نسخه اول

مردن با چشمان باز

درباره رمان «مرگ خوش» نوشته آلبر کامو*

● جواد ماه‌زاده ●

اینکه همزمان با انتشار «مرگ خوش» آلبر کامو این عبارت تبلیغاتی نیز منتشر شد که «مرگ خوش از معدود آثار کامو است که از سویه‌های بدبینانه و نیست‌انگار خالی است»، بعد از خواندن رمان دیگر مورد وثوق نیست. داستان «مرگ خوش» با اتفاقی دهشتناک آغاز می‌شود و آن کشتن مرد افلیجی به نام «زاگرو» به دست «مورسو» است؛ قتلی که به هیچ قتل متعارفی شباهت ندارد و از سر خواسته مقتول یا به عبارتی مرحوم صورت گرفته است. توصیفات نویسنده در این فصل که «مرگ طبیعی» نام دارد، هیچ حسی از رعب و وحشت یک جنایت یا حتی خودکشی را در خواننده نمی‌نشاند و اگر در اینجا از عبارت «اتفاق دهشتناک» برای وصف شروع داستان استفاده شده، تنها ناشی از نحوه مرگ و تصمیم ارادی بر مردن از سوی زاگروست. مورسو از وظیفه کشتن زاگرو که خلاصی می‌یابد، نگاهش به آسمان و حواسش به هوای تازه می‌رود و هیچ حس شناعت و قساوتی در او مشهود نیست. مورسو زندگی ملال آور و پر از تکیت و تنهایی را از سر می‌گذراند. دلبستگی‌اش عکس‌ها و یادگارهای پیش پا افتاده پدر و مادر در خانه‌ای تنگ و محقر است. نویسنده برای وصف موقعیت ضد قهرمانش، صحنه آرایی پر جزئیاتی برای او ترتیب می‌دهد. ساعت خوابیده، چراغ نفتی بدون فتیله، صندلی‌های درب و داغان، آینه رنگ و رو رفته و... خبر از زندگی مات و کدر و موقعیتی ملال آور می‌دهد.

مورسو در این داستان مصداقی از خوشی‌های بیهوده و ملال آور است. او بسان یک تماشاگر، تنها به چشم دوانیدن میان مردم و مشاهده جنب و جوش آنان در خیابان‌ها و محله‌ها و پروخالی شدن آنها می‌نشیند و روزهای رخوت‌انگیزی را سپری می‌کند که هر روز از پی دیگری می‌آید. هیچ چیز در نظر مورسو مهم نمی‌آید و روابط او با آدم‌ها فاقد عمق و معنا است و این ادامه دارد تا روزی که طی یکی از حرف‌های بیهوده و بی‌هدفش از معشوقه خود می‌خواهد تا کسانی را که با آنان رابطه داشته به او معرفی کند. زاکروی افلیج یکی از آنهاست که وقتی مورسو به دیدنش می‌رود، در چهره‌ای تازه در ذهنش کشوده می‌شود. او شاید برای نخستین بار حسی را با زاگرو تجربه می‌کند که به او قدرت قضاوت و اراده را اعطا می‌کند؛ اراده‌ای معطوف به مرگ و مرگی معطوف به خوشبختی. این مرد ناتوان حامل باوری است که تا پایان رمان و بعد از مرگ او با مورسو همراه است و آن این است که «زندگی تا جایی ادامه دارد که توجیهی برای آن وجود دارد و تا وقتی آن توجیه هست باید زندگی کرد». این ایده خود می‌رساند که وقتی توجیه زندگی از میان رفت، مرگ منطقی‌ترین و عاقلانه‌ترین اتفاق ممکن خواهد بود. زاگرو تراشنده افلیجی است که اعتقاد دارد زندگی هرگز نباید با بوسه‌های یک افلیج آلوده شود. از این رو نامه‌ای می‌نویسد در بریگیزنده میل به مرگ و وداع با زندگی و باقی‌اش را با یک تهاجم به مورسو می‌سپارد.

دوران زندگی مورسو بعد از این واقعه که در فصل «مرگ عمدی» سپری می‌شود، دورانی شبیه به کشف و شهود و درک معانی است. او جویای نیکبختی و شادی راهی پراگ می‌شود ولی تنهایی‌اش با انزوا توام می‌شود. دلتنگی‌های او در جریان نامه‌ای که از زادگاهش الجزیره به دستش می‌رسد، لبریز می‌شود و او رابه الجزیره برمی‌گرداند. شادی همراه با اندوه، خوشبختی در کنار افسردگی، رضایتمندی توام با تنهایی و امیدواری در عین ناامیدی از مفاهیمی است که در زندگی رو به مرگ مورسو خود را باز می‌نمایاند. مورسو آرام آرام، هوشیار و با چشمان گشوده به سوی مرگ می‌رود و در این سفر سرخوشانه، بی‌شباهت به همراز سال‌های عمرش یعنی زاگرو که بی‌نصیب از لذت زندگی اما آگاهانه به حیاتش پایان داد، نیست.

انتشار «مرگ خوش» به هر حال اتفاق میمونی است. این اولین رمان آلبر کامو است که در سال ۱۹۳۶ نوشته شده اما بعد از مرگ نویسنده منتشر شده است. با همه ارزشی که رمانی از کامو با خود دارد، نمی‌توان از دست‌اندازهایی که در کار مترجم و ناشر دیده می‌شود، چشم بسته عبور کرد. احسان لامع (مترجم کتاب) رمان را به ترجمه‌های احمد شاملو تقدیم کرده ولی خود در این اثر پیرو سبک شاملو نیست و تلاشی برای بومی‌سازی واژه‌ها و اصطلاحات صورت نداده است. مترجم بیشتر به برگرداندن نعل به نعل عبارات، همسان‌سازی و پرهیز از هرگونه دخل و تصرف متکی است که این روش در جاهایی به نقطه ضعف کار بدل شده است. به نظر می‌رسد برخی عبارات مرکب در ترجمه واژه به واژه از معنی مورد نظر نویسنده دور شده باشد و به همین ترتیب پاره‌ای توصیفات نیز کارکرد حسی‌اش را از دست داده باشد. نیاز کتاب به ویرایش دیگر نکته قابل ذکر درباره «مرگ خوش» است که می‌توانست نثری پالوده‌تر را در اختیار مخاطب بگذارد.

* ترجمه احسان لامع، موسسه انتشارات نگاه، چاپ اول: ۱۳۸۷

یکی مثا

بعد از این اگر هیچ شعر

● ابوالفض

«نظریه شعر حرکت یک بیانیه نیست...» و این خود یکی از ابزارهای شناخت «شعر حرکت» به حساب می‌آید. البته باید قدری بیشتر توضیح بدهم: ما از طریق چه نشانه‌هایی می‌توانیم دریابیم که نظریه «شعر حرکت» یک بیانیه نیست؟ یکی از نشانه‌ها این است که ـ دقت کنید! ـ نظریه «شعر حرکت»، شاعران را گروه نمی‌کند، بلکه شعرها را گروه می‌کند؛ یعنی این نظریه به مفهوم آن نیست که عده‌ای از شاعران را تحت یک نام و پیرو یک روش صرف معرفی کند، بلکه شعرهایی از شاعران گوناگون را که یک ویژگی مشترک ـ استحاله ـ دارند، گروه می‌کند. حال ممکن است این شاعران حضورشان کمرنگ شده باشد، یا آنکه هنوز فعال باشند؛ ممکن است دیگر به سایر رشته‌های هنری بپردازند، یا آنکه هنوز هم شعر بگویند. در هر حال نظریه «شعر حرکت» به گروه‌بندی، نخبه‌گرایی و صدرنشینی شاعران ارتباط ندارد، بلکه مهم‌ترین شعرهای امروز را گروه می‌کند و راجع به آنها به بحث می‌نشیند. این رویه، درست برعکس روش بیانیه‌هاست، چرا که بیانیه‌ها معمولا شاعران را گروه‌بندی می‌کنند، کما اینکه مهم‌ترین بیانیه‌ها در جامعه شعری ما ـ اعم از شعر حجم، شعر موج، یا شعر ناب ـ شعرها را گروه نمی‌کردند، بلکه شاعران را گروه می‌کردند و نیز نام همان شاعران را ترویج می‌دادند. برای مثال اگر رویایی را، آن هم به دلیل نبوغ او، در بیانیه شعر حجم استثنا کنیم و او را صدرنشین بدانیم، بقیه ـ مثل اسلام‌پور و اردیبلی و... ـ صرفا به همان گروه گرایی علاقه‌مند بودند و تعلق خاطرشان، خود شعر نبود.

اما نظریه «شعر حرکت» حکایت دیگری دارد، چرا که اصلا بیانیه نیست که شاعران را گروه کند، بلکه یک نظریه است و شعرها را گروه می‌کند و برای توضیح باید علاوه کنم: ممکن است شاعری که حرکت سروده باشد دیگر چنین شاعری نگوید، یا حتی ممکن است دیگر شعر نگوید. پس می‌بینیم که نظریه «شعر حرکت» عنوان یک نظریه پیشرو، صرفا همه شعرهای امروز را گروه می‌کند.

"در تاریخچه شعر نو اگرچه می‌توان اما روشی که «شعر حرکت» پیشنهاد اقتضای زمان است؛ چنان که مسبوق هفتاد. نمی‌توان چنین شعری سراغ عنصر. یک واحد سازنده. به چیزی تاریخ شعر ایران بی‌سابقه است، لذ شیوه‌ای منحصربه‌فرد بهره برده‌اند. به اهمیت موضوع می‌افزاید و گرنه ارائه سامان دهی‌هایی از این دست،

6

یاد بعضی نفرات

درباره علیشاه مولوی و اشعارش

اشعاری پر از مطایبه و گاهی صحنه‌سازی

● عبدالعلی دست غیب ●

جمعی از دوستداران علیشاه مولوی، عصر دیروز در تالار کمال دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران گرد هم آمدند تا از مقام شاعری وی تجلیل کنند. استاد عبدالعلی دست‌غیب که از مدعوین این مراسم بوده‌اند، متنی را برای برگزارکنندگان ارسال کرده‌اند که در زیر می‌آید.

***

بسیار متاسفم که در نشست بزرگداشت و شعرخوانی دوست شاعرم آقای علیشاه مولوی حضور ندارم و ناچارم از راه دور به وسیله این نوشته با او و عزیزان دیگری که در این نشست جمع شده‌اند گفت‌وگو کنم. آقای مولوی را که همنام شاعر عارف و بزرگ ما جلال‌الدین موسوم به مولاناست، سال‌هاست می‌شناسم و اشعارش را بارها خوانده و شنیده‌ام. بیش از بیست سال پیش که او جوان بود و این ارادتمند شعر نیز به این صورت کهنسال و فرسوده‌ایام نبود، در محفلی ادبی با هم دیدار کردیم و خیلی زود با یکدیگر انس و الفت گرفتیم. راستش این است که در آن روزها ـ یعنی آغاز دهه ۷۰ ـ اشعاری که امروز شعر گفتار، نخوشکنی، پست‌مدرن و از این قبیل نامیده می‌شود، تازه پا گرفته بود و شاعران نسل بعد از شاملو، فروغ، سپهری و اخوان و... در عرصه شعر، زبان و بیان دیگری کشف کرده بودند و طبعا مخالفان زیادی نیز داشتند. من نیز که دانستگی و گوشم با اشعار کلاسیک و آثار شاعرانه دهه ۴۰ مانوس بود، از آنچه می‌خواندم یا می‌شنیدم و شعر پست‌مدرنی نامیده می‌شد و می‌شود، چیزی نمی‌فهمیدم و چنانکه عادت بسیاری از مردم است، گناه عدم درک خود را به پای شاعرانی می‌نوشتم که از عادت‌های مألوف دوری جسته و درصدد کشف عرصه‌های تازه‌ای در شعر فارسی بودند. در همین محافل ادبی بود که دوستم مولانا علیشاه نیز شعر می‌خواند و حاصل طبع و ذوق خود را به نمایش می‌گذاشت. (این را در حاشیه بگویم که علیشاه شعر را خوب قرائت یا به اصطلاح اجرا می‌کند). عجیب بود اما به رغم پیشداوری و مخالفتی که بر حسب عادت با این قسم اشعار داشتم، زمانی که او اشعارش را می‌خواند، سخت زیر تاثیر این اشعار قرار می‌گرفتم و آنها را می‌پسندیدم. قدرت شعر، بر عادت دیرینه سفت و سخت شده چیره می‌شد و مرا با خود می‌برد و دوست می‌داشتم که او بیشتر شعر بسراید و بخواند.

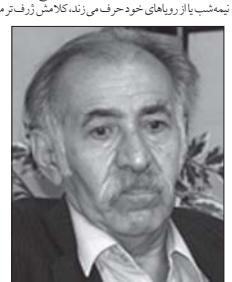
باری، اکنون شماری از اشعار چاپ شده علیشاه مولوی در برابر من است و تاکنون هر یک از آنها را چند بار خوانده‌ام. این اشعار البته زبان و بیان ویژه‌ای دارد، کاملا به گفتار روزانه مردم ما نزدیک و همسایه است؛ پر از مطایبه، بازی‌های زبانی، هنجارشکنی و گاهی صحنه‌سازی است. ویژگی دیگر این اشعار نغز بودن و لیجاز و فشردگی کلام آنهاست و می‌توانم بگویم این عناصر در مجموع شکل‌بندی خاص شعر این شاعر را به عهده دارد. گویا سراینده می‌داند که مردم امروز به علت غوطه‌وری در دریای مواج تمدن مدرن، وقت و حوصله شنیدن یا خواندن قصاید یکصد بیتی یا منظومه‌های چند هزار بیتی را ندارند. عصر ما عصر خستگی و ادب خستگان است. مردم امروز از آنچه قرن هاست مکرر شده است و می‌شود، دیگر به ستوه آمده‌اند، اگرچه مانند قند هم شیرین باشد نمی‌خواهند که مکرر گلدر و باشد. یکی از سویه‌های این به ستوه آمدگی رابطه بازنمایش دادن استهزایی با پیش دهش‌ها و رسم‌های کلامی یا عملی موجود است. چنانکه می‌گوییم اگر فردوسی بزرگ امروز می‌خواست شاهنامه بسراید، اثر او دیگر نمی‌توانست صورت حماسی داشته باشد و صحنه‌های اثر او چیزی از قبیل قطعه «خوان هشتم» مهدی اخوان (م.امید) از آب درمی‌آمد، یا اگر سمفونی ششم بتهوون امروزه تصنیف می‌شد، نمایشگر آشفتگی تمام‌عیار بود اما به ضرورت مصنف آن را با محتویی بذله‌گویانه و استهزایی (ironic) می‌ساخت تا ما را آگاه کند که چه هستیم و در کجاییم.

مولوی شم تیزی در دریافت معانی پنهانی زیست روزانه و صحنه‌های روزمره و تجربه شده امروزین دارد؛ مانند آنچه هر روزه در خیابان‌ها، پارک‌ها، بیمارستان‌ها و اداره‌ها و خانه‌ها می‌گذرد. باشندگانی مانند قمری، کبوتر، گربه، کلاغ و گل‌هایی مانند گلایول، سنبل، شقایق و اشیاء ماه و پنجره و باران در شعر او حضوری زنده دارند و با لحنی گاه جدی و گاه مطایبه‌آمیز بیان می‌شوند. این اشعار مانند اشعار امروز با ایجاد فرمی تازه بر بنیاد جلب و دفع تجربه «خستگی» و «پوش بردن آن، ادب حقیقی زیست امروزیند را می‌سازد: **«بغض کرده نشسته/در دانه‌های سرگردان/سوگوار/شکسته/خسته/خب، شاعرشان را از دست داده‌اند»**. یا: **«در تاریکی پنهان/ارواح آزرده از آدم‌ها قرار می‌کنند.»**

اشعار مولوی و اشعار دهه‌های ۷۰ و ۸۰ با محرک متضاد مضاعفی مشخص می‌شود. بدین معنا که شکل‌های به تمامی به کار گرفته شده، رئالیسم کلاسیک و مدرنیسم را جذب می‌کند و از آنها فراتر می‌رود؛ هم در لفظ و هم در معنا و عناصر هم دو را در ترکیبی تازه می‌گنجاند. در مثل عنصری مانند «ماه» را در نظر آورید. ماه در شعر کلاسیک زیباست و چهره یار به آن مانند می‌شود و همچنین در شعر لورکا و شعر کولی‌های اسپانیا، نشانه باروری و علامت جنسیت زنانه است. سراینده در قطعه «علاقه‌های خیس» رفتار متفاوت دیگری با ماه دارد، اما عناصر قدیمی را نیز در شعر حفظ می‌کند و نخست می‌نویسد: **«ماه کال کیف/از پشت پنجره‌ام گم شو/پلشت پیر/از سطرهای شعر جوانم/بیرون بروا»** اما بعد روشن می‌شود این ماه معصوم و مهربان است و قرار نیست درد دیدار شعار محبوب بوده است. در اینجا وجود موازی تنوع‌ها و بسیارهای تجربه شده در طراحی با همبستگی متقابل از جهانی که اکنون پاره‌پاره و مانند آیینه‌ای شکسته است، باز نمایش داده می‌شود. ما دیگر با دیوارهای استوار باورهای کهن و «هستی‌شناسی»های سفت و سخت گذشته رویاروی نیستیم، بلکه با هستی در هم شکسته و ویران‌شده‌ای درگیر می‌شویم که به صورت جرقه‌های حضور ـ یا از پیش بودگی ـ ذره‌های گسسته هستی، دورنمایی را به ما می‌نماید که بسیار نامطمئن است: **«باور نمی‌کنم هنوز هم سپید مانده باشی/مثل تمام دروغ‌های آسمانی.»** این مشکل در قطعه «یک پرده پاتئومیم در حضور ماه مهربان» بهتر خود را نشان می‌دهد. گربه‌ها لا به لای زباله‌ها، موش‌ها را زاور (آشفته حال) می‌کنند. شاعر می‌خواهد با ضرب و زور همه حواس خود را متوجه ماه مهربان سازد. در چهاردهمین شب که ماه همه صحنه را روشن می‌کند، آدم پلیدی که چاقو می‌زند روی صحنه می‌آید. یکی طناب می‌کشد و دیگری شلیک می‌کند: **«و این طور است که در چهاردهمین شب از حلول ماه مهربان/در آب و آینه و آسمان/پرده از زشت‌ترین صورت زمین/و قفل از گیراترین زبان من می‌افتد/بیخشید، نمی‌توانم به شما اعتماد کنم/مگر مرده یا خایده باشید!»**

شاعر نگران رویدادها و حرف‌هایی است که در کوچه و خیابان می‌گذرد. لذیه مردمی که در جایی ویژه گرد آمده، به واسطه تهاجمی ناگهانی پراکنده می‌شوند، به هم نه می‌زنند و یکدیگر را در تنگنا قرار می‌دهند. آنچه پیش می‌آید تکراری و دست و پاگیر است و بر شدت پراکندگی و بی اطمینانی می‌افزاید. حوادث در دو سطح پیش می‌رود: در سطح خیال و در سطح واقعیت. برفراز این دو سطح، گذشته‌ای آرمانی قرار دارد اما ناگهان وضعیت دگرگون می‌شود و نه نیروی زیانکار بدل می‌گردد و نه نامهگونی پدید می‌آورد: **«جر می‌زند/رانده خط راه‌آهن/بهشت زهرا/چطور می‌خورند مردم/حق/دیگری را در این گرمگوری که افتاده در کار آنها/آن که «روزی روزگاری آمریکا» را فحش می‌دادیم با هم رویه‌روی داشگاه»** البته فرازهایی از این دست خیلی صریح است و صبغه شاعرانه ندارد و بر خلاف آن زمانی که شاعر از گردش‌های نیمه‌شب یا از رویاهای خوحرف می‌زند، کلامش ژرف‌تر می‌شود و نیروی خیال را به کار می‌اندازد و سخن شاعرانگی پیدا می‌کند: **«ساعت/دیر است به خانه برگردیم/از همان کوچه درخت‌پوش/جوی گذر/حالا، حتما/بچه گربه‌های بهاری/بزرگ شده‌اند/و سهم ما از سیب‌های رسیده آن خانه قدیمی/بر شاخه‌های روی شانه دیوار/مانده است/کاش بار هم نام کوچه را عوض نکرده باشند.»** شاعر در جهانی به سر می‌برد که آینده نامعلومی بر روان آدمیان جریان پیدا کرده است. زمان حال متزلزل و نامطمئن است و گذشته نیز چندان آش دهن سوزی نبوده است. او ناظر رویدادهایی است تشویق برانگیزنده. در این هنگامه، حتی عشق قرارگاهی اطمینان‌بخش نیست. نه اینکه محبوب دیر به وعده‌گاه بیاید یا اصلا نیاید. محبوب هم در جهانی نوسانی و نامطمئن زیست می‌کند. می‌توان احتمال داد که خود او و ساعتش در انبوه جمعیت فراری و دریایی وحشی که ایجاد شده است، ناپدید شده باشد و حتی آن آهوی یکه و تنهای بغل‌وخش با آن چشم‌های سیاه و اندام زیبایش ـ که خیره به آدمی می‌نگرد و بیگانهی و لطف را در لحظه‌ای از زمان در وجود خود متبلور می‌کند، از دست رفته است: **«او دیگر چیناب چشمه‌های دوردست را/در چشم‌های جفتش نخواهد دید.»**

ادامه در صفحه ۹


عبدالعلی دست غیب ●

به‌مناسبت ۲۰ مهر، روز بزرگداشت حافظ

حافظ و ادبای فرانسه

● دکتر طهمورث ساجدی ●

به استقبال ۲۰ مهرماه روز بزرگداشت حافظ، سه‌شنبه‌ای گذشت شهر کتاب مرکزی میزبان نشست «حافظ در عرصه ادبیات تطبیقی» بود که اساتید: دکتر اصغر دادبه با عنوان «روز جهانی عشق، بیان جهانی شوق»، دکتر محمود حدادی با عنوان «همسویی و همصدایی گوته با حافظ»، دکتر علیرضا انوشیروانی درباره شاعران انگلیسی‌زبان و نسبت آنها با حافظ و دکتر طهمورث ساجدی با موضوع «حافظ و ادبای فرانسه» به ایراد سخن پرداختند. به همین مناسبت، متن سخنرانی دکتر طهمورث ساجدی استاد دانشگاه تهران را با هم می‌خوانیم.

پس از اولین ترجمه‌های مقطعی از دیوان حافظ در اروپای اواخر قرن هجدهم، نهمه اول قرن بعدی شاهد ترجمه کامل دیوان و تاثیر آن در ادبیات های اروپایی می‌شود به طوری که در اواخر همان قرن نسیم دل‌افزای آن نیز در ادبیات همان قرن فرانسه وزیدن می‌گیرد. با وجود این ترجمه کامل غزلیات حافظ در فرانسه در اوایل قرن بیست ویکم انجام می‌گیرد و استقبال آن به گونه‌ای رقم می‌خورد که امروز ما شاهد چاپ پنجم آن به فاصله سه سال هستیم. در بررسی حاضر سیر ترجمه دیوان حافظ و تاثیر آن در ادبیات فرانسه از خلال ترجمه‌های آلمانی و گاه ترجمه‌های مقطعی فرانسه در ادبیات این کشور مورد بررسی قرار گرفته و ذکر مفیدی هم از ترجمه کامل آن به فرانسه به عمل می‌آید.

در نیمه دوم قرن هجدهم به دعوت پادشاه دانمارک، ویلیام جونز انگلیسی در پایان ترجمه فرانسه خود از زندگی نادرشاه (۱۷۷۰) صفحاتی چند را به اشعار شرقی اختصاص می‌دهد و در آن چندین غزل حافظ را ترجمه می‌کند. دو سال بعد در چاپ «دستور زبان فارسی» خود به فرانسه و برای شواهد دستوری چندین غزل حافظ را به فرانسه ترجمه می‌کند. اما از آنجایی که ترجمه «زند اوستا» (۱۷۷۱) در سه جلد به فرانسه توسط آنکتیل دوپرون، اذهان را متوجه این رویداد بزرگ تمدنی کرده بود و مناظرات قلمی چندی را موجب شده بود و جونز نیز ناخواسته و ولتر وار در آن درگیر شده بود (۱. براون، تاریخ ادبی ایران، علی پاشاصالح، چ ۳، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶، ص ۷۶)، اقدام قهرمانانه آنکتیل دیوپرون در مسافرت به هند و کسب نتایج استثنایی جونز را نیز به کلکته می‌کشاند، ولیکن این بار زبان سانسکریت مورد توجه وی قرار می‌گیرد و در نتیجه شور و شوق ادب فارسی در او افول می‌کند.

نخستین تاثیر این غزل‌های حافظ در اواخر همین قرن و در آثار شاعر شهیر فرانسوی آندره شنیه مشاهده می‌شود که قبلا با ترجمه «گلستان» سعدی هم آشنایی پیدا کرده بود و چون مجموعه نوشته هایش پس از اعدام در سال ۱۷۹۴ پیدا شد، اهمیت کارهای او هم دیر معلوم شد. (جواد حدیدی، از سعدی تا آراگون، تهران نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳، ص ۳۳۲) در قرن نوزدهم و در دوره‌ای که تا پنج دهه تداوم می‌یابد، رنسانس شرقی از طریق چاپ و ترجمه و قرائت کتیبه‌ها و کشف زبان‌های باستانی مشرق زمین در فرانسه عصر خاورشناسی علمی شکل می‌گیرد و از خلال آن فرهنگ و تمدن ایرانی چه از طریق ادبیات غنی و چه از طریق قرائت خطوط میخی شناسانده می‌شود. زحمات آنکتیل دیوپرون در این دوره بیشتر شناخته می‌شود به ویژه اینکه دستور زبان تطبیقی هم به بزرگ‌ترین دستاورد خاورشناسی علمی است، جایگاهی پولادین در بین علوم دیگر کسب می‌کند. در سال ۱۸۰۹ ژوزف فن هامر اتریشی و دوست لهستانی‌اش ونسلاسن ژووسکی، موفق به انتشار نخستین مجله چندزبانی اروپا، با عنوان «خزاین مشرق زمین» می‌شوند. هامر با علاقه‌ای که به قرآن مجید داشت و عنوان فوق را از سوره بقره آیه ۱۴۲ اخذ کرده بود به ذکر این آیه و سوره در زیر این عنوان پرداخته بود؛ آنجا که در ترجمه فارسی آن (قرآن، ترجمه محمدمهدی فولادوند، قم، ۱۳۷۹، ص ۱۸) می‌خوانیم: «مشرق و مغرب از آن خداست.» و لفگانگ گوته به این سوره و به مجموعه شش جلدی آن که تا سال ۱۸۱۸ منتشر می‌شود، توجه خاصی نشان می‌دهد و با هامر از این طریق آشنامی شود. در سال‌های ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳ هامر با استفاده از تفسیرهای سودی بوسنیایی، دیوان غزلیات حافظ را ترجمه و منتشر می‌کند و سپس در سال ۱۸۱۸ «تاریخ ادبی ایران» را که ترجمه و تحقیقی است از «تذکره الشعرا»ی عبدالرزاق سمرقندی ارائه می‌کند. در این دو دهه اول قرن نوزدهم، فعالیت های ایران شناسی به زبان آلمانی به شدت در ادبیات رمانتیسم آلمان و فرانسه تاثیر می‌گذارد.

در سال ۱۸۱۹ گوته به کمک ایران‌شناس بزرگ آلمانی، گوگارتن، «دیوان غربی-شرقی» را منتشر می‌کند که حاصل تحقیقات و انتشارات مقطعی آن بین سال‌های ۱۸۱۴ و ۱۸۱۸ است و با نظر به رمانتیسم آلمانی که منابع لا یزال خود را در شرق و قرون وسطی جست‌وجو کرده بود همانوایی دارد. این همانوایی مقدمه‌ای پرطنین بر ادبیات تطبیقی نوپای این عصر است که نباید صرفا به غرب بسنده کند؛ شرق نیز به مثابه غرب دریای بی کرانی از علوم و ادب است، به طوری

حافظ، سراینده

● شیرین

هدف از نوشتن این مقاله چیزی جز فهم بهتر ادبی و به روش پژوهش علمی نیست؛ همان طوری که شاعر شیراز از بستر زندگی جمعی، فرهنگی و تاریخی خود برمی‌خیزد و اندیشه‌اش به آن تکیه دارد و شرایط فرهنگی، اجتماعی، تاریخی که همچون زمینه‌ای ناخودآگاه که گوهره اندیشه شاعر در متن است در این تاریخ به راستی دو گونه تاریخ را در می‌گیرد: تاریخیت هستی و تاریخیت واقعی. یعنی حافظ در دو عرصه به طور کامل متفاوت زیست می‌کند و می‌اندیشد. از سویی شاعر شیراز در کشاکش با مشکل‌های وجودی در عرصه هستا ـ نیستی با خود، با دیگران و با جهان در چالش است. او هر روز با مشکل‌های هستی (Problems) ؛ بودن و نبودن دست و پنجه نرم می‌کند. لحظه وجودی او سرشار از تشویش است. گذشته «گذشته» است، «اکنون» می‌رود و «آینده» نامطمئن است. هیچ تضمینی به ما نداده‌اند که لحظه‌ای دیگر خواهیم بود و زندگانی خواهیم کرد. ما بر لبه تیغ برنده زمان با پای برهنه در حرکتیم، با پای مجروح و دلی پر از امید و نومیدی در عرصه لحظه‌های وجودی دست و پا می‌زنیم.

«بیوند عمر بسته به موی است هوش دار»

لحظه دیگر زیست حافظ، لحظه تاریخیت واقعی است. در جامعه دارای پایگان (سلسله مراتب) طبقاتی قرون‌وسطا و افسار گسیخته ساختاری که در فراز مسند قدرت محتسبی بزرگ بر اریکه شاهی نشسته است و گرمه‌ها و محتسب‌های کوچک و بزرگ دست‌اندرکارند. تا هرگونه سرچشمه شوق و مستی را بخشکانند. حافظ با این نیز در چالش است. اینکه حافظ را نشناخته‌اند، غفلت از این دو عنصر تاریخی است. هنوز نمی‌دانند که در دیوان رند، شیراز دو شخصیت و دو انسان کاملا متفاوت زیست می‌کند و می‌اندیشد و خود را به چکاد دو کوه سر به فلک کشیده هستی فردی و هستی اجتماعی ـ تاریخی برمی‌کشد. باید گفت که اشعار حافظ و شاعرانی مانند او که شعرشان اسطوره‌ای، عرفانی، رمزی و چند لایه و ایهام‌دار است و آن را می‌توان از ابعاد گوناگون تفسیر و تبیین کرد و طبیعی است که هر کس کم و بیش گمانی از فهم او نزد خود دارد و این همه برداشت‌ها که در عین حال عقیده درباره مایه اندیشه جهان‌گرای در دیوان حافظ به معنای آن است که هر کسی از ظن خود یار او می‌شود.

سردرگمی خواننده شعر در فهم و اندیشه‌های حافظ به همین دلیل است. در مثل بعضی مفسران برای شناساندن حافظ منحصرا به نقد تاویلی و پروژه هرمونیکی متوسل شده‌اند و گفته‌اند شناخت هسته فکری و بینش شاعر فقط رمزی است و با جهان واقعیت سروکاری ندارد. حافظ هنرمند، هرمنوتیک عارفی است از دنیا شسته که هرگز در زندگانی خود بر خوبرویی شیفته نشده است، از جام می لبی نزکده و در گوشه خانقاهی زیج نشسته و ورد و ذکر در زبان می‌آورده‌است. آنچه هدف عشق اوست خداست که گاهی در قالب موجودی زیبا با موهای کمند و ابروی کمانی با خالی بر گونه و سیب زنخدان، دامی در راه عاشق پهن کرده، او را از جهان و هرچه در آن است دور داشته است. چنین تصویری ابدا با کلیت دیوان شاعر نمی‌خواند و به منزله نادیده گرفتن واقعیتی است که حافظ به ویژه بر آن بسیار تاکید دارد. عجیب این است که دو مشکلی که دانستگی حافظ را به خود مشغول می‌داشته، در قرن پرتلاطم ما تجدید شده است؛ عشق (sex) و سیاست. کسی که دیوان حافظ را به دقت بخواند و اسیر پیشداوری های خود نباشد، به وضوح می‌بیند که سرشت جنسی در شعر حافظ (و نیز در اشعار پیشگام او در رندی، سعدی) پیداد می‌کند. سعدی به تصریح و حافظ به تلویح آن را و نتایج سرشت جنسی را در شعر او می‌شود ولی تنهایی‌اش با انزوا توام می‌شود. دلتنگی‌های او در جریان نامه‌ای که از زادگاهش الجزیره به دستش می‌رسد، لبریز می‌شود و او را به الجزیره برمی‌گرداند. شادی همراه با اندوه، خوشبختی در کنار افسردگی، رضایتمندی توام با تنهایی و امیدواری در عین ناامیدی از مفاهیمی است که در زندگی رو به مرگ مورسو خود را باز می‌نمایاند. مورسو آرام آرام، هوشیار و با چشمان گشوده به سوی مرگ می‌رود و در این سفر سرخوشانه، بی‌شباهت به همراز سال‌های عمرش یعنی زاگرو که بی‌نصیب از لذت زندگی اما آگاهانه به حیاتش پایان داد، نیست.

انتشار «مرگ خوش» به هر حال اتفاق میمونی است. این اولین رمان آلبر کامو است که در سال ۱۹۳۶ نوشته شده اما بعد از مرگ نویسنده منتشر شده است. با همه ارزشی که رمانی از کامو با خود دارد، نمی‌توان از دست‌اندازهایی که در کار مترجم و ناشر دیده می‌شود، چشم بسته عبور کرد. احسان لامع (مترجم کتاب) رمان را به ترجمه‌های احمد شاملو تقدیم کرده ولی خود در این اثر پیرو سبک شاملو نیست و تلاشی برای بومی‌سازی واژه‌ها و اصطلاحات صورت نداده است. مترجم بیشتر به برگرداندن نعل به نعل عبارات، همسان‌سازی و پرهیز از هرگونه دخل و تصرف متکی است که این روش در جاهایی به نقطه ضعف کار بدل شده است. به نظر می‌رسد برخی عبارات مرکب در ترجمه واژه به واژه از معنی مورد نظر نویسنده دور شده باشد و به همین ترتیب پاره‌ای توصیفات نیز کارکرد حسی‌اش را از دست داده باشد. نیاز کتاب به ویرایش دیگر نکته قابل ذکر درباره «مرگ خوش» است که می‌توانست نثری پالوده‌تر را در اختیار مخاطب بگذارد.

* ترجمه احسان لامع، موسسه انتشارات نگاه، چاپ اول: ۱۳۸۷