عطف

روایت شهر تسخیرشده

• **شرق:** «زنی در برلین» با عنوان فرعی هشت هفته در شهری تسخیرشده، روزشمار ۲۰ آوریل تا ۲۲ ژوئن ۱۹۴۵ است که توسط زنی ناشناس و برلینی در دوره‌ای نوشته شده که برلین سقوط کرده و ارتش سرخ بر شهر مسلط شده است. این کتاب به‌تازگی با ترجمه سیامند زندی در نشر نو منتشر شده است. این روزنگار از روزی شروع می‌شود که برلین برای نخستین‌بار جنگ را از نزدیک تجربه می‌کند و نویسنده که شاهد مستقیم وقایع بوده، روایتی دست اول از جنگ به دست می‌دهد.

هانس ماگنوس انسنس‌برگر، نویسنده و روشنفکر مشهور آلمانی‌زبان، در متنی که برای معرفی این کتاب نوشته، به سرنوشت نامتعارف آن اشاره کرده و نوشته شاید این سرنوشت از سر تصادف نباشد. کتاب اولین‌بار در سال ۱۹۵۳ منتشر می‌شود و بعد فراموش می‌شود و به حاشیه می‌رود و بعد از دهه‌ها درمحاق‌ماندن سرانجام دوباره زنده می‌شود و بازنشر می‌شود و شهرتی جهانی پیدا می‌کند. نویسنده کتاب، زنی ساکن برلین است که در یادداشت‌هایی دقیق و همراه با جزئیات ماجراهایی را که بر خودش و همسایگان و دوستانش از اواخر آوریل تا اواسط ژوئن ۱۹۴۵ گذشته، شرح داده است؛ یعنی در زمانی که آلمان شکست خورده و هیتلر خودکشی کرده و برلین در اشغال ارتش سرخ است. انسنس‌برگر نوشته: «هیچ به نظر نمی‌رسد که نویسنده یادداشت‌ها را با هدف انتشار در آینده نوشته باشد. دست‌نویس‌های شخصی‌ای که در فاصله آوریل تا ژوئن ۱۹۴۵ در سه دفترچه (و البته چند برگ کاغذ که با دستپاچگی اضافه شده‌اند) قلم‌انداز و شتاب‌زده می‌نوشت، اساسا برای حفظ ته‌مانده عقل و شعورش در جهانی آکنده از بی‌اخلاقی و ویرانی بود. بخش نخست این نوشته‌ها عملا نوشته‌های زیرزمینی‌اند، دفترهایی که در پناهگاه‌های حملات هوایی، زیر آتش توپخانه و هم‌زمان با غارت، دزدی، سوءاستفاده‌های جنسی و تجاوزهای سربازان فاتح ارتش سرخ، در وقت‌هایی که اندک آسایش و امنیتی دست می‌داد، نوشته شده‌اند. نویسنده فقط یک مداد داشت و ناچار زیر نور شمع می‌نوشت، چون برق برلین آن‌موقع دیگر قطع شده بود. او در پناهگاه درحالی‌که بر اثر فقدان اطلاعات از وسعت دید کمی برخوردار بود، به حیاتش ادامه داده است. دسترسی به اخبار جهان خارج، در نبود مطبوعات و رادیو و تلفن، تنها از طریق شایعات میسر است. وقتی اوضاع شهر کمابیش به حالت عادی برمی‌گردد، نویسنده

زنی در برلین

نویسنده‌ناشناس
ترجمه سیامند زندی
نشر نو

چشم‌اندازش را وسعت می‌بخشد و شروع می‌کند به نوشتن گزارش زندگی در ساختمان مسکونی‌اش، سپس محله‌اش، بعد از کارها و وظایفی که مکلف به انجام‌دادن آنهاست و نیز از تماس‌ها و روابطش با دیگر همسایه‌ها می‌نویسد. در ابتدای جولای، زمانی که اوضاع ثبات و آرامش بیشتری پیدا کرده، فرصت می‌یابد محتوای سه دفترچه‌اش را با ماشین تحریر پاک‌نویس کند. طی این روند کلمات به جمله تبدیل می‌شوند، کنایات روشنی و وضوح می‌یابند، صفحات و برگ‌های گمشده به ترتیب سر جای خود قرار می‌گیرند. نتیجه ۱۲۱ صفحه کاغذ خاکستری نامرغوب است، از همان‌ها که در دوران جنگ تولید می‌شد». انسنس‌برگر می‌گوید که این یادداشت‌ها کارکردی چون «کیفرخواستی ویرانگر» دارند و دانش ما را از آن دوران کامل می‌کنند.

نویسنده این کتاب تمایل داشته ناشناس بماند و انسنس‌برگر که مسئول بازنشر متن اوست، خود را ملزم به رعایت خواسته نویسنده دانسته است. بااین‌حال او می‌گوید از شیوه نگارش کتاب برمی‌آید که نویسنده آن تازه‌کار نیست، بلکه روزنامه‌نگاری است کارآزموده: «از خود روزنوشت آشکارا چنین برمی‌آید که نویسنده سفرهای خارجی متعددی در نقش خبرنگار داشته است. از جمله مقصد سفرهای بی‌شمارش اتحاد شوروی است که همان‌جا چند کلمه‌ای روسی یاد گرفته است. به گمان ما پس از رویکارآمدن هیتلر برای ناشری یا برای برخی از ماهنامه‌ها کار می‌کرده است. تا ۱۹۴۳-۱۹۴۴ خیلی از مجله‌ها همچنان منتشر می‌شدند و بودند مجله‌هایی مثل بانو یا مرجان که می‌شد با کار در آنها به‌نوعی از مشارکت مستقیم در کارزار تبلیغاتی پایان‌ناپذیر و تحمیلی از سوی جوزف گوبلز طفره رفت».

«زنی در برلین» پس از انتشار به زبان آلمانی، نه‌تنها با اقبال جامعه آلمان روبه‌رو نشد، بلکه عامدانه با سکوت و فراموشی روبه‌رو شد و از جمله دلایل آن صراحت نویسنده در روایت آن چیزی بود که بر او و دیگر زنان برلینی آمده بود: «موضع و رفتار نویسنده خود عنصری تشدیدکننده بود: او عاری از هرگونه ترحم و دلسوزی نسبت به خود و با دیدی روشن رفتارهای هم‌میهنانش را پیش از سقوط رژیم نازی و پس از آن توصیف کرد، و هر آنچه نوشت دستخوش بی‌خیالی و نسیان پس از جنگ شد. چندان هم حیرت‌آور نبود که به‌سرعت به ورطه فراموشی و گمنامی سپرده شد».

گونترگراسِ خاورمیانه

به‌مناسبت انتشار رمان «شهر موسیقیدان‌های سپید» بختیار علی

ابراهیم ابراهیمی

«شهر موسیقیدان‌های سپید، شهری است که تا وقتی به آنجا نرفته‌ای نمی‌دانی چیست. شهر سپید بی‌حد و مرزی است که انسان هرگز نمی‌داند از کدام دروازه‌اش وارد می‌شود. از میان گیاهان سبزی به وسعت دریا، آدم می‌تواند آن پرچین سپید بزرگ را ببیند که از هر طرف آن را احاطه کرده است؛ حصار بی‌پایانی که به همان اندازه که از مکان می‌گذرد، از زمان‌ها می‌گذرد؛ حصار بی‌انتهایی که هیچ انسان و حیوان و پرنده‌ای نمی‌تواند آن را دور بزند، اگر کسی بتواند از این حصار بگذرد گویی از ابدیت، گذشته است و اگر کسی بتواند همه شهر را بگردد، انگار از میان زیبایی‌ها و رؤیاها و دردهای کشته‌شده تمام تاریخ بشر گذشته» («شهر موسیقیدان‌های سپید»، ص ۷۴۵).

زمانی که آکادمی نوبل جایزه‌اش را به گونتر گراس بخشید، علت اهدای این جایزه به گراس چنین عنوان کرد: «به‌خاطر به تصویر کشیدن افسانه‌های شاد و سیاه که در گذر تاریخ به دست فراموشی سپرده شده بودند.» این بیانیه آکادمی نوبل یادآور آثار بختیار علی است؛ آثار بختیار علی نیز به بازنمایی افسانه‌هایی شاد («جمشید خان عمویم، که باد او را با خود می‌برد») و سیاه («آخرین انار دنیا») می‌پردازند، با این تفاوت که در تمامی آثار بختیار علی این افسانه‌ها خود را تکرار می‌کنند؛ این تکرار به‌هیچ‌عنوان از معایب رمان‌های او نیستند، بلکه برعکس، در رمان‌های بختیار علی هیچ‌گاه ما شاهد گذر از تاریخ نیستیم، از «جمشیدخان عمویم...» گرفته تا «دریاس و جسدها»، ما با شخصیت‌هایی طرف هستیم که بیشتر زمانشان را در میان جنگ می‌گذرانند، جنگی که تکرار می‌شود و تکرار می‌شود و پایانی ندارد، دقیقاً مسئله شخصیت‌های بختیار علی این است که یا از روی تاریخ می‌پرند، یا اینکه تاریخ را تکرار می‌کنند. تمامی این موارد ریشه در زیسته خود نویسنده دارد، او در منطقه‌ای زندگی کرده که هر روز با این تکرارها و جهش‌ها روبه‌رو بوده است و وی ریشه تمامی بدبختی‌های این منطقه را در همین تکرارها می‌بیند و بلااستثنا در تمامی آثارش ما شاهد چنین اقدامی از سوی نویسنده هستیم، چیزی که خود به‌صورت موتیف‌هایی در تمام آثارش خودنمایی می‌کند؛ اما از این گذشته، آنچه موجب شد این نویسنده را با نویسنده بزرگی چون گراس مقایسه کنیم، شباهت‌هایی است که بین «طبل حلبی» گراس و «شهر موسیقیدان‌های سپید» بختیار علی می‌توان یافت.

رمان «شهر موسیقیدان‌های سپید» یکی از شاهکارهای ادبی خاورمیانه است که توسط رمان‌نویس برجسته کرد، بختیار علی به رشته تحریر درآمده و توسط مریوان حلبچه‌ای به فارسی برگردانده شده و نشر ثالث نیز آن را منتشر کرده است. در دو رمان مذکور ما شاهد دو کاراکتر تقریبا ماورائی هستیم، اسکار ماتزرات و جلادت کفتر، دو شخصیتی که ویژگی‌های مشترکی دارند، از مهم‌ترین این ویژگی‌ها، موسیقی است. این دو شخصیت با زبان موسیقی حرف می‌زنند، اسکار به‌وسیله طبلش با دیگران صحبت می‌کند، جلادت نیز با فلوتش به بازآفرینی تمام آواهای هستی می‌پردازد. اگر اسکار مجبور است برای مدتی از طبل حلبی‌اش دور بماند و رنجی طاقت‌فرسا را متحمل شود به همان اندازه جلادت کفتر نیز زمانی که باید موسیقی را از یاد ببرد دچار پریشانی می‌شود، اگر اسکار مجبور است از وسط دوزخ جنگ جهانی هنرش را به سلامت نگه دارد، جلادت نیز مجبور است از دوزخ چندین جنگ در منطقه خاورمیانه هنرش را در امان نگه دارد، هر دوی آنها در این جنگ‌ها، سلاحی جز موسیقی ندارند، هردوی آنها عاشق‌پیشگانی منحصربه‌فرد هستند، تمام این فاکتورها و از همه مهم‌تر رئالیسم جادویی، دو اثر را به هم نزدیک می‌کند. اما آنچه در این یادداشت اهمیت می‌یابد نه بررسی تطبیقی این دو اثر بلکه مقوله جنگ و هنر است، صدالبته اگر بخواهیم نگاهی تطبیقی به دو اثر داشته باشیم نیازمند مقاله‌ای دیگر خواهیم بود، در نتیجه به همین موارد کوتاهی که اشاره شد بسنده می‌کنیم، و روی مسئله هنرمند و جنگ معطوف خواهیم شد.

بختیار علی فرزند زمان خویش است، او جنگ را با پوست و استخوان تجربه کرده، او آوارگی و بی‌خانمانی را خوب می‌شناسد، در کنار همه این آزارها او هنر و فلسفه را نیز خوب آموخته است. قراردادن یکی از ظریف‌ترین متریال‌های جهان یعنی هنر در کنار یکی از پیچیده‌ترین و دهشتناک‌ترین وقایع این کره خاکی یعنی جنگ و نسیان، احتیاج به قلمی دارد که از زمانه خویش عبور کرده باشد، قلمی که پلی باشد بین هنر زنده‌ماندن و هنر در معنای اصیل کلمه. در «شهر موسیقیدان‌های سپید» جنگ در برابر هنر قرار می‌گیرد. بختیار علی در مقدمه کتاب نیز خود بر این موضوع صحه می‌گذارد و می‌نویسد، رمان «شهر موسیقیدان‌های سپید» بر دو خط اصلی حرکت می‌کند که همانا کشمکش بین جلاد و قربانی است، همراه با کشمکش میان زیبایی و مرگ. در این دو کشمکش، حقیقت انسان بسیار روشن‌تر از هرگونه کشمکش دیگری پدیدار می‌شود. حال اینکه این تقابل در این رمان چگونه بازنمایی می‌شود، مبحثی است که خود نویسنده در مقدمه کتاب به زیبایی به آن اشاره کرده است، از نگاه وی: «بالاترین سطح مقاومت این نیست که انسان در تقابل با جلادها سلاح بردارد و حمله‌ور شود؛ بلکه می‌تواند به محافظت از زیبایی و ارزش‌های والا بپردازد.»

شباهت‌های طبل حلبی و شهر موسیقیدان‌های سپید

قبل از هر چیز از نام رمان شروع کنیم: «شهر موسیقیدان‌های سپید». نامی که از همان ابتدا با مخاطبش به تفاهم می‌رسد که قرار است با اثری جادویی روبه‌رو باشد، در واقع از همان ابتدا سخن از شهری به میان می‌آید که موسیقیدان‌هایش سفید هستند، این نام زمانی اهمیت می‌یابد که می‌خواهیم این اثر را با یکی از پرآوازه‌ترین آثار تاریخ یعنی «طبل حلبی» گونترگراس مقایسه کنیم، وقتی که به نام اصلی اثر توجه می‌کنیم با واژه موسیقار (شاری موسیقاره سپییه‌کان) روبه‌رو می‌شویم؛ واژه‌ای که حداقل برای زبان کردی بیگانه است، با کمی تحقیق متوجه خواهیم شد که این واژه از اساس واژه‌ای آلمانی (Musiker) است، و از همان ابتدا مشخص می‌شود که نام اثر متأثر از ادبیات آلمان است. در نتیجه موسیقیدان‌های بختیار علی همانند طبال کوچک‌جثه گونترگراس از قدرتی ماورائی برخوردارند. اگر اسکار ماتزراتِ گونترگراس با سازش قادر است حرف بزند، موسیقیدان‌های بختیار علی نیز به‌وسیله سازهایشان، هر آوایی را که بر روی این طبیعت است خلق می‌کنند، و فراتر از یک حرف‌زدن ساده قدم برمی‌دارند، آنها آواهایی ارفئوسی را خلق می‌کنند. حال این سؤال مطرح می‌شود که چرا ارفئوس؟ در طول تاریخ ارفئوس پیوند عمیقی با شاعران و موسیقیدانان داشته به‌گونه‌ای که کمتر موسیقیدان و شاعری پیدا می‌شود که ارفئوس را نشناخته باشد، در واقع ارفئوس پدر ابدی تمام موسیقیدان‌های بزرگ است، اما آنچه در مورد ارفئوس برای خوانش این دو رمان بزرگ بسیار اهمیت می‌یابد، سه نکته بسیار کلیدی است که دسترسی به دو رمان مذکور را ملموس‌تر می‌کند، در ارفئوس ما شاهدیم که رمانتیک‌بودن در کنار خیال‌پردازی و جاودانگی، ذهنیت آفرینندگان بزرگ هنری را تشکیل می‌دهند؛ ذهنیتی که خودبه‌خود دارای سه مقوله «اندیشمندی، عشق و شهادت» است. از اینجا به بعد است که کمتر موسیقیدان، فیلسوف، فیلم‌ساز، نقاش و... از اووید تا جرج تراکل، ژان کوکتو، تنسی ویلیامز، ریلکه و... پیدا می‌شود که متأثر از ارفئوس نبوده باشد. ارفئوس آن موجود اساطیری یونانی است که با ساز مخصوصش (لیرا) که از آپولو به او رسیده، نواهای افسانه‌ای را می‌نوازد به‌گونه‌ای که این ساز آن‌قدر افسونگر است که مرگ‌بارترین جنگ‌ها را به صلح می‌کشاند، درنده‌ترین حیوانات را رام می‌کند، موج‌های سرکش و طوفان‌های بزرگ دریاها را آرام کرده و حتی سنگ‌های کوه‌ها را به گریه واداشته است. اورفئوس یکی از نفرین‌شده‌ترین موجودات اساطیری یونان است که داستانی پررمزوراز و عاقبتی دهشتناک دارد، او این بدبختی را برای همه هنرمندان و خالقان هنری بعد از خودش به ارث می‌گذارد. او که عاشق زنی به نام اوردیکا می‌شود و با او ازدواج می‌کند، متوجه می‌شود که از بخت بد یکی از پسران آپولو (اریستایوس) نیز دل به عشق اوردیکا بسته است، در این بین روزی که پسر آپولو می‌خواهد به اوردیکا دست‌درازی کند، اوردیکا از دست پسر فرار می‌کند و پایش را روی ماری می‌گذارد و مار او را نیش می‌زند و او را می‌کشد. حال اینکه اورفئوس تصمیم می‌گیرد که به هادس (دوزخ) سفر کند، او با نواهای ساز سحرآمیزش درنده‌ترین موجودات جهنمی مانند سگ سه‌سر هادس «سربروس» را رام می‌کند، و هنر او چنان در دل الهه دوزخ نفوذ می‌کند که به او اجازه داده می‌شود اوردیکا را با خود از دوزخ بیرون ببرد، اما شرطی برای او تعیین می‌شود و آن این است که اورفئوس به‌هیچ‌عنوان حق ندارد پایش را روی زمین بگذارد و به پشت سرش و به اوردیکا نگاه کند، در صورتی که به عقب نگاه کند، اوردیکا به قعر دوزخ سقوط می‌کند و اورفئوس او را برای همیشه از دست خواهد داد، اورفئوس تا دروازه‌های خروج هادس به همین نحو پیش می‌رود و چیزی نمانده که پایش را روی زمین بگذارد که برای یک لحظه احساس می‌کند صدای پای معشوقه‌اش را نمی‌شنود، شرط خدایان را فراموش می‌کند و به عقب نگاه می‌کند، همین برگشتن به عقب باعث سقوط اوردیکا به قعر دوزخ می‌شود. داستان اورفئوس بیش از هر چیزی بر رمان «شهر موسیقیدان‌های سپید» تأثیر گذاشته است. در این داستان مشهود است که اورفئوس بیشتر از همه اساطیر یونانی دارای ذهنیت هنرمند مدرن است، او به‌جز سازش سلاح دیگری ندارد و بر این باور است که تنها به‌وسیله هنر می‌تواند دربرابر مرگ ایستاد، آنچه در همین یادداشت به آن اشاره شد که هنرمندان «شهر موسیقیدان‌های سپید» به‌وسیله سازهایشان در برابر جنگ و نسیان می‌ایستند. دومین مقوله‌ای که در داستان اورفئوس با آن روبه‌رو هستیم مسئله تسلیم‌نشدن هنرمند در برابر واقعیت محض است. سفر اورفئوس به دوزخ سفری نمادین است و نشان می‌دهد هنرمند باید آمادگی این را داشته باشد که به دل دوزخ سفر کند، خود بختیار علی در «شهر موسیقیدان‌های سپید» این مسئله را این‌گونه برجسته می‌کند: «موسیقیدان‌ها باید در زمان جنگ هم موسیقیدان باقی بمانند. کسی که به دنبال آهنگی جاودانه می‌گردد، نباید خسته شود. جنگ و مرگ و درد همیشه بوده و خواهد بود. موسیقیدان درون روح ما هم باید همیشه باشد، این موسیقیدان درون ما موجودی مستقل از هستی نیست. او در دل این جنگ هم حضور دارد. دفینه‌ای که او دنبالش می‌گردد، در یکی از پستی و بلندی‌های تاریک همین دنیاست. موسیقی نمی‌تواند ما را از این دود و ویرانی نجات دهد، موسیقی خودش در دل این ویرانی‌هاست، از همین‌جا باید بگذرد، چاره دیگری ندارد، موسیقیدان باید بتواند در دوزخ هم زندگی کند. من سال‌های سال سودای این را داشتم که موسیقی را از دنیا و ستیزها و خرابی‌هایش دور نگه دارم؛ نگذارم آهنگ دود در گلوی فلوتم برود، اجازه ندهم این زمین‌لرزه بزرگ دست مرا بلرزاند، اما نمی‌شود. وقتی هوای پاک در زمین نیست، موسیقیدان باید بپذیرد که از زهر هم موسیقی بسازد». اورفئوس رمان «شهر موسیقیدان‌های سپید» جلادت کفتر است؛ جلادت از سه مرحله دوزخ عبور می‌کند، مرحله اول آشنایی او با اسحاق زرین‌لب است و زمانی که همه می‌میرند، در این بین جلادت هم می‌میرد، در واقع مرگ جلادت در این مرحله قطعی است، اما او با مرگ خویش به جهان دیگری قدم می‌گذارد، شهر غبارهای زرد، جهان روسپی‌های غمگین، جهانی که در آن جنگ از سوی دیکتاتور در تمامی مناطق گسترش یافته، این مرحله دوم دوزخ است که جلادت از آن عبور می‌کند، در این مرحله نویسنده شهر غبارهای زرد را در حاشیه امنیت خاصی قرار داده، ما اشباحی را در این شهر می‌بینیم که همه بازماندگان جنگ هستند، در واقع در این شهر دیکتاتور و مردانش را در میدان جنگ نمی‌بینیم، آنچه می‌بینیم جنگی است که در ذهنیت کاراکترها وجود دارد، این ذهنیت کاراکترهای داستان است که ما را وسط این جنگ می‌برد. جلادت در این مرحله باید هنرش را از یاد ببرد، باید یاد بگیرد که مدتی بدون موسیقی زندگی کند، شاید تا ابد مجبور باشد به همین روال ادامه دهد، اما به‌مرور موسیقی از بیرون به درون نفوذ می‌کند، موسیقی در روح او نهادینه می‌شود. آشنایی او با دالیا سراج‌الدین همان مرحله عشق در اورفئوس است، او در این مرحله عشق را تجربه می‌کند؛ در اینجا آنچه رخ می‌دهد از زبان خود جلادت کفتر چنین مطرح شده: «عشق من به دالیا به‌خاطر تمنای وصال نبود، بلکه تأمل در فراق بود. بعضی از عشق‌ها به تمامی آمیختن و یکی‌شدن روح و جسم است، اما بعضی دیگر سراسر در فکر فراق‌اند. سؤال عاشق‌های کوچک این است که کی به معشوق می‌رسم، اما پرسش عاشق‌های بزرگ این است که کی و کجای این هستی از معشوق جدا شده‌ام. مثل این ویلون تنها و طولانی‌نفس چایکوفسکی که هر وقت می‌شنویم، انگار ندایی خموش را در سر خودمان کشف می‌کنیم؛ ندایی که از آغاز آفرینش، در دلمان بالیده و بعدها از ما گسسته. عشق، مثل همه موسیقی‌های بزرگ، چیزی است که حس می‌کنی پیش از این، از زمان‌های دور، از روز ازل، بخشی از هستی‌ات بوده». مرحله سوم رمان، مرحله شهادت است، مرحله‌ای که به کشف حقیقت می‌انجامد، ما در این مرحله به جاودانگی ذهنیت هنرمندان می‌رسیم. در این مرحله جلادت دوزخ دیگری را کشف می‌کند؛ دوزخی که در آن آزادی‌خواهان گذشته به افرادی تمامیت‌خواه تبدیل شده‌اند، افرادی که حتی از دیکتاتور قبلی وحشتناک‌تر هستند، آنها روزها و ماه‌ها برای منافع حزبی خویش به شکنجه‌دادن جلادت می‌پردازند و در نهایت او را به‌شکل جنایتکارانه‌ای به صلیب می‌کشند، آنچه دیکتاتور قبلی هم شاید هیچ‌گاه انجام نداده بود، این حقیقتِ این منطقه جغرافیایی است. جلادت کفتر با شکنجه‌ها و مرگی که به او محکوم می‌شود، آمده است که این حقیقت تلخ را برملا کند.

در ادبیات غرب دو اسطوره سیزیف و اورفئوس جایگاه خاصی دارند، اگرچه ما در مرحله نهایی شاهد آن هستیم که جلادت به شهر موسیقیدان‌های سپید پا می‌نهد، اما خود ورود جلادت به این شهر و تغییر نامش به جلادت ققنوس بحرانی دیگر می‌آفریند. در واقع اگر کمی در اثر دقیق‌تر شویم، درمی‌یابیم که جلادت محکوم به زندگی دوباره می‌شود. جلادت به‌عنوان نمونه یک هنرمند باید برای مدت‌های مدیدی این زیسته را تکرار کند، او نجات نمی‌یابد، بلکه او محکوم به تکرار عبور هرروزه از دوزخ می‌شود، او سیزیف است که بار گران جنگ خاورمیانه را به دوش می‌کشد. هنرمند این منطقه محکوم است که هر روزه از این دوزخ عبور کند، عبوری که ساده نخواهد بود و سالانه به مرگ هزاران نویسنده و نقاش و فیلم‌ساز می‌انجامد.

دو راوی و چهار پیرنگ

رمان به لحاظ ساختاری دارای دو راوی است، یکی از راوی‌ها، علی شرفیار و دیگر راوی جلادت کفتر است که خود این تنوع راوی‌ها جذابیت رمان را چند برابر کرده است، هریک از این روایتگران بر قسمت‌هایی از رمان تسلط دارند، هرچند به نظر می‌رسد علی شرفیار بیشتر از جلادت کفتر بر تمامیت رمان اشراف داشته باشد. همچنین غیر از پیرنگ اصلی داستان، ما شاهد چهار پیرنگ دیگر در رمان هستیم که مجموع این چهار پیرنگ داستان اصلی را تشکیل می‌دهد، در هریک از این پیرنگ‌ها مکان زمان و حتی فضا با یکدیگر متفاوت هستند و ما به‌محض عبور از داستان اولی به فضا، زمان و مکان آن بازنمی‌گردیم و در واقع در تک‌تک این چهار پیرنگ این اتفاق می‌افتد. داستان اول آشنایی جلادت کفتر با اسحاق زرین‌لب و سرهنگ قاسم است و ماجراهایی که تا کشته‌شدنشان اتفاق می‌افتد. داستان دوم حضور جلادت کفتر در شهر غبارهای زرد است و آشنایی با دالیا سراج‌الدین، موسی بابک و باقی ماجراهای آن شهر تا نابودشدن کامل شهر است؛ داستان سوم داستان آشنایی جلادت و سامر بابلی، محاکمه او و شکنجه و در نهایت به صلیب کشیده‌شدن جلادت است؛ داستان چهارم داستانِ «شهر موسیقیدان‌های سپید» و بازگشت جلادتِ ققنوس به زندگی جاودانه است.

ترجمه تصاویر زیبا

آنچه در آثار بختیار علی بسیار حائز اهمیت است، مسئله زبان است: او در استفاده از زبان از ظرافت‌های خاصی بهره می‌گیرد، نشانه‌ها را به‌خوبی کنار هم قرار می‌دهد و داستان‌ها را به‌وسیله همین نشانه‌ها دلچسب‌تر می‌کند، آنچه در ترجمه مریوان حلبچه‌ای نیز به‌خوبی و ملموس منتقل شده است. دومین مسئله در آثار بختیار علی فضای آثار اوست که شاید یکی از سخت‌ترین بخش‌های ترجمه آثارش باشد. فضای آثار وی همیشه از مجموعه‌ای از تصاویر و تابلوهای زیبا تشکیل شده؛ تابلوهایی که به‌زیبایی در کنار هم قرار می‌گیرند و داستان را پیش می‌برند. این تابلوها توسط ذهنیت نویسنده مانند یک نقاشی بسیار زیبا ترسیم می‌شوند و بیننده‌هایشان را به اعماق خویش می‌کشند، چه‌بسا دوباره ترسیم‌کردن یک تابلوی نقاشی با همان جزئیات کار دشوار و طاقت‌فرسایی باشد، و انتقال این تابلوها و نقاشی‌ها توسط مترجم با همان جزئیات و همان ظرافت به خواننده فارسی‌زبان منتقل شده‌اند.

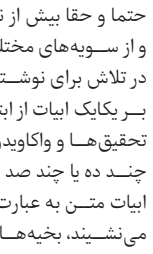
شهر موسیقیدان‌های سپید

بختیار علی
ترجمه مریوان حلبچه‌ای
نشر ثالث

مرور

دفتر ششم از تصحیح انتقادی شاهنامه

• **شرق:** بیش از دو دهه است که مهری بهفر مشغول تصحیح انتقادی «شاهنامه» فردوسی است و به تازگی دفتر ششم از تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات «شاهنامه» توسط او در نشر نو منتشر شده است. این مجموعه تصحیح تازه‌ای است از «شاهنامه» بر اساس مهم‌ترین نسخه‌های موجود، همچون دست‌نویس موزه بریتانیا، فلورانس و...؛ و همچنین نسخه سن‌ژوزف که به‌تازگی در بیروت یافت شده و تصحیح حمدالله مستوفی نیز برای نخستین‌بار در این تصحیح انتقادی بررسی شده‌اند. کار بهفر روی «شاهنامه» چند ویژگی مهم و قابل‌توجه دارد که این تصحیح را به اثری متمایز از دیگر تصحیح‌های موجود بدل می‌کند. تصحیح بهفر تصحیحی علمی و انتقادی است همراه با شرح واژگان و ابیات شاهنامه و ریشه‌شناسی دقیق واژگان متن. تصحیح انتقادی بهفر از شاهنامه در واقع روایتی تازه از این اثر کلاسیک فارسی است و دقت و گستره وسیع کار او در این اثر می‌تواند امکان‌های تازه‌ای پیش‌روی پژوهش و نقد «شاهنامه» قرار دهد. تصحیح‌های انتقادی از آثار کلاسیک اگرچه گام‌های مهمی در پیشبرد تصحیح این متون هستند اما می‌توان گفت که هیچ‌یک حرف آخر را نمی‌زنند و حتی به اعتقاد برخی هیچ حرف آخری در این عرصه وجود ندارد. در تصحیح انتقادی بهفر، شرح یکایک ابیات و در زیرمجموعه آن ریشه‌شناسی، لغت‌شناسی، شرح تعابیر کنایی و مجازی و...، و همچنین بررسی درون‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌ها و شخصیت‌های اساطیری و حماسی در متن «شاهنامه» دیده می‌شود و اینها در روشن‌کردن بافتار متن و مقایسه مضامین و شخصیت‌های اساطیری و حماسی با متون هم‌زمان و ناهم‌زمان با شاهنامه کمک زیادی می‌کنند. بهفر در ابتدا و در سال ۱۳۸۰ شرح یکایک ابیات شاهنامه بر اساس چاپ مسکو را منتشر کرد اما پس از آن و بنا به دلایلی که در مقدمه کتاب توضیح داده، دفتر یکم از شرح یکایک ابیات شاهنامه را پیش‌آغاز پروژه تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات شاهنامه فرض کرده و دوباره به بیت نخست شاهنامه و دفتر یکم بازگشته است. او در مقدمه‌اش توضیح داده که مجبور بوده یادداشت‌های مطول در ذیل هر بیت بنویسد تا روشن کند چرا تصحیح مسکو را مبنا گرفته اما آن را نادرست می‌داند و مدام از آن عدول می‌کند. ازاین‌رو از سال ۱۳۸۰ شرح یکایک ابیات را بنا بر تصحیح انتقادی که بر پایه دست‌نویس‌های متعدد صورت داده پیش برده است.



شاهنامه فردوسی

تصحیح انتقادی
و شرح یکایک ابیات
مهری بهفر
دفتر ششم
نشر نو

بهفر در یادداشت ابتدایی دفتر ششم به بارها بازنویسی کتاب اشاره کرده و درواقع این یکی از دلایل فاصله چندساله میان انتشار دفتر پنجم و ششم کار اوست. او در بخشی از مقدمه کتاب نوشته: «فارغ از نتیجه و ارزیابی‌های بعدی خودم و دیگران، و فارغ از خوب و بد و ضعف و قوت و نتیجه کار، به‌جرئت می‌توانم بگویم هیچ‌گاه بر روی جزء‌به‌جزء این متن و هم‌زمان بر پیوستگی اجزاء و کوچک‌ترین ساخت‌های آن، با نگاه به کلیت روایت، به منظور به‌دست‌دادن شرحی که تا به این مرحله برسد بارها و بارها از نابسندگی خط‌خورده و بازنویسی و زیر و زبر شده کسی زمان نگذاشته است. برای پیشگیری از برداشت نادرست و وضوح بیشتر مطلب تأکید می‌کنم، گفته شد به منظور نوشتن و به دست دادن شرح یک‌یک ابیات کسی تا این حد بر جزء‌جزء متن با نگاه هم‌زمان به کلیت آن وقت نگذاشته و آن را نکاویده است. البته که محققان حتما و حقا بیش از نگارنده درباره متن اندیشیده و از سویه‌های مختلف آن را واکاویده‌اند. نکته در تلاش برای نوشتن و به دست دادن شرح بر یکایک ابیات از ابتدا تا انتهاست. چون وقتی تحقیق‌ها و واکاویدن‌ها و اندیشیدن‌ها، نه بر چند ده یا چند صد بیت منتخب، که بر یکایک ابیات متن به عبارت درمی‌آید و در قالب کلام می‌نشیند، بخیه‌های تصحیح و شرح به روی کار می‌افتد و نابسندگی‌ها و نارسایی‌ها در شرح یک بیت منفرد از سویی و گسستگی و عدم پیوند شرح هر بیت با بیت‌های پیشین و پسین رخ می‌نماید و آنچه در بازنویسی قبلی موجه و متین و معقول و حتی هوشمندانه و باریک‌بینانه به نظر می‌آمد، لغوگویی و بی‌ربط‌نویسی و حتی مضحک جلوه می‌کند و آن شرحی که در دور پیشین چون تیری به هدف درنشسته قطعی و حتمی می‌نمود، اکنون مشکوک، دورافتاده و پرت دیده می‌شود. این است که دورهای پیاپی بافت‌ها و شکافتن‌های متن و شرح، این دو خواهر توأمان که یکی می‌بافد و یکی می‌شکافد، از پی هم شکل می‌گیرد. این است که حجم دورریز شرح یک‌یک ابیات شاهنامه چندین برابر برون‌داد آن است».