کوبو آبه

دفتر یادداشت کانگورو

ترجمهٔ
سلماز بهگام

پیش‌درآمد

ما و مجنون همسفر بودیم در دشت جنون

او به مطلب‌ها رسید و ما هنوز آواره‌ایم

وقتی دیگر بار بر آن شدم تا قلم به برگردان یکی دیگر از رُمان‌های شگفت‌انگیز ژاپنی بسپارم، به کوبو آبه رسیدم. پیش‌تر، *زن در ریگ روان* وی را ابتدا از نسخهٔ انگلیسی و متعاقباً برگردانش را به قلم استاد گرامی، جناب مهدی غبرایی خوانده بودم. فضای رازآلود و فراواقعی آثار آبه از منظرهای گوناگون از جمله مکان حدوث روایت، پیچیدگی شخصیت راوی و پیشینهٔ مبهمش، گفت‌وگوهای بی‌ربط و نامتجانس، بلاتکلیفی راوی در منطقهٔ صفرِ اثر و سیال بودن زمینه میان خیال و واقعیت (در جزء و کل) از شاخصه‌هایی بودند که مرا بسیار مجذوب این نویسنده نمودند. و این‌چنین شد که عکسِ برگردان کتاب بعدی را از روی این کتاب کوبو آبه گرفتم؛ نویسنده و نمایشنامه‌نویس معاصرِ سرزمین شکوفه و شمشیر.

خوانش متن در فرآیند ترجمه، لازمهٔ رسیدن به یک شروع اصولی است. پس از خوانش اول، جستاری حوصله‌بَر و موشکافانه داشتم میان نقدها و مقالات معتبری که به مفهوم بنیادی *دفتر یادداشت کانگورو* و اساساً آثار این نویسنده می‌پرداخت. و تازه آن‌جا بود که یقین یافتم با متنی فراتر از یک رُمانِ صِرف روبه‌رو هستم. چکیدهٔ مطالعاتم بر این مهم دلالت داشت که این

روایت از منظر تِماتیک، ارتباط تنگاتنگی دارد با تئاتر و درواقع نمایشنامه‌های ژاپنی پیش از جنگ‌جهانی دوم به عنوان مثال کابوکی، نو و کیوگن.

از این‌رو صلاح دیدم با وجود اشتیاق وافرم به شروع ترجمه، نقبی بزنم به دنیای نمایشنامه‌های معاصر ژاپن، چراکه کوبو آبه پیش از آن‌که یک نویسنده و مؤلف باشد، تخصصی هنرمندانه در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی داشته است. درحقیقت اولین اثر وی که در ژاپن با اقبال بسیار زیادی روبه‌رو شد، متنی بود در قالب نمایشنامه به نام اونیفورم. او در مصاحبه با یکی از مجلات آمریکایی عنوان کرده بود «شب قبل از روزی که بایستی داستان کوتاهی را که یکی از مجلات ادبی توکیو سفارش نوشتنش را داده بود تحویل می‌دادم، هیچ نسخه‌ای آمادهٔ ارائه نداشتم. هرچه به خودم فشار می‌آوردم روایت هیجان‌آوری که دست‌کم خودم را اگر راضی نه، قانع کند به ذهنم نمی‌رسید. پیش خود گفتم شاید بهتر است تمرکزم را روی دیالوگ بگذارم و از فضاسازی و شخصیت‌پردازی صرف‌نظر کنم. تمام نوشته‌هایم را دورم پهن کردم و آخرش توانستم چند صفحه دیالوگ سرهم کنم و به متنی کوتاه برسم. با این‌که سردبیر مجله، آشکارا مخالفت خود را با چاپ آن صفحات ابراز کرد، برای خالی نماندن ستون داستان، نوشتهٔ دیالوگ‌مدار مرا چاپ کردند که اتفاقاً با استقبال تهیه‌کننده‌ای روبه‌رو شد که با بازنویسی متن، آن را در قالب نمایش روی صحنه برد. از آن به بعد، سفارش‌های فراوانی برای نمایشنامه‌نویسی گرفتم.»

در ادامهٔ تحقیقاتم دریافتم که *کانگورو* درواقع نام یکی از اولین نمایشنامه‌های پسامدرن ژاپنی است که موضوع آن به لحاظ مفهومی قرابت بسیاری به دستمایهٔ این داستان دارد؛ چه از نقطه‌نظر سبکِ پردازش و چه از نگاه روایی. *کانگورو* نوشتهٔ بتسویاکو مینورو است که از بانیان تئاتر پوچی در ژاپن پساجنگ به شمار می‌رود. از اواخر دههٔ پنجاه، یعنی چندی پس از

فروکشیدن ولولهٔ خانمان‌سوز جنگ‌جهانی دوم، افرادی همچون شیمیزو کونیو، مورای شیماکو و بتسویاکو مینورو در زمرهٔ نویسندگان و به ویژه نمایشنامه‌نویسانی بودند که هم‌تراز مشاهیری چون ساموئل بکت، آلبر کامو و اوژن یونسکو در این سبک آثار متعددی ارائه دادند و به مفهوم تئاتر مدرن و پسامدرنِ ژاپن هویت مؤلف بخشیدند.

دستمایهٔ خلق آثار ادبی و نمایشی در ژاپنِ اواخر دههٔ شصت، تحت‌تأثیر عوامل متعددی قرار گرفت که برای درک هرچه بیشتر چرایی ظهور آثاری در سبک پوچ‌انگاری در سال‌های پایانی دههٔ پنجاه تا اوایل دههٔ شصت نبایست ارتباط ناگسستنی میان سیاست و ادبیات را به ویژه در حوزهٔ نمایشی منکر شد. به نظر محقق، منتقد و ژاپن‌شناس آمریکایی، دیوید گودمَن، گذار این اقلیم از مدرن به پسامدرن درواقع به معضل سلاح‌های هسته‌ای برمی‌گردد که این مهم نیز خود، ریشه در روابط سیاسی و نظامی ژاپن با ایالات متحدهٔ پس از جنگ جهانی دوم دارد. شکست در جنگ، ضربهٔ مهلکی به پیکرهٔ مردمی ژاپن وارد آورد. در پس خسارات و تلفات جانی و مالی، مردم چنین احساس می‌کردند که دولت به ملت خیانت کرده چراکه تا آن زمان، این کشور نه تنها در هیچ برههٔ تاریخی در جنگ شکست نخورده، بلکه اصلاً مورد تهاجم بیگانگان قرار نگرفته بود. مام وطنی که به گرمای چشمه‌های زمستان و بلندپروازی عقاب‌های کوهستانش مفتخر بود و از ازل به سربلندی و روح سامورایی فرزندانش می‌بالید، هنگامی که نخست‌وزیر و کابینهٔ وقت، در ظهر پانزدهمین روز آگوست سال ۱۹۴۵ پای تریبون اعلان تسلیم کردند، شاهد شکست مفهوم کلمهٔ امپراتوری شد؛ مفهومی که از دیرباز به معنی رأس نمادین و معنوی قلمرو سلطنتی ژاپن بود.

در آن کارزار، حسّ گمگشتگی هویت ملی به جان بازماندگان جنگ افتاد و کاری کرد که آن‌ها، از آن پس با این نظامِ باوری روزگار بگذرانند که

دیگر نمی‌رسد روزی که کشور به دست متولیان شایسته و درخور روح ژاپنی اداره گردد. پس از اعلان شکست، ژاپن شش سال پیاپی به اشغال نیروهای آمریکایی درآمد و این دورهٔ شش‌ساله سرشار بود از یأس، ترس و انزجار به واسطهٔ تن دادن به راه و روشی بیگانه و اساساً تحمیل‌شده، زیرا قانون اساسی کشور نیز تحت‌الشعاع قرار گرفت و دولت ناگهان به مستعمره‌ای مبدل شد که می‌بایست تحت نظارت مجلس جدیدالتأسیس اداره گردد و جایگاه امپراتوری به صورت رسمی صِرفاً به نمادی ایالتی مبدل گشت که عاری از هرگونه اختیار و قدرت بود. ایالات متحده که در همان سال‌ها با تهدید قرن یعنی اِستالین مواجه شده بود، صلاح نمی‌دید مدیریت نیروهای نظامی خود را روی الاکلنگ بی‌ثبات و معلق ژاپن و روسیه جلو ببرد. عهدنامهٔ جدیدی وضع شد که طی آن ژاپن مستعمره به استقلال می‌رسید. ناگفته نماند بر اساس این عهدنامه، کماکان پاره‌ای از مسائل و امور دولتی، تحت‌نظارت نمایندگان آمریکایی اداره می‌شد تا موضع نظامی ژاپن به عنوان متفقِ فعال، بی‌چون‌وچرا و گوش‌به‌فرمان اوامر آمریکا محفوظ بماند و در وقت لزوم وارد عمل شود.

در همان حال و هوا بود که در کالبد نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نگاری ژاپن، روحِ سبکی نو و ساختارشکنانه دمیده شد تا آن را در گذار پسامدرن دچار تحولی بس شگرف نماید. جنبش پوچ‌انگاری، در اروپای شرقی و اصالتاً در فرانسه پدید آمد و طی جنگ جهانی دوم و سپس اواخر دههٔ پنجاه تا اوایل دههٔ شصت در اروپا رونق گرفت و به شکوفایی دور از باوری رسید. نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان مشهوری مانند آلبر کامو، از بانیان این سبک بودند. تئاتر پوچی، درواقع عبارتی است که مارتین اِسلین، منتقد ادبی به آن واژگانگی بخشید و بعداً در کتابی با همین نام به شرح و تفسیر مفهوم و فنون آن و ارائهٔ نمونهٔ آثاری پرداخت که به واسطهٔ این تفکر عمیق، مدرن و پساجنگی پا به عرصهٔ ذهن خلاق و بی‌مرز ادبا و نویسندگان گذارده

بودند. وی در این کتاب با اشاره به اثر ماندگار آلبرکامو، *افسانهٔ سیزیف* که از برترین مکتوبات پیشرو در سبک پوچ‌انگاری به شمار می‌رود، عنوان می‌کند که دنیایی را که بتوان با برهان‌آوری‌هایی هرچند ناجور و ناقص توصیف نمود، دنیایی آشناست. اما در جهانی که ناگهان از هر روشنا و خیال تهی می‌گردد، بشر با حسّ بیگانگی و جداماندگی مبهم و کُشنده‌ای دست به گریبان می‌شود. در جهانِ بشرِ تا این مرتبه بیگانه که به تبعیدگاهی بی‌مفر می‌ماند، انسان همان‌قدر که از یاد و خاطرهٔ میهنِ گمشدهٔ خویش محروم می‌گردد، چشم امید نداشتن به خیال خوش رسیدن به سرزمینِ موعود، رنج و درد غریبگی را به جان روح و پیرامونش می‌اندازد. به مجرد بروز چنین جنس ناملموس و نژندی از تفرقه و انفکاک میان بشر و روزگارش، راوی و جایگاهش در روایت، و بازیگر و صحنهٔ نقش‌آفرینی او، به درستی که بانی حلول حسّ پوچی و هیچی در انسان می‌گردد.

اِسلینِ منتقد، عبارت «تئاتر پوچی» را به عنوان ترکیبی که معرف یک مفهوم کلّی است ارائه می‌دهد؛ یعنی فرضیه‌ای در دستِ بسط و پژوهش به منظور درک هرچه تمام‌تر شمار کلان پدیده‌های متنوع و اغفال‌گرایانه‌ای که در پیرامون بشرِ دوران پساجنگ حادث می‌شوند. این منتقد نمایشنامه‌نویسان شهیری نظیر ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آداموف و ژان ژنه را در این لیست می‌گنجاند و معتقد است تئاتر پوچی نه یک جایگاه آرمانی و مسلک‌مدار، که خود نشانی است بدیع از حیرت و سردرگمی نویسنده به واسطهٔ فقدان یک اسلوب مدلل، نظام اخلاقی و انگارگانِ منسجم و در سطح کلان پذیرفته‌شده در جهان پیرامونش. بر پایهٔ همین اصل حتی اگر نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان مختلف از پایه و بُن روش‌ها و منش‌های نگارشی متفاوتی را مشق کنند، مشترکات بنیادی و مبرهنی آن‌ها را کاملاً در سایهٔ عنوانی یکسان گرد هم می‌آورد.

به دنبال سرنگونی‌ها و ویرانی‌هایی که بی‌درنگ پس از جنگ‌جهانی دوم