□ **محمدخانی:** نشست امروز ما نقد و بررسی کتاب **کودکی** ناتالی ساروت با ترجمهٔ خانم مهشید نونهالی است که قبلا هم کار دیگری از ناتالی ساروت را با عنوان **صدایشان را می‌شنوید**، ترجمه کرده‌اند و کارهای دیگری هم از این نویسنده در دست ترجمه دارند. ساروت در حوزهٔ رمان نو همراه با آلن رب گری یه و دیگر پیشگامان رمان نو، آثار دیگری نیز داشته است. ابتدا می‌خواهیم خانم نونهالی مروری بر سبک ناتالی ساروت و مخصوصاً کتاب **کودکی** داشته باشند.

■ **مهشید نونهالی:** چون فکر می‌کنم اخیراً زیاد از ساروت در مطبوعات اسم برده می‌شود، ولی ازکارهای او و همه تلاشی که طی ۹۹ سال عمر خودکرده است شناخت چندانی وجود ندارد، این است که فکر می‌کنم، تاجایی که در این فرصت امکان دارد، خلاصه‌ای از کارهای این نویسنده و در ضمن آن نظراتش را مطرح کنم که امیدوارم خسته‌کننده نباشد.

ناتالی ساروت که اسم اصلی‌اش ناتالی چرنیاک‌است در سال ۱۹۰۰ میلادی از پدر و مادری روس به دنیا آمد و تا دوسالگی در روسیه زندگی کرد. دوساله بود که پدر و مادرش از هم جدا شدند و او با مادر و پدرخوانده‌اش به پاریس رفت. شش ساله بود که ازپاریس به روسیه برگشت و آنجا سه سالی با مادرش زندگی کرد و نه ساله بود که، چون پدرش مجبور شد روسیه را ترک کند و به فرانسه برود، نزد پدرش رفت و از آن به بعد در فرانسه و در پاریس مستقر شد وهمانجا به مدرسه رفت و تحصیل کرد. به طوری که وقتی دربارهٔ حسی که نسبت به روسیه یا فرانسه دارد، از او سؤال کردند، گفت من به لحاظ نویسندگی فرانسوی هستم ولی هیچ وقت ارتباط عاطفی خودم‌را با روسیه قطع نکرده‌ام و همیشه از روسیه وچیزهایی که در آنجا جریان دارد، الهام گرفته‌ام. البته ساروت روسی را بسیار فصیح صحبت می‌کرد. ابتدا در فرانسه لیسانس ادبیات انگلیسی گرفت. درآلمان فلسفه آموخت و به علوم اجتماعی پرداخت وگواهی نامهٔ زبان آلمانی هم گرفت. چون از آلمان به فرانسه برگشت، حقوق خواند. بیست و دوساله بود که شروع

به خواندن حقوق کرد و بیست و پنج ساله بود که با رمون ساروت آشنا شد و بعد از اینکه هر دولیسانس حقوق گرفتند، با هم ازدواج کردند و نام ناتالی ساروت، در حقیقت نام همسر فرانسوی اوست. ولی ناتالی ساروت هیچ علاقه‌ای به حقوق نداشت و حتی کارهای مختصری را که در دورهٔ کارآموزی به او محول می‌شد، با اکراه انجام می‌داد تااینکه در سال ۱۹۳۲ عملا کار وکالت را کنار گذاشت و به نوشتن پرداخت. ناتالی ساروت درسی ودوسالگی متن اولین کتابش را نوشت. میل به نوشتن با خواندن آثار پروست در او بیشتر شد و علاقه‌مند شد مقاله‌ای در این زمینه بنویسد، اما این کار را نکرد. دو سال بعد با **اولیس** جویس آشنا شد و همان سال هم با **خانم دالوی** ویرجینیا وولف. خودش می‌گوید که این سه نویسنده در به وجود آوردن ساروت نویسنده بسیار مؤثر بوده‌اند. در ابتدا خیلی تحت تأثیر این سه قرار گرفت، به طوری که فکر کرد با گفتن آنچه این نویسندگان در آثارشان گفته‌اند، چیزی برای گفتن و در نتیجه چیزی برای نوشتن وجود ندارد و هرچه باید گفته شود، گفته شده است. اما به تدریج به این فکر افتاد که اگر بخواهد به نوشتن ادامه بدهد، قطعا چیزی نباید باشد که تا به حال این سه نویسنده نوشته‌اند و باید از این فراتر برود و به این ترتیب دیدگاههای او دربارهٔ نویسندگی شکل گرفت.

ساروت اولین اثرش را که در سال ۱۹۳۲ شروع کرده بود، در ۱۹۳۹ به پایان رساند و آن را تروپیسم یا گرایشها نام نهاد. تروپیسم در حقیقت واژه‌ای در بیولوژی است و گرایشهایی است برای جهت‌یابی یا حرکت جهت‌دار در اثر یک عامل فیزیکی یا شیمیایی، مثل حرکتی که گل آفتابگردان به سمت آفتاب دارد. ساروت این واژه را وام گرفت و معنای خاص را به آن داد. او گرایشها را این گونه

توصیف می‌کند: «حرکتهای توصیف ناشدنی که به سرعت به سطح ضمیر آگاه ما می‌لغزند و منشأ اداها، سخنان واحساساتی هستند که بروز می‌دهیم و به تصور خود حس می‌کنیم. یعنی همهٔ آن جنبشهای خیلی ریزدرونی که حتی قبل از مرحلهٔ واکنش وجود دارند وحتی ممکن است خیلی وقتها به مرحلهٔ واکنش هم درنیایند.» یعنی مضمون اصلی تمام آثار اوتا آخر عمر در اصل همین است ولی ساروت به آن شکلهایی متفاوت می‌دهد، به طوری که حتی وقتی آخرین اثرش که یک نمایشنامه است در سال ۱۹۹۷ منتشر شد، همه دربارهٔ آن، از چیزی شگفت‌انگیز و حیرت‌آورترین نوآوری صحبت کرده‌اند.

البته گرایشها، که ذهنیتهای کاملا رسوخ یافته را در هم می‌شکنند، بازتاب عام نمی‌یابد، غیر از چند نامهٔ ستایش‌آمیز از چند نویسندهٔ مطرح آن زمان از جمله سارتر و ماکس ژاکوب. بعد از آن جنگ درمی‌گیرد که مسائل خاص خود را دارد، به هرحال دراینجا فرصت نیست که بگوییم ساروت در این ایام چه می‌کند و چه مسائلی را از سر می‌گذراند، ولی به هرحال، او در زمان جنگ هم دست از نوشتن نمی‌کشد. جنگ که تمام می‌شود، ملاقاتی با سارتر در سال ۱۹۴۵ دارد. سارتر در جریان نوشتن دومین اثر ساروت به نام تصویر یک ناشناس بود و راجع به آن با هم بحث می‌کنند و سارتر به او توصیه می‌کند که آثار فاکنر و کافکا را بخواند. خوب، قطعا ناتالی ساروت مطالعات زیادی می‌کند ولی منظور از تأکید بر این نویسندگان این است که آنها زمینه‌ساز همهٔ تحولات فکری ساروت بوده‌اند. تصویر یک ناشناس در حقیقت تفکری است منتقدانه در درون اثر، درباره خود اثر. یعنی ساروت همیشه سعی می‌کند نظریه‌هایی که دربارهٔ نوشتن و رمان دارد، در قالب داستان و از زبان شخصیتهای داستانی‌اش بیان کند - البته اگر شخصیتی وجود داشته باشد، چون ساروت کمی بعد شخصیت را هم حذف می‌کند. راوی تصویر یک ناشناس، برخلاف معمول، امانتدار حقیقت نیست یا کسی که به سوم شخص با بی‌طرفی تصنعی مطالبی را بیان کند و از فراز ونشیب حوادث بگذرد و به فرجام خوش یا ناخوشی برسد. در حقیقت نه یک راوی امانتدار است، به سبکی که نویسندگان بعد و همزمان او نوشته‌اند، نه آن راوی دانای کل که مرکزیتی داشته باشد و ظاهراً بی‌طرفانه مسائل را پیش ببرد.

راوی این رمان در حقیقت یک راوی فاقد قدرت است، یعنی راوی مرددی است که تردیدهای خودش را با خواننده در میان می‌گذارد. نه به خودش اعتمادی دارد، نه به حافظه‌اش، حتی شیوهٔ بیان خودش را هم محل تردید قرار می‌دهد. یعنی می‌بینیم که این شیوهٔ نوشتن با آنچه تا آن موقع می‌نوشتند کاملا فرق دارد و حتی تصور آن نیز نمی‌رفته است.

اصل اساسی این رمان، این است که رمان‌نویس باید نه تنها از آفریدن اشخاص منطبق با الگوی پذیرفتهٔ آن زمان، خودداری کند، بلکه باید کاری بکند که خوانندگانی هم که به چنین شخصیتهایی عادت دارند، خودشان از طریق متن و از طریق برخی نشانه‌ها به ساختن این شخصیتها در تصورشان نپردازند. نویسنده باید دو کار انجام دهد؛ هم راوی را در شکل معمولش تغییر دهد و هم اجازه ندهد که خواننده خودش شخصیتی بسازد که آن را به عنوان چیزی که از قبل پذیرفته بوده است، قبول داشته باشد. به هرحال این متن هم با استقبال چندانی روبه‌رو نمی‌شود. یعنی در حقیقت تقریباً باسکوت مواجه می‌شود. اما ساروت از پای نمی‌نشیند و فکر می‌کند که باید دیدگاههایش را به گوش همگان برساند.

در نتیجه سخنرانیهایی ترتیب می‌دهد، از متنش روخوانی می‌کند، سفر می‌کند و همه جا مسائل مورد نظرش را مطرح می‌کند. اینها کمک می‌کند به اینکه اولین مقالهٔ نظری‌اش در مجله «**تان مدرن**»، مجله‌ای که سارتر دایر کرده بود، چاپ شود و از آن زمان، یعنی ۱۹۴۷ تا سال ۱۹۵۶، ساروت به سخنرانیهایش ادامه می‌دهد و بعد چهار مقاله می‌نویسد که با عنوان **عصر بدگمانی** منتشر می‌شود و شامل «عصر بدگمانی» «از داستایفسکی تا کافکا»، «مکالمه‌ها و مکالمات پنهان» و «آنگونه که پرندگان می‌بینند» است. این اثر را استاد ارجمند آقای اسماعیل سعادت ترجمه کرده‌اند و کتابی است که درشناساندن ساروت بسیار مفید خواهد بود و به سهولت خواندن رمانهایش کمک می‌کند.

عصر بدگمانی به این صورت است که ساروت جمله‌ای از استاندال می‌گیرد به این شرح: «روح بدگمانی به دنیا آمده است» و

آن را در نظریه‌های خودش پیاده می‌کند، به اعتقاد او از این به بعد نویسنده و خواننده هر دو باید بدگمان باشند و رمان سنتی را که الگوی آرمانی آن رمان بالزاکی بوده است محل تردید قرار بدهند. ساروت در **عصر بدگمانی** نشان می‌دهد که به چه سبب عناصر تشکیل دهندهٔ رمان متعارف، یعنی طرح و توطئه، اشخاص داستانی، خصوصیات روانی آنها، گفت‌وگوها و... برای بیان واقعیتی که منظور او است وفقط از راه روشن ساختن آن گرایشها امکان‌پذیر است، دیگر کفایت نمی‌کند. البته ناتالی ساروت برخلاف عقیدهٔ عام معتقد است که رمان سنتی، فرمالیسم محض است و آن چیزی که او طرح می‌ریزد، رئالیسم است . رئالیسم از نظر ساروت، نشان دادن مسائل واقعی نیست؛ در حقیقت، رئالیسم از نظر ساروت یافتن واقعیات نامرئی است نه نشان‌دادن واقعیات مرئی، و این از طریق همان گرایشها صورت می‌گیرد. می‌شود گفت که رئالیسم ناتالی ساروت،

واقع گویی نیست بلکه، در حقیقت، واقع جویی است. یعنی باید واقعیت نامرئی را جست‌وجو کرد و آن را مرئی کرد.

در فاصله‌ای که ساروت چهار مقالهٔ **عصر بدگمانی** را می‌نویسد که تا ۵۶ انتشار آن طول می‌کشد، رمان **مارترو** را منتشر می‌کند که در این رمان، برخلاف رمان قبلی که صدای راوی آن بسیار مردد بود، صدا مسلط است ولی هنوز آن چیزی نیست که ساروت می‌خواهد ارائه دهد. یعنی هنوز در مرحلهٔ شروع کار خود است. بعد از تجربهٔ **مارترو** است که «من» راوی از رمانهای ساروت حذف می‌شود و راوی نامرئی پا به میدان می‌گذارد و از آن پس، تنها در یک رمان، آن هم بعد از سی سال، دوباره «من» راوی پیدا می‌شود که ترکیب آن کاملا فرق می‌کند. مارترو گام محکمی است در تحول هنر روایی ناتالی ساروت و حتی می‌توان گفت تحول حکایت در رمان معاصر. به طور مثال رب‌گری‌یه خودش می‌گوید بخشی از مارترو، که طی آن یک مورد واحد از چهار دیدگاه مختلف توصیف می‌شود، در آفرینش تحریرهای متعدد بعضی از صحنه‌های حسادت او خیلی مؤثر بوده است. به هرحال این نظریات، سخنرانیها و مقالاتی که انتشار می‌یابد، باعث می‌شود گرایشها به همراه حسادت رب‌گری‌یه در انتشارات مینویی منتشر بشود و بحث رمان نو را به دنبال بیاورد. البته کسانی که در گروه رمان نو گرد می‌آیند، تنها وجه مشترکشان ایمان به این نکته است که ادبیات مثل هر هنری باید از شکلهای کهنه رها شود و به جست‌وجوی شکلهای مناسب‌تری برآید، چیزی که ساروت در **عصر بدگمانی** گفته و از آن دفاع کرده بود. بد نیست که بگوییم در همین سال، یعنی در سال ۱۹۵۷، ساروت به سل بسیار سختی دچار می‌شود که همهٔ متخصصان از او قطع امید می‌کنند و فقط با مداوای بسیار تازه و جسارت‌آمیز یک پروفسور مداوا می‌شود، انگار که جسارت با زندگی ساروت، مستقیم و غیرمستقیم عجین است.

در سال ۱۹۵۹ **افلاک نما** منتشر می‌شود که برخی هنوز هم آن را شاهکار ساروت می‌دانند. این آغاز مرحلهٔ تازه‌ای در، از میان برداشتن اشخاص داستانی است. مرحله‌ای که مستلزم تغییر اساسی در روش روایی است. ساروت در مصاحبه‌ای که بعدها انجام داد، توضیح داد که در دو کتاب اول نیاز به جست‌وجوکنندهٔ گرایشها داشته است، به همین دلیل، در آن کتابها راوی حضور دارد ولی به نوعی دیگر، اما در **افلاک نما** دیگر به این جست‌وجوکننده احتیاجی ندارد و از راوی چشم می‌پوشد. ساروت، دراین رمان، دیگر از من استفاده نمی‌کند و حکایت به اول شخص را رها می‌کند. از آنجا که در کارهای خود به اعماق مسائل می‌نگرد و همهٔ جزئیات پنهان را برای ما بیان می‌کند، فکر می‌کند اگر «من» راوی با نگاه ریزبینش ادامه پیدا کند ممکن است تا حدی بیمارگونه یا وسواسی به نظر بیاید. از طرف دیگر او در دو رمانش سعی کرد با تمهیداتی که به کار برد این اشکال را برطرف نماید. ولی ممکن بود که این «من» راوی به نوعی اقتدار هم دست یابد و همه کارهٔ رمان شود که این هم خواستهٔ ساروت نبود. به همین دلیل به حکایت غیرشخصی رو می‌کند. اما این حکایات غیرشخصی نباید با دانای کلی که همه مسائل را می‌داند، خلط شود.

در واقع، این روایت به سوم شخص کاملا متفاوت است و توسعهٔ منطقی عدم توانایی «من» راوی است و چیزی است که ساروت همیشه به دنبال آن بوده و همواره سعی کرده است آن را به دست آورد.

بعد از **افلاک نما**، در سال ۱۹۶۳، **میوه‌های طلایی** را می‌نویسد و با جایزهٔ بین‌المللی ادبی - که این کتاب نصیب ساروت می‌کند - در همه جا شناخته می‌شود. کتابهایش را در دانشگاهها بررسی می‌کنند، دانشجویان درباره‌اش مقاله و پایان‌نامه می‌نویسند، به سراسر دنیا دعوت می‌شود تا سخنرانی بکند و این کار را تا ۹۵ سالگی ادامه می‌دهد. او به ژاپن، هند، سراسر آمریکای لاتین و خاورمیانه و البته سراسر اروپا و آمریکا سفر می‌کند و این طور که در زندگی نامه‌اش نوشته شده در سال ۱۹۷۰ به ایران هم سفر کرده است که درست و نادرست بودن آن، جای بررسی دارد. ساروت تا ۱۹۹۷ به نوشتن رمان و نمایشنامه ادامه می‌دهد و کارهایش همیشه توأم با نوآوری است. وقتی ساروت در ۹۹ سالگی درگذشت، رئیس جمهور فرانسه در تشییع جنازه‌اش گفت که فرانسه یکی از ارکان ادبیات معاصر خود را از دست داده است. اگرچه آثار ساروت در ایران چندان شناخته شده نیست، اما او یکی از مهره‌های بسیار سنگین ادبیات در قرن بیستم است.

ساروت تا سالهای آخر عمر از نوشتن باز نمی‌ایستد و آثارش، اعم از رمان و نمایشنامه و تحلیل، همه گویای اندیشه‌ای پویاست که هرگز از جست‌وجو دست نمی‌کشد.

دربارهٔ **کودکی**، فقط به یک نکته اشاره می‌کنم که وقتی ناتالی ساروت آن را نوشت، عده‌ای که مخالف جریان رمان نو بودند خوش دلانه گفتند که بانوی سالخورده عاقل شده و به شیوهٔ سنتی خاطرات‌نویسی و حسب حال‌نویسی روی کرده است، اما کسی که بیش از همه سعی کرد از دیدگاه ساروت دفاع کند، آلن رب‌گری‌یه بود که گفت: «ناتالی ساروت یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویسان نو است و حتی می‌شود گفت که بانی رمان نو است»، البته رمان نو به معنای جست‌وجوی شیوهٔ نو برای رمان است. چون ناتالی ساروت خودش معتقد است که رمان بازترین نوع ادبی است و هیچ وقت به انتها نمی‌رسد، یعنی هیچ وقت شکوفا نمی‌شود، چون هیچ وقت پایانی ندارد و همیشه می‌توان آن را نو کرد. در هرحال، کاری که ناتالی ساروت در **کودکی** کرد، همان کاری بود که با رمان‌نویسی کرد. یعنی **کودکی** درواقع زندگی خود اوست، سال بعد آلن رب‌گری‌یه با **آینه‌ای که بازمی‌گردد** و سپس کلود سیمون با **اقاقیا** و مارگریت دوراس با **عاشق** اتوبیوگرافی نوشتند، ولی با همین کار صحبت از اتوبیوگرافی یا حسب حال نو به میان آمد، یعنی همان طور که گفته شد، با رمان نو، اصطلاح حسب حال نو به میان آمد و این مهم‌ترین ویژگی کتاب **کودکی** است.

■ **عباس پژمان:** من احساس کردم که کار ساروت در این رمان شباهت کوچکی با کار مارسل پروست در اثر معروفش **در جستجوی زمان از دست رفته** دارد. البته شاید مکانیسم یادآوری خاطرات ازیاد رفته باشد که باعث این شباهت شده، چون هم اثر پروست یادآوری خاطرات از دست رفته است، هم این اثر ساروت.

کسانی که با کار پروست آشنایی دارند، یا لااقل جلد اول آن را خوانده‌اند، می‌دانند که پروست در آخر فصل اول اشاره‌ای به روش کار خود در آن رمان می‌کند. راوی که هم اسم نویسنده هم هست، مثل راوی **کودکی** که هم اسم ساروت است، صحبت از

بو وطعم شیرینیهای خاصی به نام مادلن می کند که عمه‌اش در دوران کودکی به او می داده و حالا که راوی مشغول خوردن چای و شیرینی است، آن بووطعم دوباره به یادش آمده و باعث شده کل خاطرات یک گذشتهٔ مرده و از یاد رفته دوباره در ذهنش شکل بگیرد و در واقع رمان پروست شرح این فرایند و آن خاطرات است که دوباره در ذهن راوی زنده می شود. پروست در آنجا می گوید وقتی از گذشتهٔ دوری دیگرچیزی باقی نمانده، آدمها مرده‌اند، اشیا از بین رفته‌اند، هنوز بو و طعم مدتهای مدیدی باقی می‌ماند و این قدرت و استعداد را دارد که کل آن گذشته را زنده و یادآوری کند.

ساروت هم در چند صفحهٔ اول کتابش چنین صحبتی را پیش می کشد. منتها او به جای بو و طعم صحبت از «سخنانی» می کند که بی شباهت به «بو و طعم» پروست نیست. سخنانی که ساروت دربارهٔ آنها بیان می کند، سخنانی هستند که به قول خودش از یک «فرم» یا شکل خاصی از زندگی، باقی مانده‌اند که گذشت زمان آن را زدوده و از بین برده‌است. این سخنان مشخصا چند عبارت

عباس پرمان

آلمانی است که اولی این است: «ناین، داس توست دونیخت»، (نه، تو نباید این کار را بکنی). این عبارت به یاد راوی **کودکی** می آید و یا به قول خودش «جان می گیرد» و خاطره‌ای از دوران کودکی را در ذهن او زنده می کند. سپس خاطرات دیگری در دنبال آن خاطرهٔ اول در ذهن راوی زنده می شوند که کل آنها کتاب **کودکی** را تشکیل می دهند. اما چیزی که هست، این خاطرات متعلق به دورهٔ خاصی از زندگی راوی یا نویسنده است؛ مشخصا از حدود هشت تا چهارده‌سالگی. نویسنده خواسته از مرحلهٔ خاصی از زندگی خود صحبت کند که با سالهای دیگر کودکی او و بقیهٔ زندگی‌اش متفاوت بوده است. خواننده این تفاوت را از خلال حرفهای راوی اصلی و راوی دوم درک خواهد کرد.

هشت تا چهارده‌سالگی، یعنی دوران قبل از بلوغ، از لحاظ رشد عاطفی کودک دوران خیلی حساسی است که برای راوی دوران بدی بوده، چون در شروع این دوره پدر و مادرش از همدیگر جدا می شوند و او مجبور می شود در کشوری دیگر در کنار نامادری تقریبا لجوج و یکدنده زندگی کند که جای مادرش را گرفته است. اما در اواخر این دوره اتفاقاتی برای راوی می افتد. نخست اینکه شناخت معقولانه‌ای نسبت به نامادری‌اش می یابد. دیگر اینکه عقیده‌اش نسبت به مادر خودش عوض می شود و در طی چند دیداری که بین آنها پیش می آید، می بیند تصویری که از مادرش در ذهنش بوده با واقعیت منطبق نیست. اتفاق سوم، آشنایی با مادربزرگ ناتنی‌اش، یعنی مادر نامادری‌اش است. این زن که حدود یک سال مهمان خانهٔ دخترش بوده، تأثیر بسیار خوبی در ذهن نوهٔ ناتنی‌اش یعنی راوی می گذارد، و با محبتهایی که به راوی می کند باعث می شود که ذهنیات او کلاً دگرگون شود و او را شیفتهٔ خودش می کند. بعد از وقوع این اتفاقات است که نویسنده پایان آن دوره را اعلام می کند و راوی اول به راوی دوم می گوید: «بیش از این تو را به دنبالم نمی کشانم.» و می گوید که: «به نظرم می آید که کودکی‌ام در اینجا تمام می شود.»

می دانیم که مکانیسم دفاع طبیعی طوری است که سعی می کند خاطرات ناگوار و آزاردهنده فراموش شوند و تا آنجا که امکان دارد جزئیات مربوط به این خاطره‌ها، حتی جزئیات خوشایند محو شوند، به طوری که آن خاطره‌ها تا آنجا که ممکن است کمتر به یاد بیایند، و وقتی هم که به یاد می آیند خیلی زنده و واضح نباشند. اما باز همان طور که می دانیم، آن جزئیات، اعم از خوب و بد، هیچ گاه از بین نمی روند، فقط به ناخودآگاه رانده می شوند و همیشه، به قول پروست بو و طعمی، یا به قول ساروت سخنی از آنها باقی می ماند که قادر است آن خاطره‌ها ودورانهای مربوط به آنها را دوباره زنده کند. برای راوی **کودکی** هم، همان طور که گفتم، چنین اتفاقی می افتد. اما ساروت در هشتاد سالگی است که این اثر را می نویسد، و طبیعی است که نگاه و قضاوت یک خانم هشتادساله با نگاه و قضاوت یک دختربچه تفاوت خواهد داشت. آن راوی دوم در واقع نمایندهٔ همین تغییر است، که راوی اصلی را وادار می کند شخصیتها و وقایع آن دوره را به شکل اصلی خود بازسازی کند و چهره‌ها و حقایقی را که از نو به یاد می آورد، مخدوش نکند.

البته راوی دیگری که نویسنده وارد این رمان کرده‌است، در واقع یک نوع نقش زیبایی شناختی هم بازی می کند. اول اینکه با دخالت این راوی در روایت خاطرات، یک زاویهٔ دید دیگر ایجاد می شود که باعث خواهد شد تا خاطراتی که شکل می گیرد بهتر و دقیق‌تر دیده شود. دوم اینکه گفت‌وگوی این دو راوی در بعضی جاها حالت دراماتیزه هم به روایت می دهد و این تا حدودی مانع از یکنواختی و ملال‌آورشدن روایت خواهد شد. مورد سوم به نظر من مهم‌تر از مورد قبلی است. در اکثر موارد حرفهای راوی دوم در تقابل با حرفهای راوی اصلی است، و این خود به خود حالت تضادی ایجاد می کند که نقش مهمی در زیبایی شناسی داستان دارد. کلاً این شگرد قادراست که در یک چشم به هم زدن به کمک تخیل خواننده بیاید و آن را فعال‌تر و خلاق‌تر کند.

اگر دقت کنیم، خواهیم دید که راوی دوم کودکی عمدتاً در چنین مواردی وارد صحبت می شود: یکی اینکه هروقت راوی اول می خواهد دربارهٔ قضیه‌ای در پرده صحبت کند، او وارد

صحبت می شود و به اصطلاح مچش را می گیرد. مثلا در صفحهٔ ۱۲۰، راوی اول می خواهد نسبت به نفرتی که پدرش از مادرش داشته در پرده سخن بگوید، راوی دیگر فوراً اصل قضیه را لو می دهد. دیگر اینکه هرجا راوی اصلی در دقیق بودن خاطره‌ای که به یاد می آورد تردید دارد،باز آن راوی دوم به حرف در می آید و این تردید اززبان او بیان می شود. اگر دقت کنیم، این شگرد درواقع کمک می کند تا آن تردید، یا صورت دیگرقضیه، خیلی راحت و بدون توضیحات طولانی گفته شود. یعنی خود به خود، هم ایجازی در سبک نویسنده ایجاد می شود و هم همان طور که گفتم ازیکنواخت شدن و ملال آور شدن روایت تا حدی جلوگیری می کند. مورد دیگری که راوی دیگر واردصحبت می شود برای تأکید است. در بعضی جاها که نویسنده می خواهد بر اهمیت یک مطلب یا خاطره تأکید کند و آن را برجسته تر نشان دهد، راوی دوم فعال تر می شود.

می توان گفت که ساروت رمانی نوشته است درتطهیر نامادری اش و محکومیت مادرش. در اینجا می خواهم به یکی از استعاره های کتاب هم اشاره کنم، که در تأیید همین معنی است.

می دانیم که یکی از راههای شکل دادن به معنی رمان یا تأکید بر اهمیت آن، تکرار است که غالبا بااستفاده از استعاره صورت می گیرد. یعنی نویسنده یک معنی را در شکلهای مختلف در رمان تکرارمی کند. در صفحهٔ ۷۷-۷۵ کتاب، راوی دربارهٔ کتابهایی صحبت می کند که در آن دوره خوانده است،مثل **دیوید کاپرفیلد، بی خانمان، شاهزاده و گدا**. راوی از دوتصویر یا ایماژی صحبت می کند که **شاهزاده و گدا** ی مارک تواین در ذهنش باقی گذاشته است. تصویرادوارد شاهزاده که لباس تام را بر تن کرده و در هیئت گداها در میان افراد بی نزاکت و ژولیده نشسته است؛ وتصویر تام گدا بچه که لباسهای فاخر ادوارد شاهزاده را پوشیده و در قصر نشسته است:

«- حدودا در همان وقت است که آن کتاب دیگر قدم به زندگی ات گذاشت و دیگر بیرون نرفت: **شاهزاده و گدا**.

- فکر می کنم هیچ کتاب دیگری در کودکی من نیست که آن طور در آن زیسته باشم که در این کتاب زیسته ام.

- حتی آن وقت که **دیوید کاپرفیلد** بودی یا قهرمان بی خانمان؟

- نه، آن وقت هم نه. زندگی آن ها زندگی من بود،همان طور که زندگی بسیاری از کودکان دیگر بود و در وجود من این شیارها را باقی نگذاشت... دو شیار که دو تصویر، و فقط آن دو تصویر، حفر کردند...

تصویر شاهزادهٔ کوچک ژنده پوش،...»

داستان **شاهزاده و گدا**ی مارک تواین را می دانیم.ادوارد که شاهزاده و ولیعهد است و تام که همسن اوست و جلو کاخ گدایی می کند شباهت عجیبی به یکدیگر دارند. اینها یک روز همدیگر را می بینند ولباسهایشان را با هم عوض می کنند و تام به جای ادوارد به کاخ می رود و ادوارد به جای تام پیش گداها برمی گردد. طولی نمی کشد که این دو، که موقعیتشان با یکدیگر عوض شده است، خلق و خو و رفتار وشخصیتشان هم با یکدیگر عوض می شود. تام که گدابچه بوده و گدایی می کرده، در لباس شاهزادگی و در کاخ پادشاهی کم کم شخصیت شاهزادگی پیدا می کند، و ادوارد که شاهزاده بوده و اکنون در میان گداها زندگی می کند، کم کم شخصیت گدایی پیدا می کند.

در رمان ناتالی ساروت هم، چنین اتفاقی می افتد. مادر و نامادری او، که جا و موقعیتشان عوض شده است، شخصیتشان هم در آخر رمان با یکدیگر عوض می شود. مادر تا حدود زیادی به نامادری تبدیل می شود و نامادری به مادر. شاید ساروت خواسته است با نوشتن این رمان انتقامی از مادرش بگیرد و نشان دهد که واقعهٔ طلاق پدر و مادر و ازدواج مجدد پدر چقدر برایش سنگین بوده است. چون همان طور که دیدیم، از دو تصویری که استعارهٔ این دو واقعه هستند، به عنوان دو شیار عمیق صحبت می کند که در همان زمانها در ذهنش حفر شده اند.

تصور من بر این است که عنوان کتاب هم ناظر به همین معناست. اگر دقت کنیم، فقط خاطرات بخشی از دوران کودکی در کتاب نقل می شود، یعنی هشت تا چهارده سالگی. شاید معنی عنوان کتاب، یعنی Enfance، به معنای دوران کودکی نباشد، بلکه به معنای رفتار کودکانه باشد؛ enfance، مثلا در این اصطلاح، retomber en enfance، خرف شدن و رفتار بچگانه پیدا کردن هم معنی می دهد.

همان طور که می دانیم ساروت از نویسندگانی بود که سعی کرد قالبهای کلاسیک رمان را از بین ببرد و شکلهای جدیدی برایش پیدا کند. واقعیت این است که با این کارهای رمان نویسان قرن بیستم، ومخصوصا رمان نویسان فرانسه، رمان برای بسیاری از خوانندگان جذابیت خودش را از دست داد. واقعا برای خود من، وقتی این کتاب را خواندم، سؤالی مطرح شد، و آن اینکه اگر ساروت این رمان را به شکل جذاب تری می نوشت آیا از نظر هنری لطمه ای به اثرش می خورد؟ گذشت زمان هم در چند دههٔ اخیر نشان داد که حفظ یک نوع تعادل در خلق رمان مناسب تر از هر چیز است. اکنون نویسندگان نسل جدید فرانسه تا حدودی از آن کارهای افراطی وصرفاً تجربی روی گردانده اند و دوباره به مسئلهٔ جذابیت رمان توجه نشان می دهند. آخرین جایزهٔ گنکور به رمانی داده شد که حتی در قالب رمانهای قرن نوزدهم نوشته شده است.

سخنی هم دربارهٔ ترجمهٔ **کودکی**. خانم نونهالی فرانسه را خوب می دانند، نثر کتاب هم روی هم رفته نثر سختی نیست، لذا همان طور که انتظار می رود ترجمهٔ خوبی کرده اند. من بعضی از صفحه های اوایل کتاب را با متن فرانسه مقابله کردم. به نظرم گاهی بی دقتیهای کوچکی هم در ترجمه شان بود. مثلا معنای یکی دو عبارت در صفحهٔ دوم کتاب برای من مبهم بود، که شاید بد نباشد آنها را در اینجا برای بحث مطرح کنم.

در اوایل این صفحه صحبت از element یا «محیط طبیعی» راوی اول است،سپس راوی دوم با ضمیر اشارهٔ celui به محیطی دیگر اشاره می کند که در متن فارسی به «محیطی که...» ترجمه شده است که به نظر من بهتر است به «آن یکی» یا آن یکی محیط ترجمه شود، چون در متن فرانسه به محیط دیگری اشاره می شود که با «محیط طبیعی» فرق دارد و از این پس صحبت همین محیط دیگر، یا در واقع محیط دوران فراموش شدهٔ کودکی است. حالا به متن زیر توجه بفرمایید:

«ـ شاید، اما این تنها محیطی است که تا حال توانسته ای تویش زندگی کنی... محیطی که...

ـ به، چه فایده؟ آن محیط را می شناسم.»

«ـ راستی؟ واقعا فراموش نکرده ای که آنجا چه طوربوده؟ مثل آنجا، همه چیز در نوسان است و تغییر می کند و می گریزد... کورمال پیش می روی در حالی که مدام درجست وجویی و خودت را می کشی... به طرف چه چیز؟ آن چیست؟ به چه می ماند؟... هیچ کس حرفی ازش نمی زند... مخفی می ماند، هر طور که بتوانی درآن چنگ می اندازی، هلش می دهی... به کجا؟ هرجا، به شرط آن که محیطی مساعد برای رشد پیداکند، محیطی که شاید موفق شود در آن زندگی کند... آهان، فقط فکر کردن بهش باعث می شود که...»

متن فرانسه:

Peut_être, mais c'est le seul où tu ais jamais pu vivre... **celui**...

Oh, à quoi bon? je le connais.

_ Est_ce vrai? **Tu n'as vraiment** pas oublié comment c'était là_bas? **comme là_bas tout fluctue, se transforme, s'échappe...** tu avances à tâtons, toujours cherchant...vers quoi? qu'est_ ce que c'et? ça ne ressemble à rien...personne n'en parle... ça se dérobe, tu l'agrippes comme tu peux, tu le pousses... où? n'importe où, pourvu que ça trouve un **milieu** propice où ça se développe, où ça parvienne peut_être à vivre... Tiens, rien que d'y penser...

همان طور که ملاحظه می شود پاراگراف آخری که حرفهای راوی دوم است، در واقع فقط سه تا جمله است، چون فقط در سه جا با حرف بزرگ شروع می شود و در سراسر پاراگراف، مخصوصا در سراسر جملهٔ دوم که طولانی ترین جمله است، صحبت از همان محیط دوم است که با ضمیر اشارهٔ labas به آن اشاره می شود. منتهی باید دقت شود که بعضی از جمله های درونی این جمله سؤالی است (که خود نویسنده با علامت سئوال مشخص کرده)، بعضی خبری، بعضی هم تعلیقی (که با سه نقطه مشخص شده اند). اما همان طور که گفتم در سراسر جمله فقط از محیط یک دنیای خاص صحبت می شود. راوی دوم گفته آن محیط را می شناسد و راوی دوم شک دارد و در سراسر پاراگراف شک خود را بیان می کند: «راستی؟ واقعا فراموش نکرده ای که آنجا چه طوربوده؟...» و در توجیه همین شک است که از خصوصیات آنجا و نحوهٔ کوششهای راوی اول برای شناخت آنجا صحبت می کند که در واقع آن قدرها کوششهای مؤثری نیست.

در این حال اگر در جملهٔ درونی ای که با حروف تیره مشخص شده است، comme را به معنی «مثل» بگیریم، یکپارچگی معنایی آن جملهٔ طولانی از بین خواهد رفت و صحبت از چیز دیگری خواهد شد که «مثل آنجا»ست نه از خود «آنجا».

ثانیاً، به طرز نگارش جملهٔ تعلیقی نویسنده دقت شود:

comme lábas tout fluctue, se transforme, se chappe...

در این جمله در واقع comme را هم می شود به «مثل» ترجمه کرد، هم آن را به معنی puisque گرفت و به «چون»، «زیرا»، «از آنجایی که»، «باتوجه به اینکه»... ترجمه کرد. اما چیزی که هست اگر نویسنده خواسته بود comme در این جمله معنی «مثل» بدهد قاعدتا بعد از comme lábas ویرگول می گذاشت، یعنی آن را به شکل زیر می نوشت:

commelábas, tout fluctue,

یعنی خانم نونهالی جملهٔ ساروت را به شکل جملهٔ فوق درآورده و ترجمه کرده اند. در حالی که خود نویسنده نخواسته است بعد از commelábas ویرگول بگذارد.

لذا نظر من این است که جملهٔ تعلیقی مورد بحث، که با حروف تیره مشخص شده است، باید چنین چیزی ترجمه شود:

با توجه به اینکه آنجا همه چیز در نوسان است، تغییر می کند، می گریزد...

و نیز milieu هم بهتر است به «فضا» ترجمه شود تا با élément اشتباه نشود.

در ضمن، منظورش از «آنجا» در پاراگراف فوق چیست؟ و یا از جایی که به قول شما «مثل آنجا»ست. هیچ به این موضوع دقت کرده اید؟

■ **فریده علوی:** اگر در متن فرانسه مطلبی گفته شده که خواسته مطلب را در ابهام قرار دهد دلیل نمی شود مترجم آن را روشن کند و این کاملا در ابهام است چون آن سه نقطه هایی که گذاشته، دقیقا می خواهد خواننده را در ابهام قرار دهد و آرام آرام

وارد مباحث خاطراتش بکند.

■ **عباس پژمان:** این چه نوع ابهامی است که در همان شروع کتاب می‌نویسد: «پس می‌خواهی این کار را بکنی؟ خاطرات کودکی‌ات را به یاد بیاوری»... ابهامی که شما می‌فرمایید مربوط به آن دنیای خاصی است که ساروت می‌خواهد درباره‌اش بنویسد، یعنی دوره‌ای از کودکی که تقریبا فراموش شده و همه چیزش لرزان و گریزان و متغیر است. اما این ابهام به جمله‌هایی که می‌نویسد ربطی ندارد. معنی جمله‌ها روشن است. آن سه نقطه‌ها که فقط در این دو سه سطر به کار نرفته‌اند، در سراسر کتاب از سه نقطه استفاده شده و معنای جمله‌های پس و پیششان هم کاملا روشن است و من و شما هم اختلافی بر سر معنایشان نداریم. مثلا در صفحهٔ اول و در شروع کتاب چنین جمله‌هایی نوشته است: «ببینم، راستی می‌خواهی چنین کاری بکنی؟» «یادآوری خاطرات کودکی‌ات... چه‌قدر این واژه‌ها معذبت می‌کنند، دوستشان نداری.» یا چنین جمله‌هایی: «نه، فکر نمی‌کنم... دست کم چنین حسی ندارم...» چه چیز مبهمی در این جمله‌ها هست؟

این هم که می‌فرمایید نویسنده خواسته است خواننده را آرام‌آرام وارد مباحث خاطراتش بکند، ما الان دربارهٔ کتابی صحبت می‌کنیم که آن را خوانده‌ایم و طبعا وارد آن مبحث هم شده و از آن خارج هم شده‌ایم. «آنجا» اشاره به دنیای لرزان ومبهم و تقریبا فراموش شده‌ای دارد که بخشی از کودکی راوی را تشکیل می‌داده و حالا او می‌خواهد خاطرات آن دوره را به یاد بیاورد.

حرف من این است که اگر comme را در پاراگراف مذکور به معنی «مثل» بگیریم، ترجمه نه تنها مبهم بلکه غلط می‌شود و ابهامی که در متن فارسی هست در متن فرانسهٔ اثر نیست.

■ **مهشید نونهالی:** ممکن است خیلی بی دقتی واشتباه وجود داشته باشد، ولی چیزی که مطرح است این است که ترجمهٔ یک اثر ادبی بدون برداشتی که می‌شود از اثر کرد و قرائتهایی که هست، ممکن نیست و قرائت من با قرائت دکتر پژمان فرق می‌کند. یعنی با تمام چیزهایی که ایشان دربارهٔ **کودکی** مطرح کردند و دقیقا همان کاری را کردند که ساروت مطلقا نمی‌خواست که بشود و آلن رب گری یه هم کاملاً روی آن پافشاری می‌کرد، یعنی این کتاب را با همان دید بسیار بسیار متعارف اتوبیوگرافی خواندند، بدون اینکه شناخت ناتالی ساروت را در اینجا دخیل کرده باشند.

■ **عباس پژمان:** من **کودکی** را به عنوان یک رمان نقد کردم، نه اتوبیوگرافی و گفتم که روش کارش هم شباهتی به روش کار پروست در رمان او دارد. دلیل این شباهت را هم گفتم به این شکل است که **در جستجوی زمان از دست رفته** یک بو و طعم است که به یاد راوی می‌آید و خاطرات یک دوران فراموش شده را از نو برای راوی زنده می‌کند، در **کودکی** یک عبارت آلمانی است که دوباره «جان می‌گیرد»، و نویسنده می‌گوید: «از شکلی بر می‌آید که زمان تقریبا آن را زدوده است...» «دربارهٔ راوی و نظرگاه صحبت کردم، دربارهٔ استعاره صحبت کردم، که همهٔ اینها از عناصر مهم رمان هستند نه اتوبیوگرافی. سراسر نقد من نقد و تحلیل یک رمان بود نه خواندن یک اتوبیوگرافی. اگر هم خود ساروت گفته که از هیچ نویسنده‌ای تأثیر نپذیرفته است، و من گفتم که این اثرش شباهتی به اثر پروست دارد، این شباهت واقعاً هست. البته من این را به عنوان ایراد مطرح نکردم. اما اگر نویسنده‌ای مخصوصا در اواخر قرن بیستم گفته باشد که کار من شبیه هیچ نویسندهٔ دیگر نیست و از هیچ نویسنده‌ای نخواسته‌ام تأثیر بپذیرم، بد نیست آدم کمی در حرفش شک کنیم. اینکه خانم نونهالی می‌فرمایند

شناخت دربارهٔ ناتالی ساروت را در قرائت اثرش دخیل نکردم، من نمی‌دانم چه کار باید می‌کردم که نکردم. من که نمی‌توانم برای خواندن ونقد **کودکی** تمامی نظرات ساروت و رب‌گری یه ودیگران را در اینجا مطرح کنم که غالبا هم با یکدیگر متناقض‌اند. حالا بگذریم از اینکه لااقل نصف منتقدها و صاحب‌نظران معتقدند که هر رمانی برای خودش استقلال دارد و می‌شود آن را بدون توجه به نظریات نویسنده‌اش یا هرکس دیگری مطالعه و نقد کرد...

■ **مهشید نونهالی:** اگر این کار را نکردید پس نباید **شاهزاده و گدا** و پروست را هم مطرح می‌کردید. ساروت خودش می‌گوید خاطرات کودکی صرفا بهانه و پس‌زمینه‌ای است برای اینکه تحقیق و تجربه‌ای باشد برای بیان مسائل روانی دوران کودکی ومعتقد است چیزهایی که به خاطر می‌آید دیگر آن قضیهٔ نوستالژیکی که به خاطر می‌ماند نیست وخودش حتی در این کتاب هم می‌گوید چیزهایی که در بعضی مواقع به ذهنش می‌آید، وقتی به ذهن می‌آید به زمان حال انتقال می‌یابد، یعنی دیگر آن چیزی نیست که آن موقع بوده است و قاعدتاً این طور نیست که بخواهد نامادری‌اش را تطهیر کند. ضمن اینکه کلا آثار ناتالی ساروت را اگر بخواهیم به شکل رمانهای متعارف بخوانیم، خیلی وقتها صرفا یک وراجی بیهوده به نظر می‌آید و اگر جملات را خیلی دقیق نخوانیم فایده‌ای ندارد. یعنی رمانهای ناتالی ساروت رمانهایی است برای تحقیق در رمان‌نویسی و اینکه خواننده خودش برداشتهایی بکند ، یا خودش رمان‌نویس شود. شاید اصلا خیلی از افراد دوست نداشته باشند این کتاب را بخوانند وشاید الان رمان فرانسه همان طور که گفتید می‌کوشد به جایی برسد که نرسیده ولی من با این صحبتهای شما هم مخالفم. می‌خواهم بگویم این قرائت متفاوت از آثار ساروت همان طور که خانم علوی گفتند نباید باعث شود که چیزهای واضحی را مطرح کنیم و مسائلی را که در اینجا پنهان است و کم کم باید با آن برخورد شود، یک دفعه نادیده بگیریم. البته من از ترجمهٔ خودم هم دفاع نمی‌کنم، چون ظاهراً فرصتی برای این کار نیست اما حاضرم در یک کارگاه ترجمه، خاصه در موردی که دکتر پژمان ایراد مشخص گرفته‌اند از دیدگاه خود دفاع کنم.

■ **عباس پژمان:** اگر ناتالی ساروت گفته است که خاطرات کودکی پس‌زمینه‌ای است برای بیان مسائل روانی دوران کودکی، آیا چیزهایی که من گفتم، غیر از مسائل روانی دوران کودکی است؟ حقیقتاً همان طور که شما می‌فرمایید من هم نوستالژی‌ای در این خاطرات کودکی احساس نکردم. دربارهٔ نامادری هم، دقیقا همان طور است که من گفتم. نظر راوی در پایان کتاب نسبت به نامادری‌اش کاملا تغییر کرده و بهتر شده. این مگر غیر از تطهیر است؟ این هم که باز می‌فرمایید اگر بخواهیم رمانهای خانم ساروت را به شکل رمانهای متعارف بخوانیم خیلی به درد خواندن نمی‌خورد من هم تقریبا همین را عرض کردم. گفتم به همین دلیل بود که رمانهای امثال ساروت برای خیلی از خواننده‌ها جذابیتشان را ازدست دادند. منکر این هم نیستم که آدم ممکن است نه فقط از رمانهای ساروت، بلکه از رمانهای هر نویسندهٔ خوبی چیزهایی در هنر رمان‌نویسی یاد بگیرد. من نگفتم رمان فرانسه به جایی نرسیده والان می‌کوشد برسد. گفتم الان دوباره بعضی از نویسندگان خوب فرانسه سعی می‌کنند جذابیت را به رمانهایشان برگردانند و حتی گاهی در قالبهای قدیمی می‌نویسند. همین. پروست را هم به این دلیل مطرح کردم که واقعا شباهتی بین اثر او و اثر خانم ساروت دیدم. شاهزاده و گدا را هم من مطرح نکردم، خود ساروت مطرح کرده. آیا نقش ساختاری شاهزاده و گدا که من مطرح کردم برای شما مسئله واضحی بوده؟ این طور که من احساس کردم شما اصلا به این موضوع توجه نکرده بودید. یا تغییراتی که در رفتار و احساس راوی در پایان رمان رخ می‌دهد برای شما چیز واضحی بوده؟ همین طور شباهتی که بین این اثر و اثر پروست هست؟ بقیهٔ مسائلی را هم که خانم علوی می‌فرمایند در رمان پنهان است و به تدریج باید با آن برخورد شود، ایشان یا شما مطرح بفرمایید.

■ **فریده علوی:** به نظر می‌رسد که توضیح یک نکته بسیار ضروری باشد: چندین بار واژهٔ رمان **کودکی** تکرار شده. حال آنکه این کتاب اصلاً رمان نیست بلکه اتوبیوگرافی است.

■ **عباس پژمان:** اگر این طور باشد اصلاً آثار ساروت رمان نیست، چون یکی از بهترین رمانهایی که فرانسویان در قرن بیستم نوشتند، این کتاب است.

■ **فریده علوی:** ساروت از این اثر به عنوان اتوبیوگرافی یاد کرده و اتوبیوگرافی حسب حال یا خودشرح حال نویسی است. در نتیجه فکر می‌کنم اگر کلمهٔ رمان را از این جلسه حذف کنیم، شاید نصف مشکل حل شود. اتوبیوگرافی با رمان اتوبیوگرافی بسیار متفاوت است. حتی خود رمان هم با رمان اتوبیوگرافی متفاوت است. یعنی اگر بخواهیم این روند را ادامه بدهیم، در هزار توپی می‌افتیم که آلن رب‌گری یه از آن صحبت کرده است ولی حقیقت آن است که اگر ما کلمهٔ رمان را از روی این کتاب حذف کنیم و دربارهٔ حسب حال نویسی در قرن بیستم صحبت کنیم، شاید همهٔ سوءتفاهمات برطرف شود.

در نشست قبلی از آقای شهدی و خانم نونهالی برای ترجمهٔ چنین آثاری که به دانشجویان برای شناخت رمان نو کمک می‌کنند، تشکر کردیم. آنجا هم گفتیم که در تقابل با رمان نو نمی‌دانیم که رمان سنتی چیست. به نظر می‌رسد که چنین امری در اینجا هم مصداق داشته باشد. یعنی ما نمی‌دانیم که حسب حال نویسی سنتی چیست تا بخواهیم بگوییم حسب حال نویسی نو چیست. زیرا شناخت این مهم به ما کمک می‌کند تا تمایزی بین نقدی که دربارهٔ آثار ساروت صورت می‌گیرد با نقدی که دربارهٔ پروست می‌توان ارائه کرد تمایز قائل شویم. پروست به دنبال ابدی کردن لحظاتی است که از دست رفته‌اند، به دنبال ابدی کردن افرادی است که دوستشان داشته و از دست رفته‌اند و درواقع اگر از این بُعد به پروست نگاه کنیم یک نویسنده اسانسیالیست است، در صورتی که اتوبیوگرافی ساروت به نوعی اگزیستانسیل است، یعنی ساروت بیشتر از اینکه اسانسیالیست باشد یک نویسندهٔ اگزیستانسیالیست است. به همین دلیل من فکر می‌کنم که لازم است به اهمیت اتوبیوگرافی در دههٔ ۶۰ میلادی

اشاره کنیم، برای اینکه اتوبیوگرافی یعنی دربارهٔ خود نوشتن، و این نوشتار «خود» زمانی در دههٔ ۶۰ مطرح می شود که مفهوم انسان و خود انسان به طور کلی زیر سؤال رفته و اندیشهٔ سرنوشت بشریت با فلسفهٔ پوچی درهم ریخته و اعتبار خودش را از دست داده است. در همین دوران، به ناگاه خود شرح حال نویسی توسط کسانی رشد می کند که خودشان عامل ایجاد این بحران در نگارش بودند یعنی توسط کسانی مانند آلن رب گری به با کتاب **آینه‌ای که بازمی گردد**، مارگریت دوراس با کتاب **عاشق**، مارگریت یورسونار با کتاب **خاطرات مقدس** وحتی خود ساروت با کتاب **کودکی**. اینها معتقد به یک‌نحوهٔ بیان نوین بودند. یعنی معتقد بودند این روایت نباید روایت پیوسته‌ای باشد، باید منقطع باشد همان کاری که ناتالی ساروت در این اثر کرده و تکه‌تکه است. یعنی باید از تحلیل منتقدانه در اثر شان استفاده بکنند، به همین دلیل ما در کتاب **کودکی** دو صدا داریم: یکی صدای راوی، دیگری صدای منتقد. و آن صدای منتقد همواره در حال نقد کردن است. اما چه چیزی را نقد می کند؟ آیا خود ناتالی ساروت را نقد می کند؟ در پاسخ باید گفت که صدای منتقد نوع نوشتار سنتی حسب حال نویسی واتوبیوگرافی را نقد می کند. لذا اگر ما بخواهیم این کتاب را به عنوان رمان بخوانیم، دچار مشکل می شویم ولی اگر بخواهیم به عنوان جستاری در باب حسب حال نویسی بخوانیم مشکلی نخواهیم داشت، زیرا ساروت در کتاب **کودکی** چنین امری را مدنظر قرار داده است. سپس زندگی واقعی را با تخیلاتش ادغام کرده است. این هم یکی از کارهایی است که نویسندگان نو با حسب حال نویسی انجام دادند.

اما در انتها می توان به رها شدن از عنصر زمان در این اثر اشاره کرد. شاید تنها وجه اشتراکی که بتواند ساروت را به پروست نزدیک کند، در این یک مورد است. یعنی درواقع رها شدن از عنصر زمان درنوشته ها. اما باز هم تفاوتهای چشمگیری در این زمینه وجود دارد. در رمان سنتی اغلب یک زمان خطی وجود دارد ولی زمان رمان پروست دو بعدی است. آثار نویسندگان نو مثل نقاشیهای پیکاسو سه بعد دارد، در نتیجه زمان در سه بعد مطرح می شود واگر شما بگویید اینجا چه معنایی دارد من نمی توانم پاسخ بدهم چون نمی دانم در زمان کودکی، نوجوانی یا پیری بوده است، آیا مفهومش مکانی است یا زمانی؟ درحقیقت نمی توانم برای این مفهومی بیابم همان طوری که خودش نخواسته توضیح بدهد، یعنی وقتی با چند نقطه، جمله ها را ناتمام می گذارد، به عمد این کار را می کند تا خواننده را در ابهام قرار دهد و این یکی از هنرهای او است.

آن چیزی که در حسب حال نویسی ساروت یا نویسندگان نو مطرح است، روایتی است منقطع، تحلیلی است منتقدانه، اثری است که در آن زندگی واقعی و تخیل درهم ادغام شده، نوشتاری است که از عنصر زمان رها شده، و لذا مباحث روان شناسی کلاسیک مطرح نکرده و یا بررسی ضمیر شخصی خود را به سبک کلاسیک انجام نداده‌اند، بلکه روش نویی را اتخاذ کرده‌اند، از این رو، هنگامی که مسئله خود شرح حال نویسی مطرح می شود، به نظر عجیب می رسد ناتالی ساروتی که در سال ۱۹۳۹ با نوشتن کتاب **تروپیسم** اولین مدعی رمان نو بوده و در سال ۱۹۵۶ با نوشتن **عصر بدگمانی** اولین بیانیهٔ رمان نو را صادر می کند و درواقع مخالفت علنی خود را باهرگونه افسانه پردازی در روایت داستانی مطرح می کند، از قهرمان پروری و شخصیت پردازی دوری می کند، و از مدعیان مدرنیته و واقع گرایی نوین بوده‌است و دربارهٔ ادبیات فرامعمول صحبت می کند و به تحلیلهای ناهمگون و تقریباً نامرئی روان آدمی می پردازد، ناگهان در ۸۳ سالگی به اصول مدرنیته پشت بکند و به یادآوری و بازگویی خاطراتش بپردازد. اما این چنین نیست. درواقع خود شرح حال نویسی ساروت از دیدگاه اگزیستانسیال و پدیدارشناختی مطرح می شود و شخصیت اصلی این شرح حال نویسی هیچ کدام از آن انسانهایی نیست که دربارهٔ آنها صحبت می کند؛ نه مادرش است نه پدرش، نه مادرخوانده و نه حتی خودش، بلکه واژه ها و کلمه ها هستند و آنچه که قبل و یا در پشت این واژه ها نهفته است. جالب تر آنکه از زاویهٔ دید یک کودک به بررسی این واژه پرداخته است.

نویسنده‌ای در فرانسه داریم به اسم فیلیپ لوژون که

بیشترین مطالب و مقاله ها را دربارهٔ حسب حال نویسی ارائه کرده است. جمله ای دارد که می گوید «هر حسب حال نویسی از آغاز به دنبال نوعی انسجام و پیوستگی تحمیلی است.» اما می بینیم که رب گری یه معتقد است که حسب حال نویسی در آثار ساروت، دوراس و حتی خودش نوعی «شناور بودن در خاطرات است و نه تمایل به گردآوری خاطرات در یک تصویر منسجم.» او معتقد است که در خود شرح حال نویسی نو یا حسب حال نویسی نو، نویسنده نمی خواهد بداند که به کجا می رود، یعنی هدف خاصی را دنبال نمی کند. حتی هیچ تعهدی را در خصوص صحت وصداقت گفتارش نمی پذیرد. حسب حال نویسی نوین از نظر نویسنده‌ای چون رب گری یه یا ساروت در درون خودش به صورت خودجوش یک نوع نقد را می سازد، یعنی یک نوع نقد درونی را به طور روشن دربردارد که بی ارتباط با نوشته های فرامتنی نویسندگان رمان نو نیست. این را در درون خودش دارد. زیرا تمام نویسندگان نو آمدند تا

شالوده‌شکنی بکنند و همه آنها به دنبال این هدف هستند.

کتاب **کودکی** مجموعه‌ای از دیالوگها و مکالمات است، یعنی روایت نیست، بلکه یک سلسله دیالوگ است. یعنی اگر در کتابهای ایدئولوژیکی مجموعه نوشته‌های دیالکتیکی و یک سلسله پرسش و پاسخ وجود دارد، این کتاب نیز همین شکل را داراست. مجموعه‌ای است از هفتاد فصل کوچک که دارای پاسخهای متضاد هستند. از یک سو صدای راوی است، از سوی دیگر صدای منتقد که نقش او همان نقش نویسندهٔ **عصر بدگمانی** است که کلمهٔ ظن و تردید و بدگمانی را در عرصهٔ ادبیات ایجاد می‌کند. پس نقش صدای منتقد ایجاد ظن و گمان و تردید درخصوص یادآوری خاطرات است. صدای دوم همهٔ کلیشه‌ها را نفی می‌کند هر اتوبیوگرافی یک مجموعه کلیشه دارد که این کلیشه‌ها را نفی می‌کند و با این کار ارزش به کارگیری واژه‌ها را زیرسؤال می‌برد، زیرا شخصیت اصلی کتاب او واژه‌ها هستند. ظرفیت ادراکی یک دختربچه را مورد بحث قرار می‌دهد و راوی را به سمت ارائهٔ جزئیات دقیق‌تر و بررسی بیشتر موارد طرح شده هدایت می‌کند. درواقع می‌خواهد او را به دام بیندازد و کمبودهای حافظه و خاطرات تعریف نشده را پر کند. اما این کتاب همواره پراکندگی، ازهم پاشیدگی، پرسشهای بی‌پاسخ و سهم خاطرات شفاف نشده ومبهم را در خودش حفظ می‌کند، یعنی ناتالی ساروت تا لحظهٔ آخر در برابر این نقدها مقاومت می‌کند ودلزدگی و هوسهای کودکانه، تحرکات انقباضی و انبساطی قلب یک کودک و ترس و خوشحالی مفرط را به مراتب بیشتر از حوادث بر روی صحنهٔ نگارش می‌آورد.

اگر در سال ۱۹۶۹ میشل بوتور رساله‌ای در باب رمان می‌نویسد، من معتقدم این کاری است که درسال ۱۹۸۳ ناتالی ساروت با انتشار کتاب **کودکی** انجام می‌دهد، کار او درحقیقت نوشتن رساله‌ای درباب حسب‌حال‌نویسی است. در این کتاب سعی می‌کند راهکارهای جدیدی را برای حل مسئله ومشکل دائمی حسب‌حال‌نویسی بیابد. اما چگونه دراین امر موفق می‌شود؟ با به کارگیری زمان حال برای توصیف وقایع و حالتهای گذشته، اما نه درراستای احیای رفتارها، بلکه در جهت تحلیل آنها درحرکت و جریان نوشتار، و یافتن مفاهیم آنها.

من فکر می‌کنم مترجمی که بخواهد امثال این کتابها را ترجمه کند باید تمام این مباحث را درنظربگیرد و به طور تحلیلی و با اشراف کامل، نوع اثری را که می‌خواهد ترجمه کند، بشناسد و بعد به ترجمه آن بپردازد. از اینجا به بعد اگر من بخواهم صحبتی دربارهٔ ترجمه این کتاب بکنم، از دید همین مطالبی است که گفتم. درست است که در ترجمه، مترجم سلیقهٔ خودش را می‌تواند در ترجمه دخالت دهد، لیکن در نوشته‌های نویسندگانی مانند ناتالی ساروت، دیگر سلیقه مطرح نمی‌شود. غالباً مترجم درتنگنا قرار می‌گیرد. مترجم مجبور است اصولی را که نویسنده به عمد در نوشتهٔ خود اجرا کرده حفظ کند. در نتیجه اگر در فرانسه برای نویسندگان رمان نو لقب illisible یعنی ناخواندنی و غیرقابل خواندنی رادر نظر گرفته‌اند، قطعاً در ترجمه هم همین مسئله پیش می‌آید و توصیه می‌شود اگر کسی می‌خواهد با قالبها و ساختارهای سنتی، این کتابها را بخواند، بهتر است که نخواند. چون نه تنها نمی‌تواند آن را بخواند بلکه در انتها هم نوعی حالت پوچی به انسان دست می‌دهد، در صورتی که واقعیت چیز دیگری است که در پشت تمام این واژه‌ها قرار گرفته است. پس اگر نویسنده بر واژه‌ها تأکید دارد، مترجم هم باید در معادل یابی آن واژه‌ها تأکید بسیاری بکند.

بدیهی است که این کتاب زبان ساده‌ای دارد اما ترجمهٔ آن آسان‌تر از کتابهای دیگری که خانم نونهالی ترجمه کرده‌اند نیست. فقط چند مطلب درصفحهٔ اول کتاب وجود دارد که شاید دانستن آن برای خوانندگان این کتاب خالی از لطف نباشد.

می‌دانیم که در هر متن ادبی یک مقدمه یا بخش مقدماتی وجود دارد. ولی ساروت کتابش را با واژهٔ alors شروع می‌کند. alors یک (adrerbe) است که معمولاً وقتی به کار برده می‌شود که قسمت عمدهٔ گفت وگوی بین دو نفر قبلاً شرح داده شده باشد، آنها کاملاً توضیحات را برای هم داده باشند و بعد در آخر گفت وگو یکی از افراد به نتیجه‌ای می‌رسد و با قید alors جمله‌اش را شروع می‌کند و می‌گوید: «پس». ناتالی ساروت هم اولین جملهٔ اول کتابش را با همین کلمه شروع می‌کند و این خیلی عجیب است. من معتقدم به جای کلمهٔ «ببینم» ما آن «پس» را حفظ کنیم، برای اینکه اگر ساروت با پس شروع کرده، می‌خواهد سنت شکنی کند. یعنی می‌خواهد کتابش را با کلمه‌ای شروع کند که هیچ‌وقت در ابتدای هیچ مطلبی نمی‌آید. چه در نوشتار چون معمولاً نوشته‌های ادبی با «پس» شروع نمی‌شود و چه درذهن خواننده، چون هیچ خواننده‌ای عادت ندارد کتابی را باز کند و ببیند که با کلمهٔ «پس» شروع شده است. در اینجا، اگر ما با کلمهٔ پس شروع کنیم، به خصوص وقتی که یادآوری خاطرات برای اوصورت می‌گیرد، درواقع در شرایط خاصی و در یک تروپیسم خاصی که در آثار ساروت رایج است این مسئله را مطرح کرده‌ایم، پس شروعی است از زمانی که یادش آمده و این حالت به او دست داده است.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ کلمهٔ «پس» می‌توان گفت این است که شاید نویسنده از قبل پیشگویی کرده که هرکسی این کتاب را در دست بگیرد، اولین چیزی که می‌گوید، چنانچه ساروت را بشناسد، این است که پس بالاخره ساروت هم یک اثر اتوبیوگرافی نوشته است. گویی که این واژهٔ «پس» خیلی مفاهیم دیگری هم می‌تواند داشته باشد. برای همین من معتقدم این «پس» یک قدرت خارق‌العاده‌ای را می‌تواند در ابتدای این کتاب از خود نشان دهد.

درست است که متن این کتاب به نظر بسیار ساده است، اما در بعضی صفحات ساروت به عمد ساده نوشته و در بعضی جاها کلماتی استفاده کرده که اتفاقاً بسیار سنگین است و متن ناگهان سنگین شده است و این قسمتهای مختلف کتاب را در تضاد با هم قرار می‌دهد. ولی یکی از جاهایی که از زبانی ساده استفاده کرده، دقیقاً در همین جملهٔ اول است. یعنی در جملهٔ اول از کلیشه‌ای استفاده کرده که در هر متد آموزشی که شما بخوانید

در درسهای اولش این هست. "tu vas vraiment faire ca" این یک کلیشه است. یک جملهٔ تقریباً کلیشه‌وار است یعنی یک حالت روزمره‌ای دارد که مفهومش این است که تو واقعاً این کار را خواهی کرد؟ خیلی ساده، یعنی جمله بسیار ساده است و با یک زبان بسیار ساده هم مطرح شده است. چون ما در زبان روزمرهٔ خودمان نمی گوییم: راستی می خواهی چنین کاری بکنی. به نظر می رسد که این کلمهٔ «چنین» با آن زبان ساده‌ای که نویسنده می خواهد در اینجا القا کند، هماهنگی نداشته باشد. بنابراین من معتقدم این جمله یک مقدار سنگین است و می تواند سبک وسیاق نویسنده را تغییر دهد. برعکس، در دو صفحه بعدی از جمله‌ای استفاده می کند که چون می خواهد آن خودپسندی و خودستایی و به اصطلاح، پرطمطراق نوشتن آنها را نشان بدهد، از دو کلمهٔ خیلی سنگین تر استفاده می کند.

اما در ادامه متن نوشته شده که «چقدر این واژه ها معذبت می کنند» در حالی که من معتقدم باید زبان ساده را استفاده کرد و گفت «چقدر این واژه ها عذابت می دهند.»

به علاوه در تمام نوشته های ناتالی ساروت تضاد حس می شود، مثلاً یکجا دربارهٔ خاطرات کودکی اش صحبت می کند و درست بعد از آن در سطر سوم می نویسد:

c'est peut-etre ... est-ce que cene serait pas... On ne s'en rend parfois pas compte ... c'est peut-etre que tes forces de'clinent...

اینجا دقیقاً به پیری ساروت اشاره می کند. به همین دلیل است که من فکر می کنم اگر در این جملهٔ سوم: «شاید که... به خاطر این نیست که... آدم گاهی اوقات متوجه نمی شود که... شاید که تواناییهایت رو به زوال است ... » من معتقدم که در اینجا کلمه «زوال» بهتر از «کم شده» است. برای اینکه از کلمه declinent استفاده کرده، از کلماتی مثل baissent یا diminuent استفاده نکرده. « رو به زوال بودن تواناییهایت » را آورده ، برای اینکه سن سالخوردگی را نشان بدهد و در تضاد با آن enfance کودکی درست دو جمله بعد از آن به این زوال وسالخوردگی اشاره بکند. در صفحهٔ شش، - همان طوری که قبلاً اشاره کردم یکی از راهکارهایی که ساروت در نوشته هایش ارائه داده بود این است که به زبان حال بنویسند - داریم که "Dui, commetu dis" یعنی «بله همانطور که می گویی» که فکر می کنم اینجا ترجمه شده «بله، همانطور که می گفتی». این «می گفتی» ناگهان قالبی را که ناتالی ساروت برای نوشته اش ساخته، درهم می شکند.

من فکر می کنم زبان فرانسه، یک زبان بسیار پرفراز و نشیب است، حالا اگر نویسنده‌ای وجود داشته باشد که خودش بخواهد خواننده را با زبان اثر خودش به دام بیندازد، مسلماً ترجمهٔ آن بسیار دشوار می شود، زیرا مترجم هم به طور قطع به همین دام می افتد. مثلاً اینجا در همین صفحه، همان جملهٔ معروفی که دکتر پژمان به آن اشاره کردند:

"Comme la-bas tout fluctue, setransforme, sechappe"

شاید از آنجا ناشی می شود که مترجم بعد از «مثل آنجا» به نبودن ویرگول توجه نکرده است. یعنی اینجا این ویرگولی که در فارسی از آن استفاده شده، موجب شده که کلمهٔ Comme، «مثل» ترجمه شود. درصورتی که اگر خانم نونهالی دقت کرده بودند اینجا ویرگول ندارد، قطعاً طور دیگری ترجمه می کردند. فکر می کنم که این امر، اشکالی ایجاد می کند و درادامهٔ جمله هم، «همه چیز در نوسان است»، باز هم ویرگول دارد و نه «و» «تغییر می کند»، که بعد از آن هم ویرگول می آید و از حرف ربط «و» استفاده نمی شود. این ویرگولها مفهوم خاصی را درنوشتار می رسانند.

مطلب دیگری هم دربارهٔ پرسشها و پاسخهایی است که در این متن به آن اشاره شده است. من فکرمی کنم ما باز هم به نقطه ها برمی گردیم، یک جاهایی پرسش بوده و پاسخ و متأسفانه یک جاهایی پرسش و پرسش آمده است. یعنی مثلاً درآخرین پاراگراف صفحهٔ ۶ آمده است: "Quest - ce que cest" در جواب گفته می شود: "...Ca ne ressemble arien" و ترجمه شده «آن چیست؟ به چه می ماند؟» در صورتی که «به چه می ماند» نیست، بلکه مفهوم آن عبارت است از: «شبیه به هیچ چیز نیست» یا «شبیه به هیچ چیزی نیست.» یعنی به نظر می رسد که در پرسش و پاسخها هم ضرورت دارد تا قالب دیالوگ و شکل دیالکتیکی متن را حفظ کرد. در هر صورت، من معتقدم که در چنین متنهایی لازم است تا مترجم پابه پای نویسنده، تک تک واژه ها را تجربه کند، تک تک لحظات نویسنده را تجربه بکند تا بتواند عمل ترجمه را انجام دهد و این کار بسیار دشواری است ومن اشاره می کنم به صحبتی که خانم نونهالی کردندکه ساروت شهامت و جسارت بسیاری رادر کارها داشته است و اضافه می کنم که خود سرکار خانم نونهالی هم به عنوان یک مترجم، این جسارت و شهامت را داشته اند که چنین متنی را ترجمه بکنند.