لاک‌پشت پیرِ چهاردست

سعید باباوند

عنوان کتاب: لاک‌پشت پیر
نویسنده: داگلاس وود
مترجم: حسین ابراهیمی (الوند)
تصویرگر: پیمان رحیمی‌زاده
ناشر: افق
نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۴
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۴۸ صفحه
بها: ۱۷۰۰ تومان

اگر بپذیریم که ترجمه، واگردانیِ نوشتار یا گفتاری از زبانی به زبانی دیگر است[1] و آن گاه معنای گفتار را توسعه دهیم به هر آن چه حظی از بیان می‌برد، می‌توان تصویرگری یا مصورسازی را ـ به عنوان پدیده‌ای که بخشی از بار معنایی یک کتاب مصور را به عهده دارد ـ نیز ترجمانی کرد.

این شاید اتفاقی باشد که در ترجمه کتاب لاک‌پشت پیر، نوشته داگلاس وود افتاده است. متن کتاب، توسط آقای حسین ابراهیمی ترجمه شده است و مصورسازی، توسط هنرمند جوان هم روزگارمان پیمان رحیمی‌زاده.

اما کمی بیشتر درباره ترجمه تصویر سخن بگوییم. میان ترجمهٔ یک نوشتار با ترجمهٔ یک تصویر، افتراقاتی هست. اصولاً زبان تصویر، زبانی جهانی‌تر است. به این معنا که اگر یک ایرانی، مقابل یک اثر از گوگن، نقاش سمبلیست قرن نوزده قرار بگیرد، به فرض این که معانی پس پشت اثر را کشف نکند، اما یقیناً درک می‌کند که نقاش یک اندام یا یک چهره یا یک مار یا یک سیب یا هر چیز دیگر را به تصویر کشیده، این به واسطه بی‌واسطگی تصویر است.

عناصر یک اثر تجسمی، به مثابه کلمات تلقی می‌شوند؛ کلماتی که در کنار هم جملات و در کل متنی را خلق می‌کنند. با این توضیح، اگر کسی معنای جملات و در کل متن یک تصویر را در نیابد، قطعاً معانی کلمات ـ یعنی تک عناصر مصور شده ـ را در می‌یابد. حال اگر همین وضع را بخواهیم درباره یک نوشتار متصور شویم، هیچ گاه کلمات متن یک زبان، برای یک «دیگر زبان»، جز آن که آن زبان را آموخته باشد، قابل فهم نیست. بدین معنی که هیچ گاه کسی که آموختگی در زبان انگلیسی ندارد، در مقابل واژهٔ apple ، معنای آن را که همان سیب است، در نمی‌یابد. این شاید مهم‌ترین وجه افتراق ترجمانی تصویر و نوشتار باشد. کار مترجم گفتار یا نوشتار، از کلمات شروع می‌شود و در پس آن باید به معنای متن دست یابد، اما کار مترجم تصویر، از معنا شروع می‌شود و به معنا نیز خاتمه می‌یابد.

بنابراین مقدمه، باید گفت کار مترجم تصویر، به نوعی پیچیده‌تر است. او با «بوم آورد»[2] کردن عناصر یا کلمات

تصویر، باید راز و معنای پس پشت آن را از فرهنگی به فرهنگی دیگر نقل کند.

دو دیگر؛ طبعاً هرگاه سخن از ترجمه و واگردان به میان می‌آید، آن چه ذهن را متوجه خود می‌کند، بررسی تطبیقی یا به تعبیر صحیح‌تر، بررسی قیاسی دو اثر است.

لاک‌پشت پیر در زبان اصلی خود، از نوعی تصویرگری خیال‌انگیز و در عین حال طبیعت‌گرا برخوردار است. شیوهٔ تصویرگری و صفحه‌آرایی اثر، بسیار کلاسیک است تا جایی که مرا در اولین برخورد، به یاد نقاشی‌های قرن هجدهم انداخت.

کار مترجم تصویر، به نوعی پیچیده‌تر است. او با «بوم آورد» کردن عناصر یا کلمات تصویر، باید راز و معنای پس پشت آن را از فرهنگی به فرهنگی دیگر به فرهنگی دیگر نقل کند

هم‌چنین، مصورسازی بسیار به متن وفادار است؛ یعنی زمانی که نویسنده از صخره سخن گفته است یا از ماهیان یا درختان، مصور نیز عیناً تصویر صخره و ماهیان و درختان را نگاریده. این یعنی همگامی مطلق تصویر با نوشتار.

اما سبک و سیاق کار رحیمی‌زاده را باید سقاخانه‌ای[3] دانست. استفاده از متن دست‌نویس نسخه‌های کهن، ابرهای نگارگری نقوش چاپ باتیک و نوع ترکیب تصاویر، همه و همه از ویژگی‌های «گرافیک سقاخانه‌ای»[4] است که یکی از جریان‌های عالی گرافیک امروز ایران محسوب می‌شود و شاید پیشروترین شاخهٔ آن باشد. این به نوعی همان «بوم‌آورد» کردن عناصر است که سخنش گذشت.

اما در این رهگذر، چه توفیقی نصیب تصویرگر شده است؟ گفته آمد که اثر در زبان اصلی، اثری خیال‌انگیز با فضایی در دوردستِ ذهن است؛ فضایی که آرامش آغاز خلقت را تذکر می‌دهد. این نوع از تصویر، تأثیر متن را دوچندان کرده است، اما در تصویرگری رحیمی‌زاده، بیشتر به نظر می‌رسد جذبه خلق تصاویر فراواقعی (Surreal)، از راه ترکیب عناصر، هنرمند را با خود برده تا جایی که در تصویر کردن درناها، دچار نوعی کاریکاتور شده است. گویی هنرمند می‌خواسته این پرنده را در آسمان و از زاویهٔ پایین تصویر کند. اما پاهایی که هر کدام در یک طرف تن پرنده قرار گرفته‌اند، بیشتر از آن که یک پرندهٔ در آسمان را به ذهن متبادر سازند، یک پرندهٔ واژگون را پیش چشم می‌آورد یا تصویر خرس و لاک‌پشت (که از قضا چهار دست دارد!)

این نوع ترکیب‌ها که در اثر رحیمی‌زاده دیده می‌شوند، یعنی ترکیب عناصر انسانی، حیوانی، موتیف‌ها و... که هدف آن نوعی آشنایی‌زدایی تصویری است، بدون پیشینه و تجربه‌ای نیازموده نیست. شاید بتوان انواع بهتری از آن را در کار نسل پیشتر و در میان آثار کسانی چون رضا عابدینی و فرزاد ادیبی جست. این نوع ترکیب که معانی فلسفی انسان ـ طبیعت را با خود حمل می‌کند، به وفاداری اثر به متن اصلی (یعنی تصویر اولیه) لطمه زده و باعث دوری دو فضا از هم شده است و این پرسش را به پیش می‌آورد که آیا تصویر نیز به

عنوان یک متن، باید به تصویر اصلی وفادار باشد یا نه؟

چیدمان نوشته‌های اثر ـ متأسفانه ـ بسیار ناموفق و سرسری است. عدم رعایت تناسب میان متن و تصویر، بارزترین نکته‌ای است که می‌توان درباره لی‌اوت کار گفت. هم‌چنین، استفاده نکردن از خطی مناسب و نامرتب بودن فواصل حروف و کلمات متن، مشکلی دیگر است.

علاوه بر این، گویی حضور نوشته‌ها در تصویر، نادیده انگاشته شده است. در کل اثر، شتابزدگی مشهودی به چشم می‌خورد؛ چه در تصویرگری و چه در طراحی.

هنرمند از کنتراست‌ها به مقدار کافی بهره نبرده تا جایی که ترکیب‌بندی کلی اثر، تحت‌الشعاع قرار گرفته است. عناصر اصلی چنان که باید از زمینه اثر متمایز نیستند. البته شاید این را بتوان از چشم چاپ و تغییرات مطبعی دانست. چه می‌دانیم هر اثر، هویت خود را در زمان چاپ می‌یابد و هویت‌بخشی (profil-ing) چاپ دو رنگ، بسیار پیچیده‌تر از چاپ‌های تک رنگ یا چهار رنگ است و با اندکی اشتباه چاپخانه یا لیتوگرافی، اثر دیگر می‌شود و آن گاه ما با اثری روبه‌رو می‌شویم که خالق آن یک اشتباه چاپخانه‌ای است.

و آخر این که این تصاویر، برای چه و چه مخاطبی طراحی شده؟ آیا گرافیک پیشرو ما با توده‌های جامعه ارتباطی چنان که باید دارد یا گرافیکی است برای یک خانواده چند هزار نفری؛ خانواده‌ای که خود می‌سازند و خود می‌بینند و خود نقادی می‌کنند؟

لاک‌پشت پیر در زبان اصلی خود، از نوعی تصویرگری خیال‌انگیز و در عین حال طبیعت‌گرا برخوردار است. شیوهٔ تصویرگری و صفحه‌آرایی اثر، بسیار کلاسیک است تا جایی که مرا در اولین برخورد، به یاد نقاشی‌های قرن هجدهم انداخت

پی‌نوشت:

۱. فرهنگ بزرگ سخن، ذیل مدخل ترجمه

۲. بوم‌آورد، اصطلاحی است در معماری، به معنای تهیه مصالح ساختمان از اقلیمی که در آن قرار دارد. در معماری ایرانی این اتفاق در اوج خود قرار دارد. به طور مثال، در ساختمان خانه‌های یزد، از خاک گودبرداری، خشت‌های بنا را می‌سازند. این نوع معماری، چند خاصیت مهم از جمله مقاومت مصالح در برابر حوادث طبیعی مانند باد و باران و کم شدن هزینه نقل و انتقال مصالح و... دارد.

۳. دایرةالمعارف هنر ـ پاکباز ذیل مدخل سقاخانه می‌نویسد: اصطلاحی که نخستین بار توسط کریم امامی مترجم، روزنامه‌نگار و منتقد برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند پلی میان سنت و نو بنا کنند، به کار برده شد. خود او می‌نویسد: «ظهور خط در نقاشی در آغاز دهه ۱۳۴۰، تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. این واژه به کار رفت و بعد استفاده از آن تعمیم یافت و به همه هنرمندانی ـ چه نقاش و چه مجسمه‌ساز ـ که در کار خود از فرم‌های سنتی ایران، به عنوان نقطه شروع و ماده خام استفاده می‌کردند (و نه فقط آن‌ها که با خط فارسی سر و کار داشتند) اطلاق شده است.

۴. عنوان گرافیک سقاخانه‌ای را پیشتر از این، مکتوب در جایی ندیده‌ام. جعل این عنوان را به خود نیز منسوب نمی‌کنم.