بهنام باوندپور

جرقه در جنگل تاریک

بحثی در بارهٔ ترجمهٔ شعر، با نگاهی به شعر ماندلشتام

آنچه بوده است همان است که خواهد بود و آنچه شده است همان است که خواهد شد / و زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست / آیا چیزی هست که در باره‌اش گفته شود ببین این تازه است.

عهد عتیق. کتاب جامعه

راستی اگر کسی با قیافه‌ای ناهنجار بر شما ظاهر شود، چه خواهید کرد. اگر با انسانی روبه‌رو شوید که به‌جای دماغ، گوش داشته باشد و مثلاً دهان هم نداشته باشد؟ اگر به این گفتهٔ شوپنهاور باور داشته باشیم که «سبک، قیافه‌شناسی ذهن است»، اثری، مثلاً شعر یا ترجمهٔ شعری که فاقد سبک و ساخت و در یک کلام شعریت است از ذهنیتی برآمده است شبیه به زنی با سه ابرو یا مردی ـ حتی زیبا ـ که چیزی نامتناسب بر پیشانیش روییده باشد. عکس‌العملها متفاوت است، اما بسیار پیش می‌آید که خواننده، حتی خوانندهٔ غیرحرفه‌ای به‌جای پدیدآورندگان این «آثار» خجالت می‌کشد. از استادان مسلم ـ که متأسفانه به نسبت جامعهٔ شصت میلیونی ما بسیار کم‌اند ـ که بگذریم، بازار ترجمهٔ شعر شباهت زیادی به وضعیت پیش‌گفته دارد. گاه حتی به‌نظر می‌رسد که ترجمه به حرفهٔ نویسندگان، شاعران یا محققان بیکار بدل شده است. این بیکاری می‌تواند علتهای متفاوتی داشته باشد، از سانسور گرفته تا ته کشیدن کاسهٔ استعداد، که در اصل قضیه هیچ تغییری نمی‌دهد. اصل همان فاجعه‌ای است که به نام ترجمه و به‌خصوص ترجمهٔ شعر در ایران رخ می‌دهد.

در جستجوی حقیقت کلمه

«روح بیگانه جنگلی تاریک است»

ضرب‌المثل روسی

واقعیتی است که نظریهٔ ترجمه متأخر بر ترجمه است. هر آنچه مترجم در بارهٔ جمه می‌گوید، چیزی نیست مگر تجربه‌ای شخصی از ترجمه و مشکل بتوان باور کرد منتقد ترجمه، خود مترجم نباشد. از سوی دیگر نظریهٔ ترجمه ـ با وجود قدمت نهای مترجمان ـ بسیار جوان است و هنوز پاسخهای دقیق و جامعی به سؤالات اسی خود نداده است، یا می‌توان گفت که در واقع هنوز چیزی به‌نام نظریهٔ ترجمه ـ در یف هنر ـ وجود ندارد؛ آنچه هست تلاشها و تأملات جداگانه‌ای است در این مورد.

کار مترجم، از آنجا که او رابطه‌ای مستقیم با موضوع ترجمه دارد ـ و در اینجا لاقه را هم باید اضافه کرد ـ و از آنجا که اغلب کارش را خود به‌تنهایی انجام می‌دهد و ی‌خواهد که به‌تنهایی انجام دهد، خصلتی شخصی به‌خود می‌گیرد و از این نظر هیچ ام مشخص و منظمی را به‌تمامی نمی‌پذیرد و معیار، نظم، و شیوهٔ تاریخی خاصی را نمی‌تابد. اگر هم شیوه‌های خاص ترجمه وجود داشته باشند، این شیوه‌ها محصول وره‌های تاریخی هستند، دوره‌هایی که خود حاصل کار همان مترجمان بوده است. ترجم با موضوع کارش در پشت میز تنهاست و وسایل کارش را تجربه و گنجینهٔ فکری حسی او تشکیل می‌دهند.

ترجمه نوعی حقیقت‌جویی است. نقش مترجم جستجوی پیگیر حقیقت کلمه ست. این جستجو حداقل در دو زبان صورت می‌گیرد، برای پیوند واقعی دو کلمه، دو جمله و در نهایت دو فرهنگ. کلمات همچون موجودات زنده در فرهنگهای مختلف، زندگی‌های جداگانه‌ای داشته‌اند. کلمات در فرهنگ‌های مختلف، همچون لوه‌سنگهایی بر کف رود، در بستر تاریخی ـ فرهنگی ویژه‌ای با مشخصات گوناگون، سایيده شده و شکل گرفته‌اند. ترجمه به این بسترهای تاریخی ـ فرهنگی، به بنیانهای

زبان، زبانی که زندگی کرده، پیر شده، خود را جوان کرده و شیوه‌های زندگی خود را تغییر داده است نقب می‌زند، تا امکان حیات مجدد کلمه، جمله و شعری را در زبانی دیگر فراهم کند.

ترجمه پا گذاشتن به جنگلی تاریک، نفوذ به روحی بیگانه و گشتی آزاد در بین کلمات مه‌آلود از ورای لغتنامه است، برای یافتن حقیقت کلام شاعر و تدارک هدیه‌ای تازه برای فرهنگ بومی. از سویی باید اعتراف کرد، آنچه به نام «ترجمه» بر سر زبانهاست، هنر نیست. و آنچه به نام ترجمه هر روز وارد بازار کتاب می‌شود، اصولاً ترجمه نیست. آن ترجمه‌ای هنر است که فرهنگ و بنیانهای دو زبان را در پشت سر خود دارد و اما اثر سوم را به خواننده پیشکش می‌کند؛ این ترجمه عناصری از فرهنگ و جامعهٔ (آ) را به فرهنگ و جامعهٔ (ب) منتقل می‌کند، خود زیبایی هنری دارد بی آنکه در یکی از دو زبان و دو فرهنگ غرق شود. ترجمه هدایایی را از زبان مبدأ با خود می آورد، اما به‌هرصورت در زبان مقصد است که همچون اثری یگانه ظاهر می‌شود و بدین اعتبار بخشی از ادبیات بومی است. آنچه در زبان فارسی رخ دهد، اگر که دارای ارزش هنری باشد، جزو ادبیات ملی و بومی ما خواهد بود.

گاه ترجمه‌ای می‌تواند نقشی برتر، حتی از آن چیزی که «ادبیات بومی»اش می‌خوانند، بازی کند. لیویوس آندرونیکوس (شاعر رومی، ۲۰۴ ـ ۲۸۵ ق. م) یک یونانی لاتینی شده بود که ترجمه‌اش از *ادیسهٔ* هومر به سکوی پرش ادبیات رُم تبدیل شد. این ترجمه دقیق و موزون بود، اما در عین حال مطلقاً تحت‌اللفظی نبود.

در اینجا ما به یکی از مشکلات اساسی ترجمه در ایران برمی‌خوریم: آنچه اندام ترجمه را در زبان فارسی ضعیف کرده است، نه ناهمخوانی معنایی ترجمه با شعر ـ به مفهوم رایج آن ـ بلکه نداشتن زیبایی شاعرانه است. این مسئله البته، ناهمخوانی معنایی را هم به همراه می‌آورد، چراکه شعر در ذات خود چند معنایی است و در ترجمه‌های سطحی و تحت‌اللفظی، یا به متنی با یک لایهٔ معنایی تنزل پیدا می‌کند و یا اصولاً غیرقابل خواندن می‌شود. در اکثر ترجمه‌های شعر، بهانهٔ «امانت» قاتل شعر می‌شود، غافل از آنکه امانت، تنها امانت در معنا ـ آن هم به معنای رایج آن ـ نیست، بلکه امانت در فرم و زیبایی نیز هست. در این‌گونه ترجمه‌ها قدرت کلام شاعر از بین می‌رود، روح و فضای

ر جای خود را به خلّئی کشنده می‌دهد و آنچه می‌ماند بیزاری خواننده است از شعر گانه. به‌راستی چنین ترجمه‌هایی چه فایده‌ای دارد؟

ترجمه باید معادلهایی را برای زبان بیگانه در زبان مقصد بیابد، این تلاشی را طلبد بیش از آنچه ما در کلام روزمره آن را «کافی» می‌نامیم. دو زبان گوناگون، دو ایی گوناگون پدید می‌آورد، دو جذبه و دو حس متفاوت می‌سازد، از سوی دیگر دو ان گوناگون، دو نگرش متفاوت به جهان دارند. این می‌تواند در شعر، در اجزائی چک خود را نشان دهد، اما نهایتاً تأثیر خود را در جدایی اصل و ترجمه می‌گذارد. ظیفهٔ مترجم، در عین یافتن معادلهای دقیق نشانه‌های زبانی، کشف ساختاری است که اند روح شعر را به خواننده منتقل کند، نزدیکترین فاصله را با اندیشهٔ شاعر به‌وجود رد و به خوانندهٔ شعر کمک کند تا همان‌گونه بیندیشد که شاعر می‌خواسته و اندیشیده ست. هر ترجمهٔ واقعی باید از قالب اصلی به‌در آید، بی آنکه در زبان دوم به‌طور کامل و طلق حل شود؛ باید لباسی نو بپوشد و در قالبی سوم ظاهر شود.

ترجمه هنر بغرنجی است. از یک‌سو می‌خواهیم هنگام خواندن گوته به فارسی، وته را بخوانیم و نه فلان مترجم را، از سوی دیگر و از آنجا که نگرش دو زبان فارسی و مانی به جهان با هم متفاوت است، ما هم گوته را می‌خوانیم و هم اندکی چیزی دیگر . این «چیز دیگر» می‌تواند آن عناصری از زبان و فرهنگ ما باشد که می‌خواهیم به مک آن، گوته‌ی غیر قابل فهم برای ذهن ایرانی را «توضیح» دهیم. گاه حتی این توضیح ه مفهوم کوتاه کردن جمله است به هنگام انتقال آن به زبان مقصد. این وظیفه‌ای است که حتی اگر مترجم آن را انجام ندهد، خواننده خود اجرا خواهد کرد. هر خواننده‌ای به وقت خواندن نوعی مترجم است. او اثر مورد مطالعه‌اش را برای خود توضیح می‌دهد و ن را به‌گونه‌ای «معاصر» می‌خواند. چه کسی می‌تواند بگوید که در موقع خواندن حافظ خود را در قرن هشتم می‌یابد! خواننده در واقع مؤلف را در هر دوره‌ای به‌گونه‌ای معاصر» در ذهن خود ترجمه می‌کند. این وظیفه را مترجم، با تلاش و مسئولیت بیشتری ر عهده دارد. الگو قرار دادن و از پیش انتخاب کردن زبان، یا فلان وزن شعری دوره‌ای خاص از تاریخ ایران برای ترجمهٔ آثار کلاسیک و یا اشعار بیگانه، نگرشی بسیار سطحی ست، چرا که هیچ تضمینی نیست که این دوره‌های تاریخی و زبانهایش و آن اوزان

شعری با هم قرابتی داشته باشند. در ترجمهٔ آثار هنری، معیار نه زبان و گویش دوره‌های تاریخی مشابه دو فرهنگ، بلکه زبان خود اثر است؛ این ترجمه نه به شباهتهای تاریخی، بلکه به سبک، وزن، طنین، لحن، فضا و معنا نظر دارد. هر خواننده‌ای به هنگام خواندن ترجمهٔ شعر، می‌خواهد «شعر» بخواند. به همین دلیل ترجمه نسخه‌ای دیگر از اصل نیست، بلکه خود اثر هنری یگانه‌ای است که «ارتباطی تنگاتنگ» با اصل دارد، همچون ارتباط تنگاتنگ شاعر با طبیعت.

اگر یگانه بودن اثر هنری را باور داشته باشیم، عملاً پذیرفته‌ایم که ترجمه اثری است مستقل که اگر بخواهد اثر هنری جلوه کند، باید خود هنر باشد. اگر بگوییم که ترجمه، اثر هنری نیست ـ بدین خاطر که همهٔ آنچه را اثر هنری می‌خواسته بگوید، نگفته است ـ بلکه راهی به‌سوی اثر هنری است، آنگاه باید اعتراف کنیم که اثر هنری، خود اثر هنری نیست. چه کسی می‌تواند بگوید یا تضمین دهد که نویسندهٔ اثر، آنچه را می‌خواسته بگوید، دقیقاً گفته و از روح به کلمه ترجمه کرده است؟ این مسئله در مورد عمل خواندن نیز صادق است. هیچ خواننده و حتی منتقدی نمی‌تواند بگوید که تمام تصاویر، کلمات و بازیهای زبانی نویسنده‌ای را آنگونه دیده و فهمیده، که بر صفحات کاغذ نقش بسته‌اند.

شعر، محصول رابطهٔ شاعر با کائنات و با هستی است. شاعر از روح به کلمه ترجمه می‌کند، مترجم از کلمه به کلمه. اما کلمهٔ مبدأ برای مترجم، چیزی نیست مگر آن روح که باید لباسی دیگر بپوشد و در هیئتی دیگر ظاهر شود. مترجم از کلمه به کلمه ترجمه می‌کند، اما نه کلمه‌ای الزاماً مشابه در برابر کلمه‌ای در زبان مبدأ، بلکه مفهوم در برابر مفهوم، روح در برابر روح. کلمه برای مترجم، پیکری زنده است ساخته‌شده از آهنگ و طنین و معنا، نه مترادفی ساده در لغتنامه. آنچه در لغتنامه از کلمه حذف می‌شود، زندگی و روح کلمه است و وظیفهٔ مترجم زندگی بخشیدن و دمیدن روحی تازه به کالبد آن.

کمتر روسی را می‌توان پیدا کرد که از ترجمهٔ دقیق و وفادار اما بی‌روح خالادکوفسکی از «فاوست» گوته لذت ببرد و همزمان از ترجمه‌های «زنده و طبیعی» پاسترناک از گوته و شکسپیر به هیجان نیاید، ترجمه‌هایی که در عین حال با متن اصلی

رانایی کلمه به کلمه ندارند. پاسترناک در مقاله‌ای که در مورد ترجمه‌های شکسپیر
شته به‌درستی بر این امر تأکید می‌کند که «ترجمه باید همچون اصل، فراخوانندهٔ تأثیر
دگی باشد، نه آنکه همچون "ثمرهٔ زبان‌شناسی" به‌نظر آید.» این جمله باز مرا به یاد
شکل پیش‌گفته می‌اندازد، یعنی درک غلطی که از امانت در بسیاری از ترجمه‌های این
زگار به‌چشم می‌خورد. این نوع از «امانت» ترجمه را به همان «ثمرهٔ زبان‌شناسی»
دیل می‌کند، تا جایی که ترجمه به گفتگوی مترجم با خودش تقلیل می‌یابد و شاید با
ن فرض که آنچه را خود فهمیده، دیگران نیز فهمیده‌اند.

ترجمه، عملی توضیحی ـ روشنگرانه است. در ترجمه، ما بیگانه‌ای را نامگذاری
ی‌کنیم که مدتها بی‌نام بوده است. این نامگذاری یا توضیح می‌تواند از بار معنایی اصل
کاهد و یا چیزی بر آن بیفزاید، اما به‌هرحال توضیحی است اضافه بر آنچه در اصل
جود دارد. این مسئله برای کسی که به دو زبان آشنایی دارد امر واضحی است. جالب
ست که در اینجا لغتنامه هم به‌نوعی به ما کمک می‌کند: معنای تحت‌اللفظی فعل «ترجمه
ردن» در زبان لهستانی، «توضیح دادن» Tlumaczyc است و در زبان روسی، «عبور
ادن» و «نقل مکان دادن» Perevodit. در زبان فارسی نیز در مقابل فعل ترجمه کردن، به
عالی چون «گزارش دادن» و «تفسیر کردن» برمی‌خوریم. در این معانی تحت‌اللفظی
قعیتی مستتر است. عمل ترجمه در واقع، «انتقالی توضیحی» است و این به هیچ عنوان
ر خواست ما برنمی‌خیزد، بلکه طبیعت متفاوت و جداگانهٔ زبانها باعث ایجاد چنین
ضعی می‌شود. هر معادلی در زبان مقصد به‌هرحال کلمه‌ای است متفاوت با معادل
جود در زبان مبدأ؛ این فاصله می‌تواند بسیار کم باشد، گاه حتی به‌حد صفر برسد، اما
قیقاً همان کلمه نیست و هر چقدر ما تلاش کنیم که امین باشیم، باز نمی‌توانیم به انطباقی
امل دست یابیم. تنها اثر هنری منطبق با اصل، همان نسخهٔ اصلی است و لاغیر. اگر
خواهیم از باور عامیانه نسبت به امانت حرکت کنیم، باید ترجمه‌های آلمانی حافظ،
رجمهٔ فیتزجرالد از خیام و ترجمه‌های روسی آفاناسی فت از حافظ را تماماً دور بیندازیم.

اگر به مثالهای بالا دقت کنیم، به این تعریف نزدیک خواهیم شد که ترجمه
به‌وجود آورندهٔ امکان حیات مجدد اثر هنری است، همان‌گونه که شاعر امکان حیات
جدد طبیعت را در کلمات به‌وجود می‌آورد؛ امکان حیات مجدد یا حتی «حیاتی برتر».

این حیات برتر در مورد *صد سال تنهایی* پیش آمده است، بدان‌گونه که مارکز خود، ترجمهٔ انگلیسی رمانش را به اصل اسپانیایی آن ترجیح می‌دهد.

با توجه به توضیحات بالا فکر می‌کنم دیگر این نکته بدیهی به‌نظر برسد که ترجمهٔ شعر از زبان دوم، در واقع ترجمهٔ اصل نیست. این ترجمه ـ اگر که بسیار خوب هم صورت بگیرد ـ ترجمهٔ نشانه‌های زبانی، آهنگ، طنین، فضا و معنای شعر دیگری است در فرهنگی دیگر با توجه به امکانات زبانی آن؛ به همین دلیل بخش عظیمی از ترجمه‌های ما، نه ترجمه از شاعران که ترجمه از مترجمان بوده است، آن هم در غالب موارد ترجمه‌هایی بد. اگر ترجمه را تکرار ببینیم، ترجمه از زبان دوم تکرار تکرار است که در هر تکرار چیزی را از دست می‌دهد. این مسئله البته تغییری در حکم ما نسبت به «یگانه بودن اثر هنری» نمی‌دهد. ترجمه از زبان دوم درصد خطای مترجم را در انتقال فرم و معنا هر چه بیشتر می‌کند، چرا که ترجمهٔ اثری است که یک‌بار از قالب اصلی به‌در آمده، از صافی زبان دوم گذشته و خود را با الزامات این زبان منطبق کرده است. ترجمهٔ مترجم از مترجمی دیگر به این می‌ماند که یک شاعر به‌جای ترجمه از جهان (به قول پاز) شاعری دیگر را ترجمه کند.

گفتیم که ترجمه نوعی «تکرار» است. اما این تکرار خنثی و بیهوده نیست، بلکه امکان حیات مجدد و گاه برتر به آن چیزی می‌بخشد که برای کمک به درک عمیق‌تر ما از هستی ضروری است، آن چیزی که نمی‌باید یا نمی‌خواهیم فراموش شود. اگر به مفهوم «تکرار» با دقت و به معنای وسیع کلمه فکر کنیم، تمامی ادبیات ترجمه و همهٔ نویسندگان مترجم‌اند. برخی می‌دانند که ترجمه می‌کنند و بسیارانی هستند که نمی‌دانند از چه و از چه جایی ترجمه می‌کنند؛ چه بسا دارند سخن یا اندیشه‌ای را از زمانی کهن در حاشیه‌ای از تاریخ تکرار می‌کنند. من در اینجا به مضمون آن گفتهٔ پاز نظر ندارم که: شعر خود ترجمه است، ترجمهٔ جهان، بلکه به مفهوم تکرار نظر دارم، به آن نقل‌قولی که خود در ابتدای مقاله از *کتاب مقدس* آورده‌ام. جالب اینجاست که گفتهٔ پاز نیز خود ترجمه ـ تکرار ـ است، گویی که مستقیماً از این جملهٔ نووالیس گرفته شده باشد که: «در نهایت تمامی شعر ترجمه است». گشت آزاد و مردد این سطور اما نه به این گفتهٔ نووالیس که به جمله‌ای از سنت هیرونیموس (معتبرترین مترجم لاتینی کتاب مقدس، ۴۲۰ یا ۴۱۹ ـ ۳۴۰ ب. م.)

نظر دارد و آن اینکه: «هیچ چیزی گفته نشده که قبلاً گفته نشده باشد» و این خود نیز تکرار ـ ترجمهٔ ـ آگاه یا ناآگاه این جملهٔ کتاب مقدس است: «و زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست». همان‌گونه که تمام این مقاله نیز چیزی نیست مگر ترجمه.

شاعر از تجربه به زبان، مترجم از زبان به زبان و خواننده از زبان به روح ترجمه می‌کند. بدین‌گونه است که شعر از روح می‌آید و به روح می‌پیوندد. ترجمهٔ نازیبا و بی‌روح شعری که فقط به همان امانت کذایی دل بسته است، توانایی پیوند دادن روح خودی و بیگانه را ندارد. دو راه هست: ترجمهٔ «امین» و نازیبا که هنر نیست، یا ترجمهٔ «امین» و زیبا که می‌توان آن را هنر نامید. (بازسرایی ـ ترجمهٔ هنری اما ناامین ـ نیز مورد دیگر است که احتیاج به بحثی جداگانه دارد.) ترجمه‌ای از نوع اول، جانشین‌سازی سادهٔ کلمات و پرورش‌دهندهٔ درک عامیانه‌ای از امانت است که تمامی شعر را نابود می‌کند و بی آنکه به عمق آن راه برد، به پیکری بی‌جان تبدیلش می‌کند. با چنین درکی از ترجمه، سؤالهای بی جواب ما بیشتر خواهد شد و پنجره‌های خانهٔ ما رو به فرهنگ بیگانه بسته خواهد ماند، مهم نیست که چقدر ترجمه کرده‌ایم و می‌کنیم، مهم این است که چگونه ترجمه می‌کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. "جنون نوشتن" و پیامدهای فاجعه‌آمیز

«زبان بیگانه را نیازمای، سعی کن از یادش ببری
به‌هرحال نمی‌توانی شیشه را به دندان گیری!»
اوسیپ ماندلشتام

میلان کوندرا در مصاحبه‌ای از مترجمی شکوه می‌کند که بی آنکه یک کلمه زبان چک بداند، رمان او را از زبان دوم ترجمه کرده است. این مثال تا حدودی تفاوت وسواس و سختگیری ما و اروپایی‌ها را روشن می‌کند. برای حتی خوانندهٔ اروپایی غیر قابل تصور است که مترجمی جرئت کند «۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی» را که به شش زبان

مختلف شعر سروده‌اند، از زبان دوم ـ انگلیسی ـ ترجمه کند. آقای محمد مختاری این جرئت را داشته است. در بین ۱۲ شاعری که آقای مختاری اشعارشان را ـ یا بهتر بگوییم اشعار مترجمانشان را ـ به فارسی برگردانده است، تنها این برادسکی است که بعضی از اشعارش را به انگلیسی می‌سراید. (ر. ک. *زادهٔ اضطراب جهان*، ۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی، محمد مختاری، مرکز نشر سمر، ۱۳۷۱).

آقای مختاری در مقدمهٔ کتاب فوق از ترجمهٔ شعر به مثابهٔ نوعی «بازآفرینی» یاد می‌کند و اینکه: «... این شعرها هم، ترجمه‌ای است که از بازآفرینی من بر کنار نیست.» و طبیعی است که از بازآفرینی مترجمهای اشعار هم برکنار نبوده است. توضیح بیشتری در این مورد اضافی به‌نظر می‌رسد. در همان مقدمه، ایشان از چندین شاعر انگلیسی‌زبان نام می‌برند که: ما خود را از آثار آنها «محروم کرده‌ایم». تعجب‌آور است که چرا آقای مختاری به‌جای ترجمه از شاعرانی که با زبانشان هیچ آشنایی ندارد، به ترجمهٔ همین شاعران انگلیسی‌زبان نمی‌پردازد، دلیل این ترجمه‌ها هرچه باشد ـ نشان دادن موقعیت تراژیک انسان معاصر در اروپا یا هر چیز دیگر ـ باز هم تناقض‌آمیز بودن نفس این عمل را نمی‌پوشاند. با این همه جانب انصاف را نباید رها کرد ـ و همچنین برای رفع سوءِ تعبیر ـ باید گفت که بسیاری از اشعار این مجموعه زیبا هستند و به‌خوبی در زبان فارسی جا افتاده‌اند. اما مسئله اصولاً چیز دیگری است: آیا بنیان و اساسی برای این شهامت وجود دارد که ما اشعاری را که به شش زبان مختلف سروده شده‌اند ترجمه کنیم، بی آنکه با یکی از آن زبانها آشنایی داشته باشیم؟

مثالی دیگر:

«قلب من بار دگر سردی گرفت
یخ شکاف سینه‌ام دردی گرفت
زانکه مردم زیر آوار شب‌اند
عشقها در دام صد تاب و تب‌اند
خفّت و خواری پسین است و پگاه
می‌کنم در چشم محرومان نگاه
.....

دوست دارم بدانم، خوانندهٔ این «شعر» به هنگام خواندن آن به یاد چه شاعری می‌افتد. چه کسی می‌تواند باور کند که این «شعر» متعلق به شاعری است که در روسیه جایگاهی همسنگ پیامبران دارد! قطعه‌ای که نقل شد، بخشی از یک شعر آلکساندر بلوک است که آقای حمید هیربد به فارسی برگردانده است (ر. ک. ***صدای پای انقلاب***، الکساندر بلوک، حمید هیرید، انتشارات ساسر، بهار ۱۳۶۰).

تجربهٔ «ترجمهٔ موزون» نیز گویا خوش‌اقبال‌تر از «ترجمهٔ امین» نبوده است. آنچه در این نوع ترجمه اغلب از یاد برده شده ـ و در مثال فوق کاملاً روشن است ـ این است که کلمات کهنه، ترکیبهای تکراری و قافیه‌های قابل پیش‌بینی و دستمالی شده، نفس شعر را می‌گیرند و هدف مترجم برای زیبایی شعر به ضد خود تبدیل می‌شود. به هنگام مقایسهٔ ترجمه‌های آقای هیرید از بلوک ـ که از انگلیسی در مطابقت با متن فرانسوی ترجمه شده ـ با متن اصلی اشعار در می‌یابیم که ایشان به بهانهٔ ترجمهٔ «کل حال یک شعر» و نه «ترجمهٔ واژه به واژه»، قدرت تأثیر اشعار بلوک را گرفته‌اند. به هنگام خواندن این ترجمه‌ها از خود می‌پرسیم: آن ماهی لغزنده، آن ***شعر اثیری گریزپا، آن معنای چند لایهٔ پوشیده در مه و آن جوشش درونی شعر بلوک کجاست؟***

برای نمونه، در شعری که آقای هیربد آن را «در بی‌زمانی» نام گذاشته‌اند، مترجم ایجاز شعر هشت سطری بلوک را نابود می‌کند و کلمات و ترکیباتی از سرگشاده‌دستی به شعر می‌افزاید که هیچ‌گونه لزومی ندارد. بلوک می‌گوید: «نوری ناتوان و بی‌مفهوم» و مترجم: «سوسویی بی‌مفهوم / و چراغی که به معنای خود خیانت می‌کند». بلوک می‌گوید: «اگر که سالیان دیگر نیز زندگی کنی / بی گریزگاهی، همه چیز چنین خواهد بود» و مترجم: «صد سال هم که بگذرد / در این بی‌زمانی / هیچ چیز دست نخواهد خورد / نه امید پروازی / و نه راه گریزی» و «موج یخ بستهٔ آبراه» نیز «شب سردابه‌ها موج‌زنان» ترجمه می‌شود، که معلوم نیست یعنی چه. و اسم این را می‌گذارند ترجمهٔ «کل حال یک شعر».

نمونه‌ای دیگر، بخشی از یک شعر:

« .....
لعنت به تو ای شهر که راهی ننمایی
نه شاخ گلی و نه سلامی، نه صلایی
جز پاسخ «نه، نه» ننگارد
بر لوح زغالی
ماشین نوشتار تو با تق تق دایم:
«نه نه، نه نه ـ نه نه، نه نه»
بی روزن نوری
ارواح به رقص و به سماع‌اند
لعنت به تو ای شهر
قلب همه را ساخته‌ای سنگ
آهای! بلیطی
تا ترک کنم شهر سیه را
..... »

شاید بگویید شعری از «نسیم شمال»، اما آقای کامران جمالی معتقد است که شعری از یفتوشنکو ـ از متن آلمانی ـ ترجمه کرده است. (ماهنامهٔ چیستا، شمارهٔ ۸، سال دهم، اردیبهشت ۷۲، ص ۸۳۹).

با نگاهی سطحی به متن اصلی، خواننده متوجه می‌شود که چگونه ریتم سنگین شعر یفتوشنکو ـ به این بهانه که شاعر گفته است «ترجمهٔ آزاد اشکالی ندارد... آزادی بیشتر، موسیقی بیشتر» ـ جای خود را در این ترجمه به وزنی داده است که هیچ خوانایی و مناسبتی با مضمون ندارد و به همین دلیل نیز خواننده به هنگام خواندن نمی‌تواند به مضمون شعر توجهی کند. با خواندن اولین مصرع قطعهٔ بالا، نه از روی تصادف، به یاد این بیت از افراشته افتادم که در همان «حال و هوای» قطعهٔ بالا هم هست: «افراشته من معتقدم شعر نسازی / حیف از ادبیات که شد مسخره‌بازی».

بیهوده نیست که آقای جمالی چنین وزنی را برای برگردان شعر یفتوشنکو به

فارسی برگزیده‌اند. ایشان معتقدند: «... یفتوشنکو قالبهای نوین را ـ که معادل فارسی آن قالبهای نیمایی است ـ به‌کار می‌گیرد.» معلوم نیست چه کسی گفته و یا کجا ثابت شده که معادل قالبهای نو شعر روسی و مثلاً شعر مایاکوفسکی وار، «قالبهای نیمایی» است! تنها دلیلی که مدعی می‌تواند برای این امر بیاورد، همزمانی تاریخی است وگرنه اصلاً معلوم نیست که «قالبهای نیمایی» معادل مناسبی برای شعر معاصر روسی باشند. اگر معیار همزمانی تاریخی است، باید لرمانتوف هم با زبان و در قالب شعر فارسی ۱۵۰ سال پیش ترجمه بشود.

ارائه این نمونه‌ها بهانه‌ای برای نشان دادن آشفتگی وضع ترجمه و طرح بعضی مشکلات ترجمه به‌طور مشخص بود و نه تحلیل دقیق و مشخص نمونه‌های بالا یا ایرادگیری و انتقاد از این و آن. البته نقد موارد معین هم امری ضروری است که فعلاً هدف این نوشتار نیست. اما نمونه‌ای که بیشتر می‌خواستم بر آن مکث کنم، ترجمهٔ آقای رضا براهنی است از اشعار «ارمنستان» اوسیپ ماندلشتام (ماهنامهٔ *کلک*، شمارهٔ ۲۲، دی‌ماه ۱۳۷۰، ص ۸۹).

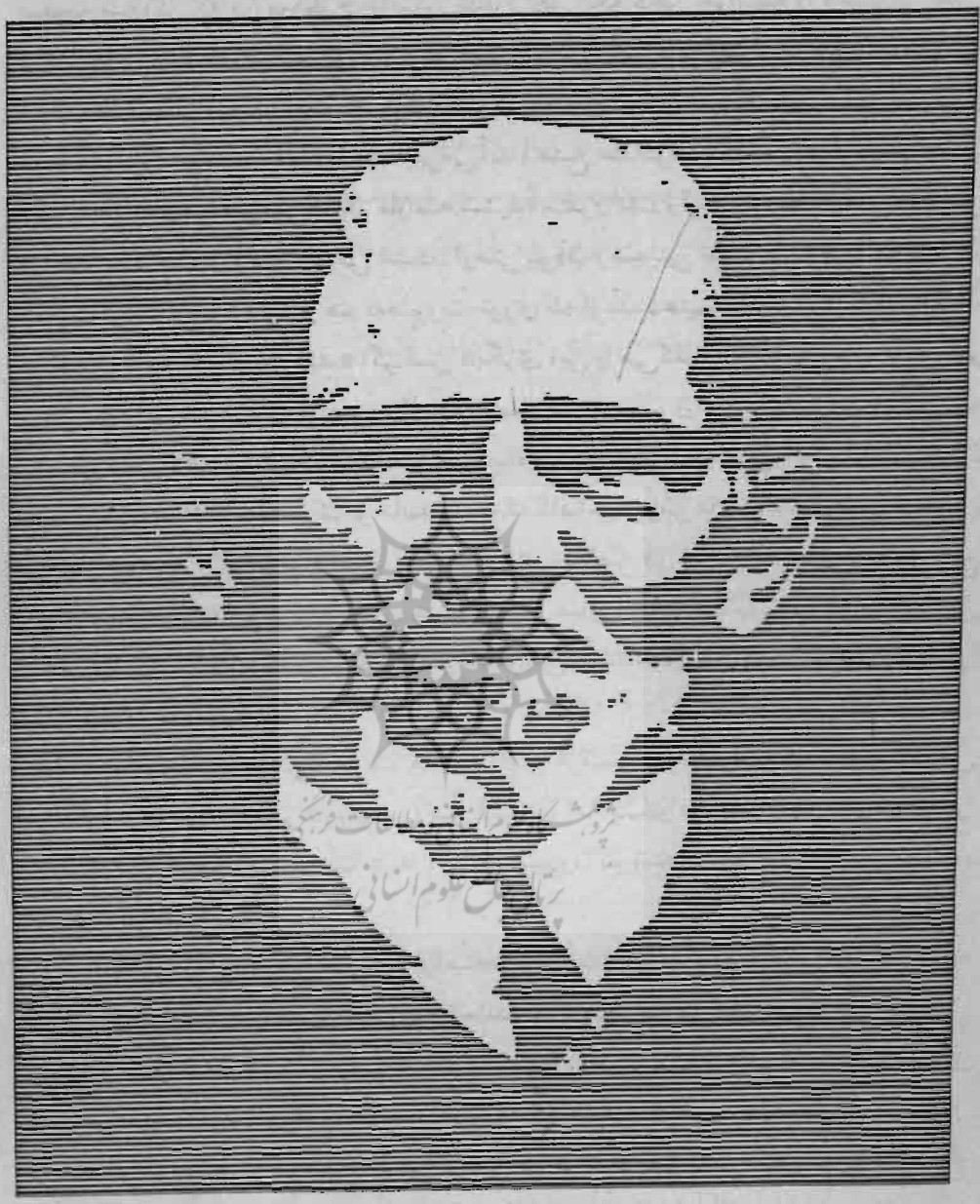
آقای براهنی مقدمه‌ای هم بر اشعار «ارمنستان» نوشته‌اند با عنوان «دیباچهٔ سلوک ماندلشتام» که بخش عمدهٔ آن نه ربطی به عنوان مقاله‌شان دارد و نه به ماندلشتام و اشعارش. در این مقالهٔ یازده صفحه‌ای بحث از همه چیز هست، از اوضاع و احوال و تحولات شوروی، از درگیری آذریها و ارامنه و اینکه اگر ماندلشتام زنده بود چه می‌کرد، از آشناییهای شخصی ایشان با چند تن از ارامنه، از استقبال همیشگی‌شان از مطرودین استالینیسم و احترازشان از استالینیست‌ها، از اینکه از آغاز دههٔ ۱۹۷۰ ـ تقریباً همان زمانی که مجموعهٔ آثار ماندلشتام برای اولین‌بار به زبان روسی در خارج از مرزهای شوروی منتشر شد ـ ماندلشتام برایشان مطرح بوده و ... آقای براهنی در این میان حتی از چوب زدن به لاشهٔ مردهٔ حزب توده هم نگذشته است و معلوم نیست که این همه چه ربطی به «سلوک ماندلشتام» دارد. اما این فقط بخشی از مقالهٔ ایشان است. گاه مقاله به مطلب اصلی نزدیک می‌شود و خواننده حس می‌کند که برای فهم بهتر شعر وسیله‌ای یافته است. اما در اینجا ارمغان آقای براهنی چیزی نیست مگر سردرگمی و آشفتگی؛ ادعاهای غیرعلمی و بیهوده در بارهٔ ارمنستان و ارامنه و گاه هم حرفهای کاملاً بدیهی و

صفحه سیاه‌کن که در مجموع حاصلی ندارد جز آنکه ذهن خواننده را مغشوش کند و ترجمه‌های آشفته و ضعیف و غیر قابل فهم ایشان را غیر قابل فهم‌تر گرداند. ضعف این ترجمه‌ها طبعاً از ضعف زبان ناشی نمی‌شود، بلکه ریشه در عدم آشنایی عمیق مترجم با موضوع مورد ترجمه ـ که از مقدمه برمی‌آید ـ منبع مشکوک انگلیسی و ترجمهٔ از زبان دوم دارد. آقای براهنی می‌گوید: «ارامنه شدیداً متفرق‌اند، ولی آنچه یک ارمنی را ارمنی می‌کند یک حال و وضع روحی است. ارمنی بودن وضعیتی است در ذهن، که هم در ذهنیت ارامنه وجود دارد و هم به‌صورت نوری که از آن ذهنیت به‌سوی دیگران افکنده می‌شود، خود را بیان می‌کند.» اگر کس دیگری این را می‌گفت، حتماً به رمال یا جن‌گیر بودن متهم می‌شد. آقای براهنی برای این جملات عجیب و غریب دلیل محکمی که نمی‌آورد هیچ، قریب به یک صفحه را هم سیاه می‌کند. این ذهنیت نورافکن از نظر ایشان همان «هویت ثابت و متحرک توأمان» است که کالباس‌فروش‌ها و مکانیک‌های ارمنی را در کنار شاعران و فرهیختگانشان قرار می‌دهد. خلاصه در این مقاله آقای براهنی هم سیاستمدار است، هم مردم‌شناس، هم پرچمدار مبارزه علیه استالینیسم، هم منتقد ادبی و هم تنها چشم بینایی که وقتی همه یفتوشنکو می‌خواندند، ایشان ماندلشتام و آخماتووا را ترجیح می‌دادند.

آقای براهنی می‌نویسد: «... ماندلشتام به ارمنستان به عنوان یک تصویر درونی می‌نگرد.» معنای «تصویر درونی» روشن نیست، اما ایشان در چند سطر بعد مسئله را روشن می‌کنند: «... اثر با دید آگاهی بیرون نوشته نشده است.» پس مسئله، اشراقی-عرفانی است.

نگاهی که آقای براهنی به ارامنه و ارمنستان و «ارمنستان» ماندلشتام دارد، به‌وضوح خواننده را از مسیر درک شعر ماندلشتام منحرف می‌کند، خاک در چشمش می‌پاشد و از اشعارِ کاملاً زمینیِ شاعری کاملاً زمینی، پدیده‌ای آسمانی و دور از دسترس می‌سازد. و تجربه به ما نشان می‌دهد که مه‌آلود کردن بی‌علت فضای بحث، از بی‌اطلاعی نویسنده از موضوع اصلی بر می‌خیزد تا از پیچیدگی اندیشه یا موضوع مورد بحث.

شعر ماندلشتام شعری است که اثری از ماوراءالطبیعه در آن دیده نمی‌شود.



اوسیپ ماندلشتام

نمادهای شعر او همگی بستری عینی- تاریخی دارند و تصاویرش واقعی‌اند. این مسئله را ما به‌خوبی در اشعار «ارمنستان» می‌بینیم. ارجاعات تاریخی، فرهنگی و اساطیری در این اشعار همگی برای بیان موضوعی مشخص به‌کار گرفته می‌شوند. او در برابر دورانش که تهدیدی علیه فرهنگ و زندگی است، مانیفستی تدارک می‌بیند و برای این مانیفست به بنیانهای فرهنگ چنگ می‌اندازد، به سرزمین مقدس آرارات، مبدأ مکانی تمدن و یکی از غنی‌ترین فرهنگهای کهن که در قرن سوم میلادی اولین کشوری بود که مسیحیت مذهب رسمی آن شد. در دورانی که «وظیفهٔ» شاعر شوروی سرودن شعر برای ارمنستان سوسیالیستی بود، ماندلشتام «ارمنستان» را سرود. در این اشعار کوچکترین ارجاعات و تصاویر، ریشه در تجربهٔ شاعر یا خوانده‌ها و تأملات او دارد. او خود این مسئله را به روشنی توضیح می‌دهد: «حیات سرزندهٔ ارمنی‌ها، صمیمیت زمخت آنها، کار دباغی اصیلشان، انزجار غیرقابل تصورشان از هر ماوراءالطبیعه‌ای و صمیمیت دلنشینشان با جهان اشیای واقعی به من می‌گفت: تو زنده‌ای، از زمانه‌ات نترس، عاقل باش».

دشواری ترجمهٔ اشعار «ارمنستان» نیز نه از آن‌روست که او به ارمنستان به‌صورت «تصویر درونی» می‌نگرد، بلکه بدین جهت است که ماندلشتام در این اشعار «بسیار مشخص» سخن می‌گوید، در عین حال کلمات مهجور را در کنار کلمات ساده و روزمره قرار می‌دهد و از آنجا که حوزهٔ واژگان جایگزین مترجم بسیار محدود است، از تأثیر و زیبایی شعر در زبان مقصد کاسته می‌شود. یک شعر سمبولیستی، با نمادها و تصاویر مجرد را بسیار ساده‌تر می‌توان ترجمه کرد تا شعر ماندلشتام که مملو از کلمات و تصاویر مشخص، واژه‌های کهنه و روزمره در کنار هم و اسامی تاریخی- اسطوره‌ای است.

و اما در بارهٔ ترجمه‌هایی که آقای براهنی از اشعار ماندلشتام به‌دست داده‌اند:

نخست بگویم که اشعاری که ماندلشتام در مورد ارمنستان سروده، تشکیل شده است از یک مجموعهٔ به‌هم پیوسته از ۱۲ شعر، به‌اضافهٔ یک شعر با دستخط شاعر و بدون شماره در ابتدای این مجموعه، و چند شعر دیگر که هر یک شعر مستقلی است و جزو مجموعهٔ به‌هم پیوستهٔ «ارمنستان» محسوب نمی‌شوند. آقای براهنی یا مترجم انگلیسی - از منبع آقای براهنی بی‌خبریم - این دو بخش را با هم مخلوط کرده‌اند و با سر

فارغ به شماره‌گذاری اشعار پرداخته‌اند. امیدوارم صبر ایوب داشته باشید و بتوانید این بخش مقاله را بخوانید و به دوار سر دچار نشوید:

شعر شمارهٔ ۱ در ترجمهٔ آقای براهنی مخلوطی است از شعر بدون شمارهٔ ابتدای مجموعه، شعر ۱ و شعر ۲ مجموعهٔ «ارمنستان»؛ شعر شمارهٔ ۲ باز هم مخلوطی است از شعر مجموعهٔ «ارمنستان» و یک شعر مستقل جدا از مجموعه؛ شعر شمارهٔ ۳ در واقع شعری است بدون شماره که جزو مجموعه نیست؛ شعر شمارهٔ ۴ شعر ۳ مجموعهٔ «ارمنستان» است؛ شعر شمارهٔ ۵ هم مخلوطی است از اشعار شمارهٔ ۷ و ۸ «ارمنستان»؛ شعر شمارهٔ ۶ باز هم مخلوطی است از دو سطر اول شعر ۳ و تمامی شعر ۴ «ارمنستان»؛ شعر شمارهٔ ۷ نیز مخلوطی است از شعر ۵ و ۶ مجموعه؛ شعر شمارهٔ ۸ در واقع شعر شمارهٔ ۹ مجموعه است که دو سطر آن جا افتاده؛ شعر شمارهٔ ۹ همان شعر ۱۰ مجموعه است؛ شعر شمارهٔ ۱۰ در واقع شعری است خارج از مجموعه؛ شعر شمارهٔ ۱۱ شعر ۱۲ «ارمنستان» است؛ شعر شمارهٔ ۱۲ جزو مجموعه نیست و بالاخره شعر شمارهٔ ۱۳ باز هم مخلوطی است از دو شعر مستقل خارج از مجموعه.

خسته نباشید!

علت آشفتگی این ترجمه هرچه باشد، از مسئولیت آقای براهنی در ترجمهٔ شاعری که از ۱۹۷۰ می‌شناخته کم نمی‌کند. حتی اگر از این آشفتگی صرف نظر کنیم و تمام بخشهای به‌هم‌ریخته را مثل پازل به‌هم بچسبانیم، باز با «شعری» مواجه خواهیم شد فاقد شخصیت زبانی؛ قطعاتی نااستوار که به تنها چیزی که شبیه نیست شعری است که به لحاظ زیبایی گاه در زبان اصلی با *کتاب مقدس* پهلو می‌زند. در متن مذکور حتی به اشتباهات فاحشی در انتقال مفهوم شعر نیز برمی‌خوریم. ای کاش این ترجمه اصلاً صورت نمی‌گرفت، چرا که خلأ وجود شاعری چون ماندلشتام در فضای ادبی ایران بسیار بهتر است از بیزاری خوانندگان شعر از او. آقای براهنی با ترجمهٔ بدی که ارائه داده و به‌خصوص با نابود کردن طنطنهٔ کلام *شاعر، به قول نابوکوف نقش سالومه را در برابر یحیای شعر ماندلشتام بازی کرده است.*

۳. «ارمنستان»: سفری به ریشه‌ها

«حریصانه به کوه نوراتی نگاه کردم. کشتی را دیدم که به امید نوسازی و زندگی، بر قله پهلوگرفته بود، غرابها و کبوتران ـ نشانه‌های مجازات و آشتی ـ را دیدم که پرواز می‌کنند...

(پوشکین، سفر به ارزروم)

اشعار «ارمنستان» آغاز مجدد ماندلشتام بود. از اوایل ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ او هیچ شعری نسرود. پس از این سکوت طولانی مجموعه‌شعری از ماندلشتام منتشر شد با نام ساده: «اشعار جدید». اولین شعرهای این دفتر، مجموعهٔ «ارمنستان» بود. در طی سالهای سکوت، ماندلشتام با خیمه‌شب‌بازی‌های ادبی استالینی تسویه‌حساب کرد و هرچه بیشتر دریافت که با دیگران، با نویسندگان مجیزگو و حتی با زمانه بیگانه است. فشارهای سیاسی، بی‌ثباتی موقعیت شخصی و سیاسی او بیکاری، بی‌خانمانی و معضلات مالی، بیماری و در پس آن پیری زودرس، عوامل وقفه‌ای طولانی در زندگی هنری او بودند. خودش می‌نویسد: «در هر وقفه‌ای خیری است. این را باید حفظ کنم. اجازه ندارم آن را از دست بدهم.» او فرصت تأمل می‌خواست، مهلتی برای تنفسی آزاد و برای بازیابی خلاقیت شاعرانه، و این برایش ممکن نبود مگر با دوری از مسکو و لنینگراد «انقلابی» که سکوت گورستانی این دو شهر برای ماندلشتام ترسی مرگ‌آور به همراه آورده بود. او سفر را انتخاب کرد. سفری که مدتها در رؤیای آن به‌سر می‌برد: سفر به قفقاز و ارمنستان، سفر از دو جهت برای او راه‌حلی برای برون‌رفت از وقفهٔ پنجساله محسوب می‌شد. از یک‌سو، اهمیت سفر برای تقویت انگیزهٔ شاعرانه و شناخت شاعر از جهان همواره یکی از مسائل ذهنی ماندلشتام بود که می‌توان آن را به‌وضوح در تأملاتش یافت؛ او می‌نویسد: «باید همیشه سفر کرد، نه فقط به ارمنستان و تاجیکستان. بزرگترین پاداش

برای هنرمند، به عمل واداشتن کسی است که نسبت به او به گونه‌ای دیگر می‌اندیشد و حس می‌کند.» از سوی دیگر، عامل این سفر وضعیت سیاسی و شخصی ماندلشتام بود، وضعیتی که او را همچون برده‌ای در اسارت می‌آزرد: «برایم دشوار است، همیشه برایم دشوار بوده است، اما اکنون کلمات را نمی‌یابم تا در باره‌شان گزارشی بدهم. مرا عوضی گرفته‌اند. نوری نیست، گویی که در یک زندان اسیر شده‌ام. می‌خواهم دروغ را دور بریزم ـ و نمی‌شود ... باید از اینجا دور شوم. همین حالا. اما به کجا باید بروم؟ بیابانی احاطه‌ام کرده است...»

با وساطت بوخارین ـ تنها فرد حزبی که با ماندلشتام خصومتی نداشت ـ اجازهٔ سفر به ارمنستان صادر شد. ابتدا اقامتی کوتاه در گرجستان و سپس اقامت در ارمنستان از اوایل تابستان تا اواخر سال ۱۹۳۰.

فقر مادی ماندلشتام پایان نیافت، اما ارمنستان برای او هوایی رهایی‌بخش، هوایی برای خلاقیت شاعرانه به ارمغان آورد. این همان هوایی است که کمک می‌کند حتی کلیساهای باستانی ارمنستان نیز در شعر ماندلشتام چون موجودات هستی‌مند و زنده تنفس کنند. تنفس آزاد، خلاقیت را به شاعر هدیه می‌کند.

ماندلشتام فرهنگ، تاریخ و اساطیر را وارد حوزهٔ شعر خود می‌کند. شعر او حوزهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد که در روند خلاقیت هنری‌اش با زندگی روزانه و با تجربه به هم می‌آمیزد، به گونه‌ای که تاریخ، اسطوره‌های مذهبی، ادبیات و تجربه‌های شخصی در کنار یکدیگر و به همراه زندگی رشد می‌کنند و همه به تجربهٔ شاعر و به سرچشمهٔ شعری او تبدیل می‌شوند. این راه بسیار خطرناکی است، چرا که شاعران جوان و خام، گاه ناآگاهانه و گاه برای پوشاندن ضعف شاعری، همواره اطلاعات ناقص ـ یا حتی کامل ـ و خوانده‌های ادبی، تاریخی، اساطیری و دینی خود را به گونه‌ای نارس وارد حوزهٔ شعر می‌کنند اما ماندلشتام این کار را استادانه انجام می‌دهد، آنها را با زندگی پیوند می‌دهد، خصلتی شخصی بدانها می‌بخشد و همزمان با مخاطب گفتگو می‌کند. اشعار «ارمنستان» گفتگوی شاعر با خود نیست، اما در عین حال مخاطبان محدودی دارد و این را او به‌خوبی می‌داند. مقالهٔ او «در بارهٔ مخاطب» نیز این مضمون را بیان می‌کند که شاعر معمولاً، تنها از جانب بخشی از مردم مورد قبول قرار می‌گیرد و گاه حتی فقط از جانب

یک نفر. او در «هنر جمعی» خیانت به هنر را می‌بیند. از این نظر شعر ماندلشتام شعری ضد کلکتیوی است ـ نه ضد اجتماعی ـ بدین مفهوم که برای «کوته‌نظران شعر». برای آنان که حتماً می‌خواهند نشانیشان بر پاکت شعر شاعر ثبت شده باشد تا سپس برایش کف بزنند، سروده نشده، بلکه نامه‌ای است بدون نشانی گیرنده، «پیامی است در بطری افکنده شده به اقیانوس» که هر که آن را بیابد گیرندهٔ قانونی و معتبرش محسوب می‌شود.

همان‌طور که گفته شد اشعار «ارمنستان» گفت و گوی شاعر با خود نیست، این اشعار ما را در تجربهٔ خود سهیم می‌کنند، در تصور فضا، لمس اشیاء، شنیدن موسیقی آب، بوییدن عطر و گل، حتی چشیدن میوه‌ها ما را یاری می‌کنند. مهمتر از همه، این اشعار آموزش چشم است برای شجاعانه دیدن؛ دیدن ساده‌ترین چیزهایی که سده‌ها و هزاره‌ها در کنار بشر بوده است، و دیدن رنگها. و به‌راستی چشم آموزش‌دیده‌ای می‌خواهد درک نقاشی شعر ماندلشتام. «ارمنستان» برای او در واقع گوش تیز شده و چشم تیزبین است. در این اشعار، تمامی حواس برای نفوذ به اعماق و بنیانهای فرهنگ بسیج شده‌اند، و البته بیهوده نیست که ماندلشتام برای این جستجوی پیگیر ریشه‌ها ارمنستان را انتخاب کرده است. برای او ارمنستان مکان سادهٔ جغرافیایی با مثلاً طبیعتی زیبا و منحصر به‌فرد نیست. آنچه او را شیفته کرده، هستی یگانه و ویژهٔ ارمنستان است ـ و این در مورد همهٔ اشعارش صدق می‌کند ـ حتی هنگامی که از اشیاء حرف می‌زند، نه شیءِ فی نفسه که هستیِ یگانهٔ آن را در نظر دارد. انتخاب ارمنستان از سوی ماندلشتام در درک او از فرهنگ ریشه دارد. فرهنگ از نظر او یک هیرارشی است، یک هرم. او قاعدهٔ این هرم، مبدأ تمدن و «گهوارهٔ بشریت» را برای شعر و شکستن سکوت پنجساله‌اش انتخاب می‌کند: «ارمنستان»

ارمنستان برای ماندلشتام هستیی چندجانبه است. توراتی است؛ «خواهر کوچکتر ارض یهود» است؛ مکان آرارات که نوح باکشتی‌اش در آنجا پهلو گرفت و کبوتر شاخهٔ زیتون برایش آورد؛ مکان آغاز مجدد انسان است. ارامنه از اینکه اولین انسانهای پس از طوفان نوح هستند به خود می‌بالند و ماندلشتام با در نظر داشتن همین امر، خاک ارمنستان را «دفتر اولین انسانها» می‌خواند.

ارمنستان شرقی است و با حلقه‌های فرهنگی بسیاری به شرق و به‌خصوص ایران پیوند خورده است. با نگاهی به معماری، سنگتراشی و مینیاتور ارمنستان می‌توان به‌خوبی تأثیر مینیاتور ایرانی و معماری ایرانی-اسلامی را بر این سرزمین دید. و جالب اینجاست که ماندلشتام در حالی‌که در مدت اقامتش در ارمنستان شاهنامه - ترجمهٔ منثور ژول‌مول به زبان فرانسه - را می‌خوانده، اولین سطر اشعار «ارمنستان» را با نام بردن از حافظ آغاز می‌کند. به‌نظر می‌آید که ماندلشتام در اینجا شخص حافظ را در مد نظر نداشته بلکه بیشتر تداخل دو فرهنگ و پیوستگی ارمنستان و ایران را مطرح کرده است. در واقع با نام حافظ، تمامی شعر و فرهنگ ایران مورد خطاب قرار می‌گیرد.

ارمنستان مسیحی و غربی است. اولین کشوری که - در سال ۳۰۱ میلادی - مسیحیت را به‌عنوان مذهب رسمی پذیرفت و به‌عنوان بخشی از اروپا، جلودار فرهنگ غربی شد. از سوی دیگر ماندلشتام در اینجا، بدویت و بکارت آغازین جهان را می‌بیند و آنجاکه از «کودکان خودرو» (شعر ۱)، «نسترن خودرو» (شعر ۵) و «گربهٔ وحشی» شعری خارج از مجموعه) یاد می‌کند، همین را در نظر دارد. با این اشعار، شاعر ما را به سفری به بنیان و ریشه‌های فرهنگ می‌برد، فرهنگی که از طرف دوران (قرن - گرگ) تهدید می‌شود. اما این مکاشفه تصویری ساده یا عکسی یک‌بعدی از ریشه‌ها ارائه نمی‌دهد، بلکه به ما کمک می‌کند تا جسمی سه‌بعدی از آن را ببینیم.

ماندلشتام ارمنستان را به مثابهٔ فرهنگی جسمیت یافته، قابل رؤیت کرده است. او اعلام می‌کند که ارمنستان می‌خواهد «خوانده» شود، که خود کتابی است برای آموزش و دشتهای خاک رس آن، کتابخانهٔ نویسنده-کوزه‌گرانی است که گنجینهٔ هزاره‌های زندگی خود را حفظ کرده‌اند. اشارات و ارجاعات او دارای بن‌مایه‌های غنی فرهنگی هستند و همگی برای بیان مسئله‌ای مشخص از حوزه‌های مختلف به شعر دعوت شده‌اند. در شعر ۵، گل خودرو با دست چیده می‌شود. این گلی مشخص و دست‌یافتنی و همزمان توراتی است که در زیبایی، با تصاویر غزل غزلهای سلیمان پهلو می‌زند. در شعر ۸، گلسرخ، این مظهر زیبایی در شعر کهن فارسی را سرمایی تهدیدکننده احاطه کرده است، اما این زیبایی باقی خواهد ماند: «سردم است، خوشبختم». در شعر ۹. با یکی دیگر از خلقهای کهنسالی که در کنار ارامنه زیسته‌اند و با یکی از قدیمی‌ترین باورهای آنان - آیین

یزیدی - روبه‌رو می‌شویم. چشم تیزبین شاعر حتی از الفبای ارمنی نیز نمی‌گذرد: «آنجا که حروف، گازآنبر آهنگری / و هر کلمه چون دستگیره است».

ما در این اشعار - و در دیگر اشعار ماندلشتام نیز - اثری از غلنبه‌گویی توخالی سمبولیستی، سمبول‌های تکراری و کلیشه‌ای و ناروشنی عرفانی نمی‌بینیم، و این آموزش اصلی آکمه‌ایسم بود. در عین حال او بر این امر تأکید کرده است که هریک از سمبولیست‌ها «چیزی برای آموزش دادن دارند». همانگونه که در این اشعار نیز می‌بینیم ماندلشتام هیچگاه از طنطنه و جادوی کلام که از خصوصیات اصلی سمبولیسم بود جدا نشد، اما این خصوصیت در اشعار او در ارتباط مستقیم با موضوع و معنا بود. او همواره در جستجوی نوعی زبان کلاسیک نو - در سنت ملی و جهانی - بود (این آرزو را حتی در بعضی از اشعار او می‌توان یافت. در شعری که به سال ۱۹۳۳ سروده و البته خالی از طنز هم نیست، شاعر به این فکر می‌کند که یک ژاپنی در حال ترجمه کردن او از زبان ترکی است)، اما هیچگاه به‌دام قراردادهای کذایی سمبولیستی نیفتاد. وضوح زبان، زیبایی، سادگی، دوام و در عین حال غافلگیری و غیرمنتظره بودن کلام، آن چیزهایی است که ماندلشتام در شعر همواره به‌دنبال آن است. او به مثابهٔ شاعری خودرأی در سالهای ۳۰ به‌جای مدح ارمنستان سوسیالیستی و انتادن به دام گرایش مسلط روز، قومی کهن، تمدنی غنی، طنین زبانی بهت‌انگیز و اشکال باستانی کلیساهای سرزمینی را دوباره زنده می‌کند، که پیوندی عمیق با تاریخ، فرهنگ و روح جهانی دارد. او بیش از آنکه بخواهد این فرهنگ را در موزه‌ها بجوید، آن را همچون پیکری زنده و جوان و موجودی که بر حواس ما تأثیر می‌گذارد، در حال نفس کشیدن و جنبیدن می‌بیند و به هنگام سخن گفتن از هنر، از کلاسیک‌ها و از فرهنگ نیز همواره با زمان حال حرف می‌زند. بدین خاطر ارمنستان کهن «معاصر» اوست و سزان، حافظ و درژاوین معاصرانی که در شعر با آنها می‌نشیند و مثل دوستان قدیمی با آنها سخن می‌گوید.

ماندلشتام برای به‌وجود آوردن موقعیتی پارادوکس - از سویی بدویت و بکارت ارمنستان، این سرزمین کتاب‌شده که گویی کتاب کتابها از دل خاکش بیرون آمده است و از سوی دیگر دوران و زمانه‌ای که چون حیوانی وحشی بر این فرهنگ حمله برده است - جمله‌پردازی نمی‌کند. در اینجا ما با تزیین نباتی واقعیت روبه‌روییم. او به عناصر ساده و

بنیادی چنگ می‌اندازد، عناصر ساده‌ای که در طول هزاره‌ها، انسان را در برابر جهان و طبیعت محافظت کرده‌اند. سادگی تأثیر گذارنده وسیله‌ای است که او برای جسمیت بخشیدن به فلسفهٔ فرهنگ خود از آن استفاده می‌کند. بدین‌گونه با هوا و خاک، نور و رنگهای ارمنستان منظومه‌ای می‌سازد که با آنکه کاملاً دست‌یافتنی است، روحی عمیقاً توراتی دارد و نظیرش را شاید فقط بتوانیم آنجا بیابیم.

در اکتبر ۱۹۳۰ ماندلشتام ارمنستان را ترک کرده، در تفلیس (گرجستان) بر مجموعهٔ «ارمنستان» کار می‌کند. در این اشعار، شاعر صدای خود را پس از پنج سال بازمی‌یابد و پس از آن در مسکو، در وارونژ و تا لحظهٔ مرگ ارمنستان را فراموش نمی‌کند. ارمنستان همچنان سرزمین رؤیاهای او باقی می‌ماند. ماندلشتام زمانی گفته بود: «من در خفا، به سلامتی ارمنستان جوان با سنگهای پرتقالی‌رنگ خانه‌هایش، به سلامتی کمیسرهای خلقِ دندان‌سفیدش نوشیده‌ام»، اینک او ارمنستان را تجربه کرده بود و دیگر نیازی به «انگورهای منجمد» آن نداشت، اما تجربهٔ این سرزمین به‌گونه‌ای دیگر در شعر او جریان یافت، تا جایی که بعدها ارمنستان را در ذهن خود با خاک فلسطین پیوند داد. ارمنستان که کتابها را از دل خود بیرون داده بود، به او کمک کرد تا شعرش را «همچون دانهٔ گندمی فسیل شده» از دل خاک بیرون بیاورد، شعری که خود آن را «تجمل» می‌نامید. او ما را به این ضیافت پرتجمل دعوت می‌کند، تجملی اما «ضروری برای زندگی، همچون نان و گاهی هم البته تلخ».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشر آگه منتشر می‌کند:

فیلمهای برگزیدهٔ

سینمای ایران در دههٔ ۶۰

زاون قوکاسیان