شراره‌ها

مارگریت یورسنار

ترجمهٔ رضا رضایی

www.ketab.ir

نشر ناهید

۱۳۹۱

سرشناسه	: یورسنار، مارگریت، ۱۹۰۳ـ۱۹۸۷ م. Yourcenar, Marguerite
عنوان و نام پدیدآور	: شراره‌ها/ مارگریت یورسنار؛ ترجمه رضا رضایی.
مشخصات نشر	: تهران: نامک، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری	: ۱۴۸ ص.
شابک	: ۱ـ۹۱ـ۶۸۹۵ـ۹۶۴ـ۹۷۸
یادداشت	: عنوان اصلی: Feux.
یادداشت	: کتاب حاضر از متن انگلیسی تحت عنوان «Fires» ترجمه شده است.
موضوع	: داستان‌های فرانسه ــ قرن ۲۰ م.
شناسه افزوده	: رضایی، رضا، ۱۳۳۵ـ ، مترجم.
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۰ ۷ ش ۴ و / PQ ۲۶۵۱
رده‌بندی دیویی	: ۸۴۳/۹۱۴
شماره کتابشناسی ملی	: ۲۴۴۸۲۲۲

نشر نامک

نامک در زبان پهلوی (فارسی میانه) به معنای کتاب و نامه است

تهران: صندوق پستی ۴۱۹۷ـ۱۱۱۵۵ تلفن: ۶۶۴۱۷۶۳۶

شراره‌ها

مارگریت یورسنار

رضا رضایی

حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیدکاظمی)

با سپاس از خانم فرحناز رسولی

طرح جلد: رامبد کریمیان

چاپ اوّل: ۱۳۹۱

تیراژ: ۱۰۰۰

لیتوگرافی: کارا

چاپ: سعدی

قیمت: ۷۵۰۰ تومان

شابک: ۱ـ۹۱ـ۶۸۹۵ـ۹۶۴ـ۹۷۸ ISBN: 978-964-6895-91-1

همه حقوق برای ناشر محفوظ است

دفتر فروش: ۶ـ۶۶۴۷۷۴۰۵

www.ketab.ir

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۱۱
تأملات (۱) ۲۱
فایدرا یا یأس ۲۳
تأملات (۲) ۲۷
آخیلِس یا دروغ ۲۹
تأملات (۳) ۳۷
پاتروکلوس یا سرنوشت ۴۱
تأملات (۴) ۴۷
آنتیگونه یا انتخاب ۴۹
تأملات (۵) ۵۵
لِنا یا راز ۵۷
تأملات (۶) ۶۹
مریم مجدلیه یا نجات ۷۱
تأملات (۷) ۸۳
فایدون یا رقص ۸۵
تأملات (۸) ۹۹
کلوتِمنِسترا یا جنایت ۱۰۱
تأملات (۹) ۱۱۱

www.ketab.ir

ساپفو یا خودکشی ۱۱۳
تأملات (۱۰) ۱۲۵
پیوست‌های مترجم ۱۲۷
یادداشت‌ها ۱۲۹
پس‌گفتار ۱۳۹

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

شراره‌ها کتاب دورهٔ جوانی‌ام به معنای دقیق کلمه نیست: من این کتاب را در سال ۱۹۳۵ نوشتم؛ سی‌ودو ساله بودم. کتاب در سال ۱۹۳۶ انتشار یافت و در سال ۱۹۵۷ تقریباً بدون تغییر تجدید چاپ شد. در چاپ فعلی هم چیزی عوض نشده است.

شراره‌ها محصول بحرانی عشقی است، و به شکل مجموعه‌ای از شعرواره‌های عشقی، یا به عبارت دیگر، شبیه زنجیره‌ای از قطعه‌های منثور شاعرانه که با اندیشهٔ عشق به هم پیوند خورده‌اند. به این ترتیب، این کتاب بی‌نیاز از هرگونه شرح و تفسیر است. عشق کامل، که هم به شکل نوعی بیماری به سراغ قربانی‌اش می‌رود و هم به شکل کششی طبیعی، از زمان‌های خیلی دور تجربهٔ همگانی بوده است و نیز یکی از تم‌های مکرر ادبیات. شاید تنها نکته‌ای که باید اضافه کنم این است که همهٔ عشق‌های تجربه‌شده، مانند عشقی که الهام‌بخش این کتاب بوده است، در موقعیت معینی با ترکیب بغرنجی از احساس‌ها و زمینه‌ها شکل می‌گیرند و از بین می‌روند. در رمان این‌ها در طرح داستانی به هم بافته می‌شوند، و در شعرواره نقطهٔ شروع شعر هستند. در **شراره‌ها**، این احساس‌ها و زمینه‌ها گاهی مستقیم، و البته رمزگونه، در قالب «تأملات» پراکنده‌ای بیان شده‌اند که در ابتدا یادداشت‌هایی برای نگارش خاطرات شخصی بوده‌اند؛ گاهی، برعکس، غیرمستقیم و از طریق

www.ketab.ir

روایت‌هایی بیان شده‌اند که از افسانه و تاریخ وام گرفته شده‌اند و تکیه گاه و مبنای من در طول زمان بوده‌اند.

آدم‌های اساطیری یا واقعی این داستان‌ها، همه بجز مریم مجدلیه، متعلق به یونان باستان هستند؛ این همان یونانِ دنیای سریانی ـ یهودی است که مسیحیت را پدید آورده و نقاشان رنسانس و باروک (شاید با رگه‌هایی واقع‌گرایانه‌تر از آنچه ما خیال می‌کنیم) همواره دل‌شان می‌خواسته آن را با معماری زیبای کلاسیک، پرده‌های قشنگ و بدن‌های زیبا بیان کنند. همهٔ این داستان‌ها به درجاتی گذشته را مدرن می‌سازند. بعضی از این داستان‌ها رنگ و بویی نیز از آن مراحل بینابینی دارند که اسطوره‌ها و افسانه‌ها آن‌ها را پیموده‌اند تا به ما رسیده‌اند؛ از این رو، لایه‌های اصطلاحاً کلاسیک در **شراره‌ها** گاهی لایه‌های زیرین‌اند و چندان قابل تشخیص نیستند. فایدرا به‌هیچ‌وجه آن فایدرای آتنی نیست؛ قاتل سودازده‌ای است که از راسین[1] به ما رسیده است. آخیلس و پاتروکلوس زیاد از هومر اقتباس نشده‌اند بلکه بیشتر از شاعران، نقاشان و پیکره‌تراشانی گرفته شده‌اند که از زمان هومر تاکنون می‌زیسته‌اند؛ به‌علاوه، این دو داستان، که جاهایی رنگ و بوی قرن بیستمی یافته‌اند، ما را به دنیای بی‌زمان رؤیاگونه‌ای می‌کشانند. آنتیگونه مستقیماً از درام یونانی گرفته شده است، اما در میان همهٔ داستان‌هایی که در **شراره‌ها** آمده است، این کابوسِ جنگ داخلی و شورش علیه مقاماتِ متقلب شاید بیشترین بار را از عناصر معاصر یا کم‌وبیش پیشگویانه دارد. داستان لِنا مبتنی است بر همان خرده اطلاع ما از زنی درباری به همین نام که در سال ۵۲۵ قبل از میلاد در توطئهٔ هارمودیوس و آریستوگیتون شرکت داشته، اما رنگ و بوی محلی یونان جدید و جنگ‌های داخلی بیمارگونهٔ زمانهٔ ما تقریباً کل زمینهٔ قرن ششم قبل از میلاد را می‌پوشاند. در حدیث نفس کلوتِمنِسترا، موکِنایِ[2] هومری با

---

۱. ژان راسین (Jean Racine)، ۱۶۳۹ــ۱۶۹۹، نمایشنامه‌نویس فرانسوی. ــم.

۲. موکنای (Mycenae)، سرزمینی در یونان که در روایات اساطیری مقر حکومت آگاممنون (شوهر کلوتمنسترا) بود. ــم.

منظرهٔ روستایی دورهٔ جنگ یونان ـ ترکیه در سال ۱۹۲۴ یا شکست داردانل[۱] درآمیخته است. حدیث نفس فایدون از نوشته‌های دیوگِنِس لایرتیوس[۲] دربارهٔ نوجوانی و جوانی این شاگرد سقراط اخذ شده است؛ زندگی شبانهٔ آتن در سال ۱۹۳۵ با نگاهی به جوانان متمتع و متنعم دورهٔ آلکیبیادِس تصویر شده است. داستان مریم مجدلیه از روایتی گرفته شده است که در **افسانهٔ زرین** ذکرش آمده است (البته نویسندهٔ این مجموعهٔ مؤمنانه بعداً خودش آن را کذب خواند)؛ در این روایت، قدیسه بدل به نامزد یحیی [یوحنای معمدان] شده است؛ یحیی مریم مجدلیه را ترک می‌کند و مریم مجدلیه به دنبال عیسی می‌رود. داستان مبتنی است بر متون آپوکریف [مجعول]، و آن خاورمیانه‌ای که در داستان آمده است متعلق است به دیروز و همیشه، اما استعاره‌ها و کنایه‌ها در جاهای مختلف به زمان ما اشاره دارند. ماجرای ساپفو، و افسانهٔ خودکشی این شاعره به خاطر جوانی زیبا و بی‌اعتنا، به یونان مربوط می‌شود اما ساپفوی بندباز من متعلق است به دنیای بین‌المللی خوشگذران‌های بین دو جنگ جهانی، و این نقش بیشتر به کمدی‌های شکسپیری می‌ماند تا به تم‌های یونانی. در همه جای **شراره‌ها** نوعی جهت‌گیری و القا هست که گذشته را با اکنون درمی‌آمیزد ــ اکنونی که خودش دیگر بدل به گذشته شده است.

هر کتابی لاجرم مهر و نشان زمانه‌اش را دارد. این مهر و نشان به دو طریق حک می‌شود: یکی با رنگ و بوی زمانه که کم و بیش در زندگی نویسندهٔ کتاب جریان دارد؛ دیگری با بازی بغرنج تأثیرهای ادبی و واکنش در برابر این تأثیرها، بخصوص هنگامی که نویسنده هنوز جوان باشد؛ همیشه نمی‌توان این یا آن تأثیر را به آسانی تمیز داد. من به‌صراحت اعتراف می‌کنم که در «فایدون یا رقص»، تحت تأثیر انسان‌گرایی خوشایند پل والری[۳] بوده‌ام،

---

۱. Dardanelles، نام تنگه‌ای که آسیا را از اروپا جدا می‌کند. ــم.

۲. Diogenes Laertius، نیمهٔ اول قرن سوم پیش از میلاد، نویسندهٔ شرح‌حال و آراء فلاسفه. ــم.

۳. Paul Valery، ۱۸۷۱ــ۱۹۴۵، ادیب، شاعر و فیلسوف فرانسوی. ــم.

www.ketab.ir

هرچند که در این‌جا لایهٔ قشنگ رویی‌اش را شور بی‌امانی پوشانده است که اصلاً شبیه کار والری نیست.[۱] شور و حرارت **شراره‌ها** دانسته یا ندانسته واکنشی است علیه ژیرودو[۲] که یونانِ خودساخته و پاریسی‌اش مرا آزار می‌داد. مثل همهٔ چیزهایی که هم به ما خیلی نزدیک هستند و هم کاملاً خلاف تصور ما. امروزه می‌بینیم که در پسند و سلیقهٔ مدرنی که برای واگرداندن دوران قدیم به امروز وجود دارد، جز نزد خوانندگان خیلی دقیق به سختی می‌توان میان دنیای ژیرودو و دنیای من تمایزی تشخیص داد، حال آن‌که لنگر دنیای ژیرودو کاملاً محکم به سنت فرانسوی بسته شده است اما من سعی داشته‌ام دنیای مهارگسیخته‌تری را ترسیم کنم. از طرفی من کارکوکتو[۳] را دوست داشتم. به استعداد او در حیرت‌افکنی و جادوگری ارج می‌گذاشتم اما خوشم نمی‌آمد این همه به سطح شعبده‌بازی و چشم‌بندی تنزل کند. رک‌گویی مغرورانهٔ گوینده در **شراره‌ها**، چه با نقاب و چه بی‌نقاب، آن میل بی‌محابا صرفاً برای مخاطب قراردادن خوانندهٔ مطلع یا مقهور، نوعی سپر دفاعی برای اجتناب از قصورهای متکلفانه و غیرمتکلفانه به‌شمار می‌آید. رسم و شیوهٔ کوکتو به من دل و جرئت داد تا از همان ترفند قدیمی بازی شاعرانه با کلمات استفاده کنم که آن روزها سوررئالیست‌ها داشتند به شیوهٔ متفاوتی دوباره کشفش می‌کردند. اگر شاعران زمان من، و نه فقط شاعران گذشته، چنین سرمشقی به من نداده بودند، بعید بود جرئت کنم در **شراره‌ها** آن بار اضافه‌ای را به الفاظ بدهم که با واگشت‌های تماتیکی که اشاره کرده‌ام تناسب و تناظر یافته است. اما، همان‌طور که گفته‌ام، سایر مشابهت‌ها با معاصران از **نفْسِ** زندگی ناشی می‌شود.

---

۱. اشاره به «پل دوست‌داشتنی» در اولین دسته از تأملات نشانهٔ همین علاقه‌ام به کار والری است. در این‌جا سخن پل والری در *Choses Tues* [چیزهای خاموش] (۱۹۳۲) را وارونه کرده‌ام.

۲. ژان ژیرودو (Jean Giraudoux)، ۱۸۸۲ــ۱۹۴۴، نویسندهٔ فرانسوی. ــم.

۳. ژان کوکتو (Jean Cocteau)، ۱۸۸۹ــ۱۹۶۳، شاعر، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و نقاش فرانسوی. ــم.

www.ketab.ir

نسلی که در سال ۱۹۳۵ تقریباً سی‌ساله بود عشق زیادی به تماشا داشت و این عشق به تماشا در سه حوزهٔ باله، کنسرتِ موسیقی و فیلم ارضا می‌شد. مثلاً در «آخیلِس یا دروغ» پایین‌آمدن کاملاً رؤیاگونهٔ میساندرا و آخیلِس از پله‌های برج شبیه اجرای پروازمانند باریت[1] است، بندباز بالداری که تورهای کلاسیک «پیروزی‌های یونانی» را به دنبال خود روی زمین می‌کشد. (تصادفاً او را در فلوریدا دیدم. بعد از سقوطی وحشتناک تا حدودی از ریخت و قواره افتاده بود و داشت هنر خود را به بندبازان سیرک بارنوم[2] یاد می‌داد.) در «پاتروکلوس یا سرنوشت»، جنگ تن به تن آخیلِس با آمازون نوعی بالهٔ پرآب و تاب است که در کارهای دیاگیلف[3] یا ماسین[4] دیده می‌شد و فیلم‌سازان با دوربین‌شان می‌گرفتند؛ همچنین از ویژگی‌های این دوره است که انواع بازی‌ها با مصایب جنگ درمی‌آمیزد. در «آنتیگونه یا انتخاب»، با نشانه‌ها و دلالت‌هایی که باز هم مخصوص آن دوره است نورافکن‌هایی که در کتاب حرکت‌های کاراکتر را دنبال می‌کنند رفته رفته تبدیل می‌شوند به نورافکن‌های ماتم‌بار اردوگاه‌های اسیران. احساس خطر سیاسی که بر جهان سایه انداخته بود آثار و نشانه‌های غیرقابل انکاری بر بعضی از شاعران و رمان‌نویسان دههٔ ۱۹۳۰ می‌گذاشت؛ طبیعی است که شاره‌ها نیز مانند هر کتاب دیگر آن دوره سایه‌هایی از این رویدادهای قریب‌الوقوع در خود داشت.

تجزیه و تحلیل عمیق‌تر کتاب شاید فقط مطالب زاید زندگینامه‌وار به بار بیاورد: شاید فقط برای من مهم باشد که «ساپفو یا خودکشی» نتیجهٔ تماشای یک نمایش رنگارنگ در پرا[5] بوده است، و این‌که چنین عبارتی بر عرشهٔ یک کشتی باری نوشته شده بود که در بسفور لنگر انداخته بود، در حالی که

---

1. Barbette 2. Barnum

۳. سرگی دیاگیلف (Diaghilev)، ۱۸۷۲ــ۱۹۲۹، نقاد روس و مؤسس گروه بالهٔ روس در پاریس. ــم.

۴. لئونید ماسین (Massine)، ۱۸۹۶ــ۱۹۷۹، طراح صحنه و رقصندهٔ روس. ــم.

5. Pera

www.ketab.ir

گرامافون یکی از دوستان ساعت‌های متمادی داشت این ترجیع‌بند امریکایی را که مد شده بود تکرار می‌کرد: «چه آسان بر هوا شناور می‌شود/ این جوان جسور بر تابِ شناور.» شاید این هم برای کسی زیاد مهم نباشد که اجزا و عناصر افسانهٔ شاعرهٔ کلاسیک با خاطراتی از نقش‌بازی‌ها و مجسم‌سازی‌های دورهٔ رنسانس درآمیخته است، همچنین با پژواک بعضی ابیات نغز که به یُمن همت بانویلِ[1] بازیگوش و هنرمند آن‌ها را می‌شناسم، آن‌جا که بانویل از دلقکی صحبت می‌کند که به وسط زمین و هوا پرتاب شده است؛ درعین حال، همهٔ این‌ها با یادآوری نقاشی شگفت‌انگیزی از دگا[2] توأم بوده است. و سرانجام باید بگویم که این اجزا و عناصر با بعضی از تصاویر سایه‌نمای کافه‌های قسطنطنیهٔ آن زمان مخلوط شده است. برای شرح و تفسیرهای صرفاً ادبی این نکته را هم اضافه می‌کنم که آتن در **شراره‌ها** همان شهری است که در آن پیاده‌روی‌های بامدادی‌ام در گورستان قدیمی کرامیکوس[3]، با آن علف‌ها و گورسنگ‌های فراموش‌شده، ترأم می‌شد با صدای گوشخراش توقفگاه اتوبوس‌ها در همان نزدیکی؛ شهری که در آن فال‌بینان زاغه‌نشین با گرفتن فال قهوهٔ ترکی آینده را پیشگویی می‌کردند؛ شهری که در آن گروه کوچکی از مردان و زنان جوان، که بعضی‌شان اندکی بعد با مرگ سریع یا آهسته از دنیا رفتند، شب‌های دراز بطالت را با بحث‌هایی دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا یا اوصاف ستارگان آلمانی یا سوئدی سینما به پایان می‌بردند. بعد هم مست از شراب و موسیقی شرقی میخانه‌ها می‌رفتند طلوع خورشید را بر پارتنون[4] تماشا کنند. به سبب خطای باصره‌ای که احتمالاً رایج است، این آدم‌ها که آن موقع نمایندهٔ واقعیت زمانه بودند اکنون به نظرم از اسطوره‌ها و افسانه‌های ناشناخته‌ای که به آن‌ها هویت می‌بخشد به‌مراتب دورترند و بیشتر در زمان حل شده‌اند.

---

۱. تئودور بانویل (Théodore Banville)، ۱۸۲۳ــ۱۸۹۱، نویسنده، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. ــم.

۲. ادگار دگا (Edgar Degas)، ۱۸۳۴ــ۱۹۱۷، نقاش امپرسیونیست فرانسوی. ــم.

3. Ceramicus

4. Parthenon

www.ketab.ir

از لحاظ نگارش، شواره‌ها همان سبک و سیاق آبدار و مستانه‌ای را دارد که من در آن دوره اختیار کرده بودم و جای سبک و سیاق داستان‌سرایی کلاسیک را گرفته بود که متانتی تقریباً افراطی داشت. امروزه من از هردو سبک به یک اندازه فاصله گرفته‌ام و در جایی گفته‌ام که نقاط قوت روایت کلاسیک فرانسوی هنوز برایم کدام‌ها هستند: بیان موجز شور و سودا، و ضبط و ربط و مهارهای ظاهری یا واقعی که بر نویسنده تحمیل می‌کند. بدون بحث دربارهٔ نقاط قوت یا ضعف شواره‌ها، می‌خواهم بگویم که برون‌ریزی مبالغه‌آمیز این شعرواره‌ها هنوز به نظم قالب و صورتی است برای این اعتراف و اقراری که هم خودبه‌خودی بود و هم ناگزیر، نوعی تلاش موجّه برای ترسیم‌کردن بغرنجی و شیدایی تمام‌عیار یک احساس. این گرایش که به‌رغم امر و نهی‌های معقول منزه‌طلبانه یا کلاسیک، همیشه در عالم ادبیات جان‌سختی نشان می‌دهد و بارها عرض اندام می‌کند، با لجاجت و سماجت و شاید هم کابوس‌وار می‌کوشد زبانی سراپا شاعرانه پدید آورد، زبانی که در آن تک‌تک واژه‌ها، انباشته از حداکثر معنا، دلالت‌های نهفتهٔ خود را آشکار کنند، مانند تابش سنگ‌ها زیر بعضی از نورها. شاعر همواره می‌خواهد به احساس‌ها یا ایده‌ها قالب‌های مشخص ببخشد، قالب‌هایی که شاید ارزش فی‌نفسه داشته باشند (همین لفظ خودش گویاست)، مانند سنگ‌های قیمتی که چگالی و جلای آن‌ها ناشی از فشارها و دماهایی است که بر آن‌ها اعمال شده و چه بسا غیر قابل تحمل بوده است. از این‌هم بالاتر، شاعر دلش می‌خواهد از زبان همان پیچ‌وتاب‌های هنرمندانهٔ آهن‌آلات رنسانس را بیرون بکشد که بافت‌ها و درهم‌رفتگی‌های بغرنج‌شان ابتدا فقط آهن مذاب بوده است. از همه بدتر، نویسنده‌ای که وارد این بازی‌های جسورانهٔ لفظی می‌شود مدام در معرض خطا و زیاده‌روی است، همان‌طور که هر نویسندهٔ پایبند به گزیده‌گویی و امساکِ کلاسیک همواره با خطر غلتیدن به زیبایی میان‌تهی یا ریا و تظاهر روبه‌روست.

در این چیزی که من خودم آن را برون‌ریزی پرآب‌وتاب می‌نامم، هر گاه

www.ketab.ir

خوانندگان فقط آن «ارزش» را [که در بالا اشاره کردم] ببینند، شاعر به احتمال نود درصد دلش خواسته خواننده را خیره و مبهوت کند، خواه خواننده خوشش بیاید خواه نیاید. البته گاهی علتش این است که خواننده نمی‌تواند در کل متن ایده یا احساس شاعر را دنبال کند، و در نتیجه به اشتباه آن ایده یا احساس را استعاره‌ای تصنعی یا بعید می‌انگارد. وقتی شکسپیر معشوق را به گوری تشبیه می‌کند «پوشیده از نشان‌های پیروزی معشوق‌های رفته» (غزل ۳۱)، تقصیر از ماست نه از شاعر، اگر در این گورِ آذین‌بسته با بیرقک‌های شور و سودای او، پرچم‌های زمان الیزابت را تشخیص ندهیم که در پیرامون ما می‌جنبند وقتی پورهوسِ[1] عاشق آندروماخه[2] می‌گوید «سوخته از شراره‌ایی افزون‌تر» تقصیر از راسین نیست بلکه از ماست اگر در این بیت آتش عظیمی را نبینیم که دارد تروا را پشت سر این عاشقِ نومید می‌سوزاند؛ در آنچه از نظر خوانندگان فرهیخته صرفاً تشبیه صاف و ساده‌ای است که در خورِ راسینِ بزرگ نیست، اگر اندیشه‌های تیره و تار و نهانی مردی را حس نکنیم که سنگدل بوده و تازه دارد می‌فهمد رنج و مصیبت یعنی چه، بله، در این صورت، باز هم تقصیر از ماست نه راسین. در این بیت، راسین با روشی که زیاد به کار برده، استعارهٔ شراره‌های عشق را که در زمان او کلیشه‌ای شده بود احیا می‌کند، و درخشش شراره‌های واقعی را به آن برمی‌گرداند؛ این بیت همچنین ما را برمی‌گرداند به تکنیک ایهام و بازی شاعرانه با کلمات، که در آن دو وجه یک تمثیل در یک واژه می‌آید. برگردیم به **شراره‌ها**: فایدرا، برای نزول به دوزخ، oar [پارو] (rail [ریل])هایی به دست می‌گیرد که هم پاروهای خارونِ[3] قایقران است و هم ریل‌های مترو، زیرا در ساعات شلوغی و ازدحام، امواج انسان‌ها که به راهروهای زیرزمینی

---

۱. Pyrrhus یا نئوپتولموس (Neoptolemus)، پسرِ آخیلس از دئیدامیا. بعد از سقوط تروا، آندروماخه (بیوهٔ هکتور) را به غنیمت گرفت. ــم.

2. Andromache

۳. Charon، قایقران مردگان در عبور از رودخانهٔ استوکس به منزلگاه نهایی‌شان در قلمرو هادِس (دیار مرگ). ــم.

www.ketab.ir

شهرهای ما هجوم می‌برند شاید برای ما هولناک‌ترین تصویر از رودخانهٔ مردگان باشد. (این جناس در زبان انگلیسی از بین رفته است، زیرا هیچ واژهٔ واحدی وجود ندارد که هم معنی «oar [پارو]» بدهد و هم معنی «rail [ریل]»، اما در این جا با واژه‌هایی که القا کنندهٔ قایق راندن بر آب‌های تیره‌اند هنوز می‌توان استعاره را به‌نوعی حفظ کرد.) به همین ترتیب، تِتیس هم مادر آخیلِس است و هم الههٔ امواج، و این جناس *mer/mère* جنبهٔ دوگانهٔ این الهه را در یک تصویر به وحدت می‌رساند. چنین جناسی فقط در زبان فرانسه ممکن است، زیرا واژهٔ دریا، *mer*، هم‌آوا ست با واژهٔ مادر *mère*. می‌توانم از این نمونه‌ها در شعرهها زیاد مثال بزنم، اما نکتهٔ مهم از نظر من این است که این بازی‌ها (که معنای واژه بر بستر نحوی‌اش بازی می‌کند) نوعی ادا و اطوار یا ذوق‌ورزی صِرف نیستند، بلکه مانند لرزش‌های لفظی فرویدی یا تداعی‌های دوگانه و سه‌گانهٔ ایده‌ها در جنون یا رؤیا، واکنش‌های غیرارادی شاعرانه‌ای‌اند در برابر تِمی که برای نویسنده واقعاً سرشار از احساس و عاطفه و ماجرا ست. در یکی از آثار جدیدترم، که از آزمایش‌ها و بازی‌های سبکی خیلی فاصله دارد، من خودبه‌خود ــ بدون این‌که بدانم دارم جناس می‌سازم ــ اسم رئیس آن زندانی را که قهرمان من داشت در آن جان می‌داد گذاشتم هرمان مور (Herman Mohr)، یعنی آقای مان (Herr Mann) به آلمانی و مرگ (*mort*) به فرانسه.

هر قدر که بگوییم هر مجموعه‌ای از شعرواره‌های عشقی بی‌نیاز از شرح و تفسیر است (که البته این سخن علی‌الاصول صحیح است) باز این را می‌دانم که به نظر می‌رسد دارم از موضوع طفره می‌روم، چون دربارهٔ ویژگی‌های موضوعی و سبکی این‌همه حرف زده‌ام، اما دربارهٔ آن تجربهٔ عشقی که الهام‌بخش این کتاب بوده است سکوت کرده‌ام. من با اظهارنظر کردن دربارهٔ کتابی که دلم نمی‌خواست کسی آن را بخواند در وضعی قرار گرفته‌ام که احساس می‌کنم وضع مضحک و خنده‌داری است، اما واقعاً این‌جا محل مناسبی نیست برای بحث دربارهٔ این عشق کامل به یک آدمِ بخصوص، با تمام خطرهایی که برای عاشق و معشوق دارد، با اغفال‌ها و فریب‌های ناگزیر آن،

www.ketab.ir

ازخودگذشتگی‌ها و سرافکندگی‌های واقعی آن، و همچنین خشونت‌های نهان و توقعات خودخواهانهٔ آن، بله، بحث از این‌که آیا عشق ارزش این جایگاه والایی را دارد که شاعران برایش قایل شده‌اند یا نه. نکتهٔ بدیهی این است که این تصور از عشقِ جنون‌آسا و گاه رسوا کننده که به‌هرحال با نوعی قوهٔ مرموز رخنه می‌گشاید و جاری می‌شود فقط در صورتی می‌تواند ادامه پیدا کند که پیوند بخورد به نوعی ایمان به خداگونگی، ولو صرفاً در وجودی بشری. بدون این بنیاد ارزش‌های متافیزیکی و اخلاقی (که امروزه نفی‌شان می‌کنند، شاید به این علت که اسلاف ما لوث‌شان کرده‌اند)، بله، بدون چنین بنیادی، عشقِ جنون‌آسا به سرعت تبدیل می‌شود به چیزی که جز آینه گردانی عبث یا شیدایی غم‌بار نخواهد بود. در **شراره‌ها**، در جاهایی که فکر می‌کردم فقط دارم از عشق خیلی مشخصی تجلیل می‌کنم یا شاید هم طلسم آن را می‌شکنم، بله، در این جاها، ستایش معشوق آشکارا پیوند خورده است با تصورات ناب‌تری که البته به‌هیچ‌وجه شدت و عمق کمتری ندارند، و گاهی بر وسوسه‌ها و دغدغه‌های جسمانی و احساسی می‌چربند: در «فایدون یا رقص»، رقص معرفت است؛ در «مریم مجدلیه یا نجات»، نجاتْ خدا ست. صحبت بر سر تصعیدِ میل جنسی نیست که خود لفظ بسیار تلخی است و جسم را حقیر می‌انگارد، بلکه صحبت بر سر این راز و رمز است که عشق به آدمِ بخصوص، عشقی که بسیار توان‌فرسا و جانکاه است، اغلب فقط تصادفی است زیبا و گذرا، غیرواقعی‌تر از پیش‌زمینه‌ها و گزینش‌هایی که مقدم بر این تصادف‌اند و بیش از این تصادف هم دوام می‌یابند. لابه‌لای مطالب تند و تیز و بی‌قیدوبند این نوع اعترافات کم‌وبیش علنی، بعضی قسمت‌های **شراره‌ها** به نظرم اکنون حاوی حقایقی‌اند که چشم خیلی زود به آن‌ها گشوده شده است ــ حقایقی که یک عمر وقت لازم بود تا بار دیگر کشف شوند و صحت آن‌ها به اثبات برسد. برای من، این بالماسکه فقط مرحله‌ای از آگاهی بوده است.

مارگریت یورسنار
۱۹۷۵

www.ketab.ir