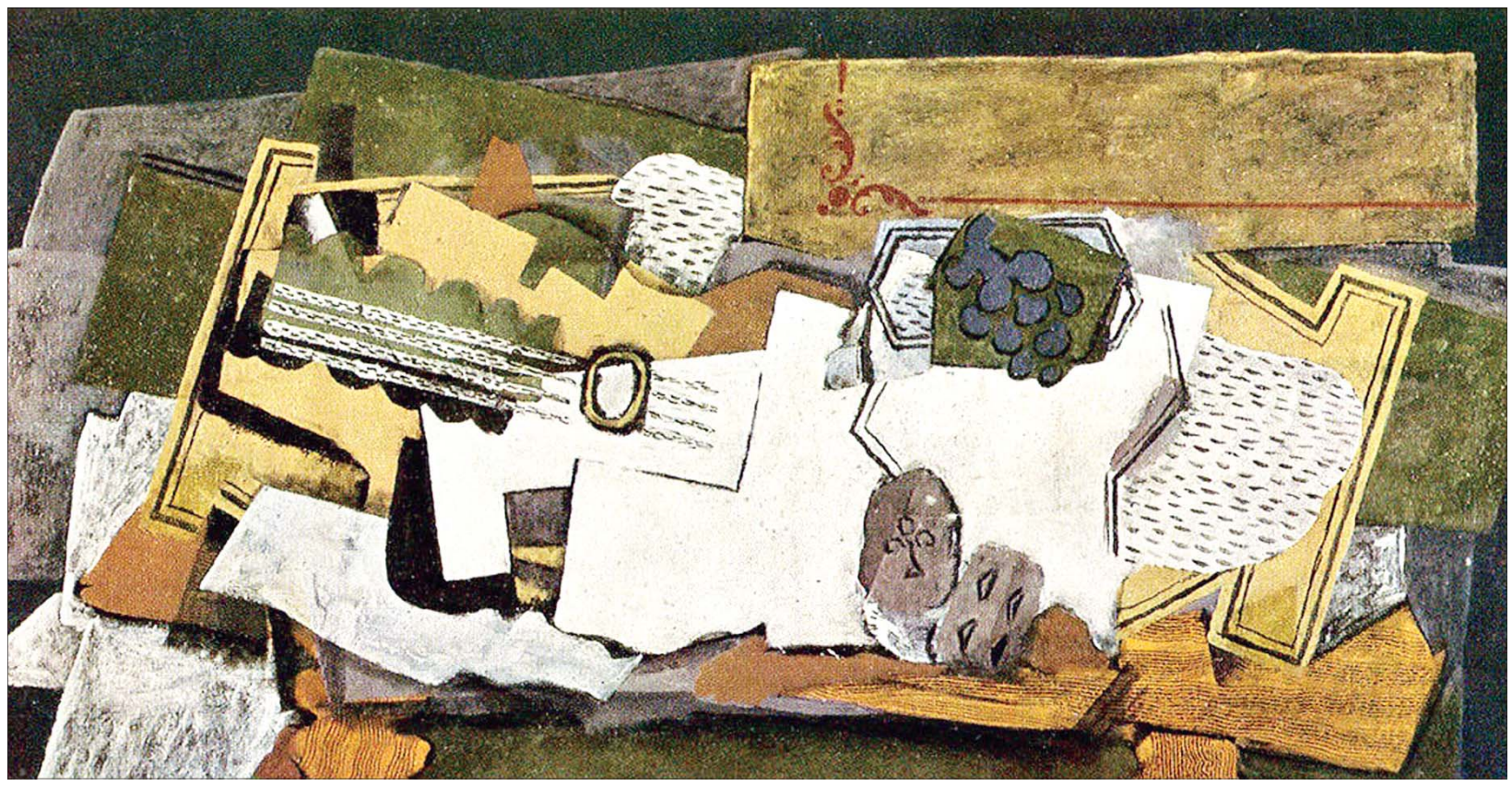
روزنامه شرق



پدیده‌شناسی یا تاریخ

نکاتی درباره فرخزاد و شعر حجم

حسین نمکین

[توضیح: قطعات زیر بخشی از یادداشت‌هایی است درباره‌ی فرخزاد که امیدوارم به‌شکل کامل‌تری منتشر شود]

۱ جای فرخزاد کجاست؟ کجای مدرنیسمِ شعری فارسی؟ تبعاً این سوال تنها در دامنه‌ی میدانِ نیما پیش کشیده می‌شود. مسأله‌ی نیما (به‌بیانِ مالارمه‌ای) «مسأله‌ی بحرانِ مصرع» است: از بیت به سطر. مسأله تأسیسِ سطر بر ویرانه‌های بیت است. گذار از یک نظام ادراکی و توزیعیِ تقارن‌محور (دو مصراع مثل دو کفه‌ی یک ترازو، و ذهنی که در «عدلِ» شعر نشسته)، به یک نظام خطی-سطری. گذار از زمان‌مندیِ غیرخطیِ پیشاتاریخی، به زمان‌مندیِ تاریخی و «زمانِ تهیِ نامتجانسِ مدرنیته» (جدالِ قدیم و جدیدِ نیما). واقعیت این است که مسأله‌ی وزن، هرگز یک مسأله‌ی صوری، عَرَضی و تزئینی نیست. درگیری جدی با وزن، راه به مسائلِ بنیادی استتیک (به‌معنای متوسع کانتیِ کلمه) و فلسفه‌ی تاریخ می‌برد: وزن مسأله‌ی زمان‌مندی، تجربه و تاریخیت است.[۱]

نقدِ فارسی در بهترین روزهایش به حدودِ بوطیقا و در دهه‌های اخیر به اشتهایی مفرط به دهه‌بندی (و آن رانه‌ی بی‌تابِ فراروی و فراروی که خود یکی از سمپتوم‌های مدرنیسم قناسِ فارسی است) سرگرم می‌ماند؛ ازاین‌جهت هم نیما درمقامِ یک فیگورِ «نابه‌هنگام» تفاوتی مهم حتی با نسل‌های بعد از خودش دارد: گذشته از اهمیت اساسیِ نوشته‌های غیرشعریِ نیما و تلاش درخشانش در سمت‌وسوی تأسیس نهادِ نقد، نویسنده‌ی «ارزش احساسات» به‌خوبی می‌داند که با یک «حساسیتِ جدید» سروکار دارد. تحولِ شیوه‌های زندگی، ظهورِ نظام تازه‌ی ادراکِ حسانی، و برای ادبیات: لزومِ آن چیزی که نیما تحول در «طرزِ کار» می‌نامید.

نسل تازه‌ای که با مرگ نیما از راه می‌رسد و دهه‌ی پرماجرای ۴۰ در کنار بسیاری عواملِ دیگر محصولِ بالاخره آغازِ خوانده‌شدنِ نیما است. فرخزاد درست با مرگِ نیما در ۳۸ دوره‌ی بکلی تازه‌ای را آغاز می‌کند که بسیار درباره‌اش حرف زده شده است. دشوار بتوان تصویر کاملی از دهه‌ی پرماجرای ۴۰ بدست داد - بخصوص پیش از آنکه مسأله‌ی نیما را بدرستی طرح کرده باشیم. مهم‌ترین جریان‌های دهه‌ی چهل (و اساساً کلِ دینامیسم این دهه) را تنهاوتنها برحسب نوعِ مواجهه، فهم و پاسخ‌شان به مسأله‌ی نیما باید فهمید -حتی جریان‌هایی که ظاهراً در احراز از و بی‌تفاوتی به رخدادِ نیما زندگی می‌کنند، باز وجه مهمی از بوطیقایشان تابعِ نوعِ احرازشان از نیماست.

از طرف دیگر، کمتر از ده سال پس از آن کودتای تحقیرآمیز، حالا در آستانه‌های دهه‌ی چهل بالاخره مجالی برای تقاطعِ برخی از مهم‌ترین خطوطِ دیسکورسیوی فراهم می‌شود: مذهب، ناسیونالیسم، و تجدد (که خود تیغِ دودمی از استعمار و مدنیت است). اما تاآنجاکه به بوطیقای ادبی (و حساسیتِ زیباشناختی بطورعام) مربوط می‌شود، درکنارِ این کلان‌روایت‌ها با انقلاب‌های تکنیکیِ وارداتی هم یکی پس از دیگری مواجهیم: اساساً یکی از خصلت‌هایِ مدرنیسمِ ادبی ما همزادبودن‌اش با ظهورِ آپاراتوسِ تصویر (عکاسی-سینما)، و کمی پیش‌تر در بحبوحه‌ی مشروطه، مطبوعات است.[۲] ظهورِ تمدنِ تصویر، لزوماً به‌معنای تشدید بحرانِ «تاریخی‌گری» است: نیروی اصلیِ همه‌ی نقدهای تاریخی‌گری، معطوف به نقد و واسازی توالیِ خطیِ زمان، و ایده‌ی پیشرفت (progress) درمقامِ همبسته‌ی بنیادی آن است - میلِ گسست از آنچه بنیامین «زمانِ تهیِ متجانسِ مدرنیته» می‌نامید.

۲ اما فرخزاد کجایِ دهه‌ی چهل ایستاده است؟ شاعری را که به‌وضوح از اولویتِ محتوا دفاع می‌کند[۳]، و بااین‌حال هرگز به «حجره‌های تعهد» سقوط نمی‌کند، کجای این دهه، و کجای قواره‌ی تجدد ادبی خواهیم گذاشت؟ تلاش خواهیم کرد تا این سوال را ازخلالِ تعریف و تدقیقِ نسبتِ آن با یکی از گفتارهای عمده و پرمناقشه‌ی دهه‌ی چهل - شعرِ حجم- پاسخ دهیم. شعرِ حجم همان گفتاری است که رسماً از اواخر دهه‌ی چهل تلاش می‌کند تا بااتکایی اساسی به‌نوعی پدیده‌شناسی (یا تصوری از نوعی پدیده‌شناسی)، گسستی نو را اعلام کند. فرخزادِ بعد از تولدی دیگر و بیانیه‌ی حجم چه پاسخی به مسأله‌ی نیما، مسأله‌ی تجددِ ادبی و گام‌نهادن به زمان‌مندی خطی می‌دهند؟

چیزی بنام «حجم‌گرائیِ فرخزاد» وجود دارد -که البته تدقیقِ آن مستلزمِ کاری بیش از آن چیزی است که این نوشته می‌کند. مسلماً مسأله بر سر واژه‌ها نیست: چندسالی پیش از آن بیانیه (۱۳۴۸)، واژه‌ی حجم واژه‌ی نوظهورِ محبوبی است که اینجا و آنجا به‌کرات ظاهر می‌شود.[۴] از قضا در فرخزاد هم واژه‌ی «حجم» از همان نخستین شعر تولدی دیگر، شعرِ «آن روزها» ظاهر می‌شود: «فردا/حجمِ سفیدِ لیز» (و مجموعاً ۵ بار در کلِ آن کتاب). روشن کردن چیزی که بتوان آن را احیاناً حجم‌گرائی فرخزاد نامید -که کار دشواری هم هست- مستلزمِ تدقیقِ نسبتِ نظروعملِ شعریِ فرخزاد با برخی رئوسِ بیانیه‌ی حجم» (۱۳۴۸) است. تلاش خواهیم کرد تا نشان دهیم که شعرِ متأخر فرخزاد، به‌جای آن جهشِ پدیده‌شناختیِ حجم، بوطیقای به‌کلی متفاوتی تولید می‌کند که بیشتر در یک سمت‌وسوی تاریخی پیش می‌رود. شکی نیست که «مانیفست» حجم را به‌کلی باید از عملِ شعریِ رویایی یا دیگرانی که احیاناً عملِ شعرِ خود را ذیلِ آن می‌فهمند، جدا کرد؛ مانیفست پیش از آنکه رفتارِ شعریِ کسی را اداره کند، در قرائتی سمپتوماتیک مجالی برای اشاره به مهم‌ترین مسائل ادبی گذشته‌ی اخیر ماست... .

اینجا بطورخلاصه از سه چیز حرف خواهیم زد:

«پیشِ» نیمایی؛ «فرا»ی حجم؛ و «فرو»ی فرخزاد. پیش‌روی، فراروی، فروروی. «پیش-روی» را اگر میراث نیما تلقی کنیم، آن‌وقت می‌توانیم بگوئیم که از اینجا به بعد: ازیک‌سو حجم‌گرائی با سمت‌وسویی پدیدارشناختی پیش-و-فرا رفته است، همانطور که از سوی دیگر فرخزاد با سمت‌وسویی سینمائی پیش-و-فرو رفته است. همان پروبلماتیکی که سمت‌وسوهای پدیدارشناختیِ رویایی و دیگران را رقم می‌زند، در فرخزاد به شکلِ تماماً متفاوتی پاسخ داده می‌شود. دست‌کم ادعای این نوشته چنین چیزی است.

این تفاوت یکی از مهم‌ترین گلوگاه‌های گذشته‌ی اخیر فارسی و تجددِ شعری آن است: دوراهه‌ای پیش-رویِ «رودخانه»ی نیما.

نگاه کنیم به «بیانیه‌ی حجم» (زمستان ۴۸؛ انتشار ۱۳۵۰): «شاعر در رسیدن به دریافت از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است - نه از طول- به سرعت پریده است، بی‌آنکه جای پایی و علامتی به‌جا گذارد. ... از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء، فاصله‌ای است. فاصله‌هایی است. فاصله‌هایی از واقعیت تا ماوراء آن. ... شاعر حجم‌گرا، این فاصله را با یک جست طی می‌کند، تند و فوری. و بدینگونه، از واقعیت، به سود [کذا] مظهر آن، می‌گریزد [کذا]. هر مظهری را که انتخاب کند، از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یک جست می‌پرد، و از هر بعد که می‌پرد، از عرض، از طول و از عمق می‌پرد. پس از حجم می‌پرد، پس حجم‌گراست[۵]».

در عوض در بوطیقای متأخر فرخزاد، «خطوط»، «سطح» و «تصویر» (همراه با تمام فیگورهای تخیلیِ یادآور و سازنده‌ی خط و سطحیت)، نقشی بسیار اساسی دارند. ایماژهای آینه، قبر، پنجره، پوست، کتیبه، و تداعی‌هایی چون همکاری حروف سربی، همگی چنین کارکردی دارند؛ نمونه پارادایمیک چنین چیزی را -برای مثال- اینجا می‌بینیم: «بر خشم بی‌تفاوتِ یک تصویر/ که آرزوی دوردست تحرک/ در دیدگان کاغذی‌اش آب می‌شود». مسأله صرفاً سطح (دو بعدیِ طول و عرض) و خط نیست: ادراکی از وزن، مکث، ایست، و زوال، که تا سرحداتِ پوسیدن می‌رود هم هست. مکث در سطح.

حجم‌گر، درواقع از طول و عرض و ارتفاع (و نه عمق!- آن‌طور که بیانیه می‌گوید) می‌پرد. فرخزاد می‌ماند و فرومی‌رود. برای حجم، واقعیتِ مادر سکویی برای پرش («تند و فوری») به ماوراء است؛ برای فرخزاد واقعیتِ مادر سطح-تصویری است برای مکث و فرورفتن.

در بخش‌های بعدی به تفصیل با این دیالکتیکِ سطح و عمق در فرخزاد متأخر روبرو خواهیم شد. در هرحال، تنشی بین دو محور افقی و عمودی (درونماندگاری و استعلا) در کار است، که به دو شیوه‌ی متفاوت حل‌وفصل می‌شود (تجربه‌ای که در جهانِ بودلر هم به شکلِ شاخصی دیده می‌شود). بطورخلاصه می‌توان گفت آنجا که رویایِ حجم‌گرا به واقعیتِ مادر می‌رسد -که چیزی نیست جز سکویی برای پریدن به ماوراء (سکوی سرخ؟)- درست در همان نقطه، فرخزاد صاحبِ «سطح-تصویر» ویژه‌ای است که مقطعِ مشترکی است میانِ کادرِ دوربین، پرده، بوم، و صفحه و درواقع از یک منظرِ عام‌تر سطحِ واقعیت و همانِ نثرِ جهان است. به‌جز این، مفهومِ اساسیِ «صدا» است که نیمِ دیگرِ جهانِ ادراکیِ فرخزاد را می‌سازد.

۳ **درباره تولدی دیگر:**

حادثه‌ی بنیادینی که شعرهای ۳۸ به بعد فرخزاد - و گسستِ به‌یادماندنیِ «تولدی دیگر» را اساساً - رقم زده است، شکلِ مفرطی از یک «تجربه‌ی حدی[۶]»، یا یک مواجهه است: مواجهه‌ی آن نیروی غنایی پایان‌ناپذیرِ حاکم بر سه کتابِ اول، با حدِ مطلقِ دیگری، و دیگری بزرگ؛ با خود-درمقامِ-دیگری و منِ گذشته‌ی خویش ازیک‌سو، با مرگ و امرِ منفی از سوی دیگر؛ دقیق‌تر: با آنچه-بوده-ام درمقامِ امری تمام‌شده و دفن‌شدنی ازیک‌سو، و با آنچه-بوده-است درمقامِ گذشته و سنتی زوال‌یافته و مردنی از سوی دیگر. تجربه‌ی عمیقِ زمان، تناهی، گذرائی، و منفیت، دربطنِ انزوایی بسیار متمرکز، و درعین‌حال حضورِ همزمان در یک میدانِ پرنیروی عاطفی. پس مسأله اساساً شخصی (یا فقط شخصی) نیست[۷]، مسأله بر سرِ آنچه- بوده-است و همپوشانیِ ناگزیر آن با آنچه-بوده-ام‌ها هم هست. نه با تولدِ یک فرد، که با تولد یک فردِ تاریخی (به‌تعبیرِ وبری آن) سروکار داریم - اگر نگوئیم با یک تولدِ پارادایمیک؛ نه با یک گفتارِ اول‌شخص که با «حضورِ ذهن در عرصه‌ی تاریخ»، و با شاکله‌ی یک فرایندِ سوژه‌شدن سروکار داریم. و درست در همین هم‌پوشانیِ فرد و جمع، ذهن و عین است که فرخزاد، بطور نسبی، با وجوهی از تجربه‌ی تأسیسیِ نیما شریک است. گسست تولدی دیگر نتیجه‌ی اشتغالی درنوع خود جدی به مسائلی چون چیستیِ زمانِ رفته، ماهیتِ تجربه، تاریخ، زمانمندی شعر، وزن، حافظه و کنشِ از رهگذرِ خواندنِ نیما است. اگرچه ردپای این تجربه را در بسیاری از شعرهای بعد از ۳۸ می‌بینیم، اما بطورخاص چند شعرِ مرکزیِ «تولدی دیگر» («دیدار در شب»، «دریافت»، «وهمِ سبز») فیزیونومی دقیق‌تری از این مواجهه بدست می‌دهند -که درواقع ریخت‌شناسیِ یک فرایندِ سوژه‌شدن است. امیدواریم از لابلای قرائت این شعرها پیدا کنیم فرخزاد چگونه به چیزی تبدیل شد که بعد از تولدی دیگر بود؟ چه اتفاقی افتاده است؟

«تولدی دیگر»، که به‌دقت «تولدی دیگر» و نه مثلاً تولدِ دیگر است، از یک منظر، شرحِ تاریخی‌شدنِ فرخزاد درمقامِ یک سوژه‌ی زبانی است؛ و این، براساسِ جدیتی که در فرخزاد درمقامِ نام یک پروژه سراغ داریم، همبسته‌ی (correlation) متناظرِ یک انقلابِ بنیادی در فرخزاد درمقامِ یک فرد است. از این هر دو منظر، قبل و بعدِ فرخزاد، یک لابراتوارِ تماشاییِ برای خواندن و بازخواندن است. دراین‌باره از بسیاری جزئیاتِ اساسی به‌ناچار (و البته با تکیه بر سابقه‌ی بحث‌های حقوقی، براهنی، آزاد و دیگران دراین‌باره) خواهیم گذشت -تا صرفاً بر برخی از فقراتِ اساسیِ جهانِ ذهنی و زبانیِ فرخزادِ متأخر تمرکز کنیم.

عجالتاً ورود به جهانِ او - و مشخصاً جهانِ متأخرِ او تا آخرین ماه‌هایش را - شاید از روی نقشه‌ای که خودش در همان دو مصاحبه‌ی «آرش» بدست داده بشود شروع کرد: اول اینکه کانونِ گسستِ بنیادیش را در «دیدار در شب» و «وهمِ سبز» می‌گذارد[۸]؛ «دیدار در شب» ادیسه‌ی گسستِ شاعر از گذشته‌ی خویش است، شرحِ ایستادن در یک اکنون، نامیدنِ گذشته‌ی خویش به‌قصدِ گذار به من و حسانیتی سراسر تازه.

و بعد، تاآنجاکه به فازِ بعدِ از تولدی دیگر تا آخرین ماه‌هایش مربوط می‌شود، به آخرین سطرهایِ خودِ قطعه‌ی تولدی دیگر اشاره می‌کند: «من از کتابِ تولدی دیگر ماه‌هاست که جدا شده‌ام. بااین‌وجود فکر می‌کنم از آخرین قسمتِ شعرِ تولدی دیگر می‌شود شروع کرد - یکجور شروع فکری... من فکر می‌کنم که از «پریِ کوچکِ غمگینی که در اقیانوسی مسکن دارد و دلش را در یک نی‌لبکِ چوبین می‌نوازد و می‌میرد و دوباره به‌دنیا می‌آید» می‌توانم آغاز بسازم[۹]».

میانجی این تجربه آینه است. در «دیدار در شب» (و چند شعر دیگر)، در «آینه»، با خودش، دیگری، و خودش درمقامِ دیگری، با جنازه‌ی منِ گذشته‌ی خودش روبه‌رو می‌شود؛ تجربه‌ی مرگ، زوال و پوسیدن و تجزیه‌ی زندگیِ خودش را باید با فیگوری از آینده، از فردا («حجمِ سفیدِ لیز»!) پیوند بزند: با حیاتی که از مرگی می‌ماند. «تولدی دیگر». آینه ازیک‌سو تمام دلالت‌هایی است که از سنت با خود می‌آورد و از سوی دیگر -در اینجا و اکنونِ فرخزاد و در «عصرِ تصویرِ جهان»- حاملِ جدالِ مرکزیِ مدرنیته در مقامِ «تمدنِ تصویر» است. ازیک‌سو برای دخترکِ خیالبافِ پای سفره‌های عقد محلِ ظهورِ چهره‌ی نجات‌دهنده است، و از سوی دیگر برای یک زنِ ۲۵ ساله‌ی مطرود مکانِ مواجهه با خود. رخدادِ «آگاهی» که نتیجه‌ی برهم‌کنشی میانِ خود با خود، نتیجه‌ی کارِ تصویر بر خود («... تصویری آگاه/ که زمهمانی یک آینه برمی‌گردد») یا تصویر بر تصویر است (چنان‌که در شاملو: «آینه‌ای در برابرِ آینه‌ات ...»). مرگِ تغزلِ (Lyricism) دوره‌ی اول: و تولدِ «چیزی» که باید هنوز نامیدش... .

«دیدار در شب» محل یک ترانسفیگوراسیون[۱۰] چندوجهی است - خصوصاً که با حرف ربطِ «وَ» و یک فیگور («چهره‌ی شگفت») هم آغاز می‌شود. چهره‌ی شگفت چه می‌گوید؟ می‌گوید: «حق با کسی است که می‌بیند». گفته‌اند و گفته است که این بیش از هر چیز به نسبت‌اش با نیما برمی‌گردد: «می‌توانم بگویم از او یاد گرفتم چطور نگاه کنم ... اگر شعر من تغییری کرده ... بدون شک از همین آشنایی است. نیما چشم مرا باز کرد و گفت ببین. اما دیدن را خودم یاد گرفتم[۱۱]». و او که زندگیِ قبلی‌اش را در کوری سپری کرده است، احساس خسران می‌کند (من مثلِ حس گمشدگی وحشت‌آورم)، اما بلافاصله به معصومیتِ کودکی پناه می‌برد به منطقِ سیالِ و رهای میل که در اینجا چون یک دالِ رستگاری ظاهر می‌شود (: من، من که هیچگاه/ جز بادبادکی سبک و ولگرد... چیزی نبوده‌ام). ... اما منطق مواجهه در نیمه‌ی دوم شعر به لحظه‌ی «آگاهی» می‌رسد (اکنون طنینِ جیغِ کلاغان ... و آینه‌ها به هوش می‌آیند)، و در بند بعد جنسِ تاریخیِ خود را آشکار می‌کند (من با تمام خاطره‌هایم/ از خون، که جز حماسه خونین نمی‌سرود / و غرور .../ در انتهای فرصتِ خود ایستاده‌ام).

پایان‌بندیِ دیدار در شب، صحنه‌ی درخشانِ یک «فروریختن» و یک «بالاآمدن» است: لولای مرگ و تولد: فیگور (چهره‌ی شگفت) که «لرزید و بر دو سوی خویش فروریخت» و من که «چون موجی از تأثر و شرم و درد/ بالا می‌آمدم». آنچه از مرگِ فیگور می‌ماند، «آن دو دست، آن دو دستِ سرزنشِ تلخ» است یا آنطور که بعدترها «آن دو دستِ سبزِ جوان».

منِ برخاسته از وضعیتِ ققنوسی، به‌یک‌معنا، همان پری کوچکِ غمگینی است که فرخزاد در مصاحبه‌ای می‌گوید فکر می‌کنم می‌توانم از آن آغاز بسازم. دست‌کم بر دو روندِ عمده می‌شود انگشت گذاشت:

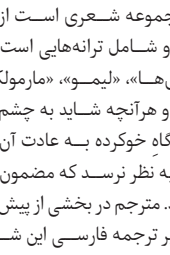
- بنظر می‌رسد بخشِ مهمی از اتمسفرِ فضای تأسیسیِ جدید محصولِ تلاش برای تعیین‌تکلیف‌کردن با تصویر است. درکِ او از تصویرِ حالا فرسنگ‌ها با آن درکِ سابق و آن پنجره‌ی قدیمی فاصله دارد. ابداً ایماژیست نمی‌شود، به اصرار از اولویتِ محتوا دفاع می‌کند (در مصاحبه‌هایش به کرات ایماژیسم حاد را به اتهامِ دکوراتیوبودن سرزنش می‌کند): اما به‌شکلی اساسی با چیستیِ تصویر و نسبتِ آن با زبان درگیر می‌شود: «گویی که کودکی/ در اولین تبسمِ خود پیر گشته است». «و قلب - این کتیبه‌ی مخدوش/ که در خطوط اصلیِ آن دست برده‌اند - / به اعتبار سنگیِ خود دیگر/ احساس اعتماد نخواهد کرد». نطفه‌ی حیاتی که در سطحِ تصویرِ مرگ گیر کرده است. یک تبسم (درمقامِ جانِ صورت) که در سطحِ مرگِ خشکیده است (پوسیدن یکی از وجوهِ اساسیِ استتیکِ متأخر فرخزاد است). - هبوطی دشوار از فضایی نقاشانه (رنگ) به فضایی طراحانه (خطوط). از رنگی به سیاه و سفید. از جهانِ طبیعت و رنگ‌ها که با آخرین ظهورشان می‌میرند - به‌هیئتِ «وهمِ سبزِ درختان[۱۲]» [در وهمِ سبز]، یا «حسِ سبزِ درختان» [در دیدار در شب] - به درگیریِ طراحانه با تصویر و «با آن خطوط نازکِ دنباله‌دارِ سست». طیفِ رنگ‌ها به سبزی غلیظ و مفرط می‌رسد، می‌ماند و می‌پوسد، در عصاره، جوهر و رنگدانه‌ی سبزی که محلِ همذات‌پنداری‌های بعدیِ فرخزاد با سبزینه و زمین و «ریشه‌های گیاهانِ گوشتخوار» هم هست.

ادامه در صفحه ۱۲

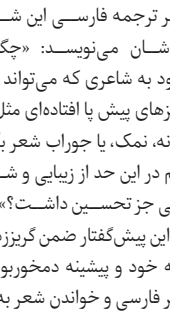
عطف

ترجمه‌هایی از الیوت و نرودا

بعد از کتاب‌های «زاغی» تد هیوز و «مرثیه‌های دوئینو» از راینرماریا ریلکه، نشر فنجان اخیرا دو کتاب «هرزآباد» ت.اِ.الیوت و «ترانه‌های عناصر» پابلو نرودا را با ترجمه علی بهروزی منتشر کرده است. «هرزآباد» همان شعر بلند معروف الیوت است که مخاطب فارسی‌زبان آن را بیشتر به نام «سرزمین هرز» می‌شناسد. بر ترجمه بهروزی از این شعر صالح حسینی مقدمه‌ای نوشته است و در بخشی از این مقدمه به نقل قول‌هایی در شعر الیوت اشاره کرده که از اشعاری به زبان دیگر وارد شعر او شده‌اند و الیوت آنها را به همان زبان اصلی در شعر خود آورده است. صالح حسینی، ترجمه بهروزی را از این جهت که او هم آن نقل قول‌ها را به زبان اصلی در ترجمه فارسی آورده نشانه وفاداری بهروزی به شعر چندصدایی و چندزبانی الیوت دانسته و نوشته است: «در مقابل، مترجمان دیگری که به ترجمه‌ی این شعر همت گماشته‌اند، این نقل قول و نقل قول‌های دیگر را هم ترجمه کرده‌اند و لحظه‌ای هم به این نکته نیندیشیده‌اند که چرا الیوت، که خود مترجم و سخن‌ساز قابلی بوده است، آن‌ها را به همان صورت اصلی آورده است». بعد از مقدمه صالح حسینی، پیش‌گفتار مترجم آمده است. مترجم در این پیش‌گفتار، ترجمه خود از «هرزآباد» را به صالح حسینی تقدیم کرده است. او در بخشی از این پیش‌گفتار با اشاره به «چندصدایی»بودن شعر «هرزآباد» می‌نویسد: «فکر من این بوده که از طریق یک ترجمه‌ی موزون و تغییر



هرزآباد
ترانه‌های عناصر
ت.ا.الیوت
پابلو نرودا
ترجمه علی بهروزی
نشر فنجان



وزن در قسمت‌های مختلف به این حالت چندصدایی در فارسی دست یابم». ترجمه فارسی بهروزی از «هرزآباد» همراه است با متن اصلی این شعر. دیگر کتابی که اخیرا با ترجمه علی بهروزی در نشر فنجان منتشر شده، «ترانه‌های عناصر» است که مجموعه شعری است از پابلو نرودا و شامل ترانه‌هایی است برای «لباس‌ها»، «لیمو»، «مارمولک» و «نخ» و هرآنچه شاید به چشم نیاید یا از نگاه خوکرده به عادت آن‌چنان مهم به نظر نرسد که مضمون شعر شود. مترجم در بخشی از پیش‌گفتار خود بر ترجمه فارسی این شعرها درباره‌شان می‌نویسد: «چگونه می‌شود به شاعری که می‌تواند راجع به چیزهای پیش پا افتاده‌ای مثل پیاز، هندوانه، نمک، یا جوراب شعر بگوید، آن هم در این حد از زیبایی و شکوه، حسی جز تحسین داشت؟» او در ادامه این پیش‌گفتار ضمن گریززدن به گذشته خود و پیشینه دمخوربودنش با شعر فارسی و خواندن شعر به زبان انگلیسی و اشاره‌ای به ترجمه‌های شاملو، ماجرای ترجمه این اشعار را روایت می‌کند و وارد جزئیات فنی‌تر ترجمه این اشعار می‌شود.

ادامه در صفحه ۱۲

اثاثِ جنگ - ۱۳

متکا

احمد غلامی

در زندگی ترس‌هایی وجود دارد که یک‌بار می‌شود آنها را تجربه کرد، مثل ترس در لحظه اسارت. برای یک اسیر زمان در لحظه اسارت متوقف می‌شود. گذشته و آینده‌ای وجود ندارد. اکنونِ محض است. اکنون مملو از هراس و ترس. آنچه اسیر را می‌ترساند مرگ نیست، چگونه مردن است: با گلوله‌ای در پس سر، در سینه یا با دست‌های بسته زنده‌به‌گورشدن. چگونه مردن هم ترسناک نیست. تهی‌بودن، تهی‌شدن از گذشته و آینده است که هراسناک است. پرت‌شدن در خلأ. آن‌هم خلأ در زمان و مکان واقعی. اسرای کمی چهره سربازانی را که اسیرشان کرده‌اند به‌یاد می‌آورند، مگر اینکه برخورد خاصی بین آنها رخ داده باشد تا در ذهن‌شان حک شود. اگر دشمن با خشونت لگدی به اسیری بزند، در آن لحظه تهی‌بودگی از بین می‌رود و اسیر دوباره وارد دنیای آدم‌ها می‌شود. لگدهای پی‌درپی و ناسزاها ترسش را زایل می‌کند و قوه تخیلش را به‌کار می‌اندازد تا راهی برای نجات خود پیدا کند. عکسی از خانواده‌اش بیرون می‌آورد و به دشمن نشان می‌دهد. این کار در گذشته بسیار اثر داشت، اما در جنگ‌های امروزی، غلبه عقل بر احساس و تخیل موجب شده تا دشمن در بهترین حالت این‌گونه استنتاج کند، مگر او خانواده ندارد، پس چرا باید به یک اسیر رحم کند و به همین دلیل بر بی‌رحمی‌اش افزوده خواهد شد.

سال‌های سال است که از اسارت سبحان می‌گذرد و الان آزادآزاد است اما هنوز که هنوز است بعضی شب‌ها وحشت‌زده از خواب می‌پرد و دست‌هایش را دیوانه‌وار بالا می‌برد و دست در جیب‌هایش می‌کند و عکس خانواده‌اش را بیرون می‌آورد، بالا می‌گیرد و به دیوار روبه‌رو زل می‌زند. همسرش که به این وضع خو کرده آرام چراغ را روشن می‌کند، لیوانی آب می‌آورد، عکسش را از دستش می‌گیرد و آن را درون جیب لباس نظامی‌اش می‌گذارد و آرام سر جایش روی تشک می‌خوابد. هنوز که هنوز است او شب‌ها با لباس نظامی می‌خوابد و فکر می‌کند قرار است دشمن حمله کند و احتمال دارد او دوباره به اسارت دربیاید. سبحان دوست ندارد با لباس زیر به‌دست دشمن بیفتد. احساس می‌کند اگر در آن وضع اسیر شود در برابر آنها تحقیر می‌شود. سال‌های اول که از اسارت بازگشته بود با پوتین‌هایش می‌خوابید. خیلی طول کشید تا باور کند دیگر می‌تواند پوتین‌هایش را از پا دربیاورد و حتما خیلی سال هم طول می‌کشد که بفهمد جنگ تمام شده و می‌تواند با خیال آسوده سر بر بالش بگذارد. مادرش می‌گفت، در بچگی خوش‌خواب بود، سرش به بالش نرسیده خوابش می‌برد. همسنگرهایش می‌گفتند زیر صدای انفجار توپ و خمپاره راحت توی سنگر می‌خوابید. اصلا فکر نمی‌کرد این توپ و خمپاره آتش تهیه‌ای است که دشمن سرشان می‌ریزد تا بعد حمله کند و او را به اسارت بگیرد. سبحان آزاد است، اما دشمن هنوز که هنوز است خوابش را به اسارت گرفته است. با سبحان توی چنانه آشنا شدم. سوار تویوتا برمی‌گشتیم خط. تازه به جبهه آمده بود. گفت: «مال گردان ۱۲۴ هستی؟» گفتم: «آره!» گفت: «چه جالب من هم می‌روم آنجا. پس هروقت رسیدیم مرا بیدار کن!» جوابش را ندادم. محال بود کسی بتواند پشت وانت تویوتا آن هم در جاده‌های خاکی پُرچاله‌چوله چنانه خوابش ببرد. او کوله‌پشتی‌اش را زیر سرش گذاشت و قبل از آنکه بخوابد گفت: «خیلی مانده است؟» گفتم: «آره!» بعد زل زد به آسمان آبی. لکه‌ای ابر هم توی آسمان نبود. مسیر نگاهش را دنبال کردم ببینم به چه‌چیز این‌طور زل زده است. چیزی نبود. آسمان مثل شیشه‌ای آبی صاف‌صاف بود. تا برگشتم نگاهش کنم، خوابش برده بود. راننده از توی آینه نگاه کرد و دید سبحان درازبه‌دراز کف وانت افتاده است. با دست اشاره کرد تا بفهمد آن پشت چه خبر است. فکر می‌کرد، او مریض است و نمی‌تواند بنشیند. کف دو دستم را به‌هم چسباندم و گذاشتم طرف راست صورتم یعنی خواب‌خواب است. راننده خندید و شیطنتش گل کرد. از جاده خاکی بیرون زد و افتاد توی دست‌اندازهای غیرمنتظره. ماشین چنان تکان می‌خورد که ناچار شدم کف وانت بنشینم و لبه باربند را بگیرم. سبحان بالا و پایین می‌پرید و گاه غلت می‌زد. منتظر بودم هرآن بلند شود و بنشیند، اما مثل متکا این‌طرف آن‌طرف می‌رفت. راننده نگران شد، برگشت توی جاده و ایستاد. غبار غلیظی دشت را آکنده بود و غبار ضخیمی روی من و سبحان نشسته بود. راننده که چاق و خپل بود و پیراهن نظامی‌اش از کمربند بیرون زده بود، گفت: «مطمئنی خواب است، نکند مرده باشد کار دستمان بدهد!» بعد سبحان را مثل بالش به‌سمت خودش کشید و گفت: «سرکار، سرکار...» صدایی از او درنیامد. دوباره فریاد زد: «سرکار سرکار...» سبحان پلک‌هایش را باز کرد و گفت: «رسیدیم؟» راننده گفت: «این کیه بابا!» برگشت و پشت فرمان نشست. جاده صاف و بدون دست‌انداز شده بود و تویوتا دشت را از دو طرف قیچی می‌کرد و جلو می‌رفت. سبحان بلند شد، نشست و گفت: «چرا این‌جوری کرد؟» شانه‌هایم را بالا انداختم. منتظر بودم تا مثل متکا دوباره بخوابد ولی نخوابید، گفت: «خیلی مانده؟» گفتم: «نه!» گفت: «بچه کجایی؟» گفتم: «تهران!» گفت: «اینکه تابلو است، منظورم محل‌تان است!» گفتم: «سرآسیاب!» گفت: «کدام سرآسیاب؟» گفتم: «شمشیری» انگار از خواب پریده باشد گفت: «پادگان نیروهوایی را بلدی؟» گفتم: «خانه ما نزدیک زمین فوتبال عادل است.» گفت: «ای‌والله خودشه، خود خودش. بچه‌محل از آب درآمدیم توی این بر و بیابان. خدایا بزرگیت رو شکر!» گفتم: «بچه کجایی؟» گفت: «بچه فلاح، میدان فلاح!» گفتم: «اینها به‌هم چه ربطی دارند!» گفت: «از میدان آذری تا فلاح ده دقیقه راه است.» خیلی هم بیراه نمی‌گفت. همین که تهران بود و در نزدیکی ما، بچه‌محل حساب می‌شد یک‌جورهایی. رسیدیم خط. با هم رفتیم سنگر فرماندهی. هر دو دم سنگر ایستاده بودیم. سبحان گفت: «قربان از گردان ۱۴۸ توپخانه مأمور شده‌ایم اینجا!» بعد دست کرد برگه مأموریتش را دربیاورد. فرمانده گفت: «نمی‌خواهد، می‌شناسمت. همان هستی که شبا تا صبح کنار توپ خوابیده‌ای؟» سبحان گفت: «بله قربان!» فرمانده گفت: «حالا تو را فرستادند اینجا چه‌کار؟» گفت: «قربان ما را تنبیه کرده‌اند!» فرمانده خندید و گفت: «متنبه شدی؟!» گفت: «بله قربان!»

ادامه در صفحه ۱۲