه نباشد که بکوییم یک فیلم «ادبیات و شر» تولید مخاطب مشکوک است؛ مخاطبی که مغرش آن‌قدر به دنبال تازه‌ای که در کتاب کوبیده شود تا شاید از پس این درد و سرگیجه به هیچ موقعیت تازه‌ای که تا پیش از این، آن را حساس نمی‌کرده برسد. اینکه مطالعه آثار جدی ادبیات تبدیل در روبنا اخلاق و سلوک بلند باید پس از خواندن، روی همسته اثر متمرکز شد تا شرارت نهفته در این آثار وجود را نمایان کند؛ شرارتی که رقبه‌رقته تبدیل به حلاوتی تاملی‌رانگیز می‌شود. کتاب در پرونده اول، مفهوم ژرژ باتای از مرگ حیث‌وجوه کسی‌ها، تا جایی که آن را بُعد نامبرایی در مرکز فلسفه‌اند می‌کند. یعنی نقش تولیدمثل را در تکثیر محتوی نادیده می‌گیرد آن را در جهت تسلیم‌شدن در برابر مرگ بازتعریف می‌کند. به عبارتی باتای نتیجه مرگ‌ویرگیه که انسان از پس تولیدمثل، خود را به حرکت وامی‌دارد. بنابراین وقتی می‌بیرد تنها آن بخشی را که زیاد مصرف فرار داده از دست می‌دهد. در حقیقت مرگ را از پس کنثیر خود، دور می‌زند و این لحظه، لحظه انسان بر خود است. مشروط به این درک که از پس این غلبه باز دیگر خود را از خوبی یکدیز و تنهایی خودش را به فراموشی بسپارد. باتای معتقد است امیلی برونته در «بلندی‌های بادگیر» دیگها همدل کار را می‌کند. او با خلق شخصیت‌های متوجه وحدت رابطه زن و امثال و خطوطی است که جامعه به نام اخلاق او را در حصر خود گرفته است. چیزی که در زندگی تجربی قابل رهایی از آنها نیست.

کتاب در ادامه حضارجاتی به‌پردازی را مطرح می‌کند که جملگی مصیر استدلالی مخاطب را مدام به چالش می‌کند. احساسات توام با قراردادهای اجتماعی او را به سرکوب می‌کند و او را در انزویی زیبا رها می‌کند. اما در نهایت، او را آزادی و محدودیت درکی تازه ارائه می‌دهد که برای فهم هرچه بیشتر آن مخاطب را وادار به دوباره‌خوانی اثرمی‌کند که از آنها صحبت به میان آورده است. باتای در دریافت خود از رمان ژان پل سارتر بسیاری از اهمیتی که سیاست نزد نویسنده خواسته تا به ۳۰ سال دارد، متحیر است. اینکه در این رمان چگونه سیاست جایگاهی والاتر از زندگی پیدا می‌کند و چه مهیتی اینکه چگونه می‌شود که نویسنده برای حیات از عدالت به سرانجام سیاستی می‌رود که از آن ارادل و اوباش است. بی‌شک برای توجیه هدفی به نام عدالت این طرز تلقی یک دستاویز بی‌محابابت؛ پروست: «برای نشانه‌گیری عدالت باید از هر نوع سلاح استفاده کرد. درست مانند ارادل و اوباش که برای رسیدن به مقصود خود از هر سلاحی استفاده می‌کنند». کتاب در بخش پایانی خود به بازخورد مفهوم شَر در آثار ساد می‌پردازد. کسی که خود تندیسی از شرارت است برای سایه‌های سنگی عصیان و شورش برای او متراوف با یک جشن بزرگ ملی است که قرار است به آزادی حتم شود. باتای به‌نوعی ساد را بازسازیی می‌کند. برای او، ساد طنین آن صدای کم‌شده‌ای بود که بسیاری از نویسندگان هم‌عصر او جرئت فرناد آن را نداشتند؛ فریادی که انسان را عامل هر نوع قضاوتی می‌داند. در حقیقت کار ساد جرم‌زدایی از لذت‌هایی بود که به نام قانون و قراردادهای اجتماعی مشروع‌اند. او درصدد یک لخوحرمی تمام‌عیار از مفهوم لذت بود. چیزی به‌مثابه رافرفتن روی ریسمانی که یک سر آن به آزادی و آن سر دیگرش به ویرانی گره خورده است. در پایان باید گفت: «ادبیات و شر» یک تلنگر طاقت‌فرساست برای سطحی‌نخواندن آنچه ادبیات می‌نامیم.

مروری بر «استانبول استانبول» برهان سونمز

تاریخ اجتماعی ترکیه

علی سلمانی‌خلیلی

نزدیک‌ترین عبارتی که برای معرفی «استانبول استانبول» به ذهن می‌رسد این است: توصیف‌هایی عمیق و گیرا از تجربه‌هایی مثل شکنجه، درد، تنهایی، ترس و بدگمانی. احتمالا بر همین اساس، بیشتر مخاطبان اقبال چندانی به خواندن چنین اثری ندارند؛ اما چنین توصیفی از این رمان، اگر هم نادرست نباشد، شتابی است. چراکه اگر کمی عمیق‌تر درباره نوشتن از چنین تجربه‌هایی فکر کنیم، متوجه می‌شویم که اتفاقا مفاهیم متضاد این تجربه‌ها هستند که خواندن و نوشتن درباره این تجربه‌ها را معنادار می‌کنند. خواستن و آرزوکردن نوازش و شادی و دوستی و امنیت و صمیمیت است که چشم آدمی را به فقدان این مفاهیم در وضعیت موجود باز می‌کند. «استانبول استانبول» درباره همین خواست‌های انسانی است.

ادبیات ناظر به واقعیت‌های اجتماعی است. ادبیات ناظر به تجربه‌های فردی است. هر مخاطب یا منتقدی می‌تواند با یکی از این دو گزاره درباره ماهیت یا رسالت ادبیات مخالفت کند. در این معرفی از هر دو این چشم‌اندازها به «استانبول استانبول» نگاه خواهیم کرد. واقعیت رایج درباره نوشته‌های انتقادی و اجتماعی‌ای که در شرق تولید می‌شود این است که نوه‌های غربی به منظور تحت فشار گذاشتن دولت‌ها از چنین آثاری حمایت معنوی می‌کنند. مثلا اثری ادبی را که در یکی از کشورهای خاورمیانه تولید شده و احیانا با سانسور مواجه شده، به‌عنوان دلیلی بر نقض حقوق بشر در آن کشور قلمداد کرده، از آن حمایت می‌کنند. فارغ از اینکه آنان در داشتن چنین انگیزه‌ای محق‌اند یا نه، آنچه ما باید انجام دهیم، مطالعه علمی خود اثر است. نه دل‌سوزاندن -صادقانه یا غرض‌آلود- برای مؤلف آن. مطمئن‌ترین راه برای توجیه علمی برگرفتن رویکرد اجتماعی به این اثر مراجعه به اصول زبان‌شناسی نقش‌گرای اروپایی است. مفهوم کلیدی در زبان‌شناسی نقش‌گرا این است که تولید و درک هر جمله از زبان متکی به بافت موقعیتی است. به بیان دیگر، هر جمله‌ای و هر متنی قطعا در تاریخی تولید شده است و از موقعیتی برخاسته است. جمله و متن بی‌زمان و منتزع از موقعیت اساسا ممکن نیست. خواه این جمله یا متن، فرمانی حکومتی باشد. خواه یک اثر ادبی. به‌عنوان مثالی خارج از ادبیات، جمله شماره یک را در نظر بگیرید: «یک. کنعان اورن نوشتن، تدریس و حرف‌زدن به زبان کردی را در ترکیه ممنوع کرد». بدیهی است که هنگام مواجهه با چنین جمله‌ای فاصله زمانی ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۹ را، یعنی جمله شماره دو را به ذهن می‌آوریم: «دو. کنعان اورن قبل و بعد از این فاصله زمانی قدرت اعمال چنین قانونی را نداشته است». ممکن است جمله شماره دو را هیچ وقت به زبان نیاوریم یا به شکل‌های دیگری تقریر کنیم؛ مثلا «دو. کنعان اورن لیدر رژیم ۱۲ سپتامبر بود»؛ اما به هر حال جمله شماره یک بدون درک جمله شماره دو بی‌معنا یا مهمل است. این رویکرد درباره کل پدیده زبان صادق و قابل دفاع است. در ادبیات هم جمله‌هایی از سنخ جمله شماره دو در متن مورد تصریح قرار نمی‌گیرد. گذشته از این، برهیز از مستقیم‌گویی، برهیز از تنزل‌دادن ادبیات به گزارش مطبوعاتی یا شعار حزبی و همچنین، ضرورت گذر از سانسور است که نویسنده را به خلق اثری سوق می‌دهد که امسش را فرازمانی گذاشته‌اند. این نکته را نباید از نظر دور گیریم که نویسنده و هنرمند در زمانه خودش زندگی می‌کند و درد‌های زمانه‌اند که به دست نویسنده در اثری ادبی جلوه می‌کنند. اگر نویسنده‌های دردهای زمانه را نبیند، ضرورت نوشتن را درک نمی‌کند.

استانبول استانبول
برهان سونمز
ترجمه تهمینه زاردشت
نشر آکه

چهار شخصیت اصلی رمان «استانبول استانبول» در سلولی از یک بازداشتگاه کنار هم قرار گرفته‌اند. خاستگاه اجتماعی هریک از این چهار شخصیت و جرمی که آنها را به این سلول رسانده است، با همدیگر متفاوت است و به اقتضای ذات ادبیت، مورد تصریح قرار نمی‌گیرد. مخاطب برای رسیدن به این قضاوت که همه اینها، در تحلیل نهایی، زندانی سیاسی هستند، می‌تواند به دانسته‌های خود از جامعه‌ای که این متن در آن تولید شده است، رجوع کند و از وجه اجتماعی-سیاسی این کار برخیزد. کمی نظری این رمگشایی را تفسیر، معتاکردن جمله‌ای از متن به کمک جمله یا جمله‌هایی از بافت موقعیتی آن، یعنی تاریخ اجتماعی ترکیه است.

یکی از شخصیت‌های رمان دانشجو است. دانشجوهای ترکیه به دانشگاه استانبول شهر استانبول همان نامی را داده‌اند که نویسنده بر عنوان اثر گذاشته است. «استانبول استانبول» یکی از مهم‌ترین مراکز اعتصاب‌ها و جنبش‌های شهری جریاناته ترکیه در دهه ۷۰ به بعد بوده است. شخصیت‌های رمان در بازداشتگاهی زیرزمینی محبوس‌اند. زیرانبوز و مناقشه‌ترین توصیفی که در خال‌رداری مفاهیمی رایج به بیرون از بازداشتگاه می‌کنند، توصیف‌هاست‌اش از دریاست. در عالم خیال تفاوتی با دریای واقعی می‌شود. یک شخصیت از بازداشتگاه به بیرون از بازداشتگاه برفراز قرار. نویسنده با راویان رمان، دریا را احاطه کرده‌اند. دریا را به ترکی استانبولی «دنیز» می‌گویند. دنیز، در ترکیه اسمی خاص هم است. یکی از معروف‌ترین افرادی که به این نام نامیده شده است، دنیز فرمیش. دنیزفرمیش دانشکده فنی دانشگاه استانبول است که در ۶ مه ۱۹۷۲ به جرم فعالیت مسلحانه اعدام شده است. کمه دنیز در بسیاری از ترانه‌های اعتراضی ترکیه هم تداعی‌گر نام آن انقلابی جوان است.

اتهام یکی دیگر از راویان رمان، قاچاق انسان از طریق کوه‌های شرق ترکیه است. شخصیت دیگری در رمان هست که «دختر کوستان» خطابش می‌کنند. در ادبیات سیاسی جمهوری ترکیه، مسئله شرق و کوستان‌های شرق ترکیه به عنوان مسئله‌ای دالات در کرد به امروزه با عنوان کنفدرالیسم دموکراتیک شناخته می‌شود.

بنه به کسترو اطلاعاتی که مخاطب از تاریخ اجتماعی ترکیه دارد، می‌تواند دلالت‌های سیاسی-اجتماعی بیشتری را در این رمان کشف کند. دیوید مک‌دالی در مقدمه‌ای که خود ابدئالیسم جدید نامیده است می‌گوید: «زبان زنده است؛ بلکه مکان مبارزه است» (مک‌دالی، ۱۳۹۶: ۹۲).

من این رمان را در این چشم‌انداز هم نگاه کرد که رویکرد تجربه‌های اگزیستانسیالیستی تک‌تک شخصیت‌ها است. محکمترین دستاورد ما از درون متن برای برگرفتن چنین‌چم‌اندازی به متن این است که دست‌کم به اندازه کفه‌ترازوی شخصیت‌های رمان با یکدیگر ما مخاطب تکویی‌های درونی شخصیت‌ها هم هستیم؛ اما همه این تکویی‌ها در یک فضای متنرک، یعنی داخل سلول، انتقال می‌افتد. حتی هراژهای نیوبیه مخاطب را و حتی خود شخصیت‌ها را با این اتفاق غافلگیر می‌کند که ایده یا تصویری از این تکویی‌ها به آگاهی یکی دیگر از شخصیت‌ها راه باز می‌کند.

آنه بوهان وتلینس، متفکر اگزیستانسیالیست معاصر، در فصل پایانی «فلسفه درد»، از یک محدوده بینابینی مهم و حیاتی صحبت می‌کند. وتلینس این محدوده بینابینی را به‌عنوان ساختی متشکل از شبکه‌ها توصیف می‌کند که میان فرد و نهادها قرار می‌گیرد. وتلینس، اما، در ادامه «ادوستی» گذاشته است. او پس از اظهار تعجبی شبطنت‌آمیز از اینکه جظور تولیورلیستی حاکم بر غرب هم همه تلاش‌هایش هنوز نتوانسته است این ساحت را نابود کند و از کار بیندازد، روی خود را به پاسخ‌دهی به چیدمانت شده از فرهنگ را چنین صورت‌بندی می‌کند که فرهنگ مجموعه‌ای از نهادپردازی‌ها است که به همه آسن‌هایی که در جنان فرهنگی زندگی می‌کنند، این امکان را می‌دهد که درهای فردی خود را به جای متنفل‌کردن به دیگری، به وسیله این نهادهای مشترک و فهمیدنی با یکدیگر به اشتراک بگذارند. مثالی که برای فیلسوف اهمیت پیدا کرده است، زمانی‌های ادوارد سعید است که همانا افرادی است که با نقشی تبدیل شده است و نه به برخاش یا قبل یا آثار.

افغوش‌کشون زندانی‌ای به روی زندانی دیگری که از شکنجه برمی‌گردد؛ شاز سرخی که در خیال زندانی‌ها، شبابه هم در واقعیت. آزادانه برفراز دیوار می‌رود؛ اسی که جای زخم شکنجه‌ای را می‌بوسد و چه بسیار تصاویر و صحنه‌ها و روایت‌های دیگری که انتظار متفکری مثل وتلینس از فرهنگ را برآورده می‌کند و مایه اسی مخاطب‌هایی است که شکنجه و تنهایی را می‌فهمند. چون آزادی و دوستی را می‌فهمند و می‌خواهند.

هر اینزود از رولیت، هر حاوی کفته‌کوه‌های واقعی شخصیت‌ها با یکدیگر و هر حاوی تک‌گویی‌های آنهاست. مزر بین گفت‌وگو و تک‌گویی در ترجمه فارسی تغییراطفی کونه کاربردی زبان است. مترجم اثر به‌خوبی از عهده این مرزگذاری‌های کونه‌ای برآمده است. تفاوت‌های ظریفی هم در سبک فردی شخصیت‌ها وجود دارد که در متن فارسی بینش‌های اثر است. توجه‌کردن به کونه‌های متنی و رعایت‌کردن آنها در سراسر ترجمه، جاعث حفظ‌شدن آن سرزندگی و تنوعی است که هر متنی واقعا باید حفظ‌بودن باشد. درست مثل هر زبان زنده واقعی. در این نوشته مروری هنوز هیچ چیز از جذابیت‌های رمان او نرفته است. این نوشته صرفا دعوتی است از مطلری دیگر به خواندن «استانبول استانبول».

Kenan Evren (1917 – 2015)

منابع:

- «استانبول استانبول»، برهان سونمز، ترجمه تهمینه زاردشت. نشر آکه.
- «زبان، تاریخ و مبارزه طبقاتی»، دیوید مک‌دالی، ترجمه پرویز صداقت، در «بیامدرنیسم در برنامه نقد: مجموعه مقالات» گزینش و ویرایش خسرو پارسا، نشر آگاه.
- فلسفه درد، آنه بوهان، وتلینس، ترجمه محمد کریمی، نشر نو.
- Biber, Douglas. 1991. Variation across Speech and Writing. Cambridge: Cambridge University Press.
- Akin, Ridvan. 2010. Türk Siyasal Tarihi 1908–2000. Istanbul: On iki Levha Yayinlari.

سارتر و کامو به رغم همه اختلاف‌هایشان نماد تبیی از روشنفکری بودند که در برابر جهان اطرافشان احساس تعهد داشتند و در وضعیت اجتماعی و سیاسی مداخله می‌کردند و نسبت به آنچه در دورانشان در جریان بود بی‌تفاوت نبودند. این مدل از روشنفکری در مبانه دهه چهل و دهه پنجاه در ایران هم رواج داشت و روشنفکرانی مثل سارتر و کامو مورد توجه بودند و این همزمان است با دوران نوجوانی و جوانی شما. اما هرچه پیش آمدمایم این مدل از روشنفکری به حاشیه رانده شده و البته در این به حاشیه بردن روشنفکران متعهد جریان‌های مختلفی نقش بازی کرده‌اند اما به هر حال امروز تلاش زیادی می‌شود تا مفهوم تعهد اجتماعی از نویسنده و روشنفکر کشوده شود.

بله همین‌طور است. من با کامو کمی دیرتر آشنا شدم اما از چهارده، پانزده سالگی سارتر را به واسطه نمایش‌نامه‌هایش شناختم یعنی از وقتی که دیگر سوادم می‌رسید که به زبان اصلی نمایش‌نامه‌هایش را بخوانم. بعد مثلا فکر می‌کنم که در شانزده سالگی کتاب «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» را که زنده‌یاد مصطفی رحیمی نوشته بود خواندم و آن زمان این کتاب جذابیت زیادی برایم داشت. یا مثلا من در دبیرستان کتاب «جنگ شر در کویا» را که مخفیانه هم چاپ شده بود خوانده بودیم. از این نظر واقعیت این بود که اگزیستانسیالیست‌ها و به طور کلی این تیپ روشنفکران در اواخر دهه چهل و دهه پنجاه که اشاره کردید خیلی مورد توجه بودند و خواهرانه داشتند و حتی با جنبش چریکی ایران هم به نوعی ربط پیدا می‌کرد. البته سارتر و به طور کلی اگزیستانسیالیست‌ها خیلی به ادبیات متعهد به معنایی که چپ ایران می‌پسندید نزدیک نبود و نمونه بارزش اینکه مثلا «دست‌های کثیف» سارتر نمایش‌نامه‌ای ضدکمونیستی است اما به هر حال آنها جزء چهره‌های تاثیرگذار بودند. کمااینکه من فکر می‌کنم آثار سارتر و به طور خاص آثار فلسفی او نظیر «هستی و نیستی» یا نمایش‌نامه‌هایش و نیز سه‌گانه «راه‌های آزادی» هنوز هم از اعتبار زیادی برخوردارند و حالا البته با قرائت ادبیات متعهدی که آن زمان رواج داشت همخوان نیستند. در مورد سارتر نکته‌ای وجود دارد و آن اینکه او در رفتارهایش خیلی چپ‌تر از نوشته‌هایش بود. کارهایی که به خصوص او در فرانسه می‌کرد خیلی چپ‌گرایانه‌تر از آثارش بود. در فرانسه وقتی پای احزاب و گروه‌های سیاسی کوچک و بزرگ چپ که حتی به برخی‌شان مثل مائوییست‌ها اعتقادی هم نداشت در میان بود، همواره امضای سارتر پای بیانیه‌ها دیده می‌شد در حالی که ممکن بود خودش از نظر سیاسی اصلا موافق آنها نباشد. این نکته هم قابل توجه است که میان سارتر و کامو به لحاظ سیاسی و شخصیتی هم تفاوت‌های عمده‌ای وجود دارد و یکی از این تفاوت‌ها اینکه سارتر جایزه نوبل را قبول نکرد اما کامو قبول کرد. بعد از مرگ سارتر معلوم شد که او بخشی عمده از درآمد تألیف کتاب‌هایش را به انجمن‌های خیریه می‌بخشید اما تا وقتی خودش زنده بود اصلا این موضوع را عنوان نکرده بود. ضمن اینکه سارتر خیلی بیشتر عمر کرد و کامو میانسالی را رد نکرد و به پیری نرسید و در همان نیمه اول میانسالی عمرش تمام شد. با همه اینها در ایران آن دوران این چهره‌ها خیلی مطرح بودند اما مثلا من چون در رومانی درس می‌خواندم در آن زمان سارتر و اگزیستانسیالیسم را نقد می‌کردند و استدلالشان این بود که با مارکسیسم زاویه دارد و به مسیری اشتباه رفته است و اصالت بشری که سارتر می‌گوید دروغین است و آن فلسفه یا دستگاه فکری که بشر در آن واقعا اصالت دارد، مارکسیسم است نه اگزیستانسیالیسم.

به نظرتان کامو و داستان‌نویس امروز چقدر حائز اهمیت است؟

به هر صورت کامو همان چیزی است که ما اصطلاحا کلاسیک مدرن می‌گوییم. عبارتی از کلاسیک به کلاسیک‌بودنش است. به طور کلی همین اکیدمیک کلاسیک‌ها به دلیل موضوعیت داشتنشان باروز نسبت به خاطر کلاسیک‌بودنشان اهمیت دارد و کامو دقیقا در جایگاه کلاسیک مدرن است.

شما «بیگانه» را چطور برگردانده‌اید؟ اما در بادداشت ابتدایی کتاب اشاره کرده‌اید که برای دقت بیشتر و رفع برخی ابهام‌ها از ترجمه‌های انگلیسی و اسپانیایی اثر هم بهره گرفته‌اید. هنگام ترجمه در متن اصلی با چه ابهام‌هایی روبه‌رو بودید؟

مقابله کردن آثار اصلی با ترجمه‌هایش به زبان‌های دیگر لزوما به معنای این نیست که به ابهام‌های مهمی در متن برخوردم و باید به ترجمه‌هایش رجوع می‌کردم. بی‌آثار را تقویا در تمام ترجمه‌هایم به جز آثاری که تازه منتشر شده‌اند و من هم همزمان دست به ترجمه‌شان زده‌ام اجام می‌دهم. در طول این سال‌های به به ترجمه مشکل‌