ضرورت تحول در زبان شعر معاصر

چرا شعر، هنری چندبعدی است

مزدک پنجه‌ای

نمی‌دانم چقدر به این جمله اعتقاد دارید که شعر تنها هنر نوشتاری نیست. جوهر شعر تنها متکی به نوشتن نیست. شعر هنری اجرائی است. بسیاری از شاعران تلاش دارند تا شعر را به بهترین شکل ممکن اجرا کنند. وقتی از اجرای شعر حرف می‌زنیم، دقیقا از نظام و ساختاری صحبت می‌کنیم که دیگر اسلوب نوشتارش صرفا بر پایه کلمه شکل نمی‌گیرد. شعر در وضعیت جدید، می‌تواند تلفیقی باشد از رنگ، صدا، گرافیک، نقاشی، نمایش، فیلم و هر شیء و ابزاری که در ارائه و تعالی امر زیبایی و آفرینش هنری کمک کند. در واقع جوهر شعر را تنها کلمه پدید نمی‌آورد. زبان به‌عنوان ابزار ارتباطی و تأثیرگذار شعر تنها از طریق کلمه شکل نمی‌گیرد. حتی ابزارهای مطالعه و اندیشه نیز تغییر کرده است!

زمانی که هنوز خط اختراع نشده بود، انسان‌ها مکنونات قلبی و حالات و احوال خود را ترسیم می‌کردند. بعد که خط ظهور کرد، به واسطه جذابیت ارتباطی آن، مهم‌ترین ابزار دست بشر قرار گرفت. هنوز هم زبان نوشتاری مهم‌ترین ابزار محسوب می‌شود. حیوانات نیز با زبان صوت با هم ارتباط برقرار می‌کنند. حالا شعر می‌تواند از وجوه دیگر ارتباط بهره ببرد. همان‌طور که در سینما دست به تلفیق عناصر بصری، موسیقایی و نوشتاری و سایر ابزارهای ارتباطی می‌زنیم، شعر نیز می‌تواند از این تحول و امکانات متنوع زبانی استفاده ببرد. دنیای مجازی و نرم‌افزارهای ارتباطی در تغییر این ذائقه و فرم، نقش بسیار دارند. مهم نحوه دیدن مخاطب است. وقتی از نحوه دیدن حرف می‌زنیم، صرفا نگاه به پیرامون را مدنظر قرار نمی‌دهیم. دیدن به معنای مطالعه متفاوتِ امکانات ارتباطی است. باید از ذهن امن و عادت‌کرده فاصله گرفت. کلیشه دیدن را رها کنید!

شعر عین خود زندگی است. انسانِ شاعر درصدد است زندگی خود را از هر نظر به‌روز کند، همگام با جامعه و ظرفیت‌های جدید آن پیش برود. رقابت در بهترزیستن، عبور از رفاه نسبی ازجمله نشانه‌هایی است که در زندگی بسیاری از شاعران وجود دارد. نمی‌توان منکر آن شد. شعر اگر نخواهد خود را در همزیستی با تکنولوژی به‌روز کند، عقب می‌ماند. دلیل آنکه سینما از هنر هفتم به هنر اول تبدیل شده است، به واسطه استفاده تمام‌قدش از عناصر تکنولوژی است. آیا استفاده از ابزارهای ارتباطی و تکنولوژی به تبلور بیشتر سینما کمک نکرده است؟ چرا شعر را از چنین ظرفیت‌هایی دریغ کنیم.

نیما سعی کرد از ظرفیت نمایش‌نامه برای ایجاد پولی‌فونی (چندصدایی) استفاده کند. او متوجه شد تئاتر به‌عنوان یک هنر مهم، توانسته از تک‌صدایی فاصله بگیرد؛ بنابراین از تکنیک‌های نمایش‌نامه بهره می‌برد تا شعر را از منِ متکلم‌الوحده خالی کند. شاعر عصر دیجیتال هم می‌تواند از ظرفیت زبان نقاشی، زبان خطاطی، زبان گرافیک، زبان فیلم مستند، زبان موسیقی و... بهره ببرد.

شاید شما از آن دست اشخاصی باشید که شعرهای دیجیتالی را که تشکیل‌شده از متن و لینک‌هایی پی‌درپی است و فضایی چندصدایی و نمایشی ایجاد می‌کند، شعر ندانید؛ اما اگر بر آنچه در سطور فوق به آن اشاره شد، درنگ کنید، نگاه و تعابیر شما از شعر نیز تغییر می‌کند. اینکه بخشی از صدای بازار محلی رشت در کنار کلمه به اجرا درآید، می‌تواند گونه‌ای از شعر باشد که تنها از ابزار صوت در شعر بهره برده است. ضبط‌کردن صدا به کمک تکنولوژی و بعد ارائه آن در یکی از نرم‌افزارهای ارتباطی، مثلثی را شکل می‌دهد که در راستای نقش جدید زبان و ارتباط حرکت کرده است. با این نگاه دیگر شعرهای دیداری-شنیداری و سایر گونه‌های نوظهور جنبه سرگرمی و تفنن برای مخاطب نخواهند داشت. مهم شناختن و درک زبان ایجادکننده زیبایی است. زبان را از نو کشف کنید. زبان را از نو برای خود تعریف کنید. از منظری که گفتم هم یک بار شعر را بررسی کنید!

برخی معتقدند شعر می‌تواند خالی از آرایه و صنایع ادبی باشد؛ اما بدون زبان نه. شعر می‌تواند بدون تشبیه، استعاره و هر صنعت دیگری باشد. کارکرد جدید شعر حتی در شنیدن و دیدن نیز نباید خلاصه شود. شاید جهان به سمتی برود که بتوان لمس‌کردن و چشیدن و بوییدن را نیز بر ظرفیت‌های شعر افزود. شعرهایی چندبعدی که از ظرفیت‌های عصر دیجیتال و تکنولوژی بهره می‌برند. شعر، هنری اجرائی است، هنری بینارشته‌ای. با این نگاه به جهان و زبان شعر بنگرید!

بوف کور در متن ادبیات جهانی و روایتی از جنگ

بوف کور هدایت، رمانی غربی
مایکل بیرد
ترجمه شاپور بهیان
نشر نیلوفر

بوف کور به‌عنوان شاهکاری جهانی

شرق: «بوف کور» صادق هدایت اگرچه از زمان انتشارش، یعنی در طول چند دهه عنوان کتابی ممنوعه را یدک کشیده، اما هنوز مهم‌ترین و مشهورترین متن ادبی ایران به شمار می‌رود. درباره اینکه آیا «بوف کور» را می‌توان شاهکاری جهانی دانست یا نه، کم‌وبیش و در دوره‌های مختلف بحث شده است؛ اما یکی از کتاب‌هایی که به طور خاص به این موضوع پرداخته، اثری است از مایکل بیرد با عنوان «بوف کور هدایت، رمانی غربی» که مدتی پیش با ترجمه شاپور بهیان در نشر نیلوفر منتشر شد.

این کتاب اولین‌بار در سال ۱۹۹۰ به زبان انگلیسی منتشر شد و آن‌طور که بهیان در مقدمه‌اش نوشته، دفاعیه‌ای است از این ادعا که «بوف کور» شاهکاری جهانی است که در سنت ادبیات غربی و به طور خاص سنت گوتیک نوشته شده است. بهیان در مقدمه روشنگرش نوشته که نویسنده در این اثر تلاش کرده نشان دهد که هدایت در این اثر از سوداهای ادبیات ملی و ادبیات منحصر به ویژگی‌های خاص یک فرهنگ فراتر رفته و هم به مصاف ادعاهای فرهنگ خودی درباره خود و روایت خودی و هم به مصاف ادعاهای فرهنگ غربی در این مورد رفته است: «به عبارتی بوف کور که در بطن یک فرهنگ مرکززدوده نوشته شده است، نقبی می‌زند به بطن فرهنگی دیگر که آن هم از خیلی پیش مرکزیت خود را از دست داده بوده است؛ یعنی فرهنگ غربی. او می‌گوید بوف کور عیان‌ساختن بی‌اعتباری ادعاهای جوهریت چه در غرب و چه در شرق یا به عبارتی ادعاهای ذات‌گرایانه مربوط به این دو حوزه زیست است».

مایکل بیرد در کتابش نه درباره «بوف کور» بلکه درباره موضوع آن نوشته است و تلاش کرده اثر هدایت را به خواننده غربی بشناساند. به اعتقاد او خواننده غربی از زاویه موضوع و روایت این کتاب می‌تواند به خود و شکل روایت غربی نگاه کند. مایکل بیرد، هدایت را نویسنده‌ای می‌داند که به شیوه‌های روایت غربی مجهز است و در «بوف کور» به بازخوانی این شیوه‌ها پرداخته است: «من بر جدیت طرح مشارکت هدایت در یک نظام زیبایی‌شناختی بین‌المللی تأکید می‌کنم که بوف کور را تبدیل به تفسیری بر سنت ما می‌کند؛ آینه‌ای که فرهنگ غربی خود را در آن به صورتی دگرگون می‌بیند. در میان عناصر بسیاری که بوف کور را به اثر هنری فوق‌العاده‌ای تبدیل کرده‌اند، طرحی هست که خودانگاره ادبیات کلی را به پرسش می‌گیرد».

او «بوف کور» را اثری جهانی می‌داند و در این کتاب اثر هدایت را در متن یک سنت روایی که متعلق به غرب است، قرار داده است. او از این طریق نشان داده که تعریف و روایت واحدی از غرب وجود ندارد و «بوف کور» یکی از نشانه‌های این امر است. این نظر مایکل بیرد دقیقا برخلاف نظر کسانی است که معتقدند در روایت داستانی ایران اثر متمایزی وجود نداشته و هرچه بوده در قالب همان روایت‌های سنتی بوده است. بهیان درباره این موضوع نوشته: «بیرد مدعی است که داستان مدرن فارسی اساسا پدیده‌ای نوظهور و بی‌سابقه در ادبیات فارسی است و یکسره متکی است بر سنت‌های روایی غربی -که البته این دیدگاه او، او را در خطر قرار می‌دهد که مبادا خودش هم گرفتار نوعی دوبن‌انگاری شود- ازجمله وقتی سعی می‌کند تأثیر خیام را بر بوف کور به پرسونای بیگانه او در دل فرهنگ سنتی ربط دهد؛ نه برخاسته از همین فرهنگ... نکته مورد نظر بیرد صرفا این نیست که نویسنده غیرغربی ابزاری خنثی را برای بیان اختیار کرده است تا محتوای شرقی یا خاورمیانه‌ای خود را در آن بریزد. رمان و روایت داستانی مدرن مجهز به دیدگاهی است که در شرق بی‌سابقه بوده است. همچنان که جوامع شرقی در معرض مصنوعات غربی قرار می‌گیرند، الگوهای زندگی غربی را هم می‌پذیرند. این الگوها می‌تواند همراه خود نوعی نگاه، نوعی بینش فاصله‌گذار و بیگانه، نوعی پرسونای غریبه را فراهم کنند که نویسنده شرقی به کمک آن به جامعه خود چنان نگاه کند که گویی اولین‌بار است که دارد آن را می‌بیند. این نگاه سرد و به گفته بیرد کلینیکال است؛ نگاهی بیگانه با آنچه تاکنون به جامعه خود نگاه کرده است». آن‌طور که بهیان اشاره کرده، بیرد این کتاب را در چارچوب روش‌های نقد جدید نوشته اما خود را به آن مقید نکرده است.

فصل اول این کتاب با این قصد نوشته شده که زمینه‌ای که خواننده غربی به آن نیاز دارد فراهم شود. در فصل دوم، به واسطه الگوی سبک‌پردازی‌شده دانته، یعنی «زندگانی نو»، به بررسی مقایسه‌ای وسیعی در زمینه ژانر رمانس پرداخته شده است. بیرد می‌گوید این فصل به خواننده‌ای فکر کرده که تصور نمی‌کند «بوف کور» منفعلانه مطابق این الگو نوشته شده است، بلکه فکر می‌کند «بوف کور» این الگو را به پرسش گرفته و دگرگونش کرده است. بیرد فصل سوم کتاب را به عنوان «حرکتی تفسیری» در نظر گرفته و می‌گوید هدفش این بوده که این تفسیر را بر مبنای الگوهایی از صور خیالی قرار دهد که «بوف کور» و آثار ژانری مشابه با آن را در خود جای می‌دهد. در فصل‌های دیگر کتاب بیرد به سنت‌های خاص‌تر روایت غربی نظیر رمانس گوتیک و داستان در داستان پرداخته است.

جنگ و زندگی مردمان عادی

مهدی غبرایی مدتی است که سراغ ترجمه رمان‌ها و داستان‌های آفریقایی رفته و تاکنون چندین اثر از ادبیات آفریقا با ترجمه او به فارسی منتشر شده است. او پیش‌تر نیز آثار دیگری از نویسندگان عرب‌زبان آفریقا ترجمه کرده بود که آثاری مثل «فصل مهاجرت به شمال» و «در کشور مردان» از آن جمله‌اند.

غبرایی در ترجمه‌های اخیرش سراغ نویسندگانی رفته که تا پیش از این شناختی از آنها در ایران وجود نداشته است. تازه‌ترین ترجمه او رمان کوتاهی است با عنوان «انتظار» از گورتی کیوموهندو که در نشر نیلوفر به چاپ رسیده است. نویسنده این اثر، در سال ۱۹۶۵ در اوگاندا متولد شده و به‌عنوان رمان‌نویس و فعال ادبی شناخته می‌شود. او با نوشتن رمان‌هایی که اغلب به وضعیت اوگاندا پرداخته‌اند، به شهرت رسیده است. غبرایی در بخشی از یادداشت ابتدایی این کتاب، به دلیلی که او را به سوی ترجمه ادبیات آفریقایی کشانده، اشاره کرده و نوشته: «اول بنا نبود... وقتی سراغ نویسندگان آفریقا رفتم، به علت آشنایی قدیم با مستعمرات پرتغال در آفریقا، سراغ چند نویسنده از آنگولا و موزامبیک و بعد کنیا رفتم (بگذریم از دو ترجمه چند سال پیش از دو نویسنده عرب آفریقایی، یعنی لیبیایی و سودانی) و با خودم قرار گذاشته بودم که دامنه را به نویسندگان رمان‌های رئالیسم جادویی محدود کنم، اما در این اقیانوس بی‌کران پرطراوت که قدم گذاشتم، چیزی نمانده غرق شوم! هفته‌ای چند تن تازه با رمان‌های بکر دل‌انگیز پیدا می‌شوند که تاریخ طولانی استعمار خونبار این قاره و جنگ‌های داخلی و دیکتاتوری‌های خونخوار آن را گاهی در لفاف طنز و طیبت اغلب با نیمی خشونت و نیمی خونسردی پزشک‌وار می‌نویسند و من می‌مانم که سراغ کدامشان بروم». او در ادامه و درباره ترجمه اخیرش، «انتظار»، نوشته که روایت این داستان به دیدگاه عباس کیارستمی به‌خصوص در «زیر درختان زیتون» نزدیک است «به این نحو که به کشمکش‌های سیاسی و جنگ داخلی و براندازی عیدی امین، دیکتاتور نیمه‌مجنون اوگاندا، به طور مستقیم نگاه نمی‌کند و بر زندگی در دهی از قضا بر سر راه سربازان فراری عیدی امین و گویا زادگاه نویسنده متمرکز می‌شود و واکنش‌های آنها را از دید دختر جوان نوبالغی بررسی می‌کند».

غبرایی به ضمیمه ترجمه‌اش از رمان «انتظار»، مقاله مفصل مترجم انگلیسی این اثر را

انتظار
گورتی کیوموهندو
ترجمه مهدی غبرایی
نشر نیلوفر

البته به اختصار ترجمه و منتشر کرده است. آن‌طور که در این متن هم اشاره شده، «انتظار» چهارمین رمان کیوموهندو برای بزرگسالان است و در میان آثار او دو رمان برای خردسالان هم دیده می‌شود. رمان‌های دیگر او عبارت‌اند از: «اولین دختر»، «راز دیگر بس است» و «نجواهایی از وراء». در بخشی از این مقاله درباره رمان و شیوه روایت آن می‌خوانیم: «کیوموهندو در رمان انتظار با بسط‌دادن نیروی غنایی در نوشتن روایتی که در آن هیچ کلمه‌ای زاید نیست و منظر یک شخصیت غالب است و کلاف داستان از طریق گفت‌وگو باز می‌شود، بعد تازه‌ای به کارش می‌دهد. این رمان کوتاه در داستان‌سرایی اوگاندا از لحاظ ظرافت و عرضه معمولا مهارشده تجارب هولناک دهاتی‌های معمولی در گیرودار جنگ اثری یگانه است. قالب‌ریزی کوچک اما ناهمگون کیوموهندو بر سر راه سربازان فراری عیدی امین قرار می‌گیرد که رژیمش در ۱۹۷۹ در اوگاندا در حال فروپاشی است. سربازان امین بیشتر شمالی بودند و به طرف سرزمین خود می‌گریختند تا در جمعیت آن جذب شوند یا از دریاچه آلبرت بگذرند و به جمهوری دموکراتیک کنگو بروند. دهی که داستان انتظار در آن رخ می‌دهد، در منطقه هویما، نزدیک دریاچه آلبرت در گسل دره غربی است که یکی از مرزهای اوگاندا را تشکیل می‌دهد و یکراست بر سر راه گریز پراکنده سربازان به سمت شمال قرار دارد». «انتظار» در واقع از دسته رمان‌های آفریقایی است که جنگ‌های داخلی و مرزی پس از استقلال را روایت می‌کند. آن‌طور که در مقاله پایانی کتاب نیز آمده، کیوموهندو در این رمان به جای آنکه سراغ گزارش توصیفی جنگ برود تا خواننده را با کنش داستانی آشنا کند، با «ظرافت به زندگی روزمره خانواده داستانی قدم می‌گذارد و بدین وسیله از قرار معلوم خوانندگانش را با بی‌سلاح به خط آتش می‌فرستد». مترجم انگلیسی اثر، این شیوه روایت را «محجوب‌تر» و شاید «مؤثرتر» از توصیف پرملاط یا رویارویی مهیج و شورانگیز دانسته است. او درباره صحنه آغازین رمان هم نوشته: «صحنه آغازین که در آن آلیندا، راوی جوان، و خانواده‌اش سرگرم صرف شام‌اند، هم جذاب است و هم آکنده از تنش و بیم بیان‌نشده. آنچه ناگفته می‌ماند جذبمان می‌کند و در حال تعلیق نگه‌مان می‌دارد، چون رنگ‌آمیزی صحنه به آنچه بلاواسطه است محدود شده و حرف‌های شخصیت‌ها کمترین اشارات را در بر دارد که باید با آنها جهت‌یابی کنیم، تا به آنچه اتفاق می‌افتد دست یابیم. وقتی ننه به آلیندا یادآوری می‌کند که مادر حامله‌اش باید آن شب بدود، پیداست خطری در کمین است، اما چگونگی و چرایی خطر بیان نمی‌شود».

راوی داستان دختری نوجوان است و در آستانه بلوغ است و در آن تبعات جنگ برای مردم عادی که صدایی ندارند نشان داده شده است. اینک صحنه آغازین رمان که پیش‌تر به آن اشاره شد: «غروب شنبه بود. تندو روی یکی از شاخه‌های نازک درخت تناور انبه نشسته بود که سایه غبارآلودی به حیاط بزرگ می‌انداخت. با اینکه باد نمی‌وزید، برگ‌های انبه می‌لرزید و یکی از برگ‌ها کنده شد و آهسته پیش پای ما افتاد. ننه‌جان برگ را برداشت و در دستش پشت‌ورو کرد و گفت: خبر می‌دهد مهمان داریم. مهمانی که از راه دور می‌آید و مثل برگ قصد برگشتن ندارد. ناگهان از درخت انبه صدای سوتی طنین انداخت. همه از جا پریدیم و چشم‌انتظار نگاه کردیم. پدر هیجان‌زده و تند پرسید: چی شده، تندو؟ تندو با خنده سبکی جواب داد: هیچی. بعد انگار که دفعه اول صدایش را نشنیده باشیم، تکرار کرد: هیچی. همه داشتیم تو حیاط بین خانه اصلی و آشپزخانه شام می‌خوردیم. مادر بشقابش را پس زد. ننه سر چرخاند و نگاهش کرد. مختصر و مفید گفت: باید همه غذات را بخوری. باید جان داشته باشی که زور بدهی... یا... مکث کرد. بزنی به چاک!».

مقاله‌ای از اِوین کایندْلی

گناه جنوبیِ ویلیام فاکنر

ترجمه پیمان چهرازی

فاکنر، چه در مصاحبه‌های فاجعه‌بار و چه در معروف‌ترین رمان‌های خود، در تقلای مواجهه با مسئله نژادپرستی و برتریِ نژاد سفید بود.

ویلیام فاکنر، در فوریه ۱۹۵۶، به حال سیاه‌مست، مصاحبه شرم‌آوری انجام داد. او، پس از دهه‌ها کار سخت و عرق‌ریزان در گمنامی نسبی، به یک چهره مشهور ادبی بدل شده بود -هفت سال قبل هم برنده جایزه نوبل ادبیات شده بود- و با رونق تدریجی جنبش‌های حقوق مدنی، روزنامه‌نگاران بیش از پیش پیگیر او شده بودند تا چشم‌اندازی از روابط نژادی در جنوب به آنها عرضه کند. فاکنر پیشاپیش خود را به‌عنوان یکی از مخالفان لیبرال برتری نژاد سفید تثبیت کرده بود. او، یک سال قبل، به لینچِ [قتل بی‌محاکمه و علنیِ افراد توسط دار و دسته‌های اکثریتی] «اِمِت تیل» واکنش نشان داده بود و نوشته بود؛ «اگر ما در آمریکا به آن حد از درماندگی و خشونت فرهنگی رسیده‌ایم که باید بچه‌ها را بکُشیم، گذشته از آنکه دلیل ما و رنگ پوست آنها چه باشد، مستحق آن نیستیم که در امان بمانیم، و بعید است در امان بمانیم».

با این حال فاکنر نگران سرعت تغییرات در جنوب بود، و نگران مقاومت پرجوش‌وخروش و خشونت‌بار سفیدپوستان در مقابل ادغام نژادی که متعاقب حکم دیوان عالی تحت عنوان «براون علیه هیئت آموزش» (۱۹۵۴) صورت گرفت. او، در مارس ۱۹۵۶، مقاله‌ای در مجله «لایف» به چاپ رساند و به حامیان لغو تبعیض نژادی هشدار داد که «فعلا آهسته پیش بروید». او، در مصاحبه‌ای که ماه قبل از آن انجام داده بود، از آن هم پیش‌تر رفته بود. او تأکید کرده بود؛ اگر ادغامِ نژادی تحت قیمومیت دولت مرکزی ادامه پیدا کند، ایالت‌های جنوبی شورش می‌کنند؛ «دولت سربازان خود را به آنجا خواهد فرستاد و به وضعیت سال ۱۸۶۰ برخواهیم گشت». نگران‌کننده‌تر آنکه او به این نکته هم اشاره کرد که خود او نهایتا حامی کدام طرف خواهد بود:

«تا وقتی حد وسطی وجود دارد، به طور قطع، من در طرف آن هستم. ولی اگر کار به جنگ و دعوا بکشد من برای ایالت می‌سی‌سی‌پی علیه ایالات متحده خواهم جنگید حتی اگر مستلزم رفتن به خیابان و تیراندازی به طرف سیاهان باشد... می‌خواهم بگویم جنوبی‌ها در اشتباه‌اند و موضع آنها غیرقابل دفاع است، ولی اگر زمانی مجبور شوم تصمیمی مشابه رابرت اِ. لی [فرمانده ارتش ائتلافی ایالات برده‌دار جنوبی در جنگ داخلی آمریکا] بگیرم می‌گیرم».

این گفته‌ها، که فاکنر خیلی زود آنها را رد کرد، چیزی بیش از خدشه‌ای‌اند که به اعتبار یک نویسنده بزرگ وارد شود -هرچند قطعا آن خدشه را هم وارد کرده‌اند. آنها در عین حال، همان‌طور که یکی از شارحانِ فاکنر، مایکل گُورا، در کتاب جدید مهیج و گیرای خود؛ «غم‌انگیزترین کلام» (۲۰۲۰) گفته؛ نقطه‌ای برای ورود به یکی از مضامین نهفته مجموعه آثار فاکنر: جنگ داخلی، و جنونِ جمعیِ نهفته در مقاومتِ جنوبی‌ها علیه لغو برده‌داری‌اند.

کتاب گُورا در برهه‌ای به دست ما می‌رسد که یادمان‌های ائتلاف در سراسر کشور برچیده شده‌اند، و میراث جنگ داخلی مورد بازنگری قرار گرفته است. با این حال او اصرار دارد که باید فاکنر را، سوای هر چیز، به‌عنوان نویسنده‌ای مخالف نژادپرستی خواند، یا دست‌کم به‌عنوان نویسنده‌ای که برای امروز ما چیز ارزشمندی دارد که برای گفت‌وگو در باب مسئله نژاد عرضه کند. تأیید چنین ایده‌ای در فضای امروز ما کار سختی به نظر می‌رسد؛ فضایی که در آن آدم‌ها در عین آنکه با کابوس نژادپرستان گذشته مواجه‌اند، نیازمند کنشی قاطع در برابر نژادپرستان امروزند. گُورا، جایی در انتهای کتاب خود، این اظهار نظر معروف «و. اِ. ب. دی بوآ» را نقل می‌کند که «معضل قرن بیستم مسئله تبعیض نژادی است» و تأکید می‌کند که «هیچ نویسنده سفیدپوستی در ادبیاتِ ما دیرپاتر و جدی‌تر» از فاکنر «به این مُعضل فکر نکرده». با این حال، گُورا به خاطر اشتیاقی که به نمایش درگیری فکریِ فاکنر با این مُعضل دارد، گهگاه درباره میزان و کیفیت این درگیری فکری دچار مبالغه می‌شود.

در داستان‌های فاکنر، جنگ داخلی همه‌جا هست و هیچ‌جا نیست. گُورا می‌گوید با آنکه این نزاع «نقطه ارجاع گریزناپذیر گفتار و کردار شخصیت‌های فاکنر» است، او «به‌ندرت آن را به طور آشکار و با اشاره مستقیم مطرح می‌کند». از میان بیست و خُرده‌ای کتاب او، فقط یکی - شکست‌ناپذیر (۱۹۳۸)- به تمامی در دهه ۱۸۶۰ می‌گذرد، البته خیل کتاب‌های دیگرش هم ارجاعات یا اشاراتی به آن دوره‌ی پرآشوب دارند. یکی از شخصیت‌های «رکوئیم برای یک راهبه» (۱۹۵۱) اظهارنظر معروفی دارد که «گذشته هیچ وقت نمی‌میره. و اصلا هم نمی‌گذره». این جهان‌بینی شبح‌زده، به بیانِ گُورا، نشئت‌گرفته از تجربه زیسته دوره بازسازی (۷۷-۱۸۶۵)، و به بیانی عام‌تر نشئت‌گرفته از جنوبِ بعد از جنگ بود، جایی که فشارهای مختلف اجتماعی و اقتصادی جنوبی‌ها را در گونه‌ای تعلیق پراضطراب نگه داشته بود.

بعد از فرمان آزادی بردگان، برده‌های آزادشده غالبا تحت شرایطی که تفاوت چندانی با بردگی نداشت، برای اربابان سابق خود کار می‌کردند؛ اِعمال ارعاب از جانب برتری‌طلبان نژاد سفید، حتی قبل از تصویب قوانین جیم کِرُو [قوانین جداسازی نژادی در ایالات جنوبی (۱۹۶۵-۱۸۷۷)] در جهت نابودسازی دستاوردهای سیاه‌پوستان در دوره بازسازی] در دهه‌ی ۱۸۷۰ مُهر تأییدی بر انقیاد آنان بزند، آنها را تحت ستم و محروم از حقوق خود نگه می‌داشت. («شکست‌ناپذیر» یک نمونه از چنین ارعابی را به طرز مخوفی توصیف می‌کند، که طی آن کُلُنل سارتُورس، یکی از کهنه‌سربازان ارتش ائتلافی، که از روی پدر پدربزرگِ فاکنر الگوبرداری شده، دو برنامه‌ریز سیاسی سفیدپوست را به قتل می‌رساند که سعی داشته‌اند رأی سیاه‌پوستان را بسیج کنند). برای سفیدپوست‌های فقیر، نظیر خانواده روستاییِ باندرِن که شخصیت‌های اصلیِ شاهکار کوتاه فاکنر، «گور به گور» (۱۹۳۰)، هستند، «دنیا در بند زمان می‌مونه» چون «هیچ‌وقت پولی در کار نبوده که چیزی نو بشه ... انگار آینده متوقف شده، انگار جنگ اونو سر جاش میخکوب کرده». و برای نهال‌های جوان درخت‌زار ویران اشرافیت، نظیر خانواده کامْپسِن که در «خشم و هیاهو» (۱۹۲۹) و «آبشالوم، آبشالوم!» (۱۹۳۶) نقشی محوری دارند، تاریخ پس از جنگ شاهدی بر زوالی بی‌وقفه و حاکی از استیصال است. درگیریِ ذهنیِ تقدیرباورانه‌ی کامْپسِن‌ها با این گذشته در پیچیدگی رعب‌انگیز ساختار این رمان‌ها بازتاب یافته، که به‌زعم گُورا «شاخصه‌اش بازگشت همیشگی و بی‌وقفه به آن چیزهایی است که پیش‌تر انجام گرفته یا گفته شده‌اند».

به باور فاکنر جنگ گونه‌ای رُجعت و تکرار ابدی است. در رمان «ناخوانده در غبار» (۱۹۴۸)، شخصیتی به نام گَوین استیونس یورش پیکِت را به یاد می‌آورد؛ حمله نهایی و ناموفق نیروهای ائتلافی در نبرد گتیزبرگ، که غالبا آن را مقطعی می‌دانند که شکست قطعی ارتش جنوب رقم خورد. استیونس می‌گوید؛ «همه‌ش همین چیزیه که الان می‌بینی، تا فردا نشه دیروز تموم نمی‌شه فردا هم ده هزار سال قبل شروع شده».

«برای هر پسر جنوبیِ چارده ساله‌ای، نه یک‌بار بلکه هر وقت اراده کنه، لحظه‌ای وجود داره که هنوز توی اون بعدازظهر جولای ۱۸۳۶ ساعت دو نشده، سربازهای تیپ سرِ جاشون پشت حصارها مستقر شدن، توپ‌ها توی بیشه چیده و آماده شدن و پرچم‌های جمع‌شده قبل‌اش شُل شدن تا بزنن بیرون... و همه‌چیز هماهنگه، هنوز اتفاق نیفتاده، حتی شروع هم نشده، نه‌فقط هنوز شروع نشده بلکه هنوز زمان داره که شروع نشه... ولی داره شروع می‌شه، همه‌مون می‌دونیم، ما بیش از حد و اندازه خطر کردیم و لزومی نداره که این‌بار هم همون پسر چارده‌ساله به اون لحظه فکر کنه. شاید این‌بار با حساب همه چیزایی که قرار بوده از دست بده و نه همه چیزایی که قرار بوده به دست بیاره...».

این گفته‌ها اغلب به‌عنوان تجلیل از شجاعت ارتش جنوب خوانده می‌شود. این عبارات با خطابه‌های «آرمان گم‌شده» پهلو می‌زند که متعاقب شکستِ نیروهای ائتلاف بر سر زبان‌ها افتاد -و گُورا خاطرنشان می‌کند که چنین عباراتی در کتاب‌های درسی تاریخ آمده بوده و احتمالا فاکنرِ نوجوان آنها را در دوران مدرسه در می‌سی‌سی‌پی خوانده. ولی معلوم نیست که فاکنر واقعا به این نقل‌قول اعتقاد داشته باشد: آنچه این قطعه را متمایز می‌کند تزلزل و تردید موجود در آن است. آیا این عبارتِ خلاف واقعِ محتاطانه؛ «شاید این‌بار»، حاکی از امکانِ پیروزی است، سناریویی که در آن ارتش جنوب در گتیزبرگ پیروز می‌شود و به دنبال آن جنگ را می‌بَرَد؟ یا نکند عبارت کلیدی این است که؛ «هنوز زمان داره که شروع نشه»؟ آیا این پسرِ چهارده‌ساله فرضی تسلیم این خیال شده که ارتش جنوب از جنگ انصراف داده، و تسلیم شده؟ و هرگز متحمل خسارات شدیدی نشده که همچنان از راه می‌رسند؟ فاکنر میان دو آرزو در نوسان است؛ اینکه وقایع تاریخ جنوب طور دیگری به پایان می‌رسید، و اینکه آن وقایع اصلا روی نمی‌داد: میان مبارزه‌طلبی و انکار؛ احساس غرور و احساس گناه. درست همان‌طور که در مصاحبه ۱۹۵۶ خود، آماده است تا بی‌درنگ به ۱۸۶۰ برگردد، به آن دوره تاریخی که در عین حال باعث شرمساری است، و واقعه‌ای را در ذهن خود مرور کند که ادعا می‌کند آرزو دارد هرگز روی نمی‌داده است.

فاکنر میان دو آرزو در نوسان است؛ اینکه وقایع تاریخ جنوب طور دیگری به پایان می‌رسید، و اینکه آن وقایع اصلا روی نمی‌داد: میان مبارزه‌طلبی و انکار؛ احساس غرور و احساس گناه. درست همان‌طور که در مصاحبه ۱۹۵۶ خود، آماده است تا بی‌درنگ به ۱۸۶۰ برگردد، به آن دوره تاریخی که در عین حال باعث شرمساری است، و واقعه‌ای را در ذهن خود مرور کند که ادعا می‌کند آرزو دارد هرگز روی نمی‌داده است. تلقی دوپهلوی فاکنر از گذشته قبل از جنگ در میان نویسنده‌های جنوبی هم‌دوره‌اش غیرعادی بود. گُورا او را در نقطه مقابل پیش‌کسوتانی نظیر تامس نِلسُون پیج، که «قصه‌های شیرین حزن‌آلودی درباره جنوب کهن» می‌نوشت، و تامِس و. دیکسُون می‌داند، که رمان اِرعاب‌گرانه‌اش در باب برتری نژاد سفید، «هم‌قبیله» (۱۹۰۵)، مبنای فیلم «تولد یک ملت» (۱۹۱۵) د. و. گریفیث قرار گرفت

تلقی دوپهلوی فاکنر از گذشته قبل از جنگ در میان نویسنده‌های جنوبی هم‌دوره‌اش غیرعادی بود. گُورا او را در نقطه مقابل پیش‌کسوتانی نظیر تامس نِلسُون پیج، که «قصه‌های شیرین حزن‌آلودی درباره جنوب کهن» می‌نوشت، و تامِس و. دیکسُون می‌داند، که رمان اِرعاب‌گرانه‌اش در باب برتریِ نژاد سفید، «هم‌قبیله» (۱۹۰۵)، مبنای فیلم «تولد یک ملت» (۱۹۱۵) د. و. گریفیث قرار گرفت. در زمانه خودِ فاکنر، نویسندگانِ عامه‌پسند و پرطرفداری نظیر اِستارک یانگ و مارگارت میچل سهم خود را در احیای نوستالژی «زندگی در باغ و کشتزار» (plantation life) ادا کرده بودند، و روشنفکرانِ محافظه‌کاری نظیر جانکِرُو رَنسُوم و اَلِن تِیل برداشتی شبانی از گذشته زمین‌داری در جنوب را با ایده تخریب فرهنگی و بوم‌شناختی برآمده از مدرنیته صنعتی همراه کردند. به‌گفته گُورا، فاکنر برخلاف این نویسندگان، «اصراری بر دفاع از جنوب کهن در مقام یک نظام ندارد». «اسطوره‌پردازی او در جای دیگری نهفته؛ در احساسِ از گذشته خفه ملتهب تیره و تاری که بر زمان حال سنگینی می‌کند».

با آنکه گُورا مشتاق است حساب فاکنر را از نویسندگان جنوبیِ نژادپرست‌تر و انتقام‌جوتر جدا کند، به‌هیچ‌وجه این نکته را مطرح نمی‌کند که او فردی پیش‌رو و ترقی‌خواه بوده. فرضیه او هوشمندانه‌تر و جهت‌دارتر از این حرف‌هاست. او تصدیق می‌کند که فاکنر «بیش از حد از گرفتارِ اندیشه و زبان مرسوم زمانه و پایگاه خود» بوده. ولی ادعا می‌کند که «وقتی او با صفحات داستان روبه‌رو می‌شد به‌نوعی اتفاقی می‌افتاد. تعهد هنری او به واقع‌گراییْ تعصبی را تضعیف می‌کرد که او از جنبه دیگری به آن تن داده بود: استدلال او این‌گونه ادامه می‌یابد که؛ فاکنر با شرح تمام‌وکمال و بی‌دخل و تصرف باورهای عُرفیِ برتری نژاد سفید بی‌هیچ اکراهی، آنها را مورد وارسی دقیق قرار داده و مزخرف‌بودن ذاتی‌شان را برملا کرده. به‌عنوان نمونه، در یکی از اولین رمان‌های فاکنر، «پرچم‌ها در غبار» (۱۹۲۹)، یک جنوبی سفیدپوست به چند نوازنده سیاه‌پوست تعارف می‌کند از تُنگ ویسکی ذرت او بنوشند. به توصیف گُورا؛ «با این حال، آنها نمی‌توانند لب‌هایشان را به لبه آن تُنگ بزنند، و هیچ‌کس هم فنجان ندارد، در نتیجه او در هواکش موتور ماشینش را برمی‌دارد: یکی دو پیکِ اول به‌کم مزه بنزین می‌ده، ولی رُفقا بعدش اصلا متوجه‌ش نمی‌شن». این یک لحظه جزئی و فرعی است، ولی به زعم گُورا صِرف این واقعیت که فاکنر قادر بوده این قبیل بی‌حرمتی‌ها را دریابد، ثابت می‌کند که او قادر بوده هرگونه بی‌حرمتی را دریابد.

یک نمونه تکان‌دهنده‌تر و اضطراب‌آلودتر مضمون بهره‌کشی جنسی، تحت بردگی است که در سراسر کار فاکنر جریان دارد. تعرض به زنانِ بَرده توسط اربابان‌شان، که غالبا به بچه‌هایی ختم می‌شده که آنها هم بَرده بوده‌اند، واقعیتی در زندگیِ روزمره قبل از جنگ بوده -پدرِ پدربزرگِ فاکنر هم مطمئن بوده که به این طریق صاحب بچه‌ای شده- ولی «داستان‌های باغ و کشتزار» محتاطانه این واقعیت را از قلم انداخته‌اند. فاکنر، برخلاف آنها، این قبیل قساوت‌ها را پیرنگ مرکزیِ کتاب‌هایی نظیر «آبشالوم، آبشالوم!» و «فرود آی، موسی» [یا «برخیز ای موسی»] (۱۹۴۲) قرار داد، که هر دو آنها در روابطِ پنهانِ خانوادگی کندوکاو می‌کنند. در «فرود آی، موسی»، مردی به‌نام آیْک مَک‌کَسلین با خواندنِ کاملِ دفتر حساب‌داریِ مزرعه خانواده‌اش دهه‌ها را به عقب برمی‌گردد و کشف می‌کند که پدربزرگش کَرُوتِرز مَک‌کَسلین زنِ برده‌ای به نام تُومی را باردار کرده. البته او درمی‌یابد که جنایت از آن هم فجیع‌تر بوده، که تُومی فرزند او بوده، و از زنِ برده دیگری به‌نام اونیکه به دنیا آمده. (آیْک پی می‌بَرَد که اونیکه کمی بعد خود را در یک نَهر غرق کرده). کَرُوتِرز، که آیک همیشه او را می‌پرستیده، حال، «پیرمرد شرور و گناهکاری است که می‌تواند دادگاهی بشود، چون او، آن انسان، جزء منسوبین و مایَملَکش بوده، و سن و سال کافی داشته و زن بوده... و او را بچه‌دار کرده و بعد اخراجش کرده به این دلیل که از نژاد پَست‌تری بوده». آیْک، با پی‌بردن به این ماجرا، از فرط پشیمانی از پا درمی‌آید و ارثیه خود را رد می‌کند و پارسامنشانه «کل آن عمارتِ تودرتو و پیچیده و مبتنی بر بی‌عدالتی و برپا مانده با حرص و آز ظالمانه و تا به امروز هم به وحشی‌گری تمام‌عیار گاه‌به‌گاه ادامه‌داده» را تقبیح می‌کند.

گُورا تصور می‌کند که فاکنر شجاعت مواجهه با این مسائل را داشته؛ او فاکنر را به خاطر افشای ریاکاری جنوب کهن، و تبرّی جُستن از نسیان جنوب جدید تحسین می‌کند. ولی باید گفت آنچه بیش از هر چیز آیْک -و مسلما خالقِ او - را به وحشت می‌اندازد نه نقض رضایت زنانِ بَرده بلکه آلوده کردنِ تبار خانواده است. حدودا در اواخر «فرود آی، موسی»، خودِ آیک، که حالا وارد هفتاد سالگی شده، یکی از بستگان دونژاده را طرد می‌کند که برای کمک گرفتن سراغش آمده. گُورا این ماجرا را گونه‌ای سیر قهقرایی تلقی می‌کند: «آیک مدت مَدیدی در می‌سی‌سی‌پی زندگی کرده». او پیوستگی میان «این پیرمرد» و «مرد جوانی که بر روی دفتر حساب‌داری قوز کرده» را درنمی‌یابد. ولی آیا واقعا رفتار آیک تا این حد متناقض است؟ فاکنر هرگز چنین حسی را القا نمی‌کند که آیک کاری فراتر از همدلی با تُومی و اونیکه انجام می‌دهد، یا تمایلی حقیقی به جبران بی‌عدالتیِ اِعمال‌شده در قبال آنها دارد. او صرفا می‌خواهد از آلودگی گناه، هم اخلاقی و هم ژنتیک، خلاص شود.

فاکنر، به مانند آیک مَک‌کَسلین، عمیقا از گناهی که او و دیگر جنوبی‌ها پنهانش می‌کنند آگاه بود، از دِینِ غیرقابل‌جبرانی که آنها به ساکنان سیاه‌پوست این منطقه داشتند. ولی آیا آگاهی از گناه، در غیاب جبران و اصلاح، کافی است؟ فاکنر همیشه آماده متهم‌کردن هم‌ولایتی‌های جنوبی‌اش (و در معنایی وسیع‌تر، خودش) به خاطر تخلفات، و حتی شرارت‌هایشان بود. ولی وقتی نوبت به تجدیدنظر و اصلاح می‌رسید، او هیچ‌گونه انتظار و توقع عملی از آنها یا از خودش نداشت. همه آنچه او می‌توانست به تصور درآورَد تکرار آن انزجارِ قدیمی، و تداوم آن بیماری کهنه بود: ۱۸۶۰ در یک دُور بی‌پایان.

فاکنر، به مانند آیک مَک‌کَسلین، عمیقا از گناهی که او و دیگر جنوبی‌ها پنهانش می‌کنند آگاه بود، از دِینِ غیرقابل‌جبرانی که آنها به ساکنان سیاه‌پوست این منطقه داشتند. ولی آیا آگاهی از گناه، در غیاب جبران و اصلاح، کافی است؟ فاکنر همیشه آماده متهم‌کردن هم‌ولایتی‌های جنوبی‌اش (و در معنایی وسیع‌تر، خودش) به خاطر تخلفات، و حتی شرارت‌هایشان بود. ولی وقتی نوبت به تجدیدنظر و اصلاح می‌رسید، او هیچ‌گونه انتظار و توقع عملی از آنها یا از خودش نداشت. همه آنچه او می‌توانست به تصور درآورد تکرار آن انزجار قدیمی، و تداوم آن بیماری کهنه بود: ۱۸۶۰ در یک دُور بی‌پایان. گُورا می‌نویسد؛ «فاکنر می‌دانست که او هم اگر در روزگار پدر پدربزرگش می‌بود به ارتش ائتلاف می‌پیوست». او درعین‌حال «باور داشت که آن آرمان بر اصولی شرورانه بنا شده بود. آثار او در فضایی بینابینی مستقر می‌شوند، و لاجرم گهگاه واجد تناقضات غیرقابل‌تحملی بوده‌اند؛ لاجرم گهگاه به جنگ روانیِ درونی می‌انجامیده‌اند»

گُورا می‌نویسد؛ «فاکنر می‌دانست که او هم اگر در روزگار پدر پدربزرگش می‌بود به ارتش ائتلاف می‌پیوست». او در عین حال «باور داشت که آن آرمان بر اصولی شَرورانه بنا شده بود. آثار او در فضایی بینابینی مستقر می‌شوند، و لاجرم گهگاه واجد تناقضات غیرقابل‌تحملی بوده‌اند؛ لاجرم گهگاه به جنگ روانی درونی می‌انجامیده‌اند». این اظهار نظر به‌عنوان یک ارزیابی روان‌شناختی درست به نظر می‌رسد و به درک تنشِ دراماتیک عظیم حاضر در روایت‌های فاکنر و پیچیدگیِ تراژیکِ شخصیت‌های معذّب او کمک می‌کند. با این حال، به‌عنوان یک مَوضع اخلاقی به‌وضوح ناقص و نارسا است؛ و به نظر می‌رسد گُورا می‌خواهد به خاطر اقرار همیشگیِ فاکنر به مُعضلی که عملا هیچ کاری در قبالش انجام نداده به او اعتبار ببخشد.

برای فهم نابسندگی این رویکرد نیازی به کندوکاو در آن نیست. یکی از قاطعانه‌ترین جوابیه‌ها به اظهار نظرهای فاکنر درباره حقوق مدنی مقاله جیمز بالدوین در ۱۹۵۶، «فاکنر و لغو تبعیض نژادی»، بود، که اولین‌بار در مجله «پارتیزان ریویو» به چاپ رسید، و نقد تیزبینانه‌ای نه‌فقط به موضع سیاسی فاکنر، بلکه تلویحا به داستان‌های او ارائه می‌کند. بالدوین می‌نویسد که فاکنر «جنون و خطای اخلاقی جنوبی‌ها را می‌پذیرد ولی هم‌زمان آن را به مرتبه راز و رمز ارتقا می‌دهد». فاکنر بر این نکته تأکید می‌کند که نمی‌توان جنوب سفید را وادار به تلفیق کرد، و باید رهایش کرد تا سر فرصت به تنگناها و معضلات اخلاقیِ خود رسیدگی کند؛ ولی «فکر می‌کنم جسارتا باید پرسید عجالتا، در طول مدتی که جنوب چیزی را کشف می‌کند که قرار است، در دل بلاغت فاکنر، بازسازی خیلی دقیق یک تراژدی والا و اصیل باشد، سیاهان مُجازند چه کارهایی انجام بدهند».

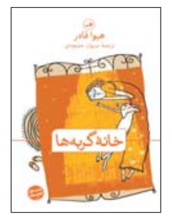
برای وقایع‌نگاریِ گناهکاریِ سفیدپوست‌ها هیچ‌کس شایسته‌تر از فاکنر نبود. سرزمین او طرف خطاکار تاریخ بود و او وجب به وجبش را می‌شناخت. ولی در همان حال که گُورا قصد دارد به فاکنر بابت افشای نژادپرستی جنوبی‌ها تبریک بگوید، بالدوین بر این نظر است که فاکنر عملا این نژادپرستی را رازآلود کرده، وجه زیباشناختی به آن داده، و در نتیجه غلبه بر آن را هرچه سخت‌تر از آنی کرده که می‌توانسته باشد. فاکنر در کار خود به خطاکاری جنوب سفید، به عظمت آن گناه، و به میزان تلاش برای تبرّی جستن از آن و فراموش‌کردنش گونه‌ای اعتلای تراژیک می‌بخشد. ولی تراژدی همیشه فقط به یک طریق پایان می‌یابد؛ یا شاید همان‌طور که فاکنر تصور می‌کرد، اصلا هیچ وقت پایان نمی‌یابد. اگر می‌خواهیم چیزی تغییر کند -اگر عدالت را می‌خواهیم- احساس گناه کافی نیست.

منبع: مجله نیو ریپابلیک (The New Republic)، ۱۸ آگوست ۲۰۲۰

جنگ و تنهایی انسان

خنده غمگین‌ترت می‌کند
بختیار علی
ترجمه مریوان حلبچه‌ای
نشر ثالث

شرق: بختیار علی اگرچه اغلب به‌عنوان داستان‌نویس شناخته می‌شود، اما یکی از مهم‌ترین شاعران معاصر کرد هم هست که تأثیر زیادی بر شاعران پس از خود گذاشته است. یکی از مجموعه شعرهای او که با عنوان «خنده غمگین‌ترت می‌کند» به فارسی منتشر شده، تجربه‌ای متفاوت در شعر کردی محسوب می‌شود. این کتاب که با ترجمه مریوان حلبچه‌ای در نشر ثالث به چاپ رسیده، اولین‌بار در سال ۲۰۰۳ منتشر شده و با استقبال خوبی هم روبه‌رو شده بود. مریوان حلبچه‌ای در ابتدای کتاب نوشته که نوجوان بوده که اولین‌بار بختیار علی را از طریق اشعارش شناخته است. او درباره جایگاه بختیار علی به‌عنوان شاعر نوشته: «اگرچه بختیار علی سرودن شعر را از نیمه دوم دهه هفتاد میلادی و در نوجوانی آغاز کرد، اما ۱۹۸۳ با شعر بلند میهن و سپس با قصیده‌هایی همچون فریادهای اهریمن، گناه، قصیده‌های بازگشت، دروازه‌ها، کارناوال عشق و جلاد به اوج کار و بلندای شهرت خود رسید، تا آنجا که آثارش را منتقدان و اهل قلم ستودند. در تأیید این جایگاه همین بس که بختیار با آنکه بیشتر به‌عنوان متفکر و رمان‌نویس شناخته می‌شود اما در عرصه شعر به‌عنوان تأثیرگذارترین شاعر کرد پس از شیرکو بیکس مطرح است. تحولی که بختیار علی در شعر کردی به وجود آورد چنان بود که حتی شیرکو بیکس بارها در ستایش او سخن گفت و فاضل ثامر منتقد بزرگ عرب در نیمه دوم دهه هشتاد به‌عنوان پدیده نو در شرق از او یاد کرد». بختیار علی نیز همچون بسیاری دیگر از نویسندگان و شاعران هم‌نسلش با سانسور شدید حاکم بر عراق در سال‌های حکومت حزب بعث روبه‌رو بود و البته درباره او به دلیل مخالفت آشکارش با حزب بعث محدودیت‌هایی مضاعف در جریان بود و او ممنوع‌القلم به شمار می‌رفت. آن‌طور که مترجم کتاب هم نوشته او برای بیش از یک دهه و تا بعد از قیام مردمی ۱۹۹۱ کردستان عراق جز یک مقاله هیچ اثر منتشرشده‌ای نداشت. مترجم در بخشی دیگر از یادداشت ابتدایی کتاب نوشته: «دهه هشتاد میلادی در کنار فعالیت‌های ادبی و مطبوعاتی دهه فعالیت‌های سیاسی بختیار علی نیز به شمار می‌رود. او طی این سال‌ها حضوری فعال در جنبش‌های مخالف رژیم بعث داشت و همواره یکی از اعضای ثابت اعتراضات به جنگ‌افروزی‌ها و خونریزی‌های صدام حسین در منطقه بود. اوج این نقش‌آفرینی‌ها زمانی بود که بختیار علی وارد دانشگاه سلیمانیه و جذب گروه‌های دانشجوی همفکر خود شد. از آن جمله می‌توان به تظاهرات سراسری دانشجویان یا همراهی مردم اشاره کرد که به تعطیلی دانشگاه سلیمانیه از سوی حکومت بعث عراق و انتقال دانشجویان به دانشگاه صلاح‌الدین ایوبی در اربیل منجر شد، در آنجا نیز البته اعتراضات دانشجویی ادامه یافت و در یکی از همین اعتراضات بود که بختیار علی به ضرب گلوله مجروح و سپس بازداشت و زندانی شد، که این بازداشت حکم اخراج از دانشگاه و محرومیت همیشگی از تحصیل و کارهای دولتی را در پی داشت». او همچنین درباره شعر بختیار علی می‌گوید که شعر او قیامی علیه شعر ساده و سیاست‌زده رایج در فضای ادبی دهه هفتاد و هشتاد میلادی عراق به شمار می‌رود. در بخشی از کتاب که «کارگران بیابان» نام دارد می‌خوانیم: «ای بیابان سپید، ما برای خدمت به تو اینجاییم، برای خدمت کردن به گل‌های نامرئی تو، باری دیگر درخت خیال، در اینجا سرو امید، زیتون وفاداری می‌کاریم، ای بیابان سپید، ای آنی که برفی جاودان خون تو را سرد می‌کند، شن تو چیست جز گردنبند پاره ابدیت، خردشدن زمان، تکه‌تکه‌شدن عشق، خشک‌شدن آسمان به سان برگ. ما همراه غبار باران می‌آییم، به افتخار تو شبنم می‌نوشیم، آب می‌نویسیم، فواره می‌خوانیم...».



خانه گربه‌ها
هیوا قادر
ترجمه مریوان حلبچه‌ای
نشر ثالث

هیوا قادر از نویسندگان و شاعران کرد اهل عراق است که در سال ۱۹۶۴ در سلیمانیه عراق متولد شد. او دوران تحصیلش را در سلیمانیه گذراند و زمانی که به بزرگسالی رسید به دلیل وضعیت حاکم بر کشورش زادگاهش را ترک کرد و به سوئد رفت و سال‌ها در آنجا زندگی کرد. او امروز چهره‌ای شناخته‌شده به شمار می‌رود و آثارش به زبان‌های مختلفی ترجمه و منتشر شده‌اند. یکی از رمان‌های او با عنوان «خانه گربه‌ها» با ترجمه مریوان حلبچه‌ای در نشر ثالث به چاپ رسیده است. هیوا قادر در این رمان روایتی از تنهایی انسان در جهان معاصر به دست داده است و درواقع پرداخت به زندگی گربه‌ها بهانه‌ای بوده است تا به واسطه آن به مفهوم تنهایی پرداخته شود. «خانه گربه‌ها» به ماجرای یک پناه‌جوی جوان کرد مربوط است که به خاطر حادثه‌ای ناخواسته محکوم می‌شود. حکم محکومیت او یک ماه کار اجباری است اما جایی که او باید در آن محکومیتش را بگذراند جایی معمول و مرسوم نیست. شخصیت اصلی این رمان یوسف محمد نام دارد. او جوانی تبعیدشده است که در سرزمینی به جز زادگاهش با خاطرات گذشته‌اش همراه است. «خانه گربه‌ها» روایتی از تنهایی انسان در طول بیست‌وچهار ساعت در چنین وضعیتی است. هیوا قادر برای توصیف این وضعیت، به سراغ گربه‌ها رفته و دلیل کشش آدم‌ها به حیوانات خانگی را نشان داده است. او برای نوشتن رمانش، ماه‌ها بر روی نژادهای مختلف گربه‌ها و زندگی آنها و بیماری‌هایشان و... تحقیق کرده بود. گربه‌ها با نژادهای مختلف‌شان به جاهای مختلف تعلق دارند اما امروز در همه جا پخش شده‌اند و درواقع از زادگاهشان دور شده‌اند. پخش‌شدن گربه‌ها در جاهای مختلف زمین به اختیار آنها نبوده و به نوعی این مسئله با تبعید و پناهندگی شخصیت اصلی داستان در پیوند است. یوسف محمد بنا به حکم دادگاه مجبور است یک ماه را با گربه‌ها بگذراند. او تاریخی از جنگ و تبعید و دربه‌دری را پشت سر دارد و در کشوری که به آن پناه برده هم نادیده گرفته می‌شود. او در طول یک ماه کار اجباری‌اش بخش دیگری از وضعیتی را که در آن گرفتار شده درمی‌یابد.

در آغاز این رمان می‌خوانیم: «دو هفته پیش از فرارسیدن سال نو حکم دادگاه به دستم رسید: یک ماه زندان! این سنگین‌ترین حکمی بود که پس از چهل سال زندگی روی این سیاره سبز گرفته بودم. همان روز دادگاه، وقتی از سالن بیرون آمدم، وکیلم گفت: نگران نباشید، مجازات یک ماه زندان به معنی زندان‌رفتن نیست، بلکه به جای آن، باید در روز هشت ساعت در جایی کار اجباری انجام دهید. در آن لحظه یاد اندش سونسون، ناظر اداره کل، افتادم. او یک هفته پیش از جلسه دادگاهم به درخواست خودم، باشگاه‌های ورزشی، کلیسا و صلیب‌سرخ را به من پیشنهاد کرد، اما هیچ وقت فکر نمی‌کردم مجازاتم به کار اجباری در خانه گربه‌ها کشیده شود. پس از به صدا درآمدن زنگ در، از آیفون صدای زنانه‌ای را شنیدیم که گفت:

خانه گربه سیمبا، چطور می‌توانم کمکتان کنم؟

بخشید، اسم من یوسف محمد است. امروز اولین روز کاری من در اینجا است.

بفرمایید، بیایید داخل. وقتی در باز شد، بخار آغشته به بوی نم و موی گربه را استشمام کردم. پوتین‌های خیسم را درآوردم، پالتوی خیسم را می‌آویختم که خانمی پنجاه ساله باچهره‌ای مهربان به استقبالم آمد.

سلام، اسم من شاشتین است. همان صدایی بود که چند لحظه پیش شنیدیم.

ببخشید، من هم یوسف محمد هستم».

مسائل ویراستاری و اقتباسی از برگمان

ویراستار خرابکار
کرول فیشرسلر
ترجمه فاطمه ترابی
نشر نی

چالش‌های ویراستاران

شرق: ویراستاری بخشی حائز اهمیت در فرایند تولید و انتشار کتاب است اما اهمیت و ضرورتش اغلب نادیده گرفته می‌شود یا به اندازه اهمیتش قدر نمی‌بیند؛ اما بسیارند کتاب‌هایی که به واسطه ویرایش اصولی و حرفه‌ای به آثاری ماندگار و درخشان بدل شده‌اند. نشر ایران در سال‌های اخیر به بهانه کاهش هزینه‌های تولید کتاب به سمت تضعیف ویراستاری یا حتی در مواردی حذف ویرایش حرکت کرده و چنین است که امروز با کتاب‌هایی روبه‌رو می‌شویم که پر از ایرادهای مختلف ویرایشی‌اند. از سوی دیگر، در مواردی ناشران کار ویرایش را به ویراستاران غیرحرفه‌ای و آموزش‌ندیده می‌سپارند که در اغلب موارد تنها موجب بروز اختلاف میان مؤلف و مترجم با ویراستار و ناشر می‌شود. امروز منابع درخوری درباره ویرایش در دست است که در آنها چارچوب و اصول و ظرایف ویراستاری بررسی شده است. به‌تازگی نیز کتابی با عنوان «ویراستار خرابکار» از کرول فیشرسلر با ترجمه فاطمه ترابی در نشر نی منتشر شده که شامل تجربیات و توصیه‌های نویسنده درباره ویراستاری است. عنوان فرعی این کتاب، «چگونه با نویسندگان، همکاران و خودتان خوب تا کنید»، گویای این نکته است که ویراستار تنها با متنی که در دست دارد روبه‌رو نیست و در واقع ویراستاری رابطه‌ای با مؤلف و ناشر کتاب هم هست. نویسنده کتاب، کرول فیشرسلر، ویراستار ارشد انتشارات دانشگاه شیکاگو و ویراستار بخش پرسش و پاسخ شیوه‌نامه برخط شیکاگو است. «شیوه‌نامه شیکاگو» شیوه‌نامه‌ای برای نوشتن است که در علوم انسانی کاربرد دارد. این شیوه‌نامه را دانشگاه شیکاگو در دو قالب برخط و کتاب چاپی ارائه می‌دهد. نویسنده کتاب از سال ۱۹۹۷ که انتشارات دانشگاه شیکاگو شروع به انتشار بخش پرسش و پاسخ درباره شیوه‌نامه کرد، ویراستار بخش پرسش و پاسخ شیوه‌نامه بوده که ماهی یک بار چاپ می‌شده و خودش در پیشگفتار کتاب نوشته که سؤال‌های شما درباره این موضوع از زیر دست او رد می‌شده است: «دانشجویان، استادان دانشگاه، ویراستاران فنی، تجارت‌پیشگان و مؤلفانی که حین نوشتن و ویرایش با مشکلاتی روبه‌رو می‌شوند، ده‌ها هزار سؤال از من پرسیده‌اند. تا امروز که این پیشگفتار را می‌نویسم، تارنمای شیوه‌نامه شیکاگو هر ماه حدود دو میلیون بازدیدکننده داشته و بیشترین بازدید هم از بخش پرسش و پاسخ بوده است». آن‌طورکه خود او توضیح داده، «شیوه‌نامه شیکاگو» یکی از شیوه‌نامه‌های معتبر زبان انگلیسی برای مبتدیان است که شاید پرکاربردترین نباشد اما مشتاق‌ترین کاربران از آن استفاده می‌کنند: «شیوه‌نامه شیکاگو را گروه ویراستاران زبانی انتشارات دانشگاه شیکاگو (محل کار من) تألیف کرده و فصل‌هایی در باب همه موضوعات اعم از علائم سجاوندی و بزرگ‌نویسی حروف اول جمله‌ها، عبارات ریاضی و زبان‌های خارجی دارد. فصل‌های مستندسازی (شیوه نگارش توضیحات و بخش کتاب‌شناسی) الگوی کار بسیاری از دانشگاه‌های دنیا شده است. از فاضل‌ترین نویسندگان و ویراستاران گرفته تا بی‌ملاحظه‌ترین آنها جزء کاربران این شیوه نگارش‌اند و بیش از یک دهه است که ماهنامه پرسش و پاسخ پذیرای همگی آنان بوده است». نویسنده مخاطبان این کتاب را دانشجویان، استادان، ویراستاران، اهالی کسب‌وکار و مؤلفانی می‌داند که گاهی در شیوه نگارش و دستور زبان دچار ابهام و سردرگمی می‌شوند. او می‌گوید این کتاب به درد کسانی می‌خورد که قواعد را می‌دانند اما آنچه دقیقا نمی‌دانند این است که کی و کجا از آنها استفاده کنند. او می‌گوید عنوان کتاب را «ویراستار خرابکار» گذاشته تا این تصور را که ویراستارها ذاتا رقیب نویسندگان در تسلط بر متن‌اند از ذهن پاک کند. او در بخش اول کتاب تصویر و تعریف دیگری از ویراستار به دست داده و سودمندترین ترتیب اولویت‌ها را برای ویراستاران شرح داده است. در رتبه‌بندی او، نویسنده به بالای فهرست اولویت‌ها و انتشارات به پایین آن فهرست نزدیک خواهد بود، هرچند به قول او همگی با هم در خدمت خواننده خواهند بود. او در بخش دوم کتاب به کشمکش‌های کار ویراستاری پرداخته و به مشکلاتی که ویراستاران با آنها روبه‌رو می‌شوند اشاره کرده است. بخش اول کتاب «با یاری نویسنده، در خدمت خواننده» نام دارد و بخش دوم کتاب نیز «چگونه با خود و همکارانمان خوب تا کنیم» نامیده شده است. مترجم کتاب در بخشی از یادداشت ابتدایی‌اش درباره این کتاب نوشته: «ویراستار خرابکار کتابی است در باب ویرایش و فراتر از آن. حتی شاید بتوان آن را دستورالعملی کوتاه، خودمانی و مشفقانه برای بهبود مناسبات حرفه‌ای خواند، اما نه نصیحت‌گونه و ملال‌آور. متن اصلی طنز ظریف و قلقلک‌دهنده‌ای دارد که در حد توانم سعی کرده‌ام لذت آن را به خواننده فارسی‌زبان بچشانم. نویسنده از مثال‌های دستور زبانی و آیین نگارشی در توضیح نکته‌هایی ورای یادگیری دستور و نگارش سود برده است. کوشیده‌ام آنها را تا حد امکان در ترجمه انعکاس یا در پانوشت‌ها توضیح دهم. در اندک مواردی از مثال‌های مشابه در فارسی هم بهره جسته‌ام».

صحنه‌هایی از یک ازدواج
امیلی مان
ترجمه پرهام آل‌داود
نشر نی

برگمان و تئاتر

اینگمار برگمان از مهم‌ترین فیلم‌سازان تاریخ سینماست که تأثیرش حتی فراتر از سینما نیز دیده می‌شود. برگمان به جز آثار سینمایی‌اش، در تئاتر هم حضور داشته و همچنین سازنده مجموعه تلویزیونی هم بوده است. برگمان در تئاتر حضوری موفق داشت. او در سال‌های فعالیتش آثار مختلفی از مولیر و شکسپیر و ایبسن و دیگران به روی صحنه برد و به جز این، در آثار سینمایی‌اش هم متأثر از تئاتر بود. همچنین در کارنامه برگمان چند مجموعه تلویزیونی دیده می‌شود که اولین‌شان «صحنه‌هایی از یک ازدواج» نام دارد که در سال ۱۹۷۳ در شش قسمت ۵۰ دقیقه‌ای از تلویزیون سوئد پخش شد. براساس این فیلم‌نامه برگمان، نمایش‌نامه‌ای با همین نام نوشته شده که این اثر با ترجمه پرهام آل‌داود در نشر نی منتشر شده است. مترجم کتاب در یادداشت ابتدایی کتاب، به استقبال کم‌نظیر از این اثر برگمان اشاره کرده و نوشته که در سال ۱۹۷۳ که این مجموعه تلویزیونی در سوئد پخش می‌شد، هنگام پخش خیابان‌های سوئد خالی از جمعیت می‌شد و طبق بررسی‌های صورت‌گرفته آمار مراجعه زوج‌های سوئدی به مشاور خانواده پس از آن دو برابر شد. مترجم کتاب در ادامه یادداشتش نظر یکی از منتقدان درباره تأثیر برگمان از تئاتر را آورده است: «برگمان، به‌عنوان کارگردان تئاتر، مدت‌های مدید نمایش‌نامه‌های خاصی را در ذهن و دل خود داشت. بسیاری از این نمایش‌نامه‌ها رد خود را در فیلم‌های او به جا گذاشته‌اند. مهر هفتم از دل نمایش‌نامه‌ای زاده شد: نقاشی روی چوب. ساختار لبخندهای شبی تابستانی همچون نمایش‌نامه‌های ماریوو است- به شیوه کلاسیک قرن هجدهم. همچون درون آینه نمایشی زیرپوستی است. نور زمستانی در ذهن او به صورت نمایش‌نامه‌ای قرون وسطایی شکل گرفت. برگمان خودش نسخه‌ای نمایشی از مجموعه تلویزیونی صحنه‌هایی از یک ازدواج را به روی صحنه برد و بسیاری از فیلم‌های او بعدها به صورت نمایشی اجرا شدند». برگمان نسخه نمایشی «صحنه‌هایی از یک ازدواج» را در سال ۱۹۸۱ در مونیخ کارگردانی کرد. آن‌طورکه مترجم کتاب نوشته، هم‌زمان با این نمایش، برگمان دو نمایش «دوشیزه ژولی» از استریندبرگ و «عروسک‌خانه» از ایبسن را به صورت سه نمایش با یک بلیت به روی صحنه برد. از نظر برگمان شخصیت‌های اصلی این نمایش‌ها سه خواهر هستند که به خاطر جنسیتشان در موقعیت‌هایی بحرانی گرفتار شده‌اند. در سال‌های مختلف آثار سینمایی و تلویزیونی برگمان بارها مورد اقتباس نمایشی توسط دیگران قرار گرفته‌اند و یکی از کسانی که در سال‌های اخیر اقتباس‌های نمایشی زیادی از آثار برگمان کرده، ایفو فان هووه، کارگردان مشهور بلژیکی است که آثاری از برگمان را در آمستردام و نیویورک روی صحنه برده است. او به جز اقتباس از آثار برگمان، اقتباس‌هایی از آثار پازولینی و آنتونیونی و جان کاساوتس نیز کرده است. او اولین‌بار «صحنه‌هایی از یک ازدواج» را به زبان هلندی در آمستردام اجرا کرد. ترجمه فارسی این اثر از روی نسخه انگلیسی امیلی مان که ترجمه و اقتباسی از متن هلندی است، انجام شده است. این نسخه انگلیسی در سال ۲۰۱۳ در کارگاه تئاتر نیویورک روی صحنه رفت. این نمایش‌نامه شش صحنه دارد.