نگاه

فاشیسم سودمند بودن

شرق: پس از جنگ جهانی دوم و تسلیم بی‌قیدوشرط ژاپن به متفقین و رواج فرهنگ غربی، به‌ویژه آمریکایی در آن کشور، خانم‌های نویسنده بیش از پیش به عرصه رمان و داستان کوتاه پا گذاشتند و برخی از ایشان از شهرت و محبوبیت بین‌المللی برخوردار شدند. برجسته‌ترین این نویسندگان، مینائه میزومورا، هیروکی کاواکامی، یوکیو اوگاوا، بنانا یاشیموتو، می‌یکو کاواکامی، سایاکا موراتا و یکی از این نویسندگان نسل جوان، هیروکو اویامادا است که اخیرا دو داستان از او با ترجمه مهدی غبرائی در انتشارات نیلوفر منتشر شده است. هیروکو اویامادا از نسل جدید نویسندگان خلاق ژاپنی، در سال ۱۹۸۳، در هیروشیما به دنیا آمده و هرچند تازه چهل‌سالگی را پشت سر گذاشته، اما بار هراسناک بمب اتمی که قریب چهل سال پیش از تولدش شهرش را به کل ویران کرده و عواقبش تا امروز به‌جا مانده، بر نوشته‌هایش سنگینی می‌کند؛ البته بی‌هیچ اشاره مستقیمی به بمب و در عوض با استفاده از هنر روایی که از بزرگان کشورش و جهان به میراث برده. اویامادا در هر دو رمان کوتاهی که در این کتاب آمده است، با ایجاد فضایی وهم‌انگیز و کمابیش فراواقعی، در عین استفاده از عناصر آشنا، به حقیقتی دست می‌یابد شایان موقعیت انسان امروز در جهانی معلق بین هویت و هویت‌باختگی. اویامادا را در وطنش قدر دانسته‌اند و چند جایزه معتبر، ازجمله جایزه اکتاگاوا را دریافت کرده است. در ۲۰۱۳ رمانک «گودال» را نوشت که بابت آن جایزه معتبر «اَکُتاگاوا» را دریافت کرد.

یکی از داوران این جایزه، هیرومی کاواکامی که خود رمان‌نویس مطرحی است، توانایی اویاما را در زمینه «فانتزی در صحنه واقعی» ستود. اویاما خود می‌گوید در کار نویسندگی بیش از همه از فرانتس کافکا و ماریو بارگاس یوسا تاثیر پذیرفته است؛ تاثیری که در فضای وهم‌آلود «گودال» پیداست. اویامادا دوران مدرسه خود را در هیروشیما سپری کرده است؛ همان شهری که آمریکایی‌ها به بهانه پایان‌دادن به جنگ جهانی دوم، یکی از دو بمب اتمی خود را بر آن انداختند. اویامادا در سال ۲۰۰۶ در رشته ادبیات از دانشگاه هیروشیما فارغ‌التحصیل شد و پس از دانشگاه ظرف پنج سال سه بار شغل تغییر داد و همین تجربه مایه نوشتن اولین رمانش با عنوان «کارخانه» شد که بابت آن جایزه «شین‌جو» را در سال ۲۰۱۰ دریافت کرد. به این ترتیب، در کتاب «گودال-کارخانه» دو داستان تحسین‌شده هیروکو اویامادا انتخاب و ترجمه شده است. «راوی رمان موجر و سوررئال «گودال» خود را در محیط روستایی غریبی سرگردان می‌بیند. مسکن‌گزیدن رایگان در خانه‌ای که تازه خالی شده و متعلق است به پدر و مادر شوهر راوی، آسا، غنیمت است و اویامادا از صرفه‌جویی این زوج برای زمینه رمان استفاده می‌کند... اویامادا در سراسر رمانک تعادل بین سوررئال و روزمرگی را حفظ می‌کند و به طرزی به‌یادماندنی پادرهوایی آسا را منتقل می‌کند». نثر رمان نیز خبر از وقوع اتفاقی تهدیدکننده می‌دهد و فضای دلهره‌آور و غریب داستان را می‌سازد. رمانک «کارخانه» نیز تعمقی است در آنچه به معنای انجام‌دادن طوطی‌وار کار تحت نظام سرمایه‌داری است. در این رمان «حضور نگران‌کننده موجودات کارخانه همچون ابزاری برای ارائه مفاهیم آشنای شرکت‌ها به کار می‌رود: نظارت مداوم داخلی، سرپوش گذاشتن و آبروداری. به قول براین لودر، فاشیسم سودمند بودن. همیشه باید رابطه نمادین بین وضع موجود و شرکت به هر قیمت حفظ شود. مثالی که در مورد نمایش ظاهر همه شرکت‌ها مصداق دارد، چه داستانی باشد چه واقعی». بنابراین، داستان «کارخانه» واقعیت عجیبی را ترسیم می‌کند که شبیه اکنون ماست. «این رمانکی از محیط کارگری است که نیشدارتر، طعنه‌آمیزتر و حقیقی‌تر از امثال معاصر خود است». ماجرای رمان الهام‌گرفته از کار موقت اویامادا در یکی از شرکت‌های وابسته به اتومبیل‌سازی است. او از پدیده‌ای معمولی وضعیتی غریب می‌سازد. در داستان «گودال» نیز زنی شغلش را ترک می‌کند و به شهر دیگری می‌رود، در گودال می‌افتد و حوادث غریبی را از سر می‌گذراند. وضعیتی فراواقعی که به‌سرعت در زندگی روزمره رخنه می‌کند، اما جالب اینجاست که این دگرگونی کمابیش نامحسوس است. دو رمانک اویامادا در ژاپن و غرب خاصه در آمریکا با تحسین و اقبال منتقدان مواجه شده‌اند و نقدهای متعددی درباره این آثار نوشته شده است. این نقدها به‌خصوص رمانک «کارخانه» را که از تجربه کار نویسنده در شرکتی وابسته به کارخانه وام گرفته است، مورد توجه قرار داده و به فضای کافکایی آن اشاره کرده‌اند. این رمان مدام بین سه شخصیت اصلی در نوسان است؛ بی‌آنکه هیچ نشانی از تغییر راوی در میان باشد. هرچه در رمان پیش می‌روید، نظرگاه‌ها بیشتر در هم تنیده می‌شوند و گاه در میانه فصلی نظرگاه تغییر می‌کند و توالی منظم خود را از دست می‌دهد. مفهوم زمان یکسر ناپدید می‌شود و در اواخر کتاب است که خواننده درمی‌یابد حدود پانزده سال گذشته است.

«آشفتگی بی‌نهایت احساس درماندگی را بیشتر می‌سازد و در درون خواننده همان گسست بی‌معنایی را ایجاد می‌کند که کارگران کارخانه بر سرشان می‌آید». اما همچنان که رمان پیش می‌رود، شخصیت‌ها از سردرگمی ملایم به خودآگاهی پذیرش وضع موجود و سپس به یأس می‌رسند. نویسنده بر اساس تجربه کار خود در صنعت اتومبیل‌سازی، کارخانه را فضایی درمی‌یابد که در آن طبقه کارگر ناتوان است و از طریق نشان‌دادن این ناتوانی، محیط کار سرمایه‌داری مدرن را نقد می‌کند و اختلاف طبقاتی را تصویر می‌کند. سنت ادبیات پرولتاریایی موقعیت طبقه کارگر و اهمیتشان را در برابر ماشین سرمایه‌داری برجسته می‌کند. این ژانر اغلب هوادار نظریات مارکسیستی است که عقیده دارد طبقه کارگر از ارکان چرخش چرخ جامعه است... در کارخانه کارگران ضمن انجام کارهای بی‌معنا در قبال مزد معرفِ پرولتاریا هستند. و اما درباره موقعیت کافکایی رمان، طرز قصه‌گوییِ اویامادا یادآور رمان‌های کافکا است که دنیای او کابوس‌وار است. از این‌روست که «کارخانه» را رمانی کافکایی خوانده‌اند. تصاویر غریب و ساختار غیرخطی رمان همچون آثار کافکا تخیل را برمی‌انگیزد و مخاطب را به جایی می‌کشاند که واقعیت داستانی را با واقعیت خود قیاس کند. درست همان تاثیری که آثار کافکا بر خواننده می‌گذارد.

گودال-کارخانه
دو داستان
هیروکو اویامادا
ترجمه مهدی غبرائی
انتشارات نیلوفر

نگاهی به روایت «زندگی خصوصی» حمید امجد

پرسه‌ای در تاریخ و جامعه ایرانی

نسیم خلیلی

قبل از هر چیز در مواجهه با کتاب کوچک و خوش‌خوان «زندگی خصوصی» باید به این واقعیت محرز اشاره کرد که نویسنده، حمید امجد، در روایت اسطقس‌داری که در «زندگی خصوصی» پرورانده و نثر وزین نیلا به بازار کتاب فرستاده است، افزون بر قصه‌گویی خلاقانه، دیالوگ‌های خوش‌خوان و روایتی پاکیزه، هنرهای دیگرش را هم بازنمایی کرده است، و از آن جمله آن نگاه سینمایی کارآزموده و پخته‌اش را که بی‌تردید حاصل سال‌ها قلم‌فرسایی و هنرآفرینی‌اش در گستره ادبیات نمایشی، سینما و فیلم است و از همین رو است که روایت پیش‌رو فقط داستان نیست، بلکه تکه‌ای از یک تله‌تئاتر جاندار یا حتی یک فیلم سینمایی تأثیرگذار را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

مخاطب آدم‌ها را می‌بیند، با جزئیات در خاکستری پس پلک تجسم‌شان می‌کند و دیالوگ‌های‌شان را، که مشحون از مؤلفه‌های انسان‌شناسانه-روان‌شناسانه است، چونان که آنها در برابرش نشسته باشند و بشناسدشان، ادراک می‌کند و این‌همه باعث می‌شود کتاب را یک نفس بخواند، چیزی که افزون بر روایت خلاقانه و وجه بصری آن، به آن تعلیق پرکششی بازمی‌گردد که با فرازوفرودهایی تا انتها مخاطب را با خود می‌کشاند تا به یک پایان‌بندی تأمل‌برانگیز برسد. داستان چنانچه از نویسنده-سینماگری مانند حمید امجد انتظار می‌رود، با پلانی سینمایی و کاملا بصری آغاز می‌شود؛ آن‌هم در لفافه‌ای از توصیفات ادیبانه: «دریا و ساحل-روز-خارجی. دریای موج‌خیز، زیر آفتاب کم‌رنگ عصر. تصویر به آرامی عقب می‌کشد و در ساحل یک سواری رنوی زردرنگ دیده می‌شود که تا لب آب پیش رفته و ایستاده؛ درش باز است و صدای موسیقی از پخش صوت آن شنیده می‌شود». پلان‌های سینمایی پس از این آغاز نیز -که در طول روایت تکرار شده‌اند- زنده و همراه با جزئیات بصری‌اند تا مخاطب افزون بر کلمات، روایت را در لفافی منقش از تصاویر بگشاید، او حتی صداها را هم از میان این پلان-گفتارها می‌تواند بشنود: صدای هیاهوی چاپخانه را وقتی که در خیال داری، روزنامه‌های چاپ‌شده روی نوار نقاله ماشین چاپ را می‌بینی که با تیترهایی مربوط به قصه پیش می‌آیند: «بر صفحه‌ای از روزنامه این عنوان خوانده می‌شود: «غلامرضا کاشف مفقود شد». -حرکت تصویر روی عنوانی دیگر: «خودکشی یا جنایت؟» -حرکت تصویر روی عنوانی دیگر: «راز خودروی بی‌سرنشین». -حرکت تصویر روی عنوانی دیگر: «جسد هنرمند سرشناس یافت نشد». و حالا غلامرضا کاشف بر تارک روایت ایستاده است، قهرمان مهجور قصه که تا پایان روایت نویسنده نمی‌گوید که به‌راستی چه کسی است؟ هنرمندی سرشناس با پیشینه‌ای مبهم یا مرد مغمومی که از کار سیاسی ستم دیده و از سوی نزدیکانش طرد و نفی شده و به هنر پناه برده است؟ و قصه مسیری خلاقانه برای رسیدن به شناخت همین آدم است در ذهن مخاطب. آنچه دراین‌میان چنین مسیری را دل‌انگیز می‌کند، دیالوگ‌های درستی است که تیپ گویندگان‌شان را به‌خوبی نمایندگی می‌کنند، پاسبان، ادبیات درست خودش را دارد، صاحب آرایشگاه صداقت با موهای روغن‌زده ادبیات خودش را، هم‌بندی سابق غلامرضا که به جرم سیاسی در زندان است، هم ادبیات خودش را دارد و زن که در زندگی با غلامرضا رنج کشیده است، بچه که از مهر پدر به آن حدی که ارضایش کند، محروم بوده، پدر سنتی که فرزند هنرمندش را مثل فرزندان تاجر و بازاری‌اش ستودنی نمی‌بیند؛ آنها از سوی نویسنده و در قالب یک روایت ادبی-سینمایی مقابل پرده فراخوانده می‌شوند تا درباره شخصیت و سلوک و زندگی غلامرضا کاشف حرف بزنند، و سؤال کلیدی و غمگنانه این است: «آیا راست است که می‌گویند او وقتی زندان بوده است، به هم‌حزبی‌هایش خیانت کرده است؟». پاسخ‌ها تأمل‌برانگیزند؛ پاسخ‌هایی که از جهان‌بینی و معرفت‌شناسی پاسخ‌دهندگان حکایت می‌کنند و فراتر از این، در یک نگاه کلان، همه چیز گویای آن بیت از مولاناست که می‌گوید: «هر کسی از ظن خود شد یار من/ از درون من نجست اسرار من». و نمادش را در دیالوگ‌های همسر غلامرضا می‌توان بازیافت: «روزنامه‌ها رو که می‌خونم خیال می‌کنم راجع به یه نفر دیگه‌ست، نه اون مردی که من دوازده سال تموم باهاش زندگی کردم. همه‌ش راجع به یه آدم گنده‌ست، یه آدم پیچیده؛ نه اون آدم ساده‌ای که من می‌شناختم. نه اونی که پدر بچه منه. نه اونی که گاهی بچه‌تر از بچه‌ش می‌شد» و دیالوگ‌های برادرش که به‌روشنی نگاه خانواده سنتی را به عضوی از خود که به سوی هنر یا مبارزه کشیده شده است، بازنمایی می‌کند: «خدا رحمتش کنه. شمر که نیستیم. داداش‌مون بود. بدشو که نمی‌خوام بگم. ولی داداش بزرگ‌تر حق نداره حرص داداش کوچیکه‌شو بخوره؟ - که چهل‌وچن سال حرف کسی به گوشش نرفت. هنوز بچه محصل بود که زد به کارای نمایش و تیارت درآوردن و -چه می‌دونم؟ عاق والدینو واسه خودش خرید. اون از عشق و عاشقی اول جوونیش، اون از عروسی‌کردنش... سیاسی شد، زندون رفت، دراومد، هرچی شد، هی بدنومی روی بدنومی خرید واسه خونواده‌ش». و اینها بازنمایی جامعه‌شناسانه‌ای است که استادانه و در قالب دیالوگ‌هایی ساده منضم می‌شود به آن رویکردهای انسان‌شناسانه-روان‌شناسانه‌ای که پیش‌ازاین به آن اشاره شد: جایگاه یک هنرمند یا فعال سیاسی در متن یک جامعه با معرفت‌شناسی سنتی و راکد چنانچه یک جا نویسنده همین موضوع مهم را در قالب دیالوگی غلوشده بر زبان یک منتقد جاری می‌کند: «زنده‌یاد غلامرضا کاشف در مصاحبه‌ای که من بعد از جشنواره دو سال پیش با ایشان داشتم، به اندوه و خستگی و تردیدهای جان‌فرسایی که در مرحله گذار از سنت به مدرنیته از یک سو، و گذار از مدرنیته به دوران پسامدرن از طرف دیگر گریبان‌گیر هنرمند متعهد جهان‌سومی به‌عنوان نمونه انسان جست‌وجوگر در میدان بحران‌های شالوده‌شکنانه مابعدستی و با دیدگاه‌های شریف و انسانی که ریشه در هویت و سنت‌های بومی داره و بر اثر چالش‌های رویکردگرایانه اجتماعی معاصر در قلمرو اندیشه به وجود می‌آید، اشارات متعددی داشتند» و به نظر می‌رسد دیالوگ ازاین‌رو با چنین ادبیات ثقیلی نوشته شده تا هم ادبیات متداول منتقدمآبانه بازنمایی شده باشد و هم نویسنده نشان داده باشد که با چنین ادبیاتی آن بحران و چالش نهفته در جامعه را نمی‌توان حل کرد. اما نکات جامعه‌شناسانه روایت آنجا به اوج خودش می‌رسد که نویسنده استادانه صحنه‌ها و پلان‌های روایتش را طوری می‌چیند که تقدس مرگ را در جامعه به نظاره بنشیني، روندی بطئی که باعث می‌شود آدمیان با توسل به مرگ، شخص متوفا را از حضیض ذلت، از ظن خیانت‌پیشگی و لاابالی‌گری، به اوج عزت، قهرمانی که هنرمند و جامعه‌شناس و پدر خوبی بوده است، برافرازند و در نهایت اما مخاطب تنهاست و در تعامل با پایان‌بندی درخشان روایت فقط اوست که می‌تواند غلامرضا کاشف روایت امجد را در ذهنش بازسازی کند.

زندگی خصوصی
حمید امجد
انتشارات نیلا

شکل‌های زندگی: درباره یک رمان از یاد رفته، «هیچکاک و آغاباجی»

هیچکاک ناتمام

نادر شهریوری (صدقی)

تاریخ، فلسفه تاریخ، قوانین تاریخی و کلمات یا عباراتی مشابه تنها درک ما را از تاریخ دشوار می‌سازند. شاید تاریخ همانی باشد که راوی «هیچکاک و آغاباجی» روایت می‌کند، آنگاه که یاد مادر مادرش می‌افتد و از او می‌پرسد «نَن‌جان بزرگ‌ترین جادوگر کیه؟ چند بار پلک می‌زند و مرا سیر نگاه می‌کند. بادبزنی را که در دست دارد می‌اندازد توی حوض، یکی دیگر را که روی آب شناور است برمی‌دارد، شروع می‌کند زیر گردنش را باد زدن، باز بوی حصیر خیس بلند می‌شود، بعد مثل اینکه با خودش حرف بزند می‌گوید: عمر ماست که می‌گذرد». عمری که می‌گذرد، زمانی که سپری می‌شود و سپس به گذشته بدل می‌شود، گذشته‌ای که بعدها راوی کودکی و نوجوانی‌اش را روایت می‌کند. راوی «هیچکاک و آغاباجی» نوجوانی است که با لحنی دلنشین و باورپذیر داستان زندگی‌اش را حکایت می‌کند. در پنج داستان خواندنی این مجموعه با سکانس‌هایی از زندگی راوی آشنا می‌شویم که بیشتر شبیه به یک فیلم است. این به عشق و علاقه او به سینما برمی‌گردد، تا بدان حد که هر یک از فصل‌های پنج‌گانه رمان خود را به مشاهیر سینما اختصاص داده است، مانند «هیچکاک و آغاباجی» که عنوان اصلی داستان است یا نام‌های دیگر مانند «باله دریاچه قو» و یا «من و اینگرید برگمن». علاقه راوی به دیدن فیلم در سینما او را به‌ناگزیر با فضای شهر آشنا می‌کند. راوی به توصیف دقیق از سینماهایی می‌پردازد که هر یک به فراخور موقعیتی که دارند و فیلم‌هایی که اکران می‌کنند، محل تماشا و بیان گرایش‌های گوناگون جامعه در حال تحولی است که تازه با پدیده سینما و دنیای جادویی آن آشنا شده است. راوی با دوستان همکلاسی‌اش که به سینما علاقه‌مندند اوقات فراغت خود را به دیدن فیلم‌هایی می‌گذراند که در سینماهای شهر به نمایش گذارده می‌شود. «می‌رسیم جلوی سینما نیاگارا، خلوت است و تک‌وتوک آدم‌ها پلاس‌اند. می‌رویم طرف سینما آسیا، آسیا راه بزرگ آبی را نشان می‌دهد با شرکت ایو مونتان... ایستگاه بعدی سینما ایفل است که فیلم دوستان وفادار را می‌دهد... می‌رسیم سر چهارراه استانبول، سینما همای دشمن زن با شرکت ناصر ملک‌مطیعی و ویدا قهرمانی... جلوی سینما سهیلا و سینما متروپل باز می‌زند توی ذوقمان...». ادبیات حتی در شکل رمان تاریخی، تاریخ نیست. اگرچه روایتی از گذشته و تاریخ به دست می‌دهد اما تاریخ‌نگاری نمی‌کند، با این حال ادبیات گاه حتی عمیق‌تر از تاریخ‌نویسی به گذشته می‌پردازد و خواننده را بهتر در حال‌وهوای گذشته قرار می‌دهد. این به ماهیت ادبیات برمی‌گردد. علاوه بر این، ادبیات حتی بیشتر رفتار، احساسات و کنش‌های انسان را در قالب شخصیت و تیپ‌های داستانی به نمایش درمی‌آورد و تنش‌های درونی آنان را برملا می‌سازد و بازی‌های جور واجور سرنوشت را نشان می‌دهد و این همان مزیتی است که ادبیات بر تاریخ و گزارش‌نویسی تاریخی دارد. در این شرایط ادبیات با دستی بازتر به پیرامون خود می‌نگرد و این همان کاری است که مجموعه داستان «هیچکاک و آغاباجی» مبادرت به انجام آن می‌کند. مضمون داستان «هیچکاک و آغاباجی» اگرچه سینما است اما این مانع از آن نمی‌شود که راویِ کنجکاو به اتفاقات مهمی که پیرامونش در حال وقوع است توجه نکند. ازجمله وقایع تاریخی ۲۸ مرداد است که در اینجا راوی بهتر از هر گزارش‌نویس حال‌وهوای آن واقعه را انعکاس می‌دهد: «... هوا تاریک است که از صدای تق‌وتوق تیراندازی بیدار می‌شوم. اول فکر می‌کنم خواب دیده‌ام اما نه خواب ندیده‌ام، صدا از طرف پادگان باغشاه می‌آید. تق‌تقی پوک و جداجدا مثل نک‌زدن دارکوب به تنه درختی خشک در جنگلی ساکت... از طرف خیابان حشمت‌الدوله همهمه‌ای بلند می‌شود، سروصدای گروهی آدم است، داد و فریاد می‌کنند، شاید هم دارند شعار می‌دهند... عجیب این است که این سروصداها در حال حرکت است». راوی که بازیگوش است و یک‌جا بند نمی‌شود، آن روز نیز می‌خواهد مثل قبل با دوستان و همکلاسی‌هایش بازی کند اما زود درمی‌یابد که آن روز با سایر روزها فرق می‌کند و بازی بو می‌دهد: «دوباره برمی‌گردیم سر بازی خودمان، اما دستمان گرم نیست، بازی بو می‌دهد. حواسمان جای دیگر است. باز هم همهمه و فریاد بلند می‌شود، منتها این بار منظم‌تر و یکصداتر. می‌دویم سر کوچه. دویست سیصد نفر مرد، وسط خیابان راه می‌روند و شعار می‌دهند، همگی عرق کرده‌اند و رنگ صورت‌هایشان قرمز است، رئیسشان گروهبانی با سه هشت روی بازوست، شعار اول را او می‌دهد، بقیه با هم دم می‌گیرند و حرفش را تکرار می‌کنند. جوان و قلچماق است، وقتی نعره می‌کشد رگ‌های گردنش سیخ می‌شوند، کلاهش را گذاشته بیخ سرش، دکمه‌های فرنچش تا روی ناف باز است، گتر شلوار تا زیر زانو بالا آمده، تسمه پروانه سیاه و بلندی را در دست گرفته و با حالت ضربدر روی زمین می‌کوبد». راوی تنها به ۲۸ مرداد بسنده نمی‌کند، بلکه هم‌زمان به فضای چندقطبی جامعه در سال‌های قبل و بعد از کودتا نیز اشاره می‌کند. برای این کار از شخصیت‌هایی استفاده می‌کند که هر یک از آنان در همان حال بیانگر تیپ‌های جامعه هستند. گذشته از همکلاسی‌های راوی مانند مهران، کمال، ناصر و... که از ابتدای داستان با او همراه هستند، راوی به توصیف دیگر شخصیت‌های داستان ازجمله حاج‌حسن، آقای مقدم ناظم مدرسه، حبیب بلشویک و جناب سرهنگ مهران و خانواده‌اش و... می‌پردازد. توصیف صحنه مرگ حبیب بلشویک ازجمله به‌یادماندنی‌ترین صحنه‌هایی است که راوی در داستان خود ارائه می‌دهد: «حبیب بلشویک آنجاست. اوایل کوچه کنار آبراهه بر زمین افتاده... با احتیاط جلو می‌روم، دیگران هم جرأت می‌گیرند و پی‌ام می‌آیند. همیشه او را سرپا دیده‌ام، اما حالا که بر زمین افتاده، به نظرم می‌رسد آدم دیگری است، اولین بار است که مرده‌ای می‌بینم... دهانش نیمه‌باز است... سبیل جوگندمی بلندش کمی به هم ریخته، پیراهنش غرق خون است». در اینجا راوی به‌تدریج از توصیف آنچه دیده فراتر می‌رود و به‌ناگزیر از سمبل‌هایی استفاده می‌کند تا موضوع ابعادی مهم و عمیق‌تر پیدا کند و در همان حال خواننده را بیشتر به موضوع پیوند دهد. در اینجا راوی از بیان مستقیم ماجرا پرهیز می‌کند تا خواننده خود به مدد سمبل‌ها بتواند به کنه ماجرا پی ببرد. «لایه‌ای از خون مثل تکه‌ابری سرخ، روی خالکوبی خورشید و ماه و ستارگان دست راستش را پوشانده، همه بهت‌زده و ساکت محو این بدن غول‌پیکر شده‌ایم که به صورتی نامنظم بر زمین افتاده». ماجرای حبیب بلشویک در آخر حتی سمبلیک‌تر می‌شود، چراکه راوی درمی‌یابد که ساعت حبیب بعد از مرگش هنوز کار می‌کند. «... حس می‌کنم اتفاقی غیرعادی افتاده، ساعت جزئی از بدن حبیب بلشویک است. اگر حبیب بلشویک مرده پس ساعت هم می‌بایست از کار افتاده باشد، اما حالا که ساعت کار می‌کند پس حبیب بلشویک زنده است».

موضوع «هیچکاک و آغاباجی» سینما است و راوی می‌خواهد درباره علایقش به سینما بگوید، اما همین که داستان شروع می‌شود شهر ملتهب می‌شود و راوی به‌ناگزیر به توصیف فضایی کشیده می‌شود که نه‌تنها از آن گریزی نیست بلکه به علایق او نیز ارتباط پیدا می‌کند. در اینجا «هیچکاک و آغاباجی» از یک رمان صرفا سینمایی به رمانی شهری بدل می‌شود که در آن سیاست و اجتماع به مضمون اساسی این رمان بدل می‌شود. علاوه بر این، در تک‌تک صفحات «هیچکاک و آغاباجی» شهر موج می‌زند. با این داستان به مفهومی تازه از شهر می‌رسیم و آن اینکه شهر بیش از آنکه مفهومی تاریخی یا جامعه‌شناسی باشد، سیاسی است. «حال» برای راوی زمانی است که از آن هیچ معنایی استنتاج نمی‌شود. به نظر راوی واقعه‌ای که در حال اتفاق می‌افتد باید ماه‌ها، سال‌ها و گاه حتی بیشتر بگذرد تا آخر آن آشکار شود و بتوان با آن رابطه‌ای متقابل برقرار کرد. «من و اینگرید برگمن» آخرین قسمت ماجرا است، راوی در آخر به برگمن بازمی‌گردد تا بتواند برای عمر سپری‌شده خود معنایی پیدا کند. برگمن در این داستان مانند نوار فیلم به‌صورت یک سیم یا طناب یا رشته‌ای می‌شود که پیوند روایت‌ها از آغاز آن «هیچکاک و آغاباجی» تا «من و اینگرید برگمن» را محکم می‌کند. «میان فیلم‌ها می‌نشینم، حس می‌کنم در دریایی از برگمن شناورم. به خرافات اعتقادی ندارم ولی جنبه اسرارآمیز هر چیزی توجهم را به‌شدت جلب می‌کند. فیلم‌ها را آرام در دست‌هایم می‌گیرم و بر این باورم که به شکلی ماورالطبیعه در حال ارتباط برقرارکردن با برگمن هستم... نوار فیلم به‌صورت یک سیم یا طناب یا رشته‌ای دراز ما را به هم وصل می‌کند، من در یک سر این رشته‌ام و او در سر دیگر. خاطرات مشترکمان را از اول یادآوری می‌کنم». هرچند گذشته، گذشته است و راوی تلخی آن را در آخر داستان درمی‌یابد، اما شبح آن آدمی را رها نمی‌کند. گویی گذشته ناتمام باقی می‌ماند و مانند موجودی زنده و نامیرا همچون هیچکاک و برگمن به حیات خود ادامه می‌دهد.

* نقل‌قول‌ها از کتاب «هیچکاک و آغاباجی» بهنام دیانی

عطف

عکس‌های فوری از یک روح سرگردان

شرق: «خیال می‌کردم زندگی عین کتاب است: صفحه اول را ورق می‌زنی و به صفحه بعد می‌رسی، و همین‌طور به صفحه آخر. اما زندگی مثل داستانِ کتاب‌ها نیست. شاید کلماتی باشد و شاید صفحه‌ها شماره داشته باشد، اما پیرنگی در بین نیست و شاید پایان‌بندی باشد، اما پایانی نیست». رمان «ایستگاه ئوئنوی توکیو» نوشته یو میری با این جملات آغاز می‌شود. یو میری، زاده ۱۹۶۸ در کره جنوبی است، اما از دوران جوانی مقیم ژاپن شده و به زبان ژاپنی می‌نویسد. خانم میری علاوه بر رمان و داستان، نمایش‌نامه و مقاله نیز نوشته است و جوایز متعددی دریافت کرده. ایستگاه ئوئنوی توکیو از ایستگاه‌های بزرگ این شهر است که تاریخچه مفصلی پشت سر دارد. میری حین روایت زندگی کارگری زحمتکش، گذشته را نیز مرور می‌کند و به زمان جنگ و تبعات آن نقب می‌زند. «راوی هم‌زمان با امپراتور و پسر راوی هم‌زمان با ولیعهد به دنیا می‌آیند و سرنوشت تلخ او با زندگی امپراتور تضاد چشمگیری دارد. رمان «ایستگاه ئوئنوی توکیو» در سال ۲۰۱۴ نوشته شده و در نوامبر ۲۰۲۰ ترجمه شده و جایزه «کتاب ملی» را بابت ترجمه ادبیات از آن خود کرده است. در ابتدای رمان نقدهایی بر این اثر میری آمده است ازجمله نقد روزنامه «گاردین» که این رمان را رمانی اجتماعی می‌خواند و البته معتقد است بیشتر صبغه جادویی دارد تا واقعی. «متن سرشار از گسست است، انگار کازو (راوی رمان)، با هر پاراگراف تازه‌ای می‌کوشد گذشته را بفهمد، اما با هر سطر تاریخ از دستش می‌گریزد. گذشته و ساکنانش دست‌نیافتنی‌اند، مانند خودِ کازو در حالت شبح‌وارش. می‌گوید: دیگر نمی‌توانم به چیزی دست بزنم. صدا و رنگ و بو با هم درآمیخته‌اند و رفته‌رفته محو می‌شوند، پس می‌کشند؛ احساس می‌کنم اگر به چیزی دست بزنم، ناپدید می‌شود». آنچه رمان را خواندنی می‌کند، سر درآوردن از رمز و راز زندگی کازو، چگونگی بی‌خانمان‌شدن او و پرسه‌گردی‌هایش در پارک است. با این‌همه رمانِ میری «به وضوح خط جدایی فقر و غنا را در ژاپن پس از جنگ جهانی دوم ترسیم می‌کند». همان‌طور که در نقد دیگری آمده است: «روحی با باری از تاریخ و تراژدی در ایستگاه متروی توکیو سرگردان است». کازو عمرش صرف کارگری و خانه‌به‌دوشی شده است، او یکی از هشت فرزند خانواده‌ای است که از زادگاهش فوکوشیما برای ساختن تأسیسات المپیک ۱۹۶۴ به توکیو می‌رود. «کازو شمن پرسه‌گردی در میان چادرهای بی‌خانمان‌ها در پارک ئوئنو کنار ایستگاه قطار خاطرات پراکنده خود را به یاد می‌آورد و مدام از این شاخ به آن شاخ می‌پرد. به گفت‌وگوها گوش می‌دهد و یادش می‌آید چطور خودش آنجا بوده. حواسش جمع نیست، اما طولی نمی‌کشد که در این رمان کوتاه و گزنده آشکار می‌شود که کازو کم داغ دل ندیده و سرانجام که نویسنده سراغ این داغ‌ها می‌رود -جدایی کازو از خانواده به علت کار، مرگ عزیزان و درماندگی مالی که منجر به بی‌خانمانی او می‌شود- رمان رنگ رقت‌باری به خود می‌گیرد که تأییدی است بر آغاز انتزاعی و شعرگون آن». همچنان که کازو سقوط مالی خود را شرح می‌دهد، «رمان شکل مقطع اندوه‌بار جامعه ژاپن را به خود می‌گیرد و از طبقات فرودست تا مزدبگیران تا خانواده امپراتوری تا بی‌خانمان‌ها بازیچه دست دولتند». در نهایت می‌توان این رمان را «رشته‌ای از عکس‌های فوری ظریف از کسی خواند که ظرفیت زیستن را از دست داده و اینک بی‌وقفه می‌اندیشد و بی‌وقفه احساس می‌کند».

ایستگاه ئوئنوی توکیو
یو میری
ترجمه مهدی غبرایی
انتشارات نیلوفر