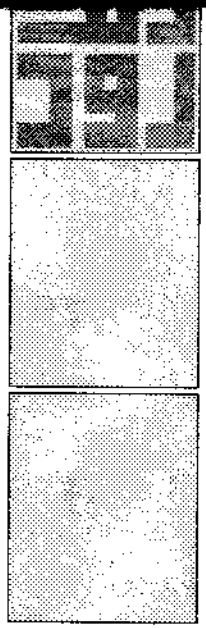
□ موسیقی کلام / محمدرحیم اخوّت

□ کتاب موجودات خیالی / محمد کلباسی

□ رمزی بر راه‌حل / احمد اخوّت



محمدرحیم اخوّت

«موسیقی کلام»

«موسیقی کلام» مقاله‌ای است که نویسنده آن را در نقد مقالهٔ «در ستایش شعر سکوت» نوشته است (چاپ‌شده در شمارهٔ ۸ و ۹ زنده‌رود). همان طور که خود نویسندهٔ آن مقاله یادآور شده است «مقالهٔ در ستایش شعر سکوت می‌تواند در شناخت شعر نو و شعر معاصر فارسی و ...» نقشی روشنگر ایفا کند. بنابراین، شاید نقد آن هم در این جهت کارساز باشد. به همین دلیل در اینجا با چاپ این مقاله امیدواریم مبحثی را که آقای هوشنگ گلشیری گشود، ایشان و صاحب‌نظران دیگر پی‌بگیرند تا شاید برخی مباحث نظری در شعر معاصر فارسی به شکلی جدی‌تر مطرح شود و معیار سنجش «شعر» از «شبه‌شعر»، از ابهام کنونی به‌درآید.

زنده‌رود

«زنده‌رود، فصلنامهٔ فرهنگ و ادب و تاریخ» با همین «۸ و ۹» شماره‌ای که تاکنون چاپ شده، نشان داده است که نشریه‌ای‌ست جاسنگین که به جای پرداختن به مقوله‌های روز، به مباحث جدی‌تری می‌پردازد و می‌کوشد در هر شماره ـ دست کم ـ یکی دو مبحث فرهنگی را به شکلی به نسبت جامع و بنیادی مطرح کند.

درست حدود نیمی از شمارهٔ ۸ و ۹، یعنی ۱۶۰ صفحه از ۳۱۰ صفحهٔ این مجلد به «مقاله»ها اختصاص دارد که با توجه به نیمهٔ دیگر که بیشتر شعرهای پیشتر چاپ‌شدهٔ شاعران صاحب‌نام است، می‌توان بخش مقاله را بخش اصلی و به اصطلاح، نظریِ این مجموعه دانست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نخستین مقاله «در ستایش شعر سکوت»[1] است از هوشنگ گلشیری. هم موضوع مقاله، و هم نام نویسنده، این پیش‌فرض را در ذهن خواننده به‌وجود می‌آورد که با مقاله‌ای جدی در مقولهٔ شعر و ادب معاصر روبه‌روست. خواننده خیال می‌کند در این مقاله قرار است آن «همه شغب» و «ماندن در دایرهٔ مشتی مریدان چشم‌وگوش بسته که همان سروده‌های پیشین را پیش چشم دارند» و آن «بسیاری از معاصران که از پس تجربه‌ها و شعرهایی ماندگار برمی‌گردند، شاید برای اینکه نامشان لقلقهٔ زبانها باشد، بر درگاه شعر کلاسیک، غزل و قصیده و مثنوی می‌آویزند» آشکار شود و آذین پرده‌های عوامفریب از چهره و اندام ناسازشان فروافتد. تا بلکه در این میان آن‌که «کلام را» و «خود را، و نیز خواننده را» «تراش» می‌دهد، و آن شاعران که «بر خطّی از ازل تا به ابد می‌روند» قدر ببینند و بر صدر نشینند. آنان که می‌کوشند «بدان عیار حاضرغایب شکلی بدهند، مگر این بار، بی‌حجاب من یا منیّت شاعر [و نویسنده] از عالم غیب به دیدار آید» (۹).

تقسیم‌بندیِ مقاله به: «۱ـ زبان شعر: الف ـ شکل مکتوب / ب ـ لایهٔ ملفوظ شعر / ج ـ سطح زبان مختار / د ـ صورت بیانی؛ ۲ـ ساختار در شعر سکوت: الگوی قصه / الگوی واقعه یا حالت / الگوی تقابل و تناسب»؛ و همچنین فخامت نثر در آغاز مقاله؛ به خواننده هشدار می‌دهد که با یک نوشتهٔ جدی روبه‌روست که خط و ربطی دارد و قرار نیست وامدار روابط روزمره و شخصیِ نویسنده و شاعر باشد.

اشاره‌های ظاهراً تخصصی به «عروض» و اشاره‌های «زبان‌شناسانه» و طرح «نکته‌ای که از چشم فریب‌به‌اتفاق عروضیان نادیده مانده است» (۱۷)، و بسیار نکته‌های باریکتر از مو، تلویحاً بیانگر این امر است که با نوشته‌ای «علمی» روبه‌روییم. موضوعی که به‌صراحت نیز به آن اشاره می‌شود. اینکه «معاصران با اصطلاح مبهم «موسیقی کلام»، [شعر آهنگین] را از شعر مرزون متمایز کرده‌اند، امّا از توضیح علمیِ آن عاجز مانده‌اند، چراکه در منابع آنها ـ عربی یا انگلیسی ـ چیزی از این دست نبوده است.» (۱۸). بنابراین قرار است این «توضیح علمی» در مقالهٔ «در ستایش شعر سکوت» ارائه شود و معنای درستِ موسیقی کلام ـ البته به شیوه‌ای «علمی» ـ روشن گردد.

در ادامهٔ مطلب، نویسنده در مرور کارهای دیگران می‌نویسد: «ساده‌ترین چیزی که اشاره شده است همان تکرار صامتهای آغازی است، [...] غافل از این که تکرار بیش از دو بار یک صامت در آغاز کلمات و حداکثر سه بار، شعر را آشفته می‌کند و ذهن را به خواب می‌برد» (۱۸ و ۱۹).

بعد بلافاصله، لابد برای پرهیز از «اصطلاحِ مبهم موسیقی کلام و توضیح اصطلاح روشن «شعر آهنگین»، می‌نویسد: «شعر آهنگین تکرار صامتهای هم‌مخرج است و ایجاد تناسب میان آنها» (۱۹).

بنابراین نتیجه می‌گیریم که «تکرار صامتهای آغازی [...] شعر را آشفته می‌کند و ذهن را به خواب می‌برد»، امّا «تکرار صامتهای هم‌مخرج... و ایجاد تناسب میان آنها» شعر را «آهنگین» می‌کند!

اگر مفهوم و معیار «تناسب» روشن می‌گردید، شاید این تعریف و تمایز را می‌شد پذیرفت. در تبیین موضوع مثالی «برای نمونه» آمده است که چنین است:

«و گلگون‌کفنان به خستگی در گور گرده تعویض می‌کنند. در نظر اول در این سطر صامت «گ» پنج بار تکرار شده است: سه بار در اول کلمات و دو بار در وسط. صامت «ن» هم چهار بار تکرار شده است [که درواقع پنج بار تکرار شده] و صامت «ر» نیز سه بار. صامت «ت» نیز دوبار تکرار شده است» (۱۹).

امّا همان طور که خود نویسنده هم می‌گوید، «اگر آهنگین کردن سطر شعر همه همین باشد، پس من هم دارم کلام آهنگین می‌نویسم». بعد نویسنده «برای درک چگونگی آهنگین بودن این سطر» می‌گوید «می‌توان به کلمه گرده و تعویض توجه کرد» (۱۹). آنچه بعد از این توجه‌دادن می‌آید، همه در مقولهٔ سنخیت و ارتباط صوتی میان واژگان است که تنها «می‌پذیریم که [مثلاً] گُرده از جنس کلمات پیشین است و نه کلمه‌ای عامیانه» (۱۹ـ تأکید از من است). تعویض را نیز «بیگانه نمی‌یابیم». امّا اینها همه به «آهنگین» بودن یا نبودن شعر هیچ ربطی ندارد.

بنابراین، بنا به گفتهٔ نویسنده، تازه «حال می‌رسیم به نکتهٔ اصلی در آرایش واجها در شعر آهنگین».

خلاصهٔ این «نکتهٔ اصلی» چنین است: «گ» و «ک» چون هر دو کامی هستند یک مجموعه را تشکیل می‌دهند، و آرایش «گ» و «ک» بدین شکل است:

گ گ ک گ گ گ

«ت» و «د» و «ن» نیز دندانی هستند که به ترتیب واکدار و بی‌واک و غنه (خیشومی)اند، آمدن این سه صامت در یک سطر می‌تواند سطر را آهنگین کند، بی‌آنکه به تکرار صرف دچار آییم. پس تناسب در شعر آهنگین از طریق توالی صامتهای

هم‌مخرج به‌دست می‌آید و [نه] تکرار یعنی تلفظ یک صامت از یک مخرج». بعد هم تأکید می‌شود که «می‌گوییم شعری را آهنگین می‌دانیم که میان صامتهای مکرّر و همنوا و غیرهمنوای آن تناسب برقرار شده باشد» (۱۹ و ۲۰).

جان کلام اینجاست که بالاخره «آهنگین»بودن شعر تعریف (!) شده است، امّا هنوز چگونگی و معیار «تناسب» از دید نویسنده، برای ما نامکشوف است. فایده هم ندارد که برای کشف معیار و ماهیت این «تناسبِ» ادّعایی، ادامهٔ مقاله را بخوانیم. فقط در صفحهٔ بعد می‌خوانیم «از آنجا که واجگاه «ب» و «م» لبی است و «س» و «ز» نیز مخرج واحد دارند، صفیری، در مجموع شعر آهنگین است»! (۲۱). و توضیح داده‌اند که: «با تکرار سه بار صامت «س» ذهن با رسیدن به «ز» احساس همنوایی می‌کند و همچنین است پس از چند «ب» وقتی به «م» در مردن می‌رسیم. به همین نحو می‌توان بسیاری از سطور آهنگین را مشخص کرد».

می‌دانیم که گونه‌هایی از این کالبدشکافی‌ها از سالها پیش تاکنون، هر زمان به شیوه‌ای خاص، رواج داشته است. با این تفاوت که پیشینیان ادعای «توضیح علمی» نداشته و گاه آن را بعنوان تفنن شاعرانه و گاه ـ در زمانهای نزدیکتر به ما ـ بعنوان گشودن لایه‌ای از وجه لفظی کلام تلقی می‌کرده‌اند. اینکه چرا کار «معاصران» در مورد «اصطلاح مبهم موسیقی کلام» علمی نیست و کار آقای گلشیری در اصطلاح لابد روشنِ «شعر آهنگین» و «تناسب» در «تکرار صرف یا تکرار و تناسب» و «توالی صامتهای هم‌مخرج»، از «توضیح علمی» برخوردار است؟ پرسشی‌ست که ما پاسخ آن را نمی‌دانیم، و به‌ناگزیر ـ مثل خود نویسنده ـ آن را از بدیهیات و بی‌نیاز از اثبات می‌شماریم.

البته اینکه باید در مورد اصطلاح «موسیقی کلام» به هر جهت کار علمی (آماری ـ آزمایشگاهی) بشود، و در اینکه کارهایی که تاکنون شده است ناکافی‌ست، شک نیست. امّا کار به همین سادگی‌ها هم نیست که آقای گلشیری پنداشته است. برای روشن شدن موضوع بد نیست با مثالی مقصود و مدّعای خود را روشن کنم.

آقای گلشیری مثالی برای «تکرار صامتهای آغازی» آورده است که «ساده‌ترین چیزی [ست] که [از جانب معاصران به آن] اشاره شده است» (۱۸): «شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی».

احساس وفور صامت «ش» در این مصراع، نه‌تنها به دلیل تعداد آن، بلکه به دو دلیل

دیگر است: ۱ـ خصلت موسیقایی صامت «ش». ۲ـ جایگاه آن (همه در آغاز کلمه‌ها).

برای روشن شدن موضوع، بهتر است به مثال دیگری توجه کنیم: سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند (حافظ). خواننده اول خیال می‌کند این مصراع پر است از «چ». بعد که می‌شمارد می‌بیند این صامت فقط سه بار تکرار شده است. در حالی که «م» و «ن» هر یک پنج بار تکرار شده است. امّا حضور «چ» آنچنان چشمگیر است که شنونده خیال می‌کند بیش از نیمی از اصوات را صوت برخاسته از صامت «چ» تشکیل می‌دهد، و آنچه کمتر به گوش می‌رسد همان صامت‌هایی‌ست که بیشتر از بقیه تکرار شده است («م» و «ن»). حتی صامت «س»، به دلیل خصلت صفیری‌بودن آن، و اینکه در آغاز مصراع قرار گرفته است، با اینکه فقط یک بار آمده است، حضور و تشخّصی بیش از صامت‌های خیشومی غنه‌دار «م» و «ن» دارد.

بنابراین اگر قرار است واقعاً اصطلاح معمول و روشنِ «موسیقی کلام» (یا اصطلاح پیشنهادی آقای گلشیری: «کلام آهنگین») «توضیح علمی» شود، نیازمند یک کار دقیق آزمایشگاهی‌ست، تا مشخص شود هریک از واج‌ها در حالت‌های مختلف تکیه‌دار و بی‌تکیه، و جایگاه آن در کلمه، چه تأثیر موسیقایی در شنونده دارد. عادت به شنیدنِ یک صوت نیز عاملی‌ست که معمولاً حساسیت به آن صوت را کاهش می‌دهد. بنابراین اصوات موجود در زبان را از لحاظ بسامدی نیز باید بررسی کرد. ظاهراً چنین به نظر می‌رسد که مثلاً صامت‌های «م» و «ن» در زبان فارسی از مرتبهٔ بسامدیِ بالایی برخوردار است و در نتیجه حساسیت دستگاه شنوایی را کمتر برمی‌انگیزد، و چه بسا گاه ناشنیده بماند.

پس از این کار است که تازه باید مفهوم «تناسب»، و معیار تمیز متناسب از نامتناسب، و الگوهای گوناگونِ ملودی‌ساز را تشخیص داد تا بتوانیم بگوییم فلان سطر یا جمله «آهنگین» هست یا نه؟ و چرا؟. تا آن زمان تنها می‌توان به عادت و احساس آهنگین‌بودن اکتفا کرد. البته هر کس می‌تواند این احساس را بررسی و تبیین کند، اما دیگر نمی‌تواند مدّعیِ «توضیح علمی» آن باشد.

□□□

مقاله از کاستی‌های دیگر هم پیراسته نیست. مثلاً در همین صفحهٔ ۲۱ آمده است: «سطر غریوکشان به تالاب تیره‌گون درنشست بر وزن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلن است که دیگر موزون نیست». امّا سطر بالا را بهتر است نه «بر وزن مفاعل فاعلاتن مفاعلن فاعلن»، بلکه بر وزن مفاعلن فعولن مفاعلن فاعلن» تقطیع کرد که در این صورت موزون است.

در صفحهٔ ۲۴ نویسنده به «شعرهایی [...] که سطح زبانی شعر را چنان آشفته می‌کنند که دیگر...» اشاره کرده است. بعد با اینکه می‌گوید «برای نمونه بسیاری از آثار خام امروز را می‌توان ذکر کرد»، ولی خوشبختانه به‌جای ذکر آن نمونه‌های «آثار خام امروز»، رفته است سراغ اثری از کسی که ـ باری به هر جهت ـ رسماً به شاعری شهره است. و بدرستی نشان داده است که این اثر «نشانهٔ شلنگ‌وتخته انداختن در عرصهٔ زبان، یا بهتر آشفتن سطح زبان است» (۲۵). امّا با اینکه بعداً «نمونه بهتر»ی از «برگذشتن [...] از همهٔ آن ندانم‌کاری‌ها» (۲۶) به دست می‌دهد (از نیما)، بی هیچ ضرورت منطقی نمونه‌ای هم از همان شاعر پیشین (سپانلو) آورده است تا نشان دهد که «در بعضی آثار این سالهای او می‌توان زبانی به‌ظاهر غریب امّا هم‌ساخت را دید، که البته در شعرهایی به شعر سکوت نزدیک شده است که سطور را از اشیای بسیار و صفات زائد و تعابیر دور از فضای پیشنهادی نیاکنده باشد» (۲۵ـ تأکید از من است).

چه ضرورتی نویسنده را واداشته است که با وجود آن «نمونه بهتر» («در پیش کومه‌ام» نیما)، این نمونه را نیز از سپانلو بیاورد؟ به‌ویژه اینکه این «نمونه» از غلط‌کاری‌های وزنی، که به هیچ‌وجه به ترکیب زنجیره‌های وزنی مختلف تعبیرش نمی‌توان کرد» (۲۶)، پیراسته نیست. به‌ناگزیر این تصور پیش می‌آید که بعد از آن اثری که نمونهٔ «شعرهایی»ست «که سطح زبانی» آن آشفته و «نشانهٔ شلنگ‌وتخته انداختن در عرصهٔ زبان» است، نویسنده خواسته است نمونه‌ای هم از «زبانی [...] هم ساخت» و «نزدیک» به «شعر سکوت»، از همان شاعر بیاورد، تا بلکه به کسی چندان برنخورد. اینجاست که می‌فهمیم انتظار ما از اینکه با نوشته‌ای روبه‌روییم که وامدار روابط روزمره و شخصی نویسنده و شاعر نیست، خواب و خیالی بیش نبوده است انگار.

همچنین نویسنده در بیان نظر خود، میان پرداختن به لفظ یا توجه به معنی سرگردان است و از این شاخه به آن شاخه می‌پرد. روشن است که مقصود این نیست که نویسنده می‌بایست یا تنها به لفظ بپردازد یا تنها به معنی. امّا این دو مقولهٔ جداگانه را می‌بایست از هم جدا کرد تا «به شلنگ‌وتخته انداختن» یا «شلنگ‌اندازی» در کالبدشکافی شعر نینجامد. مثالِ این سرگردانی از جمله آنجاست که می‌گوید: **یک مرغ دل‌نهادهٔ دریادوست** تنها یک کار می‌تواند بکند، که به‌ازای آن کومهٔ درآغازآمده و آن مهتاب لانه‌بستهٔ ساکن و نیز به‌ازای دریایی‌بودن نغمه‌ها و مهمتر خیال ویرانهٔ مرغ، ویرانه کردن سکوت خانه است و بس». و بعد: «در بند سوم دو بار تکرار بیخود، آن هم همراه با فعل ماضی نقلی،

محتمل است چون دو بار در بند اوّل و دوم آمده بودند» (۲۷). می‌بینیم که در حکم اوّل نوعی ربط و پیوند معنایی‌ست که باعث می‌شود «یک مرغ دل‌نهادهٔ دریادوست تنها یک کار» بتواند بکند، و آن «ویرانه کردن سکوت خانه است». امّا در حکم دوم، «بیخود» به این دلیل می‌تواند «در بند سوم دوبار تکرار» شود که قبلاً «دوبار در بند اوّل و دوم آمده» است.

□□□

متن چاپ‌شده هم ـ متأسفانه طبق معمول در این دیار ـ از اشتباههای چاپی پیراسته نیست. برخی از این اشتباه‌ها صرفاً چاپی و به‌گونه‌ای‌ست که در فهم مطلب مشکلی اساسی را به‌وجود نمی‌آورد. مثلاً در صفحهٔ ۲۳، متن شعر نادرپور این‌طور چاپ شده است:

«غم گریز تو نازم، که همچو شعلهٔ پاک
مرا در آتش سوزنده، زیستن آموخت ملال
دوریت ای پرکشیده از دل من
به من طریقهٔ تنها گریستن آموخت» (۲۳).

توجه داشته باشیم که «شکل مکتوب شعر»، یا «لایهٔ مرئی» آن، یکی از مباحث عمده‌ای‌ست که زیر عنوان «۱ـ زبان شعر» موردتوجه و بررسیِ نویسنده بوده است. نویسنده می‌گوید: «هر مصراع در این قالبها از نظر وزنی و نه لزوماً معنایی، مستقل است، پس به ضرورت وزن باید جدا از مصراع دوم نوشته شود. نوشتنِ دو مصراع در یک سطو قرارداد است میان خواننده و شاعر، که امروز به تبع پسند روز مصراعها را زیر هم می‌نویسند» (۱۱).

بنابراین، اگر به اشتباه چاپیِ آمدنِ «ملال» در آخر مصراع دوم (به جای در آغاز مصراع سوم) توجه می‌کنیم، نه برای مته به خشخاش گذاشتن است. عامل آن همان «ضرورت وزن» و معنا، و «قرارداد میان خواننده و شاعر» است.

امّا این اشتباه چندان آشکار است که خواننده می‌تواند آن را درست کند و خیال نکند که این جابه‌جایی از همان مقولهٔ «ضرورت درونی» در «شکل مکتوب شعر [یا] لایهٔ مرئی شعر» است.

امّا در شعر «مطرب درآمد...» شاملو یک مورد به‌اصطلاح «ساختار»ی به‌نظر من می‌رسد که «آرایش یا تنظیم اجزاء در یک کل متشکل»، و ارتباط یک «جزء با دیگر اجزا»، و آن «بخش ضروری تمامی شعر» (۳۷) را، درهم می‌ریزد:

نویسندهٔ مقاله، مآخذ شعرها و شواهد را به دست نداده است. بنابراین ما نمی‌دانیم

شعرِ شاملو از کدام متنِ چاپ‌شده یا دستنویس نقل شده است؟ امّا توجه به همان «ساختار» موردنظر آقای گلشیری نشان می‌دهد که «چکاوکِ» این شعر نمی‌تواند «سرزنده» باشد. زیرا اولاً کل فضای شعر ـ به‌رغم «مهمانان سرخوشی» و «پایکوبی» آنان ـ اجازه نمی‌دهد که آن چکاوک زنده، سرزنده باشد. این چکاوک زنده است که در پایان شعر، پس از آنکه «سرخوشان خسته پراکندند» (پراگندند؟) و «تالار آشوب تهی ماند / با سفرهٔ چیل و (نه «چپل» آن طور که در آنجا چاپ شده است) / کرسی بازگون و / سکوب (سکوی؟) خاموش نوازندگان»، می‌شود «چکاوکی مرده» (۳۹). این مقابله‌گذاریِ چکاوک زنده با «چکاوکی مرده»، مهمترین پایهٔ ساختاریِ شعر، یا دست کم یکی از مهمترین پایه‌هاست.[۲] حتی اگر خود شاعر هم در اصل «سرزنده» آورده باشد.

□□□

با تمام این کاستی‌ها در متن مقاله و در شکل چاپ‌شدهٔ آن، هنوز هم بر این باورم که مقالهٔ «در ستایش شعر سکوت» می‌تواند در شناخت شعر نو و شعر معاصر فارسی و درک عظمت کار شاعران بزرگی همچون نیما و فروغ مؤثر باشد، و سامانمندی و بنیانِ استوار و پیچیدهٔ شعر به مفهوم امروز را به آنان که «شعر نو» را تنها در رها کردن قانونمندی‌های نظم کهن و آسان گرفتن کار می‌جویند، یادآور شود.[۳]

۱ـ همهٔ نوشته‌های داخل « » از همان شماره «زنده‌رود» و عمدتاً از همین مقاله است، و طبعاً با همان رسم‌الخط. شماره‌های داخل ( ) هم شمارهٔ صفحهٔ نقل‌قولهاست از همان مقاله.

۲ـ حتی در همین یک شعر خطاهایی چاپی به آنچه اشاره شد منحصر نیست. مثلاً «باد سوزان عشقی ممنوع»، که علاوه بر خودِ شعر در متن هم (صفحهٔ ۴۰) تکرار شده است، ظاهراً باید «یاد سوزان...» باشد، نه «باد سوزان...»

۳ـ گذشته از آنچه گفته شد، از فحوای این مقاله و شعرهایی که به‌عنوان مثال آورده شده است و بررسی «زبان شعر» و لایه‌های آن، چنین درمی‌یابیم که: «وزن» یا «آهنگین» بودن کلام از خصایص ماهوی شعر شمرده شده است. تا آنجا که «ضرورت وزن» معیار اصلیِ مصراع‌بندی (سطربندی) در «شکل مکتوب» و «لایه ملفوظ» شعر تلقی می‌شود. «پلکانی یا نردبانی نوشتن بخشهای یک سطر» هم «بیشتر قرارداد ماست با خواننده و گاهی نیز برای ایجاد خطر بصر است یا سه‌بعدی کردن و دوبُعد صفحهٔ چاپی»! (۱۴).

امّا این که آیا «وزن» و «آهنگین»بودن کلام (به معنای الگوهای ملودی‌ساز و نه موسیقی پنهانِ کلام در معنای موسّع آن) از ویژگی‌های ماهوی شعر است یا پیرایه‌ای بر آن؟ پرسشی‌ست که پرداختن به آن مجالی دیگر را می‌طلبد.

محمد کلباسی

کتاب موجودات خیالی

کتاب موجودات خیالی
نوشتهٔ خورخه لوئیس بورخس
ترجمهٔ احمد اخوّت
نشر آرست ـ زمستان ۱۳۷۳

بورخس اعجوبه‌ای است که خلاقیت و علم را یکجا در خود جمع کرده. در بارهٔ احاطهٔ او به زبانها و دانشهای گوناگون چیزها شنیده بودم، اما این چشم‌انداز شگفت‌آور را به چشم خود ندیده بودم. اینک شاهد زیبا از راه رسیده است و دوست مترجم ما آقای احمد اخوّت، مجموعه‌ای حیرت‌انگیز را از او، در بارهٔ موجودات اساطیری و خیالی شرق و غرب ترجمه کرده است. «کتاب موجودات خیالی» کاری است خاص و مبتکرانه و در نوع خود بی‌سابقه. ترجمه و نشر چنین کتابی، خود نشانهٔ نظر و بینش مترجم و ناشر است. مترجمی که دنبال قالبها و کلیشه‌های بازاری نیست و بنا ندارد مثل بعضی مترجمان پخته‌خوار، کارهای چندبار ترجمه‌شده را، باز ترجمه کند و به شکل کتاب درآورد و ناشری که اثری را برمی‌گزیند که چندان به فروش آن مطمئن نیست.

مترجم فارسی و مترجمان انگلیسی کتاب، سابقهٔ آشنایی‌شان را با این مطلب در