شیرازه

«صدای مردگان» حمید امجد و «کوزه شکسته»ی بنیامین

زبان معطلِ معنی نمی‌ماند

شیما بهرمند: «آنچه در هر زبانی بیان‌ناپذیر و بیان‌نشده باقی می‌ماند دقیقاً همان چیزی است که هر زبانی‌ـ بر آن دلالت می‌کند و قصد گفتنش را دارد.» رمانِ «صدای مردگان» نوشته‌ی حمید امجد، به‌نوعی صورت‌بندیِ داستانی این ایده‌ و والتر بنیامین است. زبان و تاریخ، با دقیق‌ـ زبان تاریخی یا تاریخی که زبان با خود حمل می‌کند. دو عنصر اساسیِ داستانِ امجد هستند که با نوعی روایت اعتراف‌گونه خطاب به مُردهای آغاز می‌شود، اعترافی که در تمام تاریخ طنین دارد. راوی داستان، کاوه/کیوان یا برادران دوقلویی که در روایت جزء جاعوض می‌کنند، نُه زبان داستانی آموخته، از خط میخی بگیر تا اُوستایی و سُغدی و پهلوی و چی و چی. زبانِ چندهزار ساله، صدای مُردگان. راوی، مدام از زبان‌های زیادرفته می‌گوید که دیگر مثل زبان‌های رمزی شخصی انکار رازی بین گوینده و شنونده‌اند که دیگران از آن سر درنمی‌آورند. نوعی زبانِ خصوصی، شاید بدون کلمه. «شاید اصلاً بی‌زبان هم زندگی‌مان می‌گذشته. شاید زبان را در اصل مثل علامت‌هایی رمزی برای خرفردن یا ما درست کردماند که بعد از مرگ‌مان از راه می‌رسیم. - شاهدش هم این‌همه کتیبه و گورنوشته که برای ما گذاشته‌اند تا برای آدم‌های هم‌روزگار خودشان-. زبان در «صدای مردگان» رمزی است میان زندگان و مردگان، با خط مستر‌کی که بناست تاریخ را احضار کند یا تاریخ را در بیوند با اکنون بازخوانی کند. زبان‌های مختلف در هر دوره ساخته شده و رمزها مدام عوض شده‌اند تا به‌دست آن کله که بعدها می‌رسند رمزگشایی شوند. بنیامین معتقد است تمام زبان‌های تاریخی بر زبان ناب دلالت می‌کنند. و زبان ناب همان مدلول در هر زبانی است که زبان قصد گفتنش را دارد. کل خویشاوندی‌ها، فراتاریخ زبان‌ها در این اصل نهفته است که در بطن هر زبانی قصدی هست که یک زبان منفرد به خودی خود نمی‌تواند به آن دست پیدا کند. بلکه از طریق تمامیتِ قصدهای یکایکِ زبان‌ها که مکمل یکدیگرند قابل دستیابی است.[1] در وضعیت هبوط انسان، جهان در قالب انبوه کلمات و معناها و زبان‌ها تکه‌پاره شده است. دوپارگی یا حتا چندپارگی راهِ بین دو شخصیت کاوه و کیوان و مرد باستانی و همزادهای تاریخی که با کتیبه‌هاشان و در خواب و بیداری راوی به زبانی ناشناخته که او با سخن می‌گویند، همه یادآورِ استعاره «کوزه شکسته»ی بنیامین‌اند که او آن را برای توضیح وضعیت برخاسته از آشفتگی در کتف مقدس کهن عهد عتیق، حقیقت ابدی از دست رفته‌ی آن گذشته، یعنی نقل قصد بلیغ را فعل ماضی، همراه با ظرفیت تجسم و رانشگیی تجلی بیدا می‌کند. به‌این‌ترتیب، قصد و تاریخ و راز، از طریق یک زبان‌گر از آنکه تقسیم‌بندی‌های امروزی درباره این مفاهیم بیدا شوند، با هم آمیختگی و هم‌پوشانی داشته‌اند و ارتباط‌شان چیزی نیست که من به آن تحمیل کرده باشم.

● به رمان «صدای مردگان» بپردازیم؛ دو شخصیت «کیوان» و «کاوه» به قابل شباهت ظاهری شان کمیا درصد امن همانی برمی‌آیند. حتی گاه از شباهت ظاهری به‌استفاده می‌کنند و هریک خود را جای دیگری جا می‌زند. اما به نظر می‌رسد خواسته «کیوان» این همانی‌ای فراتر از این همانی ظاهری است. و دست آخر از سَر ناگزیری به پروسه نافرجامی قدم می‌گذارد که این پروسه، چیزی نیست جز همان مفهوم «با ماکاوه»: تلاشی نامیمکن. چراکه هر انسانی چونان منحصر به خود دارد که به سیطره دیگری تبدیل شود. شاید همین دو چهانِ مفهومی متفاوت است که تن به این همانی نمی‌دهد. این همانی‌ای همچون «الف الف است»، آنچه زندگی این دو را رقم می‌زند. چشم‌انداز آنها از جهان بیرون روست. دو جهان متفاوت که به خصوصت دو برادر می‌انجامد. آنها که در بی هابیل-هابیل شدن هستند. به تقدیر تاریخی خود هابیل-

حمید امجد را بیش از همه به‌عنوانِ نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان تئاتر می‌شناختم. از این‌رو انتشارِ داستان از او که آدم موفقی در تئاتر و در حیطه ادبیات نمایشی است، توجه و کنجکاوی‌ام را برانگیخت تا داستان‌هایش را بخوانم و بدانم به چه شیوه‌ای می‌نویسد و چه نگاهی به ادبیات داستانی دارد. داستان‌های او قابل‌تأمل‌اند و از نوعی پیوستگی برخوردارند. قصه‌گویی و اصرار بر بازسازی گذشته، از مختصات رمان‌های امجد است و در شیوه روایت نیز اسلوبی دارد که در تمام آثارش دیده می‌شود؛ و روایت‌های متضاد و راوی چندپاره یا به‌تعبیرخودش تجزیه یا تکثیر راوی و به‌تدریج فروپاشیِ راوی. از آن جمله‌اند. به‌خاطرِ همین کنجکاوی بود که سراغ کتاب‌هایش رفتم و با او در مورد نوع نگاهش به ادبیات و رمانِ اخیرش، «صدای مردگان» گفت‌وگو کردم.

● بعد از خواندن داستان‌های شما، «عکس‌های دسته‌جمعی»، «کوچه درختی» و «صدای مردگان» این سؤال برای من جدی شد که چه نگاهی به ادبیات داستانی دارید. با در آثار خودتان چه انتظاری از ادبیات دارید؟

من کرچه گاهی هم درباره آثار دیگران- و بیش‌تر در زمینه‌های نمایش و فیلم- چیزهایی در مایه‌های نقد و تفسیر یا نکره نوشته‌ام، در جایگاه نقد و نکره‌پردازی درباره خودم نیستم؛ یا اصراری نداشته‌ام که دریافتم از کار خودم را از ناخودآگاهی به قلمرو خودآگاه بکشانم. آن‌هم در زمینه‌هایی چنین کلی. همین‌قدر می‌دانم که خوشبختانه از داستان‌نوشتن قصد خاصی ندارم جز قصه‌گویی. ولی از پرسش شما می‌شود فهمید که گویا با خواندن این دو سه کتاب به دریافتی درباره کار من رسیده‌اید- و البته از اینکه پرسش‌هایی چنین کلیـ و بنیادی برایتان مطرح و حتی جدی شده درباره اینکه من اصلاً چه تصور یا انتظاری از ادبیات داستانی دارم، می‌شود فهمید که از دید شما حسابی به بیراهه رفته‌اید؛ یعنی خوشحال می‌شوم که تعبیر یا دریافت شما را در این‌باره بدانم.

● نه ابداً این‌طور نیست. نه‌تنها بیراهه نرفته‌اید بلکه در مسیر معینی حرکت می‌کنید. بافشاری شما بر دو موضوع برایم جالب است: قصه‌گویی و اصرار بر احیای گذشته. البته منظورم از «گذشته»، گذشته‌گرایی تاریخی نیست که خودتان با صراحت در همین رمان «صدای مردگان» آن را رَد کرده‌اید: «تاریخ‌نویس همه چیزهایی را که خیال کرد قصد قطعی و مسلم‌اند نوشته. با جوری نوشته که ما خیال کنیم قطعی و مسلم‌اند. ولی چیزهای مسلم قطعی که رازی ندارند. قصه‌شان هم قبلاً ساخته شده. وسوسه‌ای برای کشف قصه پنهان باقی نمی‌گذارند یا تاریخ‌نویس سعی کرده که باقی نگذارد.» شما در رمان خود، کوشه‌هایی از تاریخ را برگزیده‌اید که بااینکه تاریخی‌اند حاملِ رازی هستند و ارزش این تاریخ در دل قصه‌های اکنونی، این فرصت را می‌دهد که شما رازهای تاریخی را اکنونی کنید. از این پیوندِ رازآلودِ قدیم و تاریخ برایمان بگویید.

مسئوم که حضورِ «گذشته» در داستان‌ها را با «گذشته‌گرایی» یکی نگرفته‌اید. «گذشته» تنها تجسم شکل‌گرفته و عینیت‌یافته‌ای است که می‌توانیم از مفاهیم «زمان» داشته باشیم. چون «اینده» هنوز فقط در ذهن وجود دارد و «اکنون»، تا بخواهی دیرپای‌اش، به گذشته پیوسته. بله، یکی از وجوه زمان سیرناپذیر همین است که برای همیشه گریخته و کوچه به چنگمان نمی‌آید. و قمیش- قمپه لحظه‌ای که تا همین یک نفس پیش‌تر در دسترس‌مان بود- به کوشش و جستجوی خاص‌مان نیاز دارد و هیچوقت هم نمی‌توانیم مطمئن شویم که این جستجو به نتیجه قطعی رسیده است. درست مثل زهدانی که از آن متولد شده‌ایم و آغوشی که در آن بالیده‌ایم: زمانی هیچ‌چیز به ما نزدیک‌تر از آن نبوده و حالا، بقدر یک لحظه بعد، به ما سطح بیگانه و دیگر نیز در عرصه نمادین به آن دسترسی نداریم. همین شاید اصلی‌ترین نکته درک احتمالیِ قدیم برای بشری است: کنار دردناک و تراژیک‌زمان. قریب به‌اتفاق روایت‌هایی که بشر در هفت هزاران سال- از اسطوره و افسانه و قصه و حکایت و... درآمیخته با باورهای استعلایی و رفلاکسِ اینی و حکمتِ عملی و فهم روایی از هستی- ساخته و پرداخته است حول همین معمای اساسی زندگی دور می‌زنند، می‌گویند زمان خلق کرینا را در پیوند با اکنون بازخوانی کند. زمان‌های مختلف در هر دوره ساخته شده و رمزها مدام عوض شده‌اند تا به‌دست آن کله که بعدها می‌رسند رمزگشایی شوند. بنیامین معتقد است تمام زبان‌های تاریخی بر زبان ناب دلالت می‌کنند. و زبان ناب همان مدلول در هر زبانی است که زبان قصد گفتنش را دارد. کل خویشاوندی‌ها، فراتاریخ زبان‌ها در این اصل نهفته است که در بطن هر زبانی قصدی هست که یک زبان منفرد به خودی خود نمی‌تواند به آن دست پیدا کند. بلکه از طریق تمامیتِ قصدهای یکایکِ زبان‌ها که مکمل یکدیگرند قابل دستیابی است:[2] در وضعیت هبوط انسان، جهان در قالب انبوه کلمات و معناها و زبان‌ها تکه‌پاره شده است. دوپارگی یا حتا چندپارگی راهِ بین دو شخصیت کاوه و کیوان و مرد باستانی و همزادهای تاریخی که با کتیبه‌هاشان و در خواب و بیداری راوی به زبانی ناشناخته او با سخن می‌گویند، همه یادآورِ استعاره «کوزه شکسته»ی بنیامین‌اند که او آن را برای توضیح وضعیت برخاسته از آشفتگی در کتف مقدس کهن عهد عتیق، حقیقت ابدی از دست رفته‌ی آن گذشته، یعنی نقل قصد بلیغ را فعل ماضی، همراه با ظرفیت تجسم و رانشگیی تجلی بیدا می‌کند. به‌این‌ترتیب، قصد و تاریخ و راز، از طریق یک زبان‌گر از آنکه تقسیم‌بندی‌های امروزی درباره این مفاهیم بیدا شوند، با هم آمیختگی و هم‌پوشانی داشته‌اند و ارتباط‌شان چیزی نیست که من به آن تحمیل کرده باشم.

● به رمان «صدای مردگان» بپردازیم؛ دو شخصیت «کیوان» و «کاوه» به قابل شباهت ظاهری شان کمیا درصد امن همانی برمی‌آیند. حتی گاه از شباهت ظاهری به‌استفاده می‌کنند و هریک خود را جای دیگری جا می‌زند. اما به نظر می‌رسد خواسته «کیوان» این همانی‌ای فراتر از این همانی ظاهری است. و دست آخر از سَر ناگزیری به پروسه نافرجامی قدم می‌گذارد که این پروسه، چیزی نیست جز همان مفهومِ «با ماکاوه»: تلاشی نامیمکن. چراکه هر انسانی چونان منحصر به خود دارد که به سیطره دیگری تبدیل شود. شاید همین دو چهانِ مفهومی متفاوت است که تن به این همانی نمی‌دهد. این همانی‌ای همچون «الف الف است»، آنچه زندگی این دو را رقم می‌زند. چشم‌انداز آنها از جهان بیرون روست. دو جهان متفاوت که به خصوصت دو برادر می‌انجامد. آنها که در بی هابیل-هابیل شدن هستند. به تقدیر تاریخی خود هابیل-

احمد غلامی: بافشاری شما بر دو موضوع برایم جالب است: قصه‌گویی و اصرار بر احیای گذشته. البته منظورم از «گذشته»، گذشته‌گرایی تاریخی نیست که خودتان با صراحت در همین رمان «صدای مردگان» آن را رَد کرده‌اید: شما در رمان خود، کوشه‌هایی از تاریخ را برگزیده‌اید که بااینکه تاریخی‌اند حاملِ رازی هستند و ارزش این تاریخ در دل قصه‌های اکنونی، این فرصت را می‌دهد که شما رازهای تاریخی را اکنونی کنید

روایتش را دقیقاً از موضوع کاوه به پایان می‌برد. اگر این کیوان بود، بعد از آنکه راز هویتش را برای مخاطبش افشا کرد جلب دلیل یا معنایی داشت که دوباره واردمون کند گویا است؟ با صراحت در همین رمان «صدای مردگان»، هنگام صحبت از لاله و لادن- دوقلوهای به‌هم‌چسبیده‌ای که چند سال پیش هنگام جدا‌کردن‌شان مردند- اشاره می‌کند «لاله و لادن هم اگر یک‌شان می‌شد، کیوان که می‌ماند اگر هویت خود بدهد به‌اضافه درد تنهایی؟». راوی دیرافتی حسی از یک‌بودن هویت همزادها و مخصوصاً از نوعهای دردناکِ تقسیم‌بندی پس از مرگ یکی از همزادها (مرد دوقلویی- نه مشخصاً خودش و برادرش) دارد. ولی فقط همین‌قدر می‌تواند دریابدش بدانه و بگوید. آنچه را که بیرون از دایره خودآگاهی برای خودش رخ داده نمی‌تواند دریابد، و فقط دستخوش نوسان‌های هویتی و تلاطم‌های ناشی از ضربه‌ای است که بر خودش و رابطه میان‌شان وارد شده. در این سطح داستان، که جلسه ناخودآگاه راوی‌ست، از صرفِ روایتِ کیوان که واردمون می‌کند که این پروسه- چیزی نیست جز همان **مفهومِ «با ماکاوه»: تلاشی نامیمکن. چراکه هر انسانی چونان منحصر به خود دارد که به سیطره دیگری تبدیل شود. شاید همین دو چهانِ مفهومی متفاوت است که تن به این همانی نمی‌دهد. این همانی‌ای همچون «الف الف است»، آنچه زندگی این دو را رقم می‌زند. چشم‌انداز آنها از جهان بیرون روست. دو جهان متفاوت که به خصوصت دو برادر می‌انجامد. آنها که در بی هابیل-هابیل شدن هستند. به تقدیر تاریخی خود هابیل-**

گفت‌وگوی احمد غلامی با حمید امجد

راوی بی‌طرف وجود ندارد

حمید امجد: «کذشته» تنها تجسم شکل‌کرفته و عینیت‌یافته‌ای است که می‌توانیم از مفهوم «زمان» داشته باشیم- چون «اینده» هنوز فقط در ذهن وجود دارد و «اکنون»، تا بخواهی دیرپای‌اش، به گذشته پیوسته. بله، یکی از وجوه زمان سیرناپذیر همین است که برای همیشه گریخته و کوچه به چنگمان نمی‌آید. و قمیش- قمپه لحظه‌ای که تا همین یک نفس پیش‌تر در دسترس‌مان بود- به کوشش و جستجوی خاص‌مان نیاز دارد و هیچوقت هم نمی‌توانیم مطمئن شویم که این جستجو به نتیجه قطعی رسیده است. درست مثل زهدانی که از آن متولد شده‌ایم و آغوشی که در آن بالیده‌ایم: زمانی هیچ‌چیز به ما نزدیک‌تر از آن نبوده و حالا، فقط یک لحظه بعد، به ما سطح بیگانه و دیگر نیز در عرصه نمادین به آن دسترسی نداریم. همین شاید اصلی‌ترین نکته درک احتمالیِ قدیم برای بشری است: کنار دردناک و تراژیک‌زمان. قریب به‌اتفاق روایت‌هایی که بشر در هفت هزاران سال- از اسطوره و افسانه و قصه و حکایت و... درآمیخته با باورهای استعلایی و رفلاکسِ اینی و حکمتِ عملی و فهم روایی از هستی- ساخته و پرداخته است حول همین معمای اساسی زندگی دور می‌زنند، می‌گویند زمان خلق کرینا را در پیوند با اکنون بازخوانی کند. زمان‌های مختلف در هر دوره ساخته شده و رمزها مدام عوض شده‌اند تا به‌دست آن کله که بعدها می‌رسند رمزگشایی شوند. بنیامین معتقد است تمام زبان‌های تاریخی بر زبان ناب دلالت می‌کنند. و زبان ناب همان مدلول در هر زبانی است که زبان قصد گفتنش را دارد. کل خویشاوندی‌ها، فراتاریخ زبان‌ها در این اصل نهفته است که در بطن هر زبانی قصدی هست که یک زبان منفرد به خودی خود نمی‌تواند به آن دست پیدا کند. بلکه از طریق تمامیتِ قصدهای یکایکِ زبان‌ها که مکمل یکدیگرند قابل دستیابی است:[1] در وضعیت هبوط انسان، جهان در قالب انبوه کلمات و معناها و زبان‌ها تکه‌پاره شده است. دوپارگی یا حتا چندپارگی راهِ بین دو شخصیت کاوه و کیوان و مرد باستانی و همزادهای تاریخی که با کتیبه‌هاشان و در خواب و بیداری راوی به زبانی ناشناخته او با سخن می‌گویند، همه یادآورِ استعاره «کوزه شکسته»ی بنیامین‌اند که او آن را برای توضیح وضعیت برخاسته از آشفتگی در کتف مقدس کهن عهد عتیق، حقیقت ابدی از دست رفته‌ی آن گذشته، یعنی نقل قصد بلیغ را فعل ماضی، همراه با ظرفیت تجسم و رانشگیی تجلی بیدا می‌کند. به‌این‌ترتیب، قصد و تاریخ و راز، از طریق یک زبان‌گر از آنکه تقسیم‌بندی‌های امروزی درباره این مفاهیم بیدا شوند، با هم آمیختگی و هم‌پوشانی داشته‌اند و ارتباط‌شان چیزی نیست که من به آن تحمیل کرده باشم.

● به رمان «صدای مردگان» بپردازیم؛ دو شخصیت «کیوان» و «کاوه» به قابل شباهت ظاهری شان کمیا درصد امن همانی برمی‌آیند. حتی گاه از شباهت ظاهری به‌استفاده می‌کنند و هریک خود را جای دیگری جا می‌زند. اما به نظر می‌رسد خواسته «کیوان» این همانی‌ای فراتر از این همانی ظاهری است. و دست آخر از سَر ناگزیری به پروسه نافرجامی قدم می‌گذارد که این پروسه- چیزی نیست جز همان مفهومِ «با ماکاوه»: تلاشی نامیمکن. چراکه هر انسانی چونان منحصر به خود دارد که به سیطره دیگری تبدیل شود. شاید همین دو چهانِ مفهومی متفاوت است که تن به این همانی نمی‌دهد. این همانی‌ای همچون «الف الف است»، آنچه زندگی این دو را رقم می‌زند. چشم‌انداز آنها از جهان بیرون روست. دو جهان متفاوت که به خصوصت دو برادر می‌انجامد. آنها که در بی هابیل-هابیل شدن هستند. به تقدیر تاریخی خود هابیل-

احمد غلامی: در رمان «صدای مردگان» از زبان‌های (تعبیرِ راوی داستان- «مرگ‌شناسی»، «زبان‌های تاریخی») به‌میانجیِ زبان ناب صورت می‌پذیرد که همان زبانِ قبل از هبوط است. به‌این‌ترتیب، ترجمه از زبانی به زبانِ دیگر با همان رمزگشایی زبان‌ها مترادفِ چسباندن تکه‌های کوزه شکسته است که قطعاتش دیگر به‌طور کامل در دست نیست. همین عدم قطعیت و روایت تکه‌پاره از زبان‌های کوزه کیوان است که به‌تعبیر امجد، مزهای خود و دیگری را در روایت فرومی‌باشد. خود او اشاره می‌کند که واریانس‌هایی از این می‌باید خود را در آثار دیگرش، ازجمله «کوزه درختی»، «اسب دیوانه شب» تجربه کرده و از این میان، داستان کوتاه «مردی که زنش را کم کرد» نمونه درخوری است که در آن یک روایت به‌راوی متفاوت جا را بخاطر نقل می‌شود. روایت‌هایی که یکدیگر را پوشش نمی‌دهند و به‌جای آنکه ساید ابهامی را کنار بزنند، چندین روایت صدونقطیِ به‌دست می‌دهند که کلیتِ آنها از حقیقتِ گمشده خبر می‌دهد. اهمیت با نفوذ داستان‌های امجد در همین نکته نهفته است که خواسته ناخواسته در فاصله‌ای که با جریان داستان‌نویسی دارد، خلاف این جریان قدم برمی‌دارد که اصرار او احیا‌ی گذشته به‌نکه‌های تاریخی نیست با دارد روایتِ یک‌دست و قطعی تحویل مخاطب بدهد که دست‌کمی از قرائت‌های خشک و رسمی و وقایع‌نگارانهٔ تاریخ ندارند و چه‌بسا به‌خاطر یک‌دکشین دن «ادبیات» کم‌راغدشده‌اند هم باشد.

از دیدِ راوی «صدای مردگان» زبان رمزی ناشناخته چه‌بسا بهتر بتواند ارتباط برقرار کند. «دارم فکر می‌کنم با صفت هم کیر سر همین بود که من و او به زبان دیلموار و تکرارشده دیلق کنند و با ایده‌های بازیلی و رستاخیز. درد و رنج داشتن‌ی از کذر بازکشت‌نابذیر زمان را تسکین بدهند. یادتان هست که نام پدر ایرانی همه خاندان و شخصیت‌های کوتانکو اسطوره‌ای، یعنی نقطه اتکا جغرافیا هم قصه‌ای، در فرهنگ یونانی «کرونوس» است و در فرهنگ ایرانی «زروان». کله هردو معنای «زمان» می‌دهند. از باستان تا امروز هم قومِ و ملتی هویت خودش- و حتی زندگی‌ش از اکنون و اینده خودش- را از طریق روایت‌هایی تعریف می‌کند که دیراه گذشته ساخته و همچنان می‌سازد یا تکرار می‌کند، و خودش آن را «تاریخ» می‌شمرد. هرچند که دیگران آن را اسطوره‌ولوری بدانند. در کتف مقدس کهن عهد عتیق، حقیقت ابدی از دست رفته‌ی آن گذشته، یعنی نقل قصد بلیغ را فعل ماضی، همراه با ظرفیت تجسم و رانشگیی تجلی بیدا می‌کند. به‌این‌ترتیب، قصد و تاریخ و راز، از طریق یک زبان‌گر از آنکه تقسیم‌بندی‌های امروزی درباره این مفاهیم بیدا شوند، با هم آمیختگی و هم‌پوشانی داشته‌اند و ارتباط‌شان چیزی نیست که من به آن تحمیل کرده باشم.

زنی تنها

زندگی و شعر فروغ فرخزاد
مایکل هیلمن
ترجمه تینا حمیدی
نشر هنوز

فصل دوم کتاب زندگی فروغ فرخزاد از سال ۱۳۳۷، یعنی سالی که او سرودن اشعار کاملا نوگرایانه خود را آغاز کرد، تا زمان مرگ او در بهمن ۱۳۴۵ دور را در بر می‌گیرد.

در فصل سوم اشعار فروغ «به عنوان نخستین تعابیر چشمگیر دیدگاه‌های زنانه در فرهنگ ایران» مورد بررسی قرار گرفته است.

برخی اشعار ماندگار و متاخر فروغ فرخزاد مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این کتاب است. نیمی از این فصل به شعر «تولدی دیگر» فروغ اختصاص دارد. البته مایکل هیلمن توضیح می‌دهد که «هدف اصلی این بخش نقد ادبی نیست. هدف تبیین توانایی خاص فروغ است در جان بخشیدن به اتفاقات و دغدغه‌های روزمره در شعرش و همچنین تبیین شخصیت و نقش خاص او به عنوان زنی گویای فرهنگ خویش».

در فصل پنجم و پایانی کتاب مایکل هیلمن ارزیابی شخصی خود از زندگی و شاعری فروغ فرخزاد به دست داده است. آنچه در این فصل می‌آید از همین فصل کتاب: «شعبوفا فروغ فرخزاد دلیلی برای تغییر مسیر یا متوقف شدن نیدا نکرد. البته مرگ او را متوقف و ناتمام کرد- حیف دلیلی وجود ندارد تا به این مرگ که نگذاشت او در سال ۱۳۶۴ شاعری زنده و پنجاه‌ساله باشد رمانتیک بدانیم. با این همه، با نگاهی به گذشته می‌توان دریافت که او حق داشت بگوید: تصدا می‌ماند و تنها صداست که می‌ماند. در مورد او صدا شعر است. شعر که همه زندگی اوست و چه با ماندن است. این هدیه بزرگی است جراکه حجم عظیمی از زندگی او در این اشعار ایدی است. به این دلیل است که شعر او به لحاظ زیبایی‌شناختی و فرهنگی مورد در حد کمال جلوه می‌کند. صدای شاعرانه‌اش حقیقی است. بانگ شیوری است که نمونه‌اش آوای مرگ پرستاری‌اش را می‌دهد. اما این صدا بیانِ برای زندگی شاعرانه فروغ نداخته شود. تا مثل شعرش زنده بماند. چون او برای هدفی واقعی زندگی کرده است. او خود این مطلب را در یکی از آخرین اشعارش - که طرح حلاصه‌ای است با عنوان «لم کرفته است - می‌سراید: «لم کرفته است / دلم کرفته است» به ایهام می‌رود و برای تجربه به درک تازه‌ای می‌رسد: «تاریخ یعنی کرفتن منم خودم از این دنیا... یکی می‌تواند، یکی نمی‌تواند. یکی می‌بَرد، یکی می‌بازد. همه‌ایمانی‌ام با باخته نیز می‌ماند، من تلافی می‌کنم». او به تکرارِ تجربه همراهش نمی‌شود. راوی به‌دنبالِ روایتِ خود از تجربه‌ای است که بخشی از آن کاوه است و بخشی هم از آن کیوان و حالا یکی شده. به‌تعبیر بنیامین «فقر تجربه» در دوران مدرن یا استیلای حوادث و سیطره امر هروزه، نه از معنا نیست که امدا حمیت تجربه دارند. نه آنها سخت در بی خلق‌کردن جهت در بیا تجربه‌اند. همان تجربه‌ای که سنت توقع دارد انسان‌ها از آن درس بگیرند و به آن تکیه کنند. اما جیز دنادگیری نیستند نمی‌شود مرکز کتیبه‌ای که دست کاوه/ کیوان کرفت، «تقصیر من نیست».

۲.۱.۳. دوریه زبان و تاریخ. والتر بنیامین، ترجمه مراد فرهادپور

۱. امید مهرگان، نشر خرمس

شیرازه

زندگی و شعر فروغ فرخزاد

● شرق: اگر از جند شاعر مهم معاصر ایران بخواهیم نام ببریم فروغ فرخزاد حتما یکی از نخستین نام‌هایی است که به ذهن می‌آید. «زنی تنها: زندگی و شعر فروغ فرخزاد» کتابی است از مایکل هیلمن درباره این شاعر مهم تاریخ ادبیات معاصر ایران که با ترجمه تینا حمیدی در نشر هنوز منتشر شده است. زندگی‌نامه‌نویسی جنان‌که در پیش‌گفتار مترجم بر ترجمه فارسی این کتاب اشاره شده تخصص مایکل هیلمن است و در کتاب «زنی تنها» نیز تمرکز او بیشتر بر زندگی فروغ فرخزاد است. مایکل هیلمن در این کتاب با ارجاع به گفته‌ها و نوشته‌های دیگران و نیز گفته‌ها و نامه‌های خود فروغ فرخزاد گزارشی از زندگی او و همچنین زوایای پنهان‌تر این زندگی به دست داده و از پیوند شعرهای فروغ فرخزاد با زندگی شخصی او نیز نوشته و او زندگی او را در شعرهایش بی گرفته است. جرا که مایکل هیلمن همان‌طور که در مقدمه این کتاب نوشته، معتقد است «از آن‌جا که فرخزاد شعر را دوست و همدم، آینه و راهی برای خودشناسی می‌دانسته، اشعارش شبیه به خودزندگی‌نامه و به دنیای بیرامونش بسیار نزدیک‌اند و می‌توانند سند قابل اعتمادی برای مطالعه زندگی او باشند. علاوه بر این فروغ معتقد بود که باید تا می‌تواند صادقانه و به دور از ریاکاری زندگی کند و شعر بگوید. این ویژگی باعث شد شعرش دیدگاه‌ها و محتوای زنانه بی‌نظیری داشته باشد که پیش از این در ادبیات فارسی بی‌سابقه بوده است».

هیلمن که در دهه ۴۰ به مدت دو سال در دانشکده ادبیات دانشگاه مشهد زبان و ادبیات انگلیسی تدریس می‌کرد از همان دوران به ادبیات فارسی علاقه‌مند شد: زبان فارسی را یاد گرفت و در آمریکا ادامه تحصیل داد و از دانشگاه شیکاگو دکترا گرفت. آن‌گاه در دانشگاه تگزاس به تدریس زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایران پرداخت.

کتاب «زنی تنها» که چاپ دوم ترجمه فارسی آن با ویراستی تازه منتشر شده با بیش‌گفتاری از مایکل هیلمن همراه است که هیلمن آن را برای ترجمه فارسی این کتاب نوشته است. او در آغاز این پیشگفتار در معرفی کتاب «زنی تنها» می‌نویسد که این کتاب «بررسی مستند زندگی و اشعار فرخزاد در فضای فرهنگی روشنفکران ایرانی در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ است». هیلمن در این پیش‌گفتار توضیح می‌دهد که در کتاب «زنی تنها» به «ارزش هنری» شعر فروغ فرخزاد نپرداخته است، اما در ادامه همین پیش‌گفتار به این موضوع می‌پردازد و شعر گناه او از مجموعه «دیوار» را به لحاظ هنری و زیبایی‌شناسی نقد می‌کند. بعد از این پیش‌گفتار مقدمه مایکل هیلمن بر متن اصلی کتاب آمده است و آن‌گاه نخستین فصل کتاب آغاز می‌شود.

«زنی تنها» تشکیل‌شده از پنج فصل است با عنوان‌های: از تولد تا عصیان، از «تولدی دیگر» تا مرگ، نخستین صدای زنانه ایران، شعر فارسی: شعری که زندگی است و زندگی که شعر بود.

در فصل نخست کتاب جنان‌که هیلمن در معرفی موضوع هر فصل در مقدمه اشاره کرده «به زندگی و کار فرخزاد از تولد تا نقطه عطف ذهنی او» پرداخته شده است. یعنی به «مرحله‌ای که او رویکرد نسبتا میانه‌روی خود را در مورد شعر کنار می‌گذارد و رویکردی خلاقانه برمی‌گزیند».

ژانروحشت

بریجید چری
ترجمه شاهین رحمانی
نشر بیدگل

دوروزدی قرار می‌دهد. به فلسفه جندن‌ها و موجودی نیمه‌انسان نیمه‌خرد می‌آید. یک روزنامه‌کار تصاویر شیح‌آلود زیادی ویدئویی را تماشا می‌کند و محکوم می‌شود در عرض شش هفته روز بمیرد. دکتری باکی خورد را، در تلاش برای فرار از دست شکنجه‌گری روانی، اجرا می‌کند. یک خون‌آشام از زندگی تبعید در بی و به اضطرار خون برای یک روزنامه‌کار می‌گوید. یک موجود بیگانه غول‌پیکر و مولوسک‌شکل در مهتن انسان‌ها فرار می‌کند و این‌بو و آب‌سی و می‌رود. یک قرباتی تجاوز یکی از متجاوزان را اخاذ می‌کند.

اینها صحنه‌هایی متفاوت از فیلم‌های هستند که در برهه‌ای نمونه‌هایی برجسته از ژانر وحشت به شمار می‌رفته‌اند. بریجید چری با اشاره به این صحنه‌های متفاوت از هم، این پرسش را مطرح می‌کند که جطور این متفاوت از اتفاقات به طور عام با نظری سازنده زانرِ واحد می‌گنجند. او در پاسخ به این مسئله می‌نویسد: «یک توضیح برای این از نداشتن، می‌تیم تصور نمی‌کنم که روزی این نمایشامه آنرا بشود. این نمایش یک مسئله ذهنی دبود. یعنی یعنی بیک بود که فقط از جوشش ذهنم بیاید. به از کوشش.» و بعد توضیح می‌دهد آنچه او را به تأثر می‌کشاند آرزای بیشتری است از هر در نمایشنامه احساس می‌کند: «نزی که برای نوشتن نمایش انتخاب می‌کنم هرگز به در قدیم نمی‌خورد. در نمایش یک کونه آزادی بیشتر برای خودم می‌بینم و تنها چیزی که من را به طرف تأثر می‌کند جلوگیری نمی‌کند یا تشویق می‌شود تا ارایشیوی‌های مختلفی که مضمون را به بینندگان خود ارائه دهند. چری می‌گوید که شاید دلیل تنوع کمتر ژانر وحشت همین باشد: این ژانر زمانی طولانی، از اولین سال‌های سینما از اعتبار، بلدار مانده است. چری استدلال می‌کند که غیر طولانی سینمای سینمای وحشت، به این معناست که این ژانر به طور معاف مرد به تکامل بوده است و به شاخه‌ها و شوهای متنوعی تبدیل شده است. از این‌رو ممکن است آنچه در یک دوره از ویژگی‌های اصلی ژانر وحشت به شمار می‌رود، در دوره‌ای دیگر تلقی متفاوتی را به همراه بیاورد.

کتاب با برداشت چری به زیبای‌شناسی، محرک‌ها و مخاطبان ژانر وحشت به این مسئله می‌پردازد و بحث را حول چهار پرسش پیش می‌برد. اینکه وحشت چیست، سازوکار وحشت از چه قرار است، وحشت به چه دلایلی خوشایند است و در نهایت پرسش‌ی کی و کجا مطرح می‌شود که فروغه به تصاویری که ژانر وحشت و جامعه از یکدیگر ارائه می‌دهند اختصاص دارد. خصایص و ویژگی‌های ژانر وحشت، شیوه‌هایی که فناوری در طی تاریخ از آن برای خلق محرک‌های خود و واکنش‌های مخاطب استفاده کرده است از جمله موضوعاتی است که در کتاب به آنها پرداخته شده است. چری در کتابش کوشیده تا به تبیین منضبط‌های بازر این ژانر بپردازد و بایابی ژانر وحشت و سازوکار دقت تماشاگران از آن را مورد بررسی قرار دهد.

او همچنین در بستری از رویکردهای نظری و در بستر نظریه‌های کسانی چون فروید، لکان و کریستوا مباحش را بسیری می‌برد. او برای این منظور، به آثار سرشناسی چون جیمس هیچکاک، کراشنرگ، رومر و دیگر چهره‌های نوآور این ژانر می‌پردازد و به فیلم‌های مانندگار این عرصه نیز توجه می‌کند.

مرور

جذابیت‌های پنهان وحشت

● شرق: سینمای وحشت، زانری است که شاید قدمت و سابقه‌ای به اندازه خود سینما داشته باشد و اگرچه در موارد بسیاری زانری با موفقیت زیاد به شمار می‌رود اما واقعیت این است که به اعتقاد بسیاری به لحاظ فرهنگی نامطلوب است. دهه‌ها است که ژانر وحشت بینندگان زیادی به خود جذب کرده و به لحاظ دامنه مخاطب موفقیت‌هایی به دست آورده است اما هرچقدر که سینمای وحشت با اقبال عمومی مواجه بسوده، در جلب نظر منتقدان موفقیت چندانی به دست نیاورده است. با این‌حال بسیاری معتقدند که در مقابل وحشت به اضطراب‌های اجتماعی زمانه‌اش پاسخگو بوده است و آنها را در خود بازتاب داده است اما با این‌حال همواره در حاش