

دوربانه

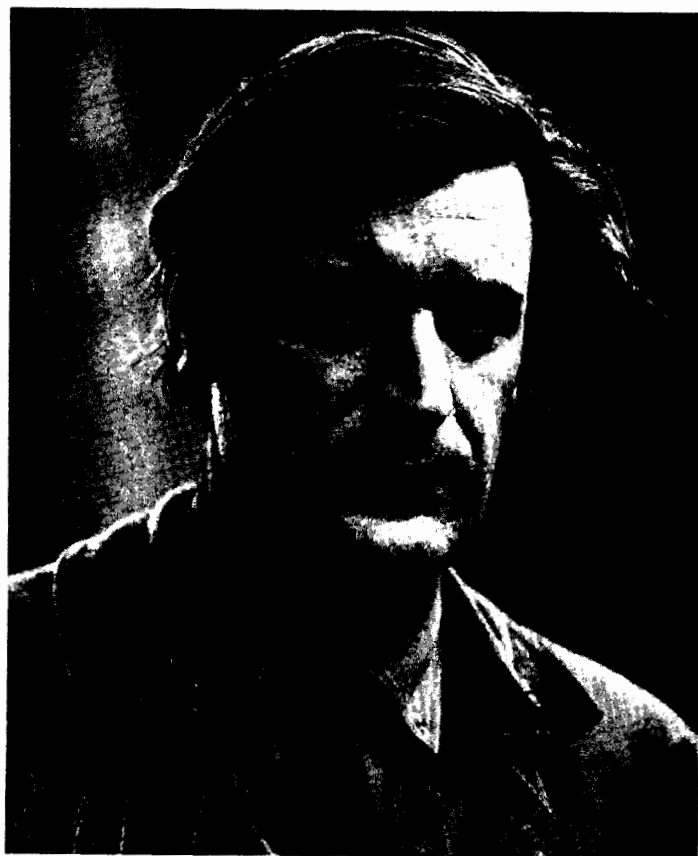
زاغی

تد هیوز

ترجمه‌ی علی بهروزی



دوربانه



۱	علوم انسانی
	شعر معاصر انگلیسی

علی بهروزی

متولد ۱۳۳۴، آبادان؛

کارشناس ارشد آموزش زبان انگلیسی؛

استاد (بازنشسته‌ی) زبان انگلیسی در دانشگاه صنعت نفت

مؤلفه

زاغی

از زندگی و ترانه‌های زاغی

مقدمه

ترجمه‌ی علی بهروزی



نشر
فنیان

تهران
۱۳۹۲

Hughes, Ted. هیوز، تد، ۱۹۳۰-۱۹۹۸ م.

زاغی/ تد هیوز؛ ترجمه‌ی علی بهروزی.

تهران: نشر فنجان، ۱۳۹۴.

۲۶۴ ص: ۱۳/۵×۲۰/۵ س.م.

علوم انسانی. شعر معاصر انگلیسی.

۹۷۸-۶۰۰-۹۴۹۱۲-۲-۳

فیبا.

فارسی - انگلیسی.

Crow: From the Life and Songs of the Crow, 1972.

شعر انگلیسی - قرن ۲۰ م.

شعر انگلیسی - قرن ۲۰ م. - ترجمه‌شده به فارسی.

شعر فارسی - قرن ۱۴ - ترجمه‌شده از انگلیسی.

بهروزی مقدم، عوضعلی، ۱۳۳۴ - مترجم.

PR ۱۳۹۴

۸۲۱/۹۱۴

۴۰۹۴۷۸۹

سرشناسه

عنوان و نام پدیدآور

مشخصات نشر

مشخصات ظاهری

فروست

شابک

وضعیت فهرست‌نویسی

یادداشت

یادداشت (عنوان اصلی)

موضوع

موضوع

موضوع

شناسه‌ی افزوده

رده‌بندی کنگره

رده‌بندی دیویی

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی

این کتاب ترجمه‌ای است از

Hughes, Ted (1972)

Crow: From the Life and Songs of the Crow

London: Faber & Faber

شاعر	تد هیوز
مترجم	علی بهروزی
طراح جلد	حسن کریم زاده
تصویر جلد	مهدی کریم زاده
ناظر چاپ	انوشه صادقی آزاد
نوبت چاپ	اول، زمستان ۱۳۹۴
چاپ و صحافی	شاد رنگ
تیراژ	۱۰۰۰ نسخه
شابک	۹۷۸-۶۰۰-۹۴۹۱۲-۲-۳

تمام حقوق این اثر متعلق به نشر فنجان است و هرگونه استفاده از عناصر صوری و محتوایی آن، کلاً و جزئاً، به هر زبانی و به هر شکلی بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است.

فهرست

تقدیم‌نامه	۱
پیش‌گفتار مترجم: زاغی، قوی‌تر از مرگ	۲
پانزده	۳

زاغی: از زندگی و ترانه‌های زاغی

دو افسانه	۲
نسب‌نامه	۴
امتحان در آستانه‌ی رَجیم	۶
کُشمان	۸
زاغی و مامانش	۱۰
درگاه	۱۲
یک شوخیِ بچگانه	۱۳
نخستین درسِ زاغی	۱۵
زاغی بار می‌افکند	۱۷
آن لحظه	۱۹
زاغی می‌شود که تقدیر به در می‌گوید	۲۰
زاغی تیرانوساروس	۲۲
جنگ به روایتِ زاغی	۲۵

۲۹	جانورِ سیاه
۳۱	زاغی تناول می‌کند
۳۳	سن ژرژ به روایتِ زاغی
۳۶	یک فاجعه
۳۸	نبرد عظم‌الرأس
۴۰	الاهیاتِ زاغی
۴۲	هبوطِ زاغی
۴۴	زاغی و پرندگان
۴۶	چکامه‌ی جنایی
۴۹	زاغی بر ساحل
۵۱	مدعی
۵۴	اودیپ‌زاغ
۵۶	خودبینیِ زاغی
۵۷	زاغی رسانه‌ها را می‌آزماید
۵۹	اعصابِ زاغی وامی‌دهد
۶۱	زاغی اخم می‌کند
۶۲	خطرهای جادویی
۶۴	ترانه‌ی سینه‌سرخ
۶۶	تردستی در آسمان
۶۸	زاغی به شکار می‌رود
۷۰	ترانه‌ی جغد
۷۲	زیرترانه‌ی زاغی
۷۴	ترانه‌ی زاغی برای توتِمِ فیل
۷۷	رُژ سپیده‌دم
۷۹	همبازی‌های زاغی
۸۱	من زاغی
۸۳	رنگِ زاغی
۸۴	خروشِ جنگیِ زاغی
۸۶	زاغی سیاه‌تر از همیشه

۸۸	تمثیل انتقام
۹۰	قصه‌ی وقتِ خواب
۹۴	زاغی که بیمار شد
۹۶	زاغی خودش را به صورتِ یک نقاشیِ دیواریِ چینی درمی‌آورد
۹۹	آخرین موضعِ زاغی
۱۰۰	زاغی و دریا
۱۰۲	حقیقت همه کس را می‌کشد
۱۰۴	زاغی و سنگ
۱۰۶	بازمانده‌هایی از یک لوحِ باستانی
۱۰۷	یادداشت‌هایی برای یک نمایشِ کوچولو
۱۰۹	ترانه‌ی عاشقانه
۱۱۲	یک نظر
۱۱۳	شاهِ مُردار
۱۱۵	دو ترانه‌ی اسکیمویی
۱۱۹	خونِ ریزه‌پیزه
۱۲۱	گاه‌نامه

به خاطره‌ی
آسیه و شهره

_____ شاعر

پیش‌گفتار مترجم:

زاغی، قوی‌تر از مرگ

دو-سه سالی بعد از ترومای خودکشی سیلویا پلات، تد هیوز به پیشنهاد دوست نقاش و طراح نامدارش، لئونارد باسکین، شروع به نگارش اشعاری درباره‌ی کلاغ‌ها می‌کند که به تدریج مبنایی می‌شود برای مجموعه شعرهای زاغی. طرز کار آن‌ها به این ترتیب بوده است که یا هیوز شعری می‌نویسد برای طرحی که باسکین کشیده، و یا باسکین بر مبنای شعری از هیوز طرحی می‌کشیده است. نوشتن درباره‌ی حیوانات در تمام زندگی هیوز ادامه داشت، و ریشه‌های علاقه‌اش به آن‌ها برمی‌گردد به دوران کودکی که برادر بزرگ‌ترش به او ماهی‌گیری و شکار و دام‌گذاری و در نتیجه آشنایی عمیق با جهان جانوران را می‌آموزد، به طوری که برای هیوز جهان جانوران همیشه به موازات جهان انسان‌ها قرار داشته و مسائل جانوران صرفاً شکل دیگری از، و یا استعاره‌ای برای، مسائل انسان‌ها بوده است.

هیوز البته پیرنگی کلی برای این مجموعه اشعار در نظر گرفته بود. کلاغ او قرار است قهرمانی باشد در یک قصه، و به تعبیر دیگر، حماسه‌ی عامیانه که بر محور شخصیتی تُخس / زبل می‌چرخد؛ شخصیتی که در انگلیسی به آن trickster می‌گویند و البته نظایر فراوانی در قصه‌ها و اسطوره‌های همه‌ی ملت‌ها دارد. از همین جا بگوییم که انتخاب نام «زاغی» برای این مجموعه، گذشته از ترادف کلی «زاغ» و «کلاغ»، بر این قیاس استوار است که «زاغی» مانند «حسنی» و «اکبری» در قصه‌ها و متل‌های عامیانه‌ی ما، نامی است درخورتر و برازنده‌تر برای قهرمان آن نوع قصه‌ای که هیوز در نظر داشته است. باری، پیرنگ مورد بحث همان پیرنگ کلی همه‌ی قصه‌های

عامیانه است که در آن‌ها قهرمان به جست‌وجو/ طلب چیزی می‌رود، ماجراهایی را از سر می‌گذرانند و با مخاطراتی دست‌وپنجه نرم می‌کند و دست آخر به ثروت، زوج آرمانی، پادشاهی و قدرت، و یا همه‌ی این‌ها با هم دست می‌یابد (مثل وقتی که قهرمان ازدهایی را می‌کشد، دختر پادشاه را نجات می‌دهد و با او ازدواج می‌کند، و خودش هم به پادشاهی و مال‌ومنال می‌رسد).

در این مجموعه نیز زاغی، پس از تکوین، ماجراها و خطرات گوناگونی را تجربه می‌کند، با درد آشنا می‌شود، با پدیده‌ها و اشخاص گوناگون روبه‌رو می‌شود و برای بعضی از این‌ها ترانه‌هایی می‌سراید، و ضمناً مرتکب اشتباهاتی احمقانه و بی‌جگانه می‌شود. اجمالاً می‌توان گفت که او، شاید بدون این‌که خودش بداند، به دنبال کسی یا چیزی است که بتواند به آن یقین داشته باشد و ایمان بیاورد. یک وقتی فکر می‌کند که مشکل اصلی عالم مرگ است و سعی می‌کند به او حمله کند (در شعر «زاغی که بیمار شد»); یک وقتی هم فکر می‌کند باید حقیقت را بیابد، که پایان این ماجرا را در شعر «حقیقت همه‌کس را می‌کشد» می‌خوانید.

اشعاری که در مجموعه‌ی حاضر گرد آمده‌اند، حدود دوثلاث طرح کلی هیوز را شامل می‌شود. ثلث سوم، که البته هرگز به طور کامل نوشته نمی‌شود منتها بعدها هیوز این‌جا و آن‌جا به آن اشاراتی داشته است، یک «پایان خوش» را هم در بر می‌گرفته است: در پایان ماجراهایش، زاغی به رودخانه‌ای می‌رسد که اگر بتواند از آن بگذرد می‌تواند به «سرزمین شاد» برسد که در آن‌جا گویا عروSSH انتظار او را می‌کشد. در کنار رودخانه یک موجود هیولایی که مرکب از اجزای تمام موجودات مؤنث وحشتناکی است که او در طول سفر دیده، نشسته است. این موجود از زاغی می‌خواهد که او را به آن طرف رودخانه ببرد، و او چنان عظیم‌جثه است که زاغی جرئت مخالفت ندارد. او را بر دوش خود می‌گیرد و به رودخانه می‌زند، و همین‌طور که پیش‌تر می‌روند، سنگینی این موجود بیش‌تر می‌شود تا این‌که پاهایش به سنگ‌ریزه‌های ته رودخانه و آب تا چانه‌اش می‌رسد. در این‌جا این موجود، که می‌توانیم او را یک «دوال‌پا» بدانیم، دیگر سنگین‌تر نمی‌شود، و پرسشی از زاغی می‌کند که مربوط می‌شود به تمام موجودات مؤنثی که زاغی در طول راه دیده است؛ به عبارت دیگر، پرسشی درباره‌ی مذکر و مؤنث، و درباره‌ی عشق. اما این پرسش در عین حال یک‌جور معما و پارادوکس است که می‌توان چندین پاسخ به آن داد، منتها اگر زاغی پاسخ موردنظر آن موجود را ندهد سنگینی او بیش‌تر می‌شود. برای

شانزده زاغی

نمونه، پرسش اول دوال یا این است: «چه کسی بهای بیش تری پرداخته، زاغی یا او؟» و جواب آخر و درستِ زاغی این است: «ترانه‌ی عاشقانه». و هفتمین و آخرین پرسش این است: «چه کسی چیز بیش تری عرضه کرده، زاغی یا او؟» و زاغی جواب می‌دهد: «عروس و داماد برای سه روز مخفی شده‌اند». بعد از این آخرین سؤال، دوال یا از دوش زاغی پایین می‌پرد و تبدیل می‌شود به دوشیزه‌ای زیبا و برهنه که به سوی پیشه‌ی بلوط می‌دود و زاغی هم به دنبال او.

ظاهراً هیوز می‌خواسته این ثلث آخر، این «پایان خوش» را هم به شعر درآورد که در همین حوالی تراژدی دوم در زندگی شخصی‌اش پیش می‌آید: آسیه که هیوز بعد از جدایی و مرگ سیلویا پلات با او زندگی می‌کرد، خودش را درست به همان شیوه‌ی سیلویا با گاز خانگی می‌کشد، اما برخلاف سیلویا که فرزندانش را از مرگ خود معاف کرده بود، او شهره‌ی چهارساله، فرزند خودش و هیوز را هم شریک در «خودکشی» خود می‌کند. به همین دلیل است که وقتی هیوز در ۱۹۷۰ مجموعه‌ی زاغی را به چاپ می‌رساند، کتاب تقدیم شده است «به خاطره‌ی آسیه و شهره» (او در ۱۹۷۲ یک بار دیگر این مجموعه را با افزودن دو شعر دیگر به چاپ می‌رساند و مبنای ترجمه‌ی حاضر نیز همین چاپ است). البته هیوز بعدها اشعار دیگری هم درباره‌ی زاغی می‌نویسد اما مسلماً آن پایان خوش را هرگز به شعر در نمی‌آورد. و همین‌جا می‌توان گفت برای نوشته نشدن چنین پایانی لازم نبوده آسیه و سیویل خودکشی کند، که همان خودکشی سیلویا پلات هم کافی بوده است.

باری، چگونه باید به اشعار این مجموعه نگاه کرد؟ آیا آن‌ها را باید بخشی، بخشی ناکامل، از یک مجموعه‌ی روایی بزرگ تر دانست؟ یا این که می‌توان آن‌ها را به همان شکل که اوضاع و احوال برای‌شان مقرر و متحقق کرده است بفهمیم؟ اگر در نظر بگیریم که زاغی یکی از شاهکارهای شعری قرن بیستم است و برای تقرب به این‌گونه آثار همیشه بیش از یک راه وجود دارد، پس می‌توان گفت که انتخاب چگونگی رهیافت به این اثر تا حدودی بستگی به خواننده هم دارد. من در سطور آینده می‌کوشم، قلم‌انداز، درک اجمالی خودم را از این اشعار ارائه کنم.

در یک نگاه اولیه می‌توان دید که تقریباً همه‌ی این اشعار به‌نوعی روایتگر گونه‌ای ناکامی یا شکست است، و زاغی بازمانده‌ای است از یک فاجعه یا چیزی که قُتل شده است. از چنین دیدگاهی می‌توان (اکثر) اشعار این مجموعه را در سه دسته‌ی کلی جای داد. در دسته‌ی اول، آنچه با آن روبه‌رویم یک تکوین ضایع شده است،

به‌ویژه در چند شعر اول این مجموعه، و زاغی کسی است که به موازات این ضایعه، و در واقع در نتیجه‌ی آن، تکوین می‌یابد و رشد می‌کند. در دسته‌ی دوم، اشعاری چون «جنگ به روایت زاغی» و «آن لحظه» را داریم که در آن‌ها با یک فاجعه‌ی جهانی یا زیست‌محیطی روبه‌رویم، و زاغی باید با تبعات این امر روبه‌رو شود. دسته‌ی سوم، اشعاری چون «سن زرز به روایت زاغی» و «یک فاجعه» نشان‌دهنده‌ی وقوع امری ترومایی در زندگی شخصی/ خانوادگی هستند.

آیا این‌ها به هم ربطی دارند؟ واضح است که همه‌ی این‌ها را می‌توان ابعادی از جامعه‌ی مدرن دانست که در آن، ارزش‌های والای اخلاقی دچار بحران شده، هنجارهای زندگی شخصی و خانوادگی متزلزل شده، و تکنولوژی حتا محیط زیست ما را هم تا آستانه‌ی انهدام برده است. مطابق با اصطلاحات ادبی می‌توان گفت زاغی جنبه‌ای نمادین دارد. نمادهای ادبی، به‌ویژه اگر پیچیده باشند، می‌توانند تعبیرهای گوناگونی داشته باشند هرچند که این تعبیرها اساساً هم‌عرض هستند. نمونه‌ی مشهور این امر، تعبیرهای مربوط به پیرمرد و ماهی‌اش در پیرمرد و دریا اثر همینگوی است. از این دیدانداز، اگر زن و مرد در رابطه‌ی خود مشکل دارند، رابطه‌ی انسان‌ها و محیط زیست‌شان، و همین‌طور اخلاقیات آن‌ها هم دچار بحران مشابهی شده است. به یک تعبیر فرویدی می‌توان گفت این روابط «پُر تعین» (overdetermined) شده‌اند، یعنی تعینات آن‌ها به صورت شبکه‌هایی از معانی درهم‌تنیده گشته‌اند و هر یک، آن دیگری یا دیگران را تداعی می‌کند.

زاغی البته یک اثر نمادین است، منتها نمادین بودن نمی‌تواند همه‌ی جنبه‌های این اشعار را استقصا کند. برای فهم بهتر یک رشته موارد مبهم‌تر باید معیار دیگری را به کار گیریم، و آن معیار «اسطوره» است. اسطوره به عنوان یک اصطلاح ادبی و به موازات اصطلاحاتی چون تمثیل/ رمز و نماد مبین روایتی است که، مانند نماد، می‌تواند تعبیرهای متفاوتی داشته باشد اما این‌ها برخلاف مورد نماد، دیگر نه هم‌عرض بلکه متعارض و حتا نقیض یکدیگرند. نمونه‌ی مشهور از این دست، رمان موبی‌دیک (یا وال سفید) اثر هرمان ملویل است. در مورد وال سفید گفته‌اند که او مظهر نیکی و خیر است، و نیز گفته‌اند که او نماینده‌ی بدی و شر است. گمان نکنید که این‌ها اظهاراتی تخیلی و من‌درآوردی است؛ برعکس، هر کدام از این تعبیرها مستند به مواردی اصیل در بافت رمان است؛ و این دو تعبیر با توجه به معیارهای نقد ادبی کاملاً مجاز و پذیرفته‌اند؛ یعنی وال سفید آن‌چنان پیچیدگی یافته که دیگر نه صرفاً یک نماد بلکه بیش‌تر یک «اسطوره» است.

حالا به عنوان یک مثال ساده و اولیه، شعر «یک فاجعه» را در نظر بگیرید. در این شعر زاغی آشکارا قربانی یک فاجعه‌ی زیست‌محیطی است؛ اما بعداً در شعر «زاغی و سنگ» می‌خوانیم که زاغی به چنان جانور مہیبی تبدیل شده که شاید با یک پلک زدن خود می‌تواند کل سیاره‌ی زمین را نابود کند. برخلاف «یک فاجعه» که در آن جا زاغی با چشم مراقب به آلودگی می‌نگریست، در «زاغی و سنگ» کل سیاره است که باید زاغی را بپاید.

شاید گمان برید که در این جا تقدم و تأخری در کار است. زاغی اول قربانی آلودگی محیط می‌شود و بعداً خودش تبدیل می‌شود به یک آلاینده، و یا برعکس. اما چنین برداشتی با فضای اسطوره‌ای روایت سازگار نیست. در اسطوره، گذشته و آینده‌ای در کار نیست بلکه یک زمان حالِ سرمدی برقرار است. شاید ساده‌ترین مثال برای این «زمان سرمدی» را بتوانیم در انتهای شعر فوق‌العاده‌ی «زاغی خودش را به صورتِ یک نقاشی دیواری چینی درمی‌آورد» ببینیم:

شبحی هستم من هم، آری.

شیخ سپاه‌سالار بزرگی، خاموش در پشت عرصه‌ی شطرنج.

و هزار سالی می‌گذرد که مهره‌ای را به سر انگشتانم گرفته‌ام.

انتظار می‌کشد شفق.

نیزه‌ها، پرچم‌ها، منتظرند.

و حالا این سکون هزارساله (کنایه‌ای از سرمدیت) را با قسمت آغازین شعر مقایسه کنید:

لای کُپه‌های خود، علف

اردویی زده است با نیزه‌ها و پرچم‌ها،

در حلول شب.

واضح است که این آغاز با آن پایان هیچ فرقی ندارد و اصولاً هر دو صحنه یکی است: صحنه‌ی شطرنج پایانی فرقی با اردوگاه علف با پرچم‌ها و نیزه‌هایش ندارد. ضمناً آنچه فی‌مابین این دو می‌آید اساساً زمان دیگری جز آن آغاز/پایان ندارد. با توجه به ملاحظه‌ی فوق است که می‌گوییم در زاغی همه‌چیز هم‌زمان رخ می‌دهد. بنابراین زاغی توأمان آلوده و آلاینده، کُشته و کُشنده، قهار و مقهور، قدیس و شیطان، و الخ است. برای این که وجه دیگری از این هم‌زمانی روشن شود، می‌توانیم به شعر «مدعی» اشاره کنیم که در آن جا می‌خوانیم:

وانهاد او پوزخندش، اخمش از منظر آنان، را

در تنش روی به بالا دمرو دراز شد

واضح است که، به صورت معقول، کسی نمی تواند هم دمرو باشد و هم رو به بالا. اما مسئله این است که چه کسی به چه چیزی از کجا نگاه می کند. مدعی ممکن است فکر کند دارد پوزخند می زند اما دیگران، مقارن با او، ممکن است همان را به یک اخم تعبیر کنند؛ مدعی ممکن است از نظر خودش صورتش را بالا گرفته باشد، اما دیگران، مقارن با او، می بینند که او دمرو افتاده است (و یا برعکس).

همین سرشت خاص اسطوره ای است که به مجموعه اشعار زاغی گستره و شمول بسیار بیش تری می دهد. حالا می توانیم ببینیم مسئله فقط بر سر روابط زن و مرد، و به طور کلی انسان با انسان در عصر حاضر نیست. این رابطه همیشه خصمانه و پرتنش بوده است. رابطه ای انسان با طبیعت، یا طبیعت با انسان یکسره هماهنگ و بدون دردسر نبوده است. انسان همیشه طالب ایمان و حقیقت بوده، منتها نیروی شر نیز هیچ گاه او را رها نکرده است.

ابعاد حماسی-اسطوره ای زاغی را در یک مورد دیگر هم به راحتی می توان دید و آن سخت جانی و پوست کلفتی حماسی اوست در مقابله با مصائب. در شعر «امتحان در آستانه ی رجم»، یک ممتحن سؤال هایی متعدد اما با الگویی کمابیش واحد از زاغی می پرسد: «چه کسی قوی تر است از فلان یا بهمان؟» و یا «مال کیست فلان یا بهمان؟». در پاسخ به تمام این سؤال ها زاغی تقریباً به صورتی خودکار بلافاصله می گوید «مرگ». اما وقتی دست آخر ممتحن از او می پرسد «اما کی قوی تر است از مرگ؟»، زاغی با لحنی حاکی از دلخوری که چرا باید به چنین سؤال واضحی جواب دهد می گوید «این که معلوم است، من!». زاغی البته می داند که مرگ از هر چیز دیگری قوی تر است، اما اگر بخواهد پا به عرصه ی حیات بگذارد باید خودش را قوی تر از مرگ بینگارد، و این «توهم» بخشی ساختاری از قدرت اوست: او نیرویی حیاتی (و به تعبیری دیگر، لبیدو) است که می تواند حتا در فرا سوی مرگ هم، به تعبیر فاکنری، دوام بیاورد. و این شعر مرا به یاد لطیفه ای می اندازد که در باب یکی از همشهریان من کوک کرده اند. از این همشهری من می پرسند:

— ابوالهول را می شناسی؟

— آره. هم محلی ما بود.

— اما ابوالهول در مصر است.

— خُب، آره. وقتی ما جنگ زده شدیم رفتیم شیراز، اما ابو این ها رفتند مصر.

— بابا، ابوالهول یک مجسمه‌ی سنگی است.

— اِ، چقدر بهش گفتم ابو این قدر چاخان نکن. خدا سنگت می‌کنه‌ها!

این سؤال و جواب می‌تواند همچنان ادامه پیدا کند، اما در هر صورت ابوالهول، مانند گریه‌ی ضرب‌المثل، همیشه چارچنگولی در محله‌ی ما پایین می‌آید.

اگر اسطوره، با تعریفی که در بالا ارائه شد، جمع نقیضین است، می‌توان دید که حالت تراژی-کمیک این اشعار چقدر خوب در خدمت ساختار کلی این اثر است (و همین‌جا، بین‌الهلالین، بگویم که در ادبیات انگلیسی شاید هیچ‌کس به اندازه‌ی تد هیوز نتوانسته به ساحت استاد مسلم تراژدی-کمدی، سموئل بکت بزرگ، این اندازه نزدیک شود)، و این نکته ضمناً می‌تواند راهنمایی باشد برای خواندن اشعار این مجموعه. ماکس برود تعریف کرده که چطور کافکا وقتی آن داستان‌های کابوس‌وارش را برای او می‌خوانده، قهقهه می‌خندیده و پهلوهایش را به دست می‌گرفته است. شاید خندیدن به این اشعار هم تنها راه اصیل باشد تا برای لحظه‌ای هم که شده به واقع هولناک و غیرقابل فهم مناسبات بشری نگاهی بیندازیم اما در این نگاه، از فرط هراس، سنگ نشویم، دیوانه نشویم.

در مورد شعرهای زاغی می‌توان گفت (و کمایش گفته‌اند) که وزن دارد اما موسیقی ندارد. برای روشن شدن این نکته باید چند مطلب را در نظر داشت:

۱. زبان (گفتار) انگلیسی، با توجه به توزیع خاص هجاهای تکیه‌دار و بی‌تکیه، دارای ضرباهنگی منظم است. این عملاً بدان معناست که در یک محدوده‌ی هفت-هشت-ده هجایی تقریباً هرچه به انگلیسی بگویید موزون خواهد بود، البته شیوه‌ی تحقق وزن در هر سطر شعر ممکن است با سطر دیگر متفاوت باشد. ضرباهنگ کلی زاغی نیز از این قاعده مستثنا نیست.

۲. ضرباهنگ شعرهای آغازین زاغی (و نه فقط این‌ها) بسیار وامدار نثر خاص انجیل کینگ جیمز است، که به تعبیری نقطه‌ی شروع زبان و ادبیات انگلیسی نو است. هیوز بسیار تحت تأثیر این نثر بوده است، و بسیاری از شعرهای زاغی از همین ضرباهنگ «چکشی» و نثرگونه برخوردارند.

۳. هیوز گاهی میان کلمات یک سطر فاصله می‌اندازد (به اصطلاح «تقطیع درون‌سطری») و گاهی سطور شعرش به سرعت روی هم تلنبار می‌شوند (چیزی

پیش‌گفتار مترجم بیست و یک

شبیه به «مصرع‌های موقوف‌المعانی» در شعرهای فارسی). خلاصه سطور شعر او دائماً دچار قبض و بسط می‌شوند.

۴. بین تعداد هجاهای هر سطر تناسبی برقرار نیست. سطور او بدون نظم معینی گاهی به یک هجای قوی (تکیه‌دار) و گاهی هم به یک هجای ضعیف (بی‌تکیه) ختم می‌شود. ضمناً هیوز از قافیه هم اصلاً استفاده نمی‌کند.

با توجه به مجموعه‌ی این چیزهاست که مجموعه‌ی زاغی موسیقی، یا دست‌کم موسیقی خوشایندی ندارد، انگار که یک جانور وحشی باشد. به قول خود هیوز، «فکر اصلی این بود که ترانه‌هایی نوشته شود آن‌طور که یک زاغ [و نه مثلاً یک عقاب یا یک قو] ترانه می‌سراید. به عبارت دیگر، ترانه‌هایی بدون هیچ نوع موسیقی و با زبانی بس ساده و بس زشت...». بدین ترتیب، این فقدان موسیقی، اگر در جای دیگری عیب باشد، در این‌جا کارکردی ساختاری دارد: هیوز می‌خواهد هر طور شده، جلوی واکنش احساساتی و استعلایی خواننده را بگیرد. موسیقی قوافی و دیگر شگردهای جمال‌شناسیک مسلماً این امر را مخدوش می‌کرد.

حالا ببینیم راقم این سطور چگونه با چالش بالا روبه‌رو شده است. من به طور کلی کوشیده‌ام این اشعار یک مایه‌ی وزنی، یا شاید بهتر است بگویم، تمایه‌ی وزنی داشته باشند، زیرا در غیر این صورت بیم آن می‌رفت که انسجام و همچسبی سطور از میان برود و هر سطری برای خودش یک ساز دیگر بزند. اما از سوی دیگر، اولاً نقطه‌ی فرود/ شکست سطور را گاه و بی‌گاه تغییر داده‌ام تا خواننده خیلی هم نتواند مقهور حس پیش‌بینی‌پذیری و «تخذیری» وزن گردد. ثانیاً، و در ارتباط با نکته‌ی بالا، من شگرد «تقطیع درون‌سطری» هیوز را در مواردی حتا بیش‌تر از خود او به کار گرفته‌ام. برای این‌که تأثیر چنین عملیاتی به‌خوبی متمثل شود، ترانه‌ای را در یکی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی در نظر بگیرید. قاعدتاً نقطه‌ی فرود همه‌ی جملات آهنگین باید در یک گوشه‌ی واحد باشد. حالا اگر ترانه‌ای (یا بگوییم شعری از مجموعه‌ی زاغی) نه تنها در گوشه‌های مختلف یک دستگاه فرود بیاید، بلکه به دستگاه‌های دیگر هم سرک بکشد، نتیجه این می‌شود که شنونده/ خواننده دیگر دقیقاً نمی‌داند به کدام مقام/ بحر عروضی دارد گوش می‌دهد، هرچند که حس کلی ضرباهنگ یا همان تمایه‌ی وزنی آشکارا سر جایش است. حالا این‌که تا چه حد توانست‌ام حس «وحشی» این شعرها را القا کنم، به قضاوت خوانندگان است. در سه یا چهار شعر این مجموعه از شکسته‌نویسی، البته نه به شکل مبسوطش،

استفاده شده است. همین جا بگویم که این موضوع ربطی به عامیانه نویسی ندارد. در ترجمه‌ی متون داستانی این امکان هست که مترجم کلمات و جملاتش را به صورت کتابی، و به اصطلاح «لفظ قلم» بنویسد اما از خواننده انتظار داشته باشد آن‌ها را، دست‌کم ذهناً، به صورت رایج‌شان در گفتار برگرداند. اما در شعر فرض بر این است که کلمات همان‌طوری که نوشته می‌شوند خوانده هم بشوند. خلاصه این‌که در آن سه-چهار شعر مذکور، نوع واژگان انتخابی و وزن یا لحن کلی آن‌ها شکسته نویسی را طلب می‌کرده است.

در آخر دوست دارم یک بار هم شده، کتباً از نیمای خودم بابت ماشین کردن نسخه‌ی دست‌نویس نوشته‌ها و ترجمه‌هایم، و چیزهای دیگر، تشکر کنم.

_____ تهران، پاییز ۱۳۹۴

سیاه بود چشم برون
سیاه زبان درون
سیاه بود دل، جگر،
شش‌های ناتوان از مکیدن نور
سیاه بود خون در دهلیز پرغوغاش
سیاه روده‌های چپیده به کوره
سیاه نیز
آن عضلات کوشا برای کش آمدن تا نور
سیاه سلسله‌ی اعصاب، سیاه مغز
با دیده‌های مدفونش
و همچنین سیاه روح،
آن لکنت عظیم فریادی که،
در عین جوشش‌اش، یارای آن نداشت
که خورشید خویش را به تلفظ درآورد.

Two Legends

I

Black was the without eye
Black the within tongue
Black was the heart
Black the liver, black the lungs
Unable to suck in light
Black the blood in its loud tunnel
Black the bowels packed in furnace
Black too the muscles
Striving to pull out into the light
Black the nerves, black the brain
With its tombed visions
Black also the soul, the huge stammer
Of the cry that, welling, could not
Pronounce its sun.

سیاه است کله‌ی خیسِ سمورِ آبی، رو گرفته به بالا.
 سیاه است صخره، تازیده تا میانه‌ی کف‌ها
 سیاه است مٔانه‌ی نشسته بر بسترِ خون.

سیاه است گوی زمین، یک انگشت زیرتر،
 بیضه‌ای از سیاهی
 که خورشید و ماه در آن جا هواهای خود را تعویض می‌کنند
 تا که یک زاغ برآید از تخم، رنگین‌کمانی سیاه خم شد
 در خالیِ خلاء
 بر خالیِ خلاء
 اما پروازکنان

II

Black is the wet otter's head, lifted.

Black is the rock, plunging in foam

Black is the gall lying on the bed of the blood.

Black is the earth-globe, one inch under,

An egg of blackness

Where sun and moon alternate their weathers

To hatch a crow, a black rainbow

Bent in emptiness

over emptiness

But flying