مونیکا

زاغی

از زندگی و ترانه‌های زاغی

ترجمه‌ی علی بهروزی

www.ketab.ir

نشر ققنوس
تهران
۱۳۹۴

سرشناسه
عنوان و نام پدیدآور
مشخصات نشر
مشخصات ظاهری
فروست
شابک
وضعیت فهرست‌نویسی
یادداشت
یادداشت (عنوان اصلی)
موضوع
موضوع
شناسه‌ی افزوده
رده‌بندی کنگره
رده‌بندی دیویی
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی

هیوز، تد، ۱۹۳۰- ۱۹۹۸ م. Hughes, Ted
زاغی/ تد هیوز؛ ترجمه‌ی علی بهروزی.
تهران: نشر فنجان، ۱۳۹۴.
۲۶۴ ص.؛ ۱۳/۵×۲۰/۵ س‌م.
علوم انسانی. شعر معاصر انگلیسی.
۹۷۸-۶۰۰-۹۴۹۱۲-۲-۳
فیپا.
فارسی ـ انگلیسی.
Crow: From the Life and Songs of the Crow, 1972.
شعر انگلیسی ــ قرن ۲۰ م.
شعر انگلیسی ــ قرن ۲۰ م. ــ ترجمه‌شده به فارسی.
شعر فارسی ــ قرن ۱۴ــ ترجمه‌شده از انگلیسی.
بهروزی مقدم، عوضعلی، ۱۳۳۴- ، مترجم.
PR ۱۳۹۴
۸۲۱/۹۱۴
۴۰۹۴۷۸۹

این کتاب ترجمه‌ای است از
Hughes, Ted (1972)
Crow: From the Life and Songs of the Crow
London: Faber & Faber

www.ketab.ir

شاعر	**تد هیوز**
مترجم	**علی بهروزی**
طراح جلد	**حسن کریم‌زاده**
تصویر جلد	**مهدی کریم‌زاده**
ناظر چاپ	**انوشه صادقی‌آزاد**
نوبت چاپ	**اول، زمستان ۱۳۹۴**
چاپ و صحافی	**شادرنگ**
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.

www.ketab.ir

نشر فنجان

تهران، صندوق پستی ۵۳۴۴-۱۴۱۵۵ تلفن ۰۹۱۹۸۰۰۱۰۰۵
fenjanbooks@gmail.com

فهرست

تقدیم‌نامه ... سیزده
پیش‌گفتار مترجم: عشق، قوی‌تر از مرگ ... پانزده

زاغی: از زندگی و تراژدی‌های زاغی

دو افسانه ... ۲
نسب‌نامه ... ۴
امتحان در آستانه‌ی رَحِم ... 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 می‌شنود که تقدیر به در می‌کوبد ... ۲۰
زاغی تیرانوساروس ... ۲۲
جنگ به روایتِ زاغی ... ۲۵

www.ketab.ir

جانورِ سیاه ۲۹
زاغی تناول می‌کند ۳۱
سَن ژرژ به روایتِ زاغی ۳۳
یک فاجعه ۳۶
نبردِ عظم‌الرأس ۳۸
الاهیاتِ زاغی ۴۰
هبوطِ زاغی ۴۲
زاغی و پرندگان ۴۴
چکامه‌ی جنایی ۴۶
زاغی بر ساحل ۴۹
مدعی ۵۱
اودیپ‌زاغ ۵۴
خوبینیِ زاغ ۵۶
زاغی [illegible] آزماید ۵۷
اعصابِ [illegible] ۵۹
زاغی اخم می‌کند ۶۱
خطرهای جادویی ۶۲
ترانه‌ی سینه‌سرخ ۶۴
تردستی در آسمان ۶۶
زاغی به شکار می‌رود ۶۸
ترانه‌ی جغد ۷۰
زیرترانه‌ی زاغی ۷۲
ترانه‌ی زاغی برای توتمِ فیل ۷۴
رُزِ سپیده‌دم ۷۷
همبازی‌های زاغی ۷۹
منِ زاغی ۸۱
رنگِ زاغی ۸۳
خروشِ جنگیِ زاغی ۸۴
زاغی سیاه‌تر از همیشه ۸۶

www.ketab.ir

تمثیلِ انتقام ۸۸
قصه‌ی وقتِ خواب ۹۰
زاغی که بیمار شد ۹۴
زاغی خودش را به صورتِ یک نقاشیِ دیواریِ چینی درمی‌آورد ۹۶
آخرین موضعِ زاغی ۹۹
زاغی و دریا ۱۰۰
حقیقت همه‌کس را می‌کُشد ۱۰۲
زاغی و سنگ ۱۰۴
بازمانده‌هایی از یک لوحِ باستانی ۱۰۶
یادداشت‌هایی برای یک نمایشِ کوچولو ۱۰۷
ترانه‌ی عاشقانه ۱۰۹
تک نظر ۱۱۲
شامِ مُردار ۱۱۳
دو ترانه‌ی [illegible] ۱۱۵
خونِ ریزه‌پیز ۱۱۹

گاه‌نامه ۱۲۱

www.ketab.ir

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 بتدریج مبنای می‌شود برای مجموعه شعرهای زاغی. طرز کار آن‌ها به این ترتیب بوده است که 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 ماهی‌گیری و شکار و دام‌گذاری و در نتیجه آشنایی عمیق با جهان جانوران را می‌آموزد. جهانی 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 داشته بود. کلاغ او قرار است قهرمانی باشد در یک قصه، و به تعبیر دیگر، حماسه‌ای باشد 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 همین‌جا 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

www.ketab.ir

عامیانه است که در آن‌ها قهرمان به جست‌وجو/ طلب چیزی می‌رود، ماجراهایی را از سر می‌گذراند 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 اژدهایی 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 بچگانه 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 معشوق 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 همه‌اش را می‌کُشد» می‌خوانید.

اشعاری که در مجموعه‌ی حاضر گرد آمده‌اند، حدود دوثلث طرح کلی هیوز را شامل می‌شود. ثلث سوم که البته هرگز به طور کامل نوشته نمی‌شود منتها بعدها هیوز این‌جا و آن‌جا یادداشتهایی 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 شادی» برسد که در آن‌جا گویا عروسش 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. زاغی 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 زاغی از زاغی می‌کند که مربوط می‌شود به تمام موجودات مؤنثی که زاغی در طول سفر 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

www.ketab.ir

نمونه، پرسش اول دوال‌پا این است: «چه کسی بهای بیش‌تری پرداخته، زاغی یا او؟» و جواب آخر و درستِ زاغی این است: «ترانه‌ی عاشقانه». و هفتمین و آخرین پرسش این است: «چه کسی چیز بیش‌تری عرضه کرده، زاغی یا او؟» و زاغی جواب می‌دهد: «عروس و داماد برای سه روز مخفی شده‌اند». بعد از این آخرین سؤال، دوال‌پا از دوش زاغی پایین می‌پرد و تبدیل می‌شود به دوشیزه‌ای زیبا و برهنه که به سوی بیشه‌ی 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 درنمی‌آورد. و همین‌جا می‌توان گفت برای نوشته نشدن چنین پایانی لازم نبوده آسیه و یا سیلویل 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 بزرگ‌تر دانست؟ یا این‌که می‌توان آن‌ها را به همان شکل که اوضاع و احوال برای‌شان مقرر و محقق 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 روایت گر گونه‌ای ناکامی یا شکست است، و زاغی بازمانده‌ای است از یک فاجعه یا چیزی که فَشَل شده است. از چنین دیدگاهی می‌توان (اکثر) اشعار این مجموعه را در سه دسته‌ی کلی جای داد. در دسته‌ی اول، آنچه با آن روبه‌روییم یک تکوین ضایع‌شده است،

www.ketab.ir

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 روبه‌روییم، و زاغی باید با تبعات این امر روبه‌رو شود. دسته‌ی سوم، اشعاری چون «سن ژرژ 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 لزوماً متعارض 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 «بُرتعیّن» (over-determined) شده‌اند، یعنی تعیّنات 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 داستان روایتی است که، مانند نماد، می‌تواند تعبیرهای متفاوتی داشته باشد اما این بار 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 مُجاز و پذیرفته‌اند؛ یعنی وال سفید آن‌چنان پیچیدگی یافته که دیگر نه صرفاً یک نماد بلکه بیش‌تر یک «اسطوره» است.

www.ketab.ir

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 مهیبی تبدیل شده که شاید با یک پلک زدن خود می‌تواند کل سیاره‌ی زمین را نابود کند. برخلاف «یک فاجعه» که در آن‌جا زاغی با چشم مراقب به آلودگی می‌نگریست، در «زاغی و سنگ» کل سیاره است که باید زاغی را بپاید.

شاید گمان برید که در این‌جا 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 «زمانِ سرمدی» را بتوانیم در انتهای شعر فوق‌العاده‌ی «زاغی خودش را به صورتِ یک نقاشِ دیواریِ چینی درمی‌آورد» ببینیم:

شبحی هستم من هم، آری.
شبح سپاه‌سالار بزرگی، خاموش در پشت عرصه‌ی شطرنجم.
و هرازگاهی می‌گویند که مهره‌ای را به سر انگشتانم گرفته‌ام.
انتظار می‌کشم،
نیزه‌ها، پرچم‌ها، منتظرند.

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

لای کُپّه‌های خود، علف
اردویی زده است با نیزه‌ها و پرچم‌ها،
در حلول شب.

واضح است که این آغاز با آن پایان هیچ فرقی ندارد و اصلاً شعر و صحنه یکی است: صحنه‌ی شطرنج پایانی فرقی با اردوگاه علف با پرچم‌ها و نیزه‌ها ندارد. ضمناً آنچه فی‌مابین این دو می‌آید اساساً زمان دیگری جز آن آغاز/پایان دارد. 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 این‌که وجه دیگری از این همزمانی روشن شود، می‌توانیم به شعر «مدّعی» اشاره کنیم که در آن‌جا می‌خوانیم:

www.ketab.ir

وانهاد او پوزخندش، اخمش از منظر آنان، را
در تنش روی‌به‌بالا دمرو دراز شد

واضح است که، به صورت معقول، کسی نمی‌تواند هم دمرو باشد و هم رو به بالا. اما مسئله این است که چه کسی به چه چیزی از کجا نگاه می‌کند. مدعی ممکن است فکر کند دارد پوزخند می‌زند 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، می‌بینند که او دمرو افتاده است (و یا برعکس).

همین سرشت خاص اسطوره‌ای است که به مجموعه اشعار زاغی گستره و شمول بسیار بیش‌تری می‌دهد. حالا می‌توانیم 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. رابطه‌ی انسان با طبیعت، یا طبیعت با انسان یکسره هماهنگ و بدون درد و رنج نبوده است. انسان همیشه طالب ایمان و حقیقت بوده، منتها نیروی شر نیز هیچ‌گاه او را رها نکرده است.

ابعاد حماسی ـ اسطوره‌ای زاغی را در یک مورد دیگر هم به‌راحتی می‌توان دید و آن سخت‌جانی و مبارزه‌ی حماسیِ اوست در مقابله با مصائب. در شعر «امتحان در آستانه‌ی رَحِم»، یک مصدر سؤال‌هایی متعدد اما با الگویی کمابیش واحد از زاغی می‌پرسد: «چه کسی قوی‌تر است: فلان یا بهمان؟» و یا «مال کیست فلان یا بهمان؟». در پاسخ به تمام این سؤال‌ها زاغی تقریباً به صورتی خودکار بلافاصله می‌گوید «مرگ». اما وقتی دست آخر ممتحن از او می‌پرسد «اما کی قوی‌تر است از مرگ؟»، زاغی با لحنی حاکی از دلخوری که گویا باید به چنین سؤال واضحی جواب دهد می‌گوید «این که معلوم است، من!». زاغی البته می‌داند که مرگ از هر چیز دیگری قوی‌تر است، اما اگر بخواهد پا به عرصه‌ی مبارزه بگذارد باید خودش را قوی‌تر از مرگ بینگارد، و این «توهم» بخشی ساختاری از سرشت اوست: او نیرویی حیاتی (و به تعبیری دیگر، لیبیدو) است که می‌تواند حتا در قلمرو مرگ هم، به تعبیر فاکنری، دوام بیاورد. و این شعر مرا به یاد لطیفه‌ای می‌اندازد که در باب یکی از همشهریان من کوک کرده‌اند. از این همشهری من می‌پرسند:

ــ ابوالهول را می‌شناسی؟

ــ آره. هم‌محلی ما بود.

www.ketab.ir

ــ اما ابوالهول در مصر است.
ــ خُب، آره. وقتی ما جنگ‌زده شدیم رفتیم شیراز، اما ابو این‌ها رفتند مصر.
ــ بابا، ابوالهول یک مجسمه‌ی سنگی است.
ــ اِ، اِ، چقدر بهش گفتم ابو این‌قدر چاخان نکن. خدا سنگت می‌کنه‌ها!

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

اگر اسطوره، با تعریفی که در بالا ارائه شد، جمع نقیضین است، می‌توان دید که حالت تراژی‌ـکمیک این اشعار چقدر خوب در خدمت ساختار کلی این اثر است (و همین‌جا، بین‌الهلالین، بگوییم که در ادبیات انگلیسی شاید هیچ‌کس به اندازه‌ی تد هیوز نتوانسته به ساحت استاد مسلّم تراژدی‌ـکمدی، سموئل بکتِ 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، قاه‌قاه می‌خندیده و حتی گوهایش را به دست می‌گرفته است. شاید خندیدن به این اشعار هم تنها راه اصیل باشد تا بتوان لحظه‌ای هم که شده به واقعِ هولناک و غیرقابل فهم مناسبات بشری نگاهی بیندازیم. اما از آن نگاه، از فرط هراس، سنگ نشویم، دیوانه نشویم.

در مورد شعرهای زاغی می‌توان گفت (و کمابیش 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 تنوع فاحش هجاهای تکیه‌دار و بی‌تکیه، دارای ضرباهنگی منظم است. این عملاً بدان معناست که در یک محدوده‌ی هفت‌ـهشت‌ـده 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 واما رنتر خاص انجیل کینگ جیمز است، که به تعبیری نقطه‌ی شروع زبان و ادبیات انگلیسی نیز 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 (به‌اصطلاح «تقطیع درون‌سطری») و گاهی سطور شعرش به‌سرعت روی هم تلنبار می‌شوند (چیزی

www.ketab.ir

شبیه به «مصراع‌های 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 یا 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. موسیقیِ قوافی و دیگر شگردهای جان‌شناسیک مسلماً این امر را مخدوش می‌کرد.

حالا ببینیم خود این سطور چگونه با چالش بالا روبه‌رو شده است. من به طور کلی کوشیدم این اشعار یک مایه‌ی وزنی، یا شاید بهتر است بگویم، ته‌مایه‌ی وزنی داشته باشند، زیرا در غیر این صورت بیم آن می‌رفت که انسجام و همچسبیِ سطور از میان برود و هر سطری برای خودش یک ساز دیگر بزند. اما از سوی دیگر، اولاً نقطه‌ی فرود/ شکست سطور را گاه بی‌گاه تغییر داده‌ام تا خواننده خیلی هم نتواند مقهور حس پیش‌بینی‌پذیری و «نحاری» 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 بهتر متمثل شود، ترانه‌ای را در یکی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی در نظر بگیرید. حالا نقطه‌ی فرود همه‌ی جملات آهنگین باید در یک گوشه‌ی واحد باشد. حالا اگر ترانه‌ای (یا بگوییم شعری از مجموعه‌ی زاغی) نه‌تنها در گوشه‌های مختلف یک دستگاه فرو بیاید، بلکه به دستگاه‌های دیگر هم سرک بکشد، نتیجه این می‌شود که شنونده‌ی خواننده دیگر دقیقاً نمی‌داند به کدام مقام/ بحر عروضی دارد گوش می‌دهد، هرچند که حس کلی ضرباهنگ یا همان ته‌مایه‌ی وزنی آشکارا سر جایش است. حالا این‌که تا چه حد توانسته‌ام 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،

www.ketab.ir

استفاده شده است. همین‌جا بگویم که این موضوع ربطی به عامیانه‌نویسی ندارد. در ترجمه‌ی متون داستانی این امکان هست که مترجم کلمات و جملاتش را به صورت کتابی، و به‌اصطلاح «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 شکسته‌نویسی را طلب می‌کرده است.

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

——— تهران، پاییز ۱۳۹۴

www.ketab.ir