پویا رفویی

اثری از خوان میرو

مدار ۴۲: رابطه حافظه و روایت در «من ژانت نیستم»

کسب و کار پرسود

اگر قرار باشد در ارزیابی سطحی‌نگر و خام‌دستانه و در عین حال نه بی‌طرفانه – با اشـرافی محدود و بسنده به بخشی از آثار در دسترس- نسبت حافظه و روایت را مستمسکی برای مواجهه‌ای انتقادی قرار دهیم، احتمالا «من ژانت نیسـتم»، مجموعه هفت داستان از محمد طلوعی، نمونه درخور تاملی خواهد بود. نخست اینکه اکثر داستان‌ها از نظر ساخت و شیوه روایت از سـطح مطلوبی برخوردارند. دوم اینکه در هر هفت داستان، حافظه و فرآیند یادآوری، عامل تعیین‌کننده‌ای است. از اولین داسـتان، «پروانه» تا داسـتان آخر، «راه درخشان» روایت به نیت یادآوری مهم‌ترین استراتژی داستان‌نویس است. مسلما در داستان‌نویسی و سایر هنرهای روایی، حافظه و توسل به یادآوری امکان‌پذیر، مجاز و در مواردی ضروری اسـت. اما روایت به نیت یادآوری، از سندرم‌های داستان‌نویسی چند ساله اخیر است. به عبارتی، داستان به شکل ظرفی تصور می‌شود که می‌توان به محض آمادگی آن را با محتوای حافظه انباشت. داستان «پروانه» با انتظار کشـدار راوی برای تماس «مژده» موقعیتی را فراهم می‌آورد تا شـرح ماوقع را با نظمی خطی و جز به جز دنبال کنیم. در«داریوش خیس» کاملا با مکانیسم حافظه به هیات‌فضایی خالی روبه‌رو هستیم. مهم‌تر آنکه زمان روایت با جلوه‌های زندگی نسـل دهه شصتی‌ها در هم تنیده است. داستان «تنور محسن» با جمله‌ای در زمان مضارع آغاز می‌شود: «محسن خوابیده توی تختش و گریه می‌کند.» و نوید داستانی را می‌دهد که چندان به بازگفت خاطرات سپری‌شده نمی‌پردازد، ولی دو سـطر بعد با جمله «این مال خیلی قبل است باید از اینجا تعریف کنم» دوباره با همان روال ثابت روبه‌رو می‌شـویم. «تولد رضا دلدار نیک»، «من ژانت نیستم» و «راه درخشان» منهای «لیلاج بی‌اوغلو» داستان یکی به آخر مانده همگی مبتنی بر روایت حافظه-محور، شـکل گرفته‌اند. ولی مکانیسم یادآوری در «لیلاج بی‌اوغلو» به نحو دیگری است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

گفتیم که نقل حافظه را می‌توان به یکی از سـندرم‌های داستان‌نویسـی جدید ایران تعبیر کـرد. راوی در بدو روایت مخاطب را برای شـنیدن شرح یادها و خاطرات خود تحریک می‌کند و در ادامه با احضار و فراهم آوردن جنبه‌هایی از زندگی سپری‌شده در دورانی معین جذابیت و کشش لازم برای تعقیب داستان را زمینه‌چینی می‌کند. اذعان باید کرد که در این شیوه، داسـتان‌های محمد طلوعی نمونه‌ای مثال زدنی محسـوب می‌شـود. اما از این نکته نباید غفلت کرد که داستان‌نویسی مدرن، میانه خوبی با این شیوه ندارد. داستان‌نویسی ایران نیز در دهـه پیش – فارغ از قدرت و ضعف‌های خود- عنایتی به بازگویی مکنونات ذهنی نداشـت. داسـتان، ظرف یک و نیم قرن گذشته، بیش از یادآوری حول محور خلق وضعیت‌هایی نضج می‌گیرد که در برخی موارد، نویسنده در مقایسه با راوی از اشراف و تسلط چندانی برخوردار نیست. اتفاقا این میل شدید و مهارنشـدنی به یادآوری و نقل خاطره، که غالبا با تجربه نسـلی دهه شصتی‌ها گره خورده اسـت، خبر از دشـواری‌ها و هراس‌های ناشـی از شرایطی می‌دهد که آدم‌ها حس می‌کنند روزگارشـان به سـرآمده و تا وقت هست باید هرچه سریع‌تر روایتی دسـت و پا کـرد. حال آنکه یکی از دلایل وجودی قصـه در جهان مدرن، فراموشی و حتی صیانت از فراموشی است. در این نگره اخیر، داستان‌نویس با کلنجار بسـیار می‌کوشد تا گذشته به شکل محتوای حافظه درنیاید. «حرف بزن حافظه» ناباکف نمونه‌ای از داستانی اسـت که راوی برخلاف سایر آدم‌ها برای نقل کودکی و نوجوانی‌اش دچار مشکل است. پروست خود به تنهایی مظهر نوعی نویسنده‌ای است که به تداعی، یادآوری و هر حافظه خودمختار و نیت‌مند انسانی تشکیک وارد می‌کند. دسـت بر قضا داستان، عبارت از ماجرایی است که از دستبرد حافظه دور مانده است. ایده برگسونی حافظه که گونه‌ای ادراک محدود به ذهن تلقی می‌شد، در آغاز قرن بیستم منبع الهام داستان‌نویسان بسیاری شد. از این رو، حافظه بر خلاف اسـمش نه فقط چیزی حفظ نمی‌کند، که در وضعیت‌هایی خاص، به دستکاری، حذف و سرکوب نیز می‌پردازد.

آنتونیو نگری در مقاله‌ای با عنوان «در سـتایش فراموشی رخداد»، از وضعیتی سـخن می‌گوید که شـروع دورانی تازه در ذهن شـاهدان عصرپیشین، به شکل مجموعه‌ای از ناکامی و روزشمار شکست‌ها ظاهر می‌شود. نگری با استفاده از تعبیری اسپینوزایی «فراموشی مولد»، پرهیز از یادآوری را به مهم‌ترین و سخت‌ترین کنش مقاومت تعبیر می‌کند. از منظر دوران‌ها لزوما با برآورده شدن همه حسرت‌ها و آرزوها به پایان نمی‌رسند. درست در هنگامه دوران‌های تازه است که ذهن بر خلاف بدن، با یادآوری از لزوم مواجهه با شرایط تازه سرباز می‌زند. فراموشی مولد که مصادیق آن در داستان‌ها و رمان‌های معاصر به چشم می‌خورد، با خلق وضعیت‌های تازه سد راهی اسـت برای به جریان درآمدن حافظه. نگری چنین استدلال می‌کند که با تسلیم رخداد به حافظه، رخداد، خصیصه‌ای روایی پیدا می‌کند و روایت طعمه مناسـبی برای اعمال سـلطه است. همیشه امکانات روایت‌سازی فاتحان و برندگان بیشتر از شکسـت‌خوردگان است. بر این منوال، رخداد به شکل روایت درمی‌آید، نام‌گذاری می‌شود، در ادامه طبقه‌بندی و قوام یافته به شکل یکی از اهرم‌های اعمال قدرت بر بدن‌ها در می‌آید. بنابراین فراموشی مولد، تلاش برای صیانت از وجه روایت‌ناپذیر و ناگفته رخداد در آستانه دوران‌های تازه است. در غیراین‌صورت شگفتی و تکینگی رخداد به محض تبدل آن به روایت، در دو قطب نوستالژی و فتیشیزم طیف‌بندی می‌شود. نوستالژی، مکانیسم «زیستن‌های بدون بودن» و فتیشیزم، در طرف دیگر مکانیسـم «بودن‌های بدون زیسـتن» خواهد بود. فراموشی مولد را نباید با انفعال اشتباه گرفت. اتفاقا این یادآوری هیستریک است که شبه‌فعالیت را به جای امتداد رخـداد جـا می‌زند و در واقع با فراموشـی مولـد راه برای خلق وضعیت‌های تازه و امکان‌پذیری کنش باز می‌شـود. هیچ عصری برای شروع پیدا کردن آنقدر صبر نمی‌کند تا حسرت‌ها و ناکامی‌های همه ساکنان عصر قبلی یک به یک برآورده شود.

در نگاهی سطحی و در عین حال نه بی‌طرفانه، روحیه حاکم بر اغلب راویان داستان‌های اخیر، حکایت از موجوداتی می‌کند که به جز یادآوری و بسته‌بندی محتواهای حافظه هیچ تاثیر دیگری ایجاد نمی‌کنند. هرچند نقد ادبی نیز از این مقوله مستثنا نیست. با این تفاوت که اگر مرکز ثقل فعالیت گسل‌های حافظه در عرصه داستان‌نویسی دهه ۶۰ است، در نقد ادبی مرکز ثقل دهه ۴۰ فرض می‌شود

در نگاهـی سـطحی، خام‌دسـتانه و در عیـن حال نه بی‌طرفانه، روحیه حاکم بر اغلب راویان داسـتان‌های اخیر، حکایت از موجوداتی می‌کند که به جز یادآوری و بسته‌بندی محتواهای حافظه هیچ تاثیر دیگری ایجاد نمی‌کنند. هرچند نقد ادبی نیز از این مقوله مستثنا نیست. با این تفاوت که اگر مرکز ثقل فعالیت گسل‌های حافظه در عرصه داستان‌نویسی دهـه ۶۰ اسـت، در نقـد ادبی مرکز ثقل دهـه ۴۰ فرض می‌شود. خاطره داستان‌های دهه ۶۰ با انگاره‌های نقد دهه ۴۰، شـاید در زمره مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات دوران ما باشد. هر قدر داستان‌نویسی تمایل بیشتری به فتیش‌هایی مثل اشیا، اتفاقات، برنامه‌های رسانه‌های جمعی، طرز لباس پوشـیدن، غذاها و... پیدا می‌کند، نقد ادبی بیشتر پذیرای نوستالژی دهه ۴۰ می‌شود. انتخاب این مرکز ثقل‌ها تصادفی و بی‌دلیل نیسـت، شـرح دقیق و جامع آن در حوصله این نوشته نیست، ولی به همین بسنده می‌کنیم که وقتی رخداد جلوه نام‌ناپذیر و نشـناختنی خود را بروز می‌دهد، حافظه-محـوران به ناچار تطبیق قبل و بعد را مبنای کار خود قرار می‌دهند. بر این منوال نقد ادبی به گفتمانی ماقبل رخداد و داستان به گفتمانی پسارخدادی تحول پیدا می‌کند. ادبیات، با آفریدن وضعیت‌هایی سراسـر برسـاخته و حتی جعلی امـکان ولادت بدن‌هـا، ادراک‌ها و احسـاس‌های تازه‌ای را فراهم می‌کند، که با تجربه آن اکنون به شـکل تاریخی از منظر آینده درمی‌آید. آنچه قرار است داستان باشد یا داستان بشود، پیش از هر چیز خلق چیزی است که هیبت آن در حافظه نمی‌گنجد. به این ترتیب چه‌بسا موقعیتی فراهم آید که سخن خاموشان به جلوه درآید.

داستان «لیلاج بی‌اوغلو»، همانطور که پیشتر نیز گفتیم تنها داستان مجموعه «من ژانت نیستم» است که از شیوه شایع انتقال محتوای حافظه تبعیت نمی‌کند. اتفاقات داستان در ترکیه به وقوع می‌پیوندد، راوی با بردهای پیاپی خود در تختـه نرد، به کانون توجه حریفان و رقیبان مدعی تبدیل شده است. اما با هر بردی، زندگی سخت‌تر می‌شود تا جایی که به زندانی میزبان خود مبدل می‌شود. در جایی از داستان راوی تخته نرد را برای ترک‌های میزبان خود اختراع ایرانیان معرفی می‌کند و در ادامه تخته نـرد و راوی طوری به هم پیوند می‌خورند که راوی به نیت باخت و نجات از وضعیت بغرنجی که در آن گرفتار شده، به میدان بازی وارد می‌شود.

«لیـلاج بی‌اوغلـو»، در پس‌زمینـه جهان قماربـازان و تنش‌هایی که سیر داستان اقتضا می‌کند، برای راوی در حکم تنگناست. در اینجا نه نیازی به یادآوری است، نه با مرور وقایع کاری از پیش می‌رود. در واقع، تخته نرد با بردهای متوالی به شکل مخمصه‌ای درآمده کـه نه می‌توان برآن فایق آمد نه می‌توان نادیده‌اش گرفت. اما با اسـتفاده از مجهول معاون یا با تکنیک مدد غیبی ناگهان سروکله «زن موکاهی» خانه روبه‌رو پیدا می‌شود و بحران راوی با بحرانی تازه‌تر- مراقبت از شیرخوارگان استانبول- ختم می‌شود. این فرآیند در داستان «راه درخشان» به نحو دیگری تکرار می‌شود. مطابق با سیر روایتی که می‌خوانیم، سطح حافظه راوی آنقدر وسعت می‌یابد که برای تداوم ماجرا مرده‌ها با زنده‌ها تن خود را معاوضه می‌کنند. «آدم زنده می‌تواند با شروط معین و عقد معین روحش را به کالبد مرده‌ای وارد کند و در ظاهر بمیرد. اما ایامی که شـمارش باید در حین معاوضه جسـم روشن شـود، در کالبد جدید زندگی کند.». «راه درخشان» از جنبه‌ای مستقل از مناسبات حاکم بر داستان، می‌تواند استعاره‌ای از نفس داستان‌های حافظه-محور نیز محسوب شود. رابطه داسـتان‌نویس و راوی را در چنین معامله‌ای می‌توان بازنگری کرد. از ملزومات عقد معامله میان تن مرده و زنده، یکی هم این است که «روح معاوضه‌شده»، اصل مال و «حساب روزهای زندگی شده در کالبد جدید» فرع مال به حساب می‌آید. آرش در «راه درخشان» موجودی است که زندگی‌اش دونیم شده و از قرار در هیات مرده شور، با راوی مرده به معاوضه/معامله روح‌هایشان می‌پردازند. به عبارتی آنکه زندگی‌اش نیمی از یک زندگی بیش نبوده، تن خود را به کسی می‌بخشد که برای نقل خاطره سـفرش (به اصفهان) یـک زندگی نیز برایش کفایت نمی‌کرده است. البته این قاعده را می‌توان تعمیم داد و به این نتیجه رسید که زندگان گرفتار در زندگی ناتمام، بهترین کاری که می‌توانند بکنند این است که روح و حیات خود-آخرین چیزهایی را که دارند- به مردگان تفویض کنند تا آنها با طیب خاطر خاطره سفر خود را برای ما نقل کنند. نتیجتا زندگان خریداران مرده‌اند و زندگان فروشندگان زنده. انگار که سودای داستان، کسب و کار پرسود مردگان پرحرف و زندگان ساکت باشد.

ادامه از صفحه ۷

زیبایی باید برآشوبد

کارپنتیر در گفت‌وگویش نشان می‌دهد که این روند با رمان «آقای رییس‌جمهور» آسـتوریاس آغاز می‌شود: «این رمان نخستین اثری بود که از نوع معمول توصیف رسوم منطقه‌ای و شیوه نویسندگان آن زمان فاصله گرفت. آستوریاس با ارایه تصویری درشـت که برشـی کامل از زندگی گواتمالایی است، تمامی کشور را در رمان خود زنده کرد. اثر او نمونه بارزی است از اینکه چگونه می‌توان از ژرفای واقعیتی جزیی، محدود و ابدی به کلیت رسـید. این اثر اعلام شایسـتگی ما به مردم سراسر جهان بود.» ادبیات ایران اما، در یکی از این وضعیت‌های دوباره مانده است: یا بومی‌گراست و یا در وضعیت بازنمایی مانده و به سمت روانشناسی شخصیت رفته است. نویسنده آمریکای‌لاتین ماده خام داسـتان خود را از رسـوم و سـنت‌های بومی گرفته و در طرز تلقی، برخوردی سیاسی و کاملا معاصر با ادبیات دارد، درست عکس مسیری که ادبیات ما طی می‌کند: بازنمایی اتفاقات و روانشناسـی شـخصیت را ماده خام خود قـرار داده، رویکردی نخ‌نما و واپس‌گرا به ادبیـات دارد و از هرگونه مواجهه با سیاست چشم‌پوشـی کرده و با همدستی با گفتمان حاکم، برای آرامش وجدان و شاید عافیت‌طلبی به روایتی خنثی و یکپارچه تن داده است.

۳ «ما از توماس مان آموختیم که فروختن روح به شیطان همیشه به این معنی نیست که پای یک سند را با قلمی امضا کنید که از خون خودتان پر شده است؛ کافی است که شخص زیرکانه به شکل‌های معینی از فساد تن دهد.» آلخو کارپنتیر در توصیف شاعرانی که «قریحه و اعتبار خود را به نازبالش یک دیکتاتور عاریه دادند.» ما را با این گفته توماس مان مواجه می‌کند.

او در «رمان آمریکای لاتین» خاستگاه رمان آمریکای لاتین را شعر حماسی می‌داند و معتقد است که برای اروپاییان به دلیلی بسیار ساده درک گسترش رمان‌نویسی در آمریکای لاتین مشکل است: «آنان عادت کرده‌اند به حدود دوره رمانتیک، که از اواخر قرن ۱۸ آغاز می‌شود و به شکوفایی فوق العاده آن در قرن نوزدهم بیندیشند.» اینکه رمان در اروپا دارای شخصیت است، به عقیده کارپنتیر چیزی است که در فرهنگ‌شان زندگی می‌کند و دایما در حال رشد است. رمان‌نویسی در کشورهای آمریکای لاتین در ابتدا فرآیندی کند داشته است. «ادبیات ما از جنبش دیگری سرچشمه می‌گیرد؛ با شعرهای حماسی آغاز می‌شود، به نظم غنایی راه می‌جوید و سپس با داستان‌های کوتاه و افسانه‌های عامیانه گسترش می‌یابد.» رمان‌نویسی در آسیا و آفریقا به دشواری آغاز شده است اما بیشتر این کشورها دارای سنتی کهن در زمینه شعرند. کارپنتیر با اشاره به سنت شعری کهن آمریکای لاتین، به شاعرانی اشاره می‌کند که نه فقط در شعرهایشان همواره متعهد به زمانه خویش بوده‌اند؛ بلکه مانند روبن مارتینس بیلینا، شاعر بزرگ کوبا ادبیات را رها کرده‌اند تا خود را کاملا وقف مبارزه سیاسی کنند و در عین حال از شـاعرانی می‌گوید که از شعر استفاده‌ای نفرت‌انگیز کردند: «باورنکردنی است که شاعری بزرگ یک حاکم جبار خرده‌پا را مدح کند و او را نیکوکار بخواند؛ در حالی‌که در همان زمان با انتقاد از خود قیافه‌ای حق به جانب می‌گیرد، با توسـل به این حرف که او، یعنی داریو، داور تاریخ نیست. او در کمال مسرت سردبیری روزنامه سـالوادور را از رییس‌جمهوری پذیرفت که مانند اکثر دیکتاتورهای آمریکای مرکزی در کلام غیرمنطقی و در رفتار ستمکار بود. شاعران دیگری هم هستند که مقام‌های دیپلماتیک، شغل‌های دولتی و سردبیری روزنامه‌ها و مجلات را پذیرفتند و زیرکانه به شکل‌های معینی از فساد تن دادند.»

۴ کارپنتیر در این گفت‌وگو که چهار سـال پیش از مرگش چاپ شـد، از برخی از باورهایـش، کـه پیش‌تـر در مقدمه رمـان «قلمرو این عالـم» مطرح کرده بـود فاصله می‌گیرد، مثـلا جریان بومی-منطقـه‌ای صرف در رمـان را مورد انتقاد قـرار می‌دهد، اما برخـی دیگر از ایده‌هایش را در این گفت‌وگو دنبال کرده و بسـط می‌دهد: یکی از آن‌ها طرح مفهوم «واقعیت شگفت‌انگیز» در برابر «امر شگفت‌انگیز» سوررئالیست‌هاسـت: «امر شگفت‌انگیز به گونه‌ای که سوررئالیست‌ها انجام داده‌اند، هرگز چیزی نبوده مگر ترفندی ادبی که در درازمدت ملال‌آور می‌شود. نوعی ادبیات روبابینانه زمینه‌چینی‌شده که حسابی حالمان را به هم می‌زند. در آمریکای لاتین ما با هر قدم با واقعیت شـگفت‌انگیز مواجه می‌شـویم، که میراث تمام آمریکاست.» در آمریکای لاتین – کشـورهای جهان‌سـومی به تعبیری کلاسیک- همه چیز در یک رویداد تاریخی بی‌اندازه شگفت‌انگیز می‌نماید: «رویدادی بسیار واقعی که امکان ندارد در اروپا رخ دهد.» کارپنتیر در گفت‌وگویش این مفهوم را با تعهد اجتماعی نویسنده پیوند می‌زند و می‌گوید، قاره ما قاره‌ای سیاسی است، پس رمان ما باید رمانی حماسی باشد: «گفته‌ایم که داستان یا شعر حماسی برخی از کنش‌های مهم اجتماعی را بیان می‌دارد. کنش مهم اجتماعی می‌تواند قیام، اعتصاب، انقلاب یا هر کشمکش اجتماعی دیگر باشد. به هر حال این امور همواره به صور قهرمانی یا در مفهوم کلاسیک آن به صـورت عظیم‌ترین منزلت‌ها تجلی می‌یابد. برخـی از صور قهرمانی دیگر تاب زره و نیزه یا کلاهخود را ندارند؛ نه نامشان آشیل است نه نیازی هست که تروا را محاصره کنند. دنیای امروز سرشار از این شخصیت‌های حماسی است. رخدادهای حماسی در آمریکای ما امری عادی محسوب می‌شوند.» به این ترتیب کارپنتیر؛ رمان‌نویس متفکر و موسیقی‌شـناس بزرگ که به‌دلیل کوبایی بودن از جایزه نوبل ادبیات محروم ماند، در این گفت‌وگو با پیوند میان مفاهیمی که در رمان‌نویسی و مواجهه‌های انتقادی و خلاقانه‌اش دنبال کرده است، در آخرین آرایش اعلام می‌کند: «رمان آمریکای لاتین باید متعهد باشد و گرنه نمی‌تواند وجود داشته باشد.»

ادامه از صفحه ۷

ناشران ما به معنای واقعی ناشر نیستند

به نظرتـان ناشـر چقـدر می‌توانـد در ارایـه ترجمه خوب تاثیرگـذار باشـد؟ در گذشـته ناشـرانی بودنـد کـه ویراسـتار و کارشـناس ترجمـه داشـتند امـا به نظر می‌رسـد ایـن روزها چنین وسواس و سخت‌گیری‌ای وجود ندارد و ناشـران بیشتر به انتشـار ترجمه‌های زودبازده رو آورده‌اند.

متاسفانه بیشتر ناشـران ایرانی به صورت تصادفـی کار می‌کنند و خودشان انتخاب پیشـینی ندارند. تعداد ناشـرانی که با وسواس اثری را برای ترجمـه انتخاب می‌کنند و آن را به مترجم سـفارش می‌دهند خیلی کـم اسـت. در اروپا، ناشـر گاهـی از مترجم و حتـی گاهی از خود نویسـنده مهم‌تر اسـت و این ناشـر اسـت که مترجم و نویسنده را راهنمایی می‌کند نه برعکس. اما در اینجا ما چنین ناشـرانی نداریم. حالا بعضی‌ها سـر سوزنی به چنین مفهومی از ناشر نزدیک می‌شوند اما تا رسـیدن به آن سطح هنوز فاصله زیاد است. من در اینجا کمتر ناشری را می‌شناسـم که کتاب‌هایی را که خودش چاپ می‌کند خوانده باشد. اگر هم باشد، استثناست. می‌گویند که ما در ایران سه هزار ناشر داریم. اما از این سه هزار تا شاید دو یا سه ناشـر، زبان خارجی بدانند و کتابی را قبـل از ترجمه خوانده باشـند یا دسـت‌کم به ادبیات اشـراف داشته باشـند و صاحب نگاه، دید و سلیقه مشـخصی باشـند. در یـک کلمه می‌توان گفت که بیشـتر ناشران ما در معنای واقعی ناشر نیستند.

به نظرتان گرانی کاغذ ممکن اسـت به ناچار باعث سختگیرتر شدن ناشران شود؟

نه. اتفاقا درسـت برعکس، الان طوری شـده که ناشـران به دلیل گرانـی کاغـذ، کتـاب کم‌حجم را ترجیح می‌دهنـد. چون برای چاپ کتاب‌های کم حجم سرمایه کمتری لازم است.

به نظرتان مترجم ادبی لزوما تفسـیرکننده اثری کـه ترجمه می‌کند هم هست؟

اتفاقا نکتـه‌ای که جا دارد حتما گفته شـود این است که معمولا ما مترجمـان را به‌عنوان کارشـناس آنچـه ترجمه می‌کنیـم می‌دانند و مثل کافکا با من مصاحبه می‌کنند در حالـی که مـن مترجـم کافکا هستم نه متخصص کافکا و این هم یکی از بلایایی اسـت که در عرصه ادبیات به آن دچار هسـتیم. یعنی چـون منتقد کم داریم ما مترجم‌ها خودبه‌خود نقد و تفسـیر آثاری که ترجمه می‌کنیم را یدک می‌کشیم و اغلب هم صلاحیتش را نداریم. من در مورد شخص خودم می‌گویم که من صلاحیـت بحث خیلی جدی و تئوریـک را درباره آثـار ادبی ندارم. ولی متاسفانه چون دیگران این کار را نمی‌کنند، سـراغ ما می‌آیند و ما هم بـا پرویی مصاحبـه می‌کنیم و درباره نویسـندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ایم حرف می‌زنیم.

اینکـه گفتید مترجـم اثر را از پشـت عینـک خـودش ارایه می‌دهد، نوعی تفسیر نیست؟

این یک اتفـاق محتوم و ناگزیر است اما نمی‌شود اسمش را تفسیر گذاشت. همانطور که گفتم مترجم هنگام ترجمه تلاش می‌کند خودش را حـذف کند ولی حـذف مطلق، شدنی نیسـت. مثلا ترجمه حسن قائمیان از «گروه محکومین» کافکا ترجمه بسـیار عالی‌ای اسـت و من این ترجمه را خیلی می‌پسـندم. اما قائمیان هنگام ترجمه کافکا، عینکی به چشم داشته که با عینک من فرق دارد و برای همیـن ترجمه‌هایمان هم متفاوت شده است و این اصلا به تفسیر ربطی ندارد. بالاخره مترجم هم آدم اسـت و وقتـی یک کتاب را به قول شـما با انتخـاب ترجمه می‌کند، چیزی را در آن پسندیده و می‌خواهد آن پسند را ارایه بدهد. بنا بر این حذف کامل مترجم از پشت اثر امکان‌پذیر نیسـت اما تفسـیر، بحث متفاوتی اسـت و مترجم یک اثر لزوما مفسر آن نیست.

شکل‌های زندگی

استحکامات غریزه

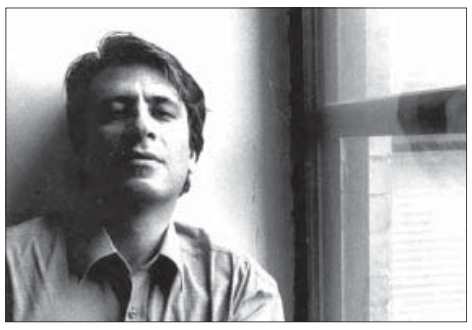
نادر شهریوری (صدقی)

دو زندانی بدون نام، یکی محکوم به هشـت سـال و دیگری محکوم به ۳۰۰ سال حبس با هم در یک سلول زندگی می‌کنند، آنها برای جلوگیری از نابودی، تمام خاطرات خودشان و هر آنچه از زندگی گذشته‌شان می‌دانند به یکدیگر می‌گویند از آرزوهایشان به هم می‌گویند، به تدریج اما خاطراتشان یکی می‌شود و همین‌طور آرزوهایشان، تا به آنجا که هرکدام جهان را از نگاه دیگری می‌بینند. زمان سـپری می‌شود و موعد آزادی محکوم کوتاه‌مدت فرا می‌رسد او که خود را در آستانه آزادی و تحقق آرزویش که ازدواج با همسر آینده‌اش است می‌بیند، در خلوت، دلش به حال محکوم ۳۰۰ ساله می‌سوزد، اما به یک باره از خواب سنگینی که مثل مرگ بود بیدار می‌شود و درمی‌یابد که رفیقش را به جای او آزاد کرده‌اند «...وقتی به تختخواب خودم نگاه کردم، او نبود، کیف‌دستی‌ام هم نبود. بعد فهمیدم، شاید فقط چند لحظه از رفتن او می‌گذشت. ناگهان دلم فرو ریخت به نظرم رسید قژقژ بسته شدن درهای بند را می‌شنوم. نگهبان را صدا زدم آمد و وقتی گفتم که چرا برای آزادی من کسی نیامده است، خندید و وقتی پرسیدم او کجاست، خنده‌هایش شدیدتر شـد.»[۱] آنگاه به سـمت آیینه می‌رود اما در آیینه بـه جای تصویر خودش رفیقش را می‌بیند «در آیینه من نبودم، او بود، صورت او...»[۲]

در داستان بالا – اگر فاخته را نکشته باشی – چیزی مبهم وجود دارد، در ابتدا خواننده گمان می‌برد گفت‌وگو میان دو نفر است، اما بعد درمی‌یابد صحبت یا مشاجره آدمی با خودش است. ابهام بر اثر خواندن ادامه داستان شدت می‌یابد اما ارتقا نمی‌یابد، بلکه به خاطر ناتورالیسـتی قوی در آثار مندنی‌پور همچون روایتی اسطوره‌ای همه چیز به «نقطه آغاز» برمی‌گردد. گویی که در نهایت یک راوی، یک حدیث و یک نقطه تاریک اما قابل اتکا وجود دارد و آن طبیعت است.

در داستان «سایه‌ای از سایه‌های غار» از مجموعه سایه‌های غار کشمکش میان طبیعت – مندنی‌پور، گاه کلمه غریزه را به جای طبیعت به کار می‌برد – انسان به صورت تمثیلی نشان داده می‌شود. ماجرا مربوط به آقای فروانه است، مردی فرهیخته که همسرش را از دست داده و به تنهایی در آپارتمانی مشرف بر باغ‌وحش زندگی می‌کند. او از فرط کنجکاوی، علاقه یا تاملات فرهیختانه خـود گاه مدت‌ها به حیوانـات باغ‌وحش می‌نگرد و آنها را زیر نظر می‌گیرد. به تدریج بر اثر انزوایی که آقای فروانه دچارش می‌شـود، حیوانات به عنوان موجودات طبیعی‌تر در زندگی‌اش نقشی بیشتر ایفا می‌کنند؛ گویی که کم‌کم بخشـی از وجودش می‌شوند. اما در عین حال وجه انسانی و فرهیخته آقای فروانـه در برابر هجوم حیوانات باغ‌وحش به منظور منبع، او از خود مقاومت نشان می‌دهد، زیرا به هر حال آقای فروانه اعتقاد دارد «انسان زمانی انسان شد که از دنیای وحش کنار کشید»[۳] بخشی مهم از داستان به تشریح جنگ و جدال این دو وجه دایمی از وجود انسانی می‌گذرد، دو وجهی که آقای فروانه خود به آن صحه می‌گذارد «آقای فروانه اعتقاد دارد که انسان موجود دووجهی ترحم‌برانگیزی است: یک نیمه از وجود او به حیات اجتماعی متمایل و نیمه دیگر حرم انزواطلب غریزه را ترجیح می‌دهد.»[۴]

بـا این همه و به‌رغم آگاهی آقای فروانه از ویژگی انسـانی و حتی به‌رغم اقدامات فرهیختانه‌ای که انجام می‌دهد تا بر حیوانات باغ‌وحش نظارت داشته



باشد که خرید دوربین و مهیاکردن کتابخانه‌ای نفیس درباره حیوانات از جمله آن اقدامات است، باز نیرویی ناخودآگاه او را به «نقطه آغاز» برمی‌گرداند زیرا او استحکامات غریزه را دارای چنان اقتداری می‌بیند که هرگز تحت نفوذ رفتار دیگری قرار نمی‌گیرد.

با این حال افت‌وخیز و کشمکش این دو وجه وجودی در آقای فروانه به تدریج او را فرسوده ساخته تا بدان حد که با رغم فرهیختگی و دفاع آشکارش از اصالت انسـانی در نهایت در برابر تاریکی غارگونه غرایز تسـلیم می‌شود. شکسته شدن عدسی‌های دوربین شکاری و از میان رفتن کتاب‌های مربوط به حیوانات از کتابخانه و سـرانجام مرگ تاثرآورش فی‌الواقع بیانگر شکست نمادین هرگونه کوششی در جهت ارتقا و عبور از استحکامات غریزه است.

در بعضی از داسـتان‌های مندنی‌پور در نهایت، یک راوی است که سخن می‌گوید که در آیینه یک تصویر است که دیده می‌شود و یا مثلا در داستان کوتاه «بشـکن دندان‌سـنگی» با وجود صحبت از مردی جـوان و خواندن نامه‌هایش در نهایت تنها یک نفر- زن جوان- است که سخن می‌گوید و این یکه بودن راوی می‌تواند بیان نمادین پیروزی طبیعت بر انسان باشد که در نهایت این طبیعت است که سخن می‌گوید.

مندنی‌پـور طبیعت را غار می‌بیند و آدمـی را همچون زندانی «اگر فاخته را نکشـی» می‌پنـدارد. تاریکی‌ها آدمی را آکنده اسـت. گهگاه سـایه‌هایی در غار بیانگر نوری است که از بیرون تابیده می‌شود. آدمی به سـوی آن می‌رود، زیرا گمان می‌برد راهی بـرای خروج از غار یافته اما در آیینه تنها یک تصویر دیده می‌شـود. تصویری قدرتمند با نوعی تحکم ماقبل تاریخی «در قدرت نوعی تحکم ماقبل تاریخی برای به زانو درآوردن و بـا احتیاط بگویم مضمونی ماورالطبیعه وجود دارد که ما را ناخـودآگاه به پذیرفتن واقعیت آن، هر چقدر هم دور از ذهن باشـد وا می‌دارد.»[۵] کشـمکش تاریخ و طبیعت همچون کشمکش آقای فروانه با باغ‌وحش جنب آپارتمانش در نهایت با چاشـنی پرزور تحکم ماقبل تاریخی به سـمت و سوی ناتورالیستی پرقدرت منتهی می‌شود که در هر حال هیچ راهی برای خروج از استحکامات غریزه در خود نمی‌یابد.

مندنی‌پور تمامـا تمثیلاتی زیبا ارایه می‌دهد. ممکن اسـت خواننده با خواندن «سـایه‌های غار» تمثیل افلاطونی غار و مثـل آن را به ذهن آورد. مثلی که نمونه ارتقا یافته و آرمانی واقعیت زمینی است، البته که ناتورالیسم مندنی‌پور تمایلی به خروج و ارتقا از واقعیت زمینی ندارد، او گرچه همچون افلاطون از تمثیل غار استفاده می‌کند اما غار موردنظر مندنی‌پور نماد گذر از واقعیت زمینی نیسـت که بالعکس نماد بدویتی ماقبل تاریخی است که به حکم تحکم طبیعت آدمی در غار چندان تفاوتی با دیگر جانوران پیدا نمی‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱و ۲و ۵ به ترتیب ص ۱۱۶، ص۱۱۷، ص۹۷ «از داستان کوتاه اگر فاخته را نکشته باشی» به نقل از مجموعه داستان سایه‌های غار.

۳ و۴ به ترتیب ص ۱۵ و ص۹ «از داستان کوتاه سایه‌ای از سایه‌های غار» به نقل از مجموعه داستان سایه‌های غار.