لیبِرا

روبر پَنژه

ترجمهٔ عاطفه طاهایی

www.ketab.ir

سرشناسه: پینگه، روبر
Pinget, Robert
عنوان و نام پدیدآور: لیبرا/ روبر پنژه؛ ترجمهٔ عاطفه طاهایی.
مشخصات نشر: تهران : نشر مشکی، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: ۲۲۸ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۸۴۳۹-۴-۷
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .Le Libera
موضوع: داستان‌های فرانسه - قرن ۲۰م.
موضوع: French fiction - 20th century
شناسه افزوده: طاهایی، عاطفه، ۱۳۴۳ -، مترجم
رده بندی کنگره: PQ۲۶۱۳۹۷ل۹ی۸۷/
رده بندی دیویی: ۸۴۳/۹۱۴
شماره کتابشناسی ملی: ۵۲۸۹۰۵

www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Le Libera

Robert Pinget

Les Éditions de Minuit, 1984

لیبرا
روبر پَنژه
ترجمهٔ عاطفه طاهایی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: واژه‌پرداز اندیشه
چاپ اول ۱۳۹۸
شمارگان ۵۰۰

نشر مشکی، تهران
۷۷۶۰۰۹۸
www.meshkipublication.com
info@meshkipublication.com
@meshkipublication

همهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است
تکثیر یا تولید همه و یا بخشی از آن به هر صورت
(انتشار الکترونیکی، چاپ، فتوکپی، تصویر، صوت)
بدون اجازهٔ کتبی ناشر ممنوع است.

۳۸۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

مقدمهٔ مترجم

این لانهٔ زنبور

مر کلمه را دوست دارم، جمله‌ای در خیابان، هرچه باشد...

ـــ ر.ب.

پَنژه و سال‌های زندگی

سرجمع هفده بچه می‌شدند. روبر پنژه، متولد ۱۹۱۰ در ژنو، با سه خواهر و برادر خود در ساختمانی بزرگ شد که ساکنانش از اقوام پُرعائله‌شان بودند. و پرسر و صدا بودند. پر از حرف. پر از اتفاقات ریز و درشت روزمره. ناسزاهایشان را در کنار دریاچهٔ لمان می‌گذراندند و یا به شابله می‌رفتند، جایی در مرز کوه‌های آلپ در فرانسه. در بچگی مثل اغلب بچه‌ها نقاشی و طراحی می‌کرد. در یازده‌سالگی نواختن ویولونسل را آموخت. طبع شعر داشت و اولین مجموعه سروده‌های خود را با نام مستعار «شُون» منتشر کرد که از اسم «شابله» گرفته بود، عنوان مجموعه را هم نیتوش[۲] گذاشت، اصطلاحی عامیانه و طنّازانه به معنی «دختر-زن مقدس‌مآب». آن موقع شانزده یا هفده ساله بود. کمی بعد می‌بایست به داشتن شغلی فکر می‌کرد. پس طی جنگِ جهانی دوم حقوق خواند، درسی که به جای تأمین معاش و شأن اجتماعی، بعدها، به گفتهٔ خودش در آن‌سوی عمر، وسواس در انتخاب کلام را به او داد هم‌چنان که موسیقی او را به ریتم سخن و آوای واژگان و لحن‌های گفتار

www.ketab.ir

حساس کرد. درسش که تمام شد به خدمت رفت، بعد هم به وکالت مشغول شد، اما با شعر زندگی می‌کرد. شعرهایی با حس و حال مذهبی و آمیخته به سمبولیسم مالارمه‌ای سرود و آنها را اینجا و آنجا در نشریه‌های کشورش، سوییس، بین سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۷ به چاپ رساند. حالا جنگ جهانی دوم به پایان رسیده بود و پاریسِ براک، نقاشِ مورد علاقه‌اش، او را وسوسه کرد تا در مدرسهٔ هنرهای زیبا نقاشی بخواند. و خواند. نمایشگاهی هم از آثار نقاشی خود ترتیب داد به نشانه پایان تحصیلاتش. سال‌های تحصیل سال‌های سفر هم بود، از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۰ خیلی سفر کرد، به اسپانیا رفت، به یوگسلاوی، شمال آفریقا،...

از سفرکردن ارام گرفت نوشتن چنان بی‌قرارش کرد که اولین مجموعه داستان کوتاهش را در ۱۹۵۰ نوشت، *میان فانتوآن و آگاپا*[۳] و سال بعد هم اولین رمانش را. نام این رمان *مرد یاده خام*[۴] است، که در آن زن و مردی رمان‌نویس هر یک در پی نوشتن داستان خود هستند، رمانی دربارهٔ رمان نوشتن. اثری که منتقدان مانیفست ادبی او دانسته‌اند زیرا تمام خصوصیات عمده و برجستهٔ رمان‌های بعدی او را می‌توان در آن یافت.

بی‌قرارِ نوشتن به انزوا پناه برد. اما گریختن از زندگی اجتماعی‌اش را با رفتن به تئاتر باز می‌یافت. تئاتر برایش جذاب بود، خیلی، شاید برای این‌که سخن، موسیقی و نقاشی را توأمان در آن می‌یافت. با اهالی‌اش می‌نشست و برمی‌خاست و البته یکی از همین اهالی ساموئل بکت[۵] بود که در ۱۹۵۳ با او آشنا شد. آن دو خصوصیات اخلاقی نزدیک به هم و علایق مشترک زیادی داشتند. و چیزی نگذشت که زود صمیمی شدند. دربارهٔ کارهای همدیگر تبادل نظر می‌کردند. و پشتیبان هم بودند. البته بیشتر ساموئل بکت، که آن موقع تازه به شهرت رسیده بود. پنژه *جام مقدس سیادی*[۶] را که می‌نویسد، بکت به همراه آلن رُب‌گری‌یه[۷] *انتشارات مینویی* را مجاب می‌کند تا رمان را به چاپ برساند. مینویی کتاب را منتشر می‌کند و حالا پنژه در قابِ آن عکس تاریخی‌ست که نویسندگان رمان نو را در کنار هم گردآورده است. به کمک بکت است که او مدتی در لندن اقامت می‌کند. و به اعتقاد خیلی‌ها با تشویق‌های بکت اولین نمایشنامه‌اش، *باطله*[۸]، را می‌نویسد و طی دو سال بعد از آن نیز پنج

نمایشنامهٔ دیگر خلق می‌کند. پنژه در این دوران با بورسیه‌ای که به او تعلق می‌گیرد به همراه آرابال[9] و کلود اَلیه[10] از نویسندگان رمان نو، به آمریکا می‌رود و آنجا با ادوارد آلبی[11] نیز آشنا می‌شود. اما در ۱۹۶۱ رمان *پروندهٔ کلپ* با سرزنشِ شدید منتقدان روبه‌رو شد: رمانش به یکی از کارهای بکت بسیار شبیه بود. و این شباهت او را به شدت ترساند و او ترس و تنشش را با خود به جایی خلوت و دور از پاریس برد و بیمارگونه به نوشتنِ رمان *تفتیش‌گاه*[12] نشست. یک سال بعد همان منتقدان جایزهٔ بهترین رمان را به او می‌دهند. در واقع از این تاریخ به بعد است که نام او بر سر زبان‌ها می‌افتد. در ۱۹۶۴ به منطقهٔ تورن می‌رود و در آنجا تا آخر عمر ساکن می‌شود. در ۱۹۶۵ باز جایزه‌ای دیگر به او می‌دهند جایزهٔ ادبی فمینا برای رمان *یک نفر*[13].

حالا پنژه به میانهٔ عمر رسیده است. تصمیم می‌گیرد فرانسوی بشود و به قول خودش به ریشه‌های دورش بازگردد. کنکاش در گذشته او را به گفت‌وگو با نقاشی می‌کشاند و الهام‌بخش کتاب *این چیز*[14] (۱۹۶۷) می‌شود. این کتاب گفت‌وگویی‌ست با درواقع گفت‌وانگاری‌ست میان پنژهٔ نویسنده و ژان دِرُل[15] نقاش. این کتاب ساختار جذابی دارد: ابتدا پنژه متنی می‌نویسد و بعد دِرُل با نقاشی به این متن پاسخ می‌گوید و پنژه به پاسخ تصویری او با متن جدیدی واکنش نشان می‌دهد و... به همین ترتیب تا پایان کتاب.

و دوباره به نوشتن رمان بازمی‌گردد: رمان‌های *لیلا*[16] و *رقص آرام*[17] به ترتیب در ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹ انتشار می‌یابند. دههٔ هفتاد با اتفاقه‌ای آغاز می‌شود: *مرکز فرهنگی بین‌المللی شریزی*[18] نویسندگان رمان نو را دعوت می‌کند دربارهٔ نوشتن رمان و اصول زیبایی شناسی خود صحبت کنند. مقالهٔ «شبهِ اصول زیبایی‌شناختی»[19] در این همایش از آنِ اوست. با این حال در این دهه بیشتر دلمشغولی او تئاتر است تا رمان و چندین نمایشنامه می‌نویسد کارهایی مثل *آبل و بلا*[20] و *هویت*[21]. نمایشنامه‌هایش در تئاتر، تلویزیون و رادیو، در فرانسه و آمریکا اجرا می‌شوند. انتشار رمان *آهوکریفا*[22] آغازگرِ دههٔ هشتاد است، دههٔ نشانِ لژیون دونور و جایزهٔ ملی ادب فرانسه. سفر به آمریکا، کرهٔ جنوبی، ژاپن و جزیرهٔ موریس، اجرای نمایشنامه‌هایش در جشنوارهٔ «آوینیون»، پخش فیلم مستندی دربارهٔ او از تلویزیون فرانسه، انتشار رمان *دشمن*[23]

www.ketab.ir

و چند مجموعه یادداشت. دهه‌ای که برعکس با اتفاقاتی تلخ به پایان می‌رسد: سال ۱۹۸۹ سالی‌ست که پنژه عزیزانش را پشت سر هم از دست می‌دهد: ساموئل بکت، سوزان بکت، و مادر خودش را. پنژه از این تاریخ تا پایان عمرش دیگر اثر بلندی خلق نکرد. و نقّاشی مفرّی شد برای گذران سال‌های آخر زندگی: در ۱۹۹۳ کتاب *خوراک خرگوش*[۲۴] همراه با نقاشی‌های ماتیاس[۲۵] منتشر می‌شود. و سال بعد نمایشگاهی با عنوان *روبر پنژه و دوستان نقاشش* در شهر تور برپا می‌گردد. در ۱۹۹۷ حدود دو ماه بعد از برپایی اولین همایش بین‌المللی دربارهٔ آثارش در شهر تور براثر سکتهٔ مغزی درمی‌گذرد.

پَنژه و بکت

بکت و پنژه به‌رغم تفاوت‌ها مشترکات زیادی با هم داشتند، هر دو جلای وطن کرده بودند، ساکت و گوشه‌گیر بودند، دلشان می‌خواست شاعر باشند اما شعرهایشان چندان موفق نبود و دعدغهٔ شعر با خود به حوزهٔ نثر آورده بودند، به رمان به نمایشنامه. نتیجه خلق متونی بود که کمتر به مذاق کسی خوش می‌آمد و برای انتشارشان سرگردانِ بنگاه‌های نشر بودند، که پیرون اغلب چشمشان به بازار بود، از چاپ این متون اکراه داشتند همان‌طور که از چاپ شعر. بکت به این شباهت‌ها وقوف داشت و در نامه‌ای خطاب به پنژه می‌نویسد (سوم سپتامبر ۱۹۵۸) که حس می‌کند آن دو تا حدودی شبیه یکدیگرند.[۲۶]

از دوستی با بکت است که پنژهٔ نمایشنامه‌نویس متولد می‌شود، با آن‌که به اعتقاد خیلی از منتقدان اولین نمایشنامهٔ پنژه بسیار متأثر از *درانتظارگودو* بکت است اما پنژه چنان شیفتهٔ تئاتر و دلگرم این دوستیِ منحصربه‌فرد بود که به این مسئله اعتنایی نکرد. پنژه نمایش‌های *اخگرها* و *همهٔ افتادگان* را، که بکت به انگلیسی نوشته بود، به فرانسوی ترجمه می‌کند و بکت *آهنگ قدیمی* پنژه را به انگلیسی. بکت از پنژه اجازه می‌گیرد تا نام‌های ایرلندی بر شخصیت‌ها بگذارد و فضای آن را ایرلندی کند.[۲۷] همین‌طور در ۱۹۶۹ در قالب پروژهٔ بکت-یونسکو-پنژه،

که بانی آن کمپانی رنو-بارو[۲۸] است، بکت نمایشنامهٔ *فرضیه*[۲۹] را، که پنژه در ۱۹۶۱ منتشر کرده بود، کارگردانی می‌کند و در تئاتر اودئونِ پاریس به روی صحنه می‌برد.

این دوستی تا پایان عمر بکت ادامه می‌یابد هرچند در برهه‌ای پنژه از او فاصله می‌گیرد. وقتی که شباهت‌های واضح رمان *پروندهٔ کلُپ* با رمان *چه‌طوری‌ست*[۳۰] بکت باعث شکست رمان شد، او را متوجه سایهٔ سنگین دوستش کرد.

از دوستی این دو اسنادی باقی مانده یکی مجموعهٔ هشتاد وپنج نامه و کارت‌پستال و یادداشتی که بکت از هنگام آشنایی تا زمان مرگش در ۱۹۸۹ برای پنژه فرستاده و اکنون در دانشگاه بوستون نگهداری می‌شود. و دیگری اثر نیمه‌تمامی‌ست با عنوان *دوست ما ساموئل بکت*[۳۱] که پنژه در ۱۹۶۰ نوشتنِ آن را آغاز می‌کند اما بعد از یک سال ناگهان از ادامهٔ این پروژه منصرف می‌شود. این نوشتهٔ نیمه‌تمام که پس از مرگ پنژه منتشر شده است در واقع یک نسخهٔ تایپیِ شصت‌وهشت صفحه‌ای‌ست که در آن یازده فصل از زندگی خود با بکت را با ذکر جزئیات و وقایع نقل می‌کند؛ یعنی از دسامبر ۱۹۵۳ تا ژوئن ۱۹۵۹؛ تا زمانی که پنژه به ناگهان این پروژه را رها کرد. جالب این‌که از همان ابتدای این نوشته پی می‌بریم که پنژه از سنگینی سایهٔ بکت بر آثارش بیمناک است. اثر نیمه‌تمام *دوست ما ساموئل* بکت به کتابخانهٔ ژاک دوسه در پاریس واگذار شده است.

پَنژه و رمان نو

پنژه زمانی که پا به عرصهٔ رمان‌نویسی گذاشت به گفتهٔ ناتالی ساروت[۳۲] «عصر بدگمانی» بود. عصرِ بدگمانیِ خواننده و نویسنده به شخصیت‌های داستانیِ رمان‌های کلاسیک، به زمان خطی، به پیرنگی که سرگذشت این شخصیت‌ها را به هم گره می‌زند. تمام آن چیزهایی‌که باعث می‌شد رمان برشی واقعی از زندگی باشد و باورکردنی، حالا تصویر ساختگی و بی‌جانی را نقش می‌کرد که خواننده را پس می‌زد. واقعیت برای خواننده و نویسنده هر دو تغییر کرده بود. ساروت می‌نویسد: «بدگمانی، چنان‌که فیلیپ توینبی ضمن یادآوری تعالیم فلوبر می‌گوید، رمان‌نویس

را به ایفای بزرگترین تکلیف خود که عبارت از کشف تازه‌هاست برمی‌انگیزد و او را از ارتکاب وخیم‌ترین جنایت خود، که عبارت از تکرار کشف‌های گذشتگان است باز می‌دارد.»[۳۳]

پنژه هم مانند نویسندگان رمانِ نو از قواعد کلاسیک رمان‌نویسی گریزان بود. این گریز از قواعد البته منحصر به نویسندگان رمان نو و قرن بیستم نمی‌شود، رمان *زندگی و عقاید آقای تریسترام شندی* در قرن هجدهم شاهد این مدعاست. و به قول [illegible]گری‌یه «اگر معمولاً... اصطلاح رمان نو را با شوق تمام به کار می‌برم، برای معرفی یک مکتب نیست، حتی برای اشاره به گروهی از نویسندگانی هم نیست که رفتارشان تا حدودی در جهت یکسانی‌ست؛ این اصطلاح فقط عنوان سهل و آسانی است شامل همهٔ کسانی که در جست‌وجوی قالب‌های نو برای رمان هستند، قالب‌هایی که بتوانند روابط نوین بین انسان و جهان را بیان (یا خلق) کنند و هم‌چنین شامل همهٔ کسانی که تصمیم گرفته‌اند رمان ابداع کنند، یعنی انسان را ابداع کنند.»[۳۴] بنابراین حالت هر نویسنده‌ای و وجه تمایزش از دیگران به راهکارها و تمهیداتی بستگی دارد که بعد از جست‌وجوهای بسیار یافته است.

پنژه نیز ویژگی‌هایی دارد که او را از دیگر نویسندگانِ معروف به مکتب رمان نو متمایز می‌کند یکی از آنها ــ چنان که خود در مؤخرهٔ این کتاب آورده ــ توجه به زبان گفتار است، به خصوص «به نحوِ قاعده‌مند نشدهٔ آن». در این رویکرد او بیش از همه مدیون نویسندهٔ پیشکسوت و هم‌تبار خود شارل فردیناند رامو[۳۵] است. راموز به این نتیجه رسیده بود که نباید در نوشتن آثارش فرانسهٔ معیارِ مورد پسند فرانسوی‌ها را به کار ببرد بلکه باید به آن فرانسه‌ای بنویسد که زبان مادری اوست، به فرانسهٔ سوییسی. و دیگری لویی فردینان سلین[۳۶]. جالب این‌که راموز نویسندهٔ مورد علاقه و الهام‌بخش سلین نیز بود.

به جز این، پنژه به‌شدت به موسیقی کلام اهمیت می‌دهد، به ریتم و از همه مهم‌تر به لحن. مفهوم مورد نظر او از لحن البته پیچیده‌تر از آن مفهوم متداولی‌ست که همه در ذهن داریم یعنی لحن مؤدبانه، لحن آرام، لحن عصبی و... لحن مورد نظر او ترکیبی‌ست، لحنی خاص که قادر است ذهنیت راوی را منتقل کند و در نهایت

فضای کلی رمان را بسازد. او در مؤخرهٔ این کتاب می‌نویسد: «لحنِ همیشگی ما، لحنی که برای مثال آدم با خودش حرف می‌زند یا با نزدیکانش، نوعی ترکیب است از لحن‌های گوناگون؛ لحنی که به ارث برده، لحن کتاب‌ها، لحن‌هایی که از زمان کودکی ضبط کرده‌ایم [...] چقدر جالب‌تر است تحلیل کردنِ اجزای تشکیل‌دهندهٔ لحنِ طبیعیِ آدم‌ها و با هریک از آنها کتابی نوشتن».

ساختار رمان‌هایش نیز از دانش موسیقی‌اش تأثیر پذیرفته به این صورت که ساختار کلی رمان‌های او به قالب موسیقایی فوگ شبیه است. در رمان‌های پنژه چندین صدا وجود دارد به عبارتی چندین راوی که موضوعی واحد را روایت می‌کنند اما به انحاء مختلفِ. طبقِ تعریف فوگ ساخته‌ای موسیقایی‌ست که در دو یا چند صدا و درونمایه‌ای واحد ساخته می‌شود. درونمایه‌ای که در بخش آغازین قطعه ارائه شده مجدداً در تمامی قطعه بارها بازنوازی و تکرار می‌شود. این تکرار و توالی هر بار در درجه و گام‌های متفاوتی بیان می‌شود.

این تکرار وتوالی کارکرد مهمی در آثار او پیدا کرده است، رمان‌های او به تعبیر رُب‌گری‌یه[۳۷] در حال ساخت شدن‌اند و یا به تعبیرخود پنژه در حال خراب شدن: «در اندیشه‌ام، در اندیشهٔ کتابی، چه اتفاق گستاخانه‌ای است به یک معنی، اما چه معجزهٔ خارق‌العاده‌ای است اگر بشود و بتوانی خراب شود»[۳۸] هر حکایتی که اولین بار در رمان می‌آید، به هنگام نقل دوباره از زبان آدم‌های رمان، با حدس و گمان و یا ناتوانی حافظه یا ظهور مستندات جدید دگرگون می‌شود، از نو ساخته می‌شود، و باز خراب می‌شود: «همهٔ اینها خودْ خود را می‌سایند، اما به جای آن که هرکدام از آنها واقعیت خاصِ خود را بیافرینند، این مجموعه است که خود را می‌سازد مانند بافت زنده‌ای که هر یاختهٔ آن یاخته‌های پیرامون خود را بازآیی می‌کند و شکل می‌بخشد؛ این شخصیت‌ها بی‌وقفه یکدیگر را می‌سازند، دنیای دور و برآنان فقط نوعی تراوشِ ــ شاید بشود گفت فضولاتِ ــ حدس و گمان‌ها ودروغ‌ها و هذیان‌های آنان است.». «از این جهت داستان فقط به دور دایره می‌چرخد».[۳۹]

این روایت‌های دوّار از نام اشخاص، مکان‌ها، غذاها، گلها، درخت‌ها و... اشباع است. به علاوه برخی از این نام‌های خاص مدام در رمان‌هایش تکرار می‌شوند.

برای نمونه، نام‌های مکان مانند آگاپا و فانتوان که در اولین اثر داستانی‌اش به کار رفته، مرتباً در دیگر آثار او آمده است چنان که در رمانِ حاضر. استفاده از تعداد زیاد اسامی خاص در رمان‌هایش، به نوعی، در نهایت همان تأثیری را دارد که استفاده از یک حرف در نامیدن شخصیتِ داستان مثل «کا» در *محاکمهٔ* کافکا و یا *بی‌نامی*. این تمهید در کنار عدم شخصیت‌پردازی به مفهوم کلاسیک این قابلیت را دارد تا راوی یا شخصیت یا اشخاص داستان را به استعاره‌ای برای «انسان» به طور مطلق تبدیل کند. سرپیچی از دیگر قواعد رمان کلاسیک مانند زمان خطی، شخصیت‌پردازی،... هم می‌تواند برای نویسنده ابزاری باشد تا داستان را به استعاره‌ای برای هر چیزی تبدیل کند. مانند *محاکمهٔ* کافکا یا *مُلی* بکت یا *موج‌های وُلف*... در این صورت است که داستان جایگاهی هم‌تراز «شعر» می‌یابد. قصدی که پنژه همواره در پی برآورد نشان داده است. و این قصد را البته در بعضی از کارهایش توانسته برآورَد: بکت پس از نوشتنِ رمان *تفتیشگاه* در نامه‌ای (هشتم آوریل ۱۹۶۲) به پنژه تبریک می‌گوید و روانی و شفافیت نثرش را می‌ستاید و می‌نویسد که او موفق شده در اثرش نمایی از هستی را بیافریند[...]

پنژه این قصد را در نمایشنامه‌هایش نیز پی گرفته است، به اعتقاد دومینیک ویار[۲۰] «این متن‌ها بیشتر ادبی‌اند تا نمایشی و تنگ در روایت نویسنده و مشحون از شایعه و یاوه‌گویی و برای همین است‌که امروزه کمتر اجرا می‌شوند. پنژه در متن نمایشنامه‌هایش نیز همانند رمان‌هایش به عنصر بصری توجه دارد و به واقع‌نمایی در نمایش وقعی نمی‌گذارد. از این‌رو در جلب توجه تماشاچی موفق نیست.» ویار بعضی از کارهای نمایشی او را نمونه‌ای از تئاتر «ضد دراماتیک» به شمار می‌آورد که ابداعات والِر نُوارینا[۲۱]، کارگردان و نمایشنامه‌نویس معاصر سوییسی، با آن قرابت دارد. او هم‌چنین معتقد است که نویسندگان معاصری چون کریستین مونتالبتی[۲۲] و امانوئل موز[۲۳] از او تأثیر پذیرفته‌اند. اما ویار به ما نمی‌گوید کارهای پنژه در قیاس با آثار نمایشنامه‌نویسان هم عصرش چون بکت، یونسکو، ژان ژنه در کجا قرار گرفته است.

www.ketab.ir

لیبِرا

لیبِرا کلمهٔ آغازین دعایی است به زبان لاتین و در مذهب کاتولیک که به هنگام مراسم تدفین و به منظور آمرزش مردگان خوانده می‌شود این کلمه هم‌چنین به قطعهٔ موسیقایی که این دعا را در کلیسا همراهی می‌کند اطلاق می‌شود.

Libera me Domine de morte aeterna,
in die tremenda ...

پروردگارا مرا از مرگی ابدی خلاصی ده
در آن روزِ هول انگیز
آن گاه که آسمان و زمین به لرزه در آیند
آن گاه که به ارادهٔ تو آتش جهان را فرا بگیرد
پس لرزه و بیم و ترس در دلم می‌افتد، در پیشگاه تو، به روزِ داوری که زود
فرا خواهد رسید
و خشمی که نازل خواهد شد
روزِ مصیبت و روزِ فاجعه
روزی عظیم و روزی صعب
آن گاه که به ارادهٔ تو آتش جهان را فرا بگیرد

پروردگارا به آنان آرامشی ابدی اعطا کن تا نور ابدالآباد بر آنان ببارد.

رمان با خشونت آغاز می‌شود صحبت از زنی دیوانه است که نمی‌خواهد نه تنها خودش بلکه همهٔ مردم روستا را از دست او خلاصی دهد. اما با این جملات، خواننده بلافاصله در ورطه‌ای صعب می‌افتد. ورطهٔ اتفاقات ریز روزمره و ابتذال قراردادهای جامعه، قتل‌ها، مرگ‌ها، تجاوزها، دروغ‌ها و شایعه‌ها، و از همه بدتر تکرار ابدی همهٔ این چیزهایی که در زندگی واقعی رخ می‌دهد. آدم‌های رمان در عین حال هم به خودشان و هم به دیگران بدگمانند. این شخصیت‌ها در دوزخ حافظه و ذهنِ

www.ketab.ir

خود گیر افتاده‌اند یکی از مسائل محوری رمان‌های پنژه زمان و حافظه است. پنژه این دوزخ را با استفاده از وجه التزامی و شرطی نشان می‌دهد. بسامد کاربرد این وجه‌های فعلی در رمان حاضر به اوج خود می‌رسد. وجه التزامی به‌جز رساندن تردید و بدگمانی نقش‌های دیگری هم دارد دال بر حدسیات و فرضیات، احتیاط، خیال‌پردازی، سرزنش، حسرت، بی‌اعتمادی، بهتان و حتی فروتنی... از این‌رو کاربرد این وجه به نویسنده امکان می‌دهد علاوه بر نقل وقایع از زبان شخصیتش، موضع او را هم انتقال دهد. در متن رمان *نیبرا* پنژه از نشانه‌های سجاوندی استفاده نمی‌کند جز ویرگول، نقطه و سه نقطه. و همین خواننده را به شدت کلافه و سردرگم می‌کند.

برای نمونه این جمله را در نظر بگیریم «این دیوث پیرچه از خودراضی‌ست، نمی‌خواهم قاطی قضایای شما بشوم» این موقعیت در زبان محاوره بسیار پیش می‌آید مثلاً از دست کسی یا چیز حرفی که به ما زده عصبانی شده‌ایم، می‌گوییم «عجب آدم مزخرفی»، و حالت عصبانیت را با تکرار حرف آن آدم بروز می‌دهیم، «به شما چه مربوط»، این دو جمله وقتی در کتابت کنار هم و بی هیچ توضیحی آورده می‌شود بی‌معنی است، در واقع ما «به من گفت» را حذف می‌کنیم. چنین وضعیتی یعنی آوردن نقل قول مستقیم از شخص دیگر بدون هیچ تذکری در رمان زیاد است. یا صحبتی که از زبان سوم شخص مفرد نقل می‌شود، گهان به صورت اول شخص مفرد ادامه می‌یابد: «خانم مونو به محض رسیدن به خانه‌ای احتمالاً به زن نانوا گفته که سرینه را در گوشهٔ خیابان نِو دیده و رشتهٔ حرفش را به جایی که گفت هرگز پیشقدم نمی‌شود، این هم برایش مهم نیست که آشتی‌اش چه نتیجه‌ای به بار می‌آورد، چرا دلم شور بزند که چه می‌شود، هیچ وقت به حرف مردم اعتنا نکرده‌ام....»

مشکل دیگر وجود چندین زاویهٔ دید است که هریک از منظر خود ماجرا را نقل می‌کند. برای مثال راوی اول شخص مفرد به اول شخص جمع، و یا به دانای کل تبدیل می‌شود. همهٔ اینها خواندن متن را دشوار می‌کند. و آیا این دوزخی نیست که باید از همان ابتدا همراه با عنوان کتاب گفت Libera me ... خلاصی‌ام ده...

طبیعی‌ست که مترجم همچون خواننده در این گرداب هائل گرفتار است اما او گرفتاری دیگری هم دارد؛ باید چنین گردابی را در زبان خود بازآفرینی کند. او

چاره‌ای جز حفظ ارجاعات تا سر حد امکان ندارد، چاره‌ای جز حفظ لحن از آغاز تا انتهای اثر ندارد و با توجه به این مسئله است که باید لفظ و نحو را انتخاب کند. مگر می‌شود مترجم در انتخاب‌هایش سردرگم نشده باشد و به رغم همهٔ تقلاهایش، جست‌وجوهایش و حسن نیتش به اشتباه نیفتاده باشد؟ معلوم است که نمی‌شود اما امیدوارم که فهرست این اشتباهات خیلی بلند نباشد. با این همه اعتراف می‌کنم که این تقلا را، این گرداب را به شدت دوست داشته‌ام، گرچه به همان شدت هم ناامید بوده‌ام و به همان شدت منتظر لحظهٔ خلاصی. آیا توانسته‌ام این گرداب را برای مخاطب ایرانی تا حدودی بازآفرینی کنم؟ این پرسش را منتقد ترجمهٔ ادبی باید پاسخ دهد و نه کسی که با خواندن دو سه صفحه و با بررسی چند جمله متهم به خراب بودن یا بد بودن می‌دهد. آیا یافتن یک غلط در متن، یا پسندیدن نثر فلانی آیا می‌تواند معیار قضاوت باشد؟ منتقد ترجمهٔ ادبی، درست همانند مترجم اثر ادبی، قبل از هر چیز باید منتقدی ادبی باشد تا اثر را در کلیتش درک کند، تحلیل کند و ویژگی‌های ساختاری و سبکی و فرمی اثر را دریابد.

حرف دیگری نیست جز این‌که شخصیت منزوی و ساکت پنژه و دوری او از مصاحبه و جنجالِ رسانه‌ای باعث شد شهرت زیادی در زمان حیاتش نداشته باشد. او بعد از مرگش زمین بکری بود که نظر محققان و منتقدان را به خود جلب کرد. بعد از مرگ اوست که تحلیلگران دانشگاهی و منتقدان به بررسی و واکاوی آثارش روی آورده‌اند. اگر به کتاب‌های رایج تاریخ ادبیات قرن بیستم فرانسه در دههٔ نود میلادی رجوع کنیم در اغلب آنها هیچ مدخل مستقل ذیل نام او پیدا نمی‌کنیم. آیا حالا جای سزاوار خود را در کتاب‌های تاریخ ادبیات یافته است؟ نمی‌دانم. و خودمانیم مگر چه اهمیتی دارد، کتاب‌های او هستند.

زندگیِ دیگری جز نوشتن ندارم. هستی‌ام در کتاب‌هایم است...

ـ ر.پ.

ع.ط.
آبان ۹۷