روزنامه شرق

اتوریته شیشه در سرزمین گیاهان خودرو

وندادجلیلی

شیشه‌ای گرد نشاندم بر تپه‌ای در تنسی
گیاهان خودروی پراکنده را به گرد تپه کشاند
بر نزدش خاستند و به پایش گستردند
و این دیگر خودرویدن نبود
شیشه گرد بود، بر زمین
بلند و دهانش با هوا
بر همه‌جا فرمان می‌راند
شیشه‌ی خاکستری و عریان
پرنده و بوته نبخشید
نامانند همه‌چیز در تنسی.

شعر «حکایت شیشه»ی والس استیونس در سال ۱۹۱۹ به انتشار رسیده است. شعر تا اندازه‌ای به ساده‌سازی به ترجمه فارسی درآمد تا در شرح دادن و خوانش آن مفید بیفتد و بی‌گمان با صور درخور ترجمه‌ی شاعرانه فاصله دارد. شیشه (jar)، بستوی شیشه‌ای به شکل استوانه منظم و تمام‌متقارن، «گرد» است، یعنی مقطع عرضی دایره‌ای دارد و بر «تپه»ای در تنسی نشسته است، یعنی بر اطراف، بر تنسی، مشرف است. گیاهان که خودرو و پراکنده بوده‌اند، در پی نزول شیشه به «نظم» روییده‌اند، یعنی شیشه آنها را رویانده است. از منظر ساختارگرایان و در تحلیل مقطع تاریخ از لحظه نشستن شیشه چنین می‌نماید که تنسی «فضایی بی‌نظم» بوده که این شیشه مرکز آن گشته و روییدن گیاهانش را در فضا نظم داده است و البته تحلیل محکمی است. شیشه بلند است و دهانِ دور از زمینش رو به هواست، دهانه‌ای (port) که وانگهی چشم و گوشش است؛ از همان مجرایی سخن می‌گوید که از آن می‌بیند و می‌شنود. فرمانش را از فراز و به چنان دهانی بر همه‌جا می‌راند. خاکستری است، یعنی نه سفید نه سیاه و نه رنگین، و در ضمن قدری مات یا مبهم. عریان است، یعنی هیچ‌چیزش پنهان نیست یا همه «وجود»ش پیداست و بی‌ابهام. ابهام خاکستری بودن با عریانی شیشه در تضاد نیست زیرا خود ابهام نیز عریان است، تضاد را باید در برداشتی دیگر جست. شیشه مانند هیچ‌کدام از «باشندگان» تنسی نیست، از «پرنده»ها و «بوته»هایش نمی‌بخشد بلکه پرنده‌ها و بوته‌های موجود را نظم می‌فرماید. نگفته نماند که آن‌چه به «گیاهان خودرو» برگردانده شد تا خوانش شعر ساده‌تر بیفتد در متن اصلی «wilderness» است که پرندگان، دیگر جانوران و آب‌وخاک را نیز دربر می‌گیرد. این شیشه از منظری کم‌وبیش دریدایی مرکز است اما «اتوریته»‌ای در پس آن است؛ آن «من» که می‌گوید شیشه را «نشاندم» مؤلف (auteur) است، پس این «نظم» یک مرکز نظم‌دهنده یا ناظم درونی (شیشه) و یک مرکز ناظم بیرونی («من»ـ مؤلف) دارد، ساختاری دکنستروکسیونیستی می‌گیرد و ناظم درونی که از درون سخت فعال می‌نماید، به پدید آمدن مؤلف بیرونی منفعل می‌گردد. متافیزیکی که برداشت ساختارگرایانه در شیشه نمایانده است حالتی از جنس اتوریته‌ی نیابتی می‌گیرد و از متافیزیک بودن می‌افتد. تحلیل مارکسی متافیزیک نیز برداشتی همانند پدید می‌آورد؛ انسان مخلوق قادری می‌آفریند که سپس از دسترس و قوه تمیز انسان بیرون می‌افتد و در جایگاه خالق «می‌نشیند»؛ مؤلف بیرونی مؤلف درونی را می‌سازد و سپس خود کنار می‌رود تا ایده «مؤلف» در مقطع تاریخی در خیال باشنده خصلتی مستقل از مؤلف بیرونی بگیرد. «من» این شیشه را نشانده و چنان کنار رفته است که گوینده، که در آغاز «من» است و سپس به‌تدریج راوی سوم‌شخص می‌شود، با من آغازین بیگانه می‌شود - یا شاید فرمایش‌های خود شیشه کنارش زده باشد - و در پایانِ شعر نظم موجود را، هم در مفهوم و هم در ساختار «ناآمریکایی» و درهم‌تافته جمله‌ها، به انتقاد می‌گیرد.

نظریه‌های جنبش نقادی نو (New Criticism)[1] می‌خواهد که شکاف هرمنوتیکی میان خواننده و متن به فاصله‌ای معقول باشد، اگر از اندازه‌ی معقول کمتر باشد مبتذل است و اگر بیشتر باشد خواننده را پس می‌زند، و نیز ارجاعات متن درون آن باشد، یعنی اطلاعاتی را که از ارجاعات بیرونی، مقالات، مصاحبه‌ها، نامه‌های مؤلف و... به دست بیاید نمی‌توان در تحلیل متن آورد. ولفگانگ ایزر آلمانی سنجه‌ی این شکاف را در بایستگی غافل‌گیری‌ای یافت که متن در خواننده برانگیزد، یعنی عاملی که خواننده را با متن پیش می‌برد غافل‌گیری پی‌درپی باشد. نظریه‌های نقادی نو خاصه در «خوانش دقیق» دستاوردهایی داشت، اما اینها همه در پی ساده‌سازی و تبدیل به مصالح «غیردانشگاهی»، تولیدی و بازاری لایه‌ی دیگری آفرید و آن تحلیل متن از زاویه دید مخاطب است. از آن‌جا که «مخاطب» را نمی‌توان در تعریفی معیار گنجاند، قائم به ذات بودنِ کار از چنین منظری تا بی‌نهایت متغیر است.

نشانه‌شناسی سوسوری رابطه بی‌واسطه افلاتونی میان نماینده (نام‌ـ نشان) و نموده (موجودـ مفهوم) را رابطه‌ای می‌گرداند که وابسته پیرامونش است؛ نموده به واسطه آن‌چه نیست شناخته و در میان آن‌چه دوروبرش افتاده است نمایانده می‌شود. این تعریف را لوی‌استروس در مثال خام و پخته به کار می‌گیرد؛ تا وقتی که پخته نباشد، خام هم وجود ندارد، که اگر ساده‌تر بگوییم یعنی وجود دارد اما «خام» نیست. نظمی که شیشه می‌فرماید در «بی‌نظمی» اطرافش معنا می‌گیرد که خود در مجاورت شناساننده «منظم» دیگری و به واسطه‌ی نظم آن شناساننده بی‌نظمی می‌نماید. به همین شیوه خودرو بودن گیاهان زمانی معنا می‌گیرد که با گیاهان «ناخودرو» قیاس‌شان کرده باشند.

اگر فلانی که در کار نقادی یا بررسی آثار ادبی است، یا بهمان مدرس کارگاه داستان‌نویسی، بخواهد به روشی مشابهِ برداشت غیردانشگاهی و کاربردی از مفاهیم جنبش نقادی نو و نظریه‌های همانند آن فاصله شکاف را به اندازه درست بسنجد، چه‌بسا به سراغ نماینده‌هایی می‌رود که به درکش از این مفاهیم و روشی خواسته ناخواسته سوسوری، به واسطه آن‌چه می‌پندارد این مفاهیم نیست، ساخته یا شناخته باشدشان. این نماینده‌ها ممکن است خوشخوان بودن، قصه‌گو بودن، نزدیکی با زبان روزمره‌ی مردم و... باشد. اگر بگذریم از آن‌که خوشخوان به معنای خوش‌آواز است نه آن‌چه خواندنش خوش باشد و قصه‌گو کسی است که قصه بگوید نه متنی که «قصه بسیار دارد»، نموده‌هایی که این نماینده‌ها می‌نمایاند در مجاورتِ شناختی معنا می‌گیرد؛ متن خوشخوان در مجاورت متونی معنا می‌گیرد که «ناخوشخوان» باشد، رمان قصه‌گو در میان رمان‌هایی که «قصه نداشته باشد» و نزدیکی با زبان روزمره مردم در لابه‌لای ادبیاتی که از «زبان مردم» دور باشد، همه به برداشت فلان یا بهمان.

بیستار «رمان» عامه‌پسند از دید مخاطبان هواخواهش خوشخوان است و نثر و وصف‌هایش را به تجربه‌ی اجتماعی و نه مطالعات ادبیات‌شان به‌خوبی می‌فهمند، اما مخاطبانی که خواندن نثر پاک و وصف‌های دور از کلیشه را خو گرفته باشند و غلط‌های نگارشی و دستوری را برنتابند چنان متنی را خوشخوان نمی‌شمارند. بعید نیست که خوانندگان هواخواه بیستار نیز «گلستان» سعدی را ناخوشخوان و «سردرآور» ببینند. «زبان مردم» در جامعه مردم معنا می‌یابد. همین امروز در بسیاری از سرزمین‌های جنوب ایران گویش‌هایی هست که گاه با نثر «تاریخ بیهقی» پهلو می‌زند. گویش و گاه زبان اقوام و طبقات گوناگون فرهنگی و بلکه اقتصادی جامعه یکسان نیست. اگر گویش روزمره «بخش» خاصی از جامعه را معیار نزدیکی با زبان مردم بگیریم گویش بقیه را سوی نابودی رانده‌ایم و، با از میان بردن نماینده‌ها (گویش)، نموده‌ها (فرهنگ) را نیز ناموجود ساخته‌ایم، وانگهی شمار کسانی که خواهند توانست آثار کلاسیک ادبیات فارسی را بخوانند پیوسته کم و کمتر خواهد شد. پاکی نثر و شیوایی کلام از مهم‌ترین بایسته‌های ادبیات ما در طول تاریخش و «نظمی» سراسر آراسته و پیراسته بوده است چنان‌که بسیاری از متون آموزشی و پرورشی را نیز به نثر آهنگین و مسجع می‌نوشته‌اند (مثلاً ترجمان‌البلاغه یا المعجم فی معاییر اشعار العجم) و بسیاری از مهم‌ترین آثار ادبیات کلاسیک فارسی را از این منظر شناخته‌اند؛ به کار گرفتن نثری در میانه گویش روزمره بخشی از جامعه و گفتارِ (discours) نامه‌نگاری اداری «نظمی» است که اتوریته‌ای بیرونی در این میانه می‌نشاندش تا این شیوه‌ی مهم تاریخی «بی‌نظمی» و آثار کلاسیک ادبیات فارسی «گیاهان خودرو» بنماید.

پل دو مان تمایز اندیشه‌اش را با اندیشه دریدا در این گزاره می‌آورد که ادبیات را «ساختگی‌بودن» آن از دیگر انواع گفتار سوا می‌کند. اگر این تعریف را بپذیریم، هر جمله‌ای که از اتوریته «نویسنده» دربیاید در جایگاه ادبیات می‌افتد زیرا ساختگی است، گو آن‌که موبه‌مو با «حقیقتی» بخواند، و صدالبته «ارزش» و چندوچون «ادبی»‌اش در شرح گرفتن و تفسیر پسینش برمی‌آید. دو جمله «او را کشتم.» و «اسماعیلم.» را در جایگاه ادبیات بگیریم. نخستین جمله فاعلی دارد که ناشناخته است و کسی را کشته که او نیز ناشناخته است؛ قصه‌ای هست، کسی دیگری را کشته است، پس کارش دلیلی دارد، شاید یکی از این دو نفر در حق دیگری ستم کرده باشد، شاید یکی شخصیت خوب و دیگری شخصیت بد باشد، شاید هر دو خوب یا هر دو بد باشند، شاید خوب و بد شمردن‌شان یکسره به غلط رفتن باشد، شاید راوی دروغ بگوید و کسی را نکشته باشد و... هرچه باشد غافل‌گیری مد نظر ولفگانگ ایزر را در «قصه» برمی‌آورد (زیرا ایزر نظریه‌اش را به قصه و پیرنگ کوتاه نمی‌سازد و یکی‌شمردن قصه با رمان یا فرم‌های ادبی دیگر تحلیل را از همان آغاز از اعتبار می‌اندازد). «اسماعیلم.» را می‌توان خوانشی از نخستین جمله «موبی دیک» شمرد (Call me Ishmael). شاید نزدیک‌ترین برداشت این باشد که جمله را بخوانیم (بخوانیم؛ سخنی از بایستگی در ترجمه نیست) «اسماعیلم». فعل‌بودن در این جمله نه معنای ذاتی بلکه معنای تعریفی می‌گیرد؛ دریانوردان آن دوره این‌گونه با هم «سلام‌وعلیک» می‌کرده‌اند. وانگهی می‌توان جمله را به این صورت‌ها خواند: «اسماعیل نام دارم.» «اسماعیل صدایم کنید.» «شاید نام راستینم اسماعیل نباشد.» «اسماعیلم، با همه ارجاعاتی که اسماعیل‌بودن می‌آورد.» «حدیث نفس کسی که از شما می‌خواهد اسماعیل صدایش کنید آغاز گرفت.» «نام من نام آمریکایی رایجی نیست.» «نام‌خانوادگی نیاورده‌ام.» «یادتان باشد اسماعیل‌نامی روایت می‌کند و راوی هست» و... در «اسماعیلم» ظاهراً از حال‌وهوای هیجانی، مایه روان‌شناختی و «کنش داستانی» خبری نیست. در «او را کشتم» نیز ارجاعات و لایه‌بندی نیست، مفهومی است که به خلاف «اسماعیلم» در طول می‌گسترد نه در عرض و در سطح می‌نماید نه در عمق. آیا در این جمله «ساده»ی «موبی دیک» بیشتر «قصه» هست یا در جمله «او را کشتم»، اگر چنان قیاسی بتوان کرد و معنایی داشته باشد؟ اگر این شیشه خاکستریِ عریانِ (تضاد خاکستری و عریان این‌جا و در تناقض میان نماینده و نموده برمی‌خیزد) پرنده‌وبوته‌نبخش، که کسی به یاد ندارد ــ و به‌راستی چه اهمیتی دارد؟ ــ چه کسی آن را بر تپه نشانده است و اغلب خودِ آن را مرکز ناظم و مؤلف می‌انگارند، شیشه‌ای که دهان با هوای گروهی دارد اما بر همگان حکم می‌فرماید، با گیاهان خودرو و پرندگان و دیگر جانوران و آب‌وخاک هیچ سازگار نباشد چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا ادبیات کشورهایی که نظریه‌هاشان جسته‌گریخته به ما رسیده است در فرهنگ ملی، بومی و تاریخی نروییده و نبالیده است؟ آیا فرهنگ ملی، بومی و تاریخی بنیاد بایسته‌ی آفرینش ادبیات نیست؟

پی‌نوشت:

۱. در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم ماهیت آماری و طبقاتی مخاطبان هنر دگرگون شد و بازاری که به وجود آمد معیارهای تازه‌ای در هنر افکند که هرچند صفتی تازه نداشت، صورتی تازه گرفته بود. از منظری دیگر، کتاب نقادی نو نوشته‌ی جان کرو رنسم در سال ۱۹۴۱، چهار سال پیش از پایان جنگ جهانی دوم، منتشر شد و در کنار گرایش‌هایی در بعضی دانشگاه‌های انگلستان و ایالات متحده‌ی آمریکا پیش‌زمینه‌ای شد تا جنبش نقادی نو در آمریکا به وجود بیاید و به‌خصوص دانشگاه ییل محملی شد تا افکار این گروه در آمریکا بگسترد و تا آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ بر نظریه‌های ادبی چیره باشد. نقادی نو جنبشی آکادمیک و اصولی بود که در «خوانش دقیق» و قائم به ذات بودن اثر ادبی تأکید می‌ورزید.

منبع: Theory of Literature; Prof. Paul H. Fry

عطف

مقایسه حافظ و دانته

«حافظ و دانته» کتابی است از مجید اسدی (راوش) که در نشر رسانش نوین منتشر شده است. این کتاب اثری پژوهشی است که در آن به بررسی و مقایسه تطبیقی اندیشه و افکار و جهان‌بینی حافظ و دانته از خلال آثارشان پرداخته شده و نقاط اشتراک و تفاوت این دو شاعر بزرگ به شیوه‌ای تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته است. مولف در مقدمه خود بر این کتاب درباره آن می‌نویسد: «این کتاب (حافظ و دانته)، که نام دو تن از بزرگ‌ترین نوابغ بشری را بر خود دارد، افکار و اندیشه‌های آن‌ها را بررسی می‌کند و از این مسیر، اختلافات و احتمالا تشابهات و تلاقی اندیشه‌های آنان را می‌نمایاند.

و از این طریق به مقایسه‌ی افکار آنان می‌پردازد.» نویسنده تاکید می‌کند که در این کتاب به دنبال مقایسه زیبایی‌شناختی دو شاعر نبوده و تنها به مقایسه افکار آن‌ها پرداخته است.

او کار خود را بیشتر به یک ماجراجویی شبیه دانسته است تا تحقیق و تفحص علمی و دلیل ماجراجویانه‌بودن این تحقیق و تفحص دشوار را چنین عنوان می‌کند: «اگر به ذهن بیاوریم که تنها برای تشریح و توضیح کمدی الهی، تا نیمه‌ی اول قرن بیستم بیش از هزاران عنوان کتاب در جهان غرب به نگارش درآمده است، و حتی برای توضیح بعضی از مصرع‌هایی از ابیات این کتاب، دانته‌شناسان چند کشور به اختلاف‌نظر رسیده‌اند

حافظ و دانته

مجید اسدی (راوش)

نشر رسانش نوین

و از طرفی دیگر اگر به یاد آوریم که درباره‌ی غزلیات حافظ هم، حداقل از زمان عبدالرحمان جامی تا به حال نوشته‌اند و می‌نویسند، ولی به اتفاق‌نظر نرسیده‌اند، متوجه خواهیم شد که چه راه دهشت‌ناکی را در پیش گرفته‌ایم، که پیمودن آن به ماجراجویی بیشتر شباهت دارد تا به تحقیق و تفحص علمی.» کتاب شامل دو بخش است؛ در بخش اول به زمینه‌های فلسفی و فکری که حافظ و دانته از آن‌ها تاثیر گرفته‌اند پرداخته شده است. فلسفه‌ی اسلامی، فلسفه‌ی مسیحی، عرفان اسلامی، عرفان مسیحی، کلام اسلامی و کلام مسیحی، موضوعاتی هستند که بخش اول کتاب را شامل می‌شوند. بخش دوم کتاب با نگاهی به اوضاع اجتماعی ایران و شیراز در زمان حافظ آغاز می‌شود.

آن‌گاه به اوضاع اجتماعی ایتالیا و فلورانس در زمان دانته پرداخته شده است. جامعه‌پذیری حافظ، جامعه‌پذیری دانته، هستی‌شناسی حافظ و دانته، معرفت‌شناسی حافظ و دانته، عشق حافظ و دانته، معشوق حافظ و دانته، تاثیر افکار حافظ و دانته بر رنسانس و بررسی این موضوع که «آیا دانته از بئاتریس رهایی یافت؟» مباحث دیگری هستند که در بخش دوم کتاب به آن‌ها پرداخته شده است.

در قسمتی از این بخش، با عنوان «جامعه‌پذیری حافظ»، نویسنده بر اساس بحث «دیگری بزرگ» لاکان، اشعار حافظ را بررسی کرده و از این منظر به برخورد حافظ با جامعه زمان خودش پرداخته و به رابطه او با دیگری بزرگ که به اعتقاد نویسنده همان «فرهنگ» است.

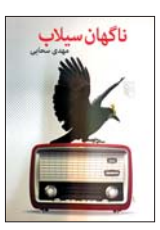
مرور

تجدیدچاپ نخستین رمان مهدی سحابی

بمباران یک شهر خیالی

مانی سپهری: نقاش، مترجم، روزنامه‌نگار؛ این هر سه وجهِ مهدی سحابی را در رمانی که اخیرا از او تجدیدچاپ شده است بازمی‌یابیم؛ رمانِ «ناگهان سیلاب» که نخستین تجربه مهدی سحابی در قصه‌نویسی بوده و چنانکه در یادداشت ناشر در آغاز چاپ تازه این رمان می‌خوانیم سحابی آخرین سطرهای این رمان را در دهه چهارم زندگی‌اش نوشته است. «ناگهان سیلاب» اخیرا در نشرِ مرکز تجدیدچاپ شده است. سحابی مترجمی بود پرکار و با دامنه انتخابی متنوع. سیلونه، پروست، سلین، فلوبر، کالوینو... هیچ‌کدام از این‌ها، دست‌کم در ظاهر، به هم شبیه نیستند و سحابی از همه این‌ها آثاری را ترجمه کرده است و همچنین از نویسندگانی دیگر. تاثیر این تنوع را در رمانِ او نیز می‌توان پیدا کرد. رمانی که در آن هم تاثیرات ریزبینی‌های پروستی هست، هم فانتزی‌هایی از جنس فانتزی‌های برخی آثار کالوینو و هم تعهد اجتماعی نویسندگانی نظیر سیلونه و البته به همه این‌ها باید اضافه کرد توجه نویسنده را به نثر. این‌ها اما همه فقط تاثیراتی است که به خود ساحت ادبیات و قصه‌نویسی ربط پیدا می‌کند. «ناگهان سیلاب» اما از منابع دیگری نیز تغذیه می‌کند که سحابی به‌واسطه تنوع حوزه‌هایی که در آن‌ها کار کرده بود به آن منابع نیز دسترسی و تسلط داشت. از جمله نقاشی و مجسمه‌سازی که تاثیرشان را بر ذهنیت و تخیل سحابی به‌وضوح در این رمان می‌توان دید. مثلا همان سطرهای آغازین رمان نشان از حضور ذهنیت یک نقاش در پسِ پشت این سطرها دارد. نقاشی که به صداها حجم می‌دهد و آن‌ها را به تصویر بدل می‌کند: «در میان شاخه‌های درختان می‌لولند و رنگشان با رنگ‌های درخت می‌آمیزد. صدایشان گاه با شرشر جوی پهن و همهمه خودروها یکی می‌شود و گاه از میان آنها بیرون می‌زند و اوج می‌گیرد و همه فضا را پر می‌کند؛ همه صداهای دیگر یکباره فرو می‌نشیند و هیاهوی آنها همه درختان را فرا می‌گیرد. شاخه‌های درختان ناگهان پر از برگ می‌شود و هر برگ با باد (یا بی هیچ بادی) صدا می‌کند و صدای هر برگ آهنگ یگانه خویش را دارد. و هیاهوی برگ‌ها هیاهوی همه درخت می‌شود و موج همهمه درختان در فضا می‌دود و جسمیت می‌یابد و همه حجم تهی میان زمین و آسمان را پر می‌کند، چون مایع بی‌رنگی در ظرفی عظیم و بی‌شکل که بر اثر واکنشی شیمیایی رنگی شود. صدا رنگ می‌شود و در گنگی هوای نزدیک غروب می‌دود، سایه‌های پران آخرین روشنای خورشید را در آسمان زلال تیره می‌کنند و تا لحظه‌ها پس از آن‌که گذشته و رفته‌اند صدای پروازشان در هوا آویخته می‌ماند. موج‌های پران از سطح شاخه‌ها پایین‌تر نمی‌روند. در هوا تاب می‌خورند و اوج و فرود می‌گیرند و چون به درختی رسیدند در آن می‌چرخند و محو می‌شوند.» سحابی مدتی نیز در رشته کارگردانی سینما تحصیل کرده بود و آشنایی او به سینما نیز در رمان «ناگهان سیلاب» ردهایی از خود به‌جا گذاشته، چه به‌لحاظ تصویرسازی‌های سینمایی و چه به‌لحاظ تداعی برخی فیلم‌ها. چنانکه آغاز رمان کم‌وبیش فیلم «پرندگان» هیچکاک را تداعی می‌کند و ادامه رمان گاه یادآور فیلم «دکتر استرنج‌لاو» استنلی کوبریک است. داستان رمان «ناگهان سیلاب» ماجرای جنگ بین دو شهر خیالی است و موشکی که از یک شهر به سوی شهری دیگر پرتاب شده است و در این فاصله که موشک به سوی شهر مقصد حرکت می‌کند گزارشی لحظه‌به‌لحظه از زندگی مردم شهری که هنوز خبر ندارند موشکی دارد به سوی‌شان می‌آید روایت می‌شود و همچنین برش‌هایی از موقعیت کسانی که موشک را پرتاب کرده‌اند. در روایت این رمان می‌توان سحابی روزنامه‌نگار را نیز بازشناخت که جاهایی همچون یک گزارشگر به نقل وقایع می‌پردازد و به همه این‌ها باید طنزی سیاه را هم اضافه کرد که حضور آن در بسیاری از صحنه‌های رمان احساس می‌شود. طنزی که برای خنداندن نیست و نوعی گروتسک است به قصد ترسیم جان‌دارترِ عمق فاجعه‌ای که در راه است. شاید بتوان گفت که سحابی در این رمان برای ترسیم دلهره‌ای که در جای‌جای رمان موج می‌زند و آشوب و فاجعه‌ای که شهر خیالی داستان او در آستانه آن قرار گرفته بیش از هرچیز بر صحنه‌پردازی تکیه کرده و از آن کمک گرفته است. رمان پر از صحنه‌پردازی‌های جزئی‌نگرانه است که التهاب و بحران را در متن زندگی روزمره مردم یک شهر خیالی بازمی‌تابانند. شهری که قرار است با موشک بمباران شود و موشک در راه است و این درراه‌بودن موشک تا جایی از رمان خواننده را به تعلیق و دلهره دچار می‌کند که دست‌آخر چه خواهد شد. آن‌چه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از این رمان: «غرش موتوری زیر طاقی می‌پیچد و چون گردبادی بیرون می‌زند و جمعیت را عقب می‌برد. کامیونی از تاریکی بیرون می‌آید و می‌ایستد و دودش هم به آن می‌رسد و از آن جلو می‌زند. جمعیت عقب‌تر می‌رود. کامیون آهسته‌آهسته به راست می‌پیچد و کنار پیاده‌رو پوشیده از جنازه می‌ایستد. کامیون دیگری می‌آید. و یکی دیگر و پنج خودرو تشریفاتی روباز. ماشین‌ها در طرف چپ و راست دروازه می‌ایستند و فضای بزرگی در وسطشان خالی می‌ماند. جمعیت از کنار و پشت آنها و از دورترها سرک می‌کشد. از ته طاقی پر از دود، در زمینه سبز و زردی که یکباره قهوه‌ای شده است، حلقه‌های زرد رخشنده‌ای آهسته‌آهسته پیش می‌آید. شکل‌های پیچیده‌تری به خود می‌گیرد و تلالویی برنجی پیدا می‌کند و دسته ارکستری می‌شود، از دروازه به طرف چپ می‌پیچد و جلو خودروها می‌ایستد. گروهبان چاقی با صورت سفیدِ خیسِ عرق دسته را مرتب می‌کند و خودش پشت به جمعیت رو به آن می‌ایستد.

برای چند لحظه، سکوت تازه میدان را فقط صدای چند پسربچه می‌شکند که به‌دو می‌آیند. سپس، از ته طاقی، از زمینه قهوه‌ای که دوباره آهسته‌آهسته زرد و سبز می‌شود، سایه‌های سیاهی به شتاب پیش می‌آیند و صدای پاهای بسیاری زیر طاقی می‌پیچد. سایه‌ها خاکستری و خاکی و زرد می‌شوند و آدم‌های بالای بالکن در اندازه‌هایی کوچک‌تر، خیلی کوچک‌تر، از تاریکی بیرون می‌آیند. دست‌ها و صورت‌هایشان را شسته‌اند. اما گروه بزرگ آدم‌هایی که به فاصله یکی دو قدم پشت سر آنها می‌آیند هنوز صورت‌های دودگرفته و دست‌ها و لباس‌های خون‌آلود آدمک‌های چوبی را دارند.»



ناگهان سیلاب

مهدی سحابی

نشر مرکز

«گربه‌های اهل عمل» تی. اس. الیوت

رسم خطاب

پارسا شهری: «که نامیدن گربه کاری است دشوار/ نه کاری است مانند هر بازی روز تعطیل...» از دفترشعرهای تی. اس. الیوت، شاعر مطرح یکی هم «گربه‌های اهل عمل» است که گرچه به‌قدر دیگر آثار او، «سرزمین هرز» («سرزمین بی‌حاصل») و «چهار کوارتت» در تاریخ ادبیات معروف نیست، اما نشان از روحیه خاص، شاعرانه و نگاهِ ظریف شاعری دارد که شعرهای دشوار و دیریابِ «سرزمین بی‌حاصل» را می‌سرود و درعین‌حال شعرهای طنازانه «گربه‌های اهل عمل» را و البته، سالیانی هم شیفته نمایشنامه بود و چند اثر نمایشی نیز به‌نام‌های «گردهمایی خانوادگی»، «ضیافت کوکتل»، «منشی معتمد»، «پیر سیاست» نوشت. درست همان‌طور که مترجمِ «گربه‌های اهل عمل»، جواد دانش‌آرا در ابتدای کتاب آورده است نمی‌دانیم تی. اس. الیوت شاعری جدی و عبوس بود که گاهی از سرِ تفنن شعرهای شوخ‌طبعانه می‌گفت یا مرد شوخ‌طبعی بود و گاهی اشعار جدی و دشوار می‌سرود. «به‌هرحال، کتاب گربه‌های اهل عمل جلوه‌ای است از همین وضع مشکوک شاعر فقید ما. درست معلوم نیست که گربه‌های اهل عمل گربه‌هایی هستند که در نقش انسان ظاهر می‌شوند یا انسان‌اند و در نقش گربه ظاهر شده‌اند. این کتاب را سالیان‌سال است که کوچک و بزرگ می‌خوانند و می‌ستایند و اجرا می‌کنند و خلاصه، حظ می‌برند.» ترجمه این کتاب براساس نسخه اصیل سال ۱۹۳۹ انجام گرفته و پانوشت‌هایی برای روشن‌شدن برخی ارجاعات در ترجمه آمده است. ازرا پاوند یارِ قدیم الیوت و شاعر و منتقد مطرح درباره میراث الیوت به این تک‌جمله بسنده کرد که «الیوت را بخوانید». الیوت در سال‌هایی که «گربه‌های اهل عمل» را نوشت چهره‌ای سرشناس و شاعر و منتقدی پرآوازه بود. او در ۱۹۴۸ جایزه نوبل ادبی را از آنِ خود کرد. از اواخر دهه بیست میلادی الیوت روزبه‌روز بیشتر به نحوه تاثیر عوامل سیاسی و اجتماعی بر کار هنرمند توجه پیدا کرد. الیوت در همین دوران است که در مقاله معروف خود با عنوانِ «سنت و استعداد فردی» به‌صراحت درباره زمان و معاصریت می‌نویسد: «بُعد تاریخی که عبارت است از بعد بی‌زمانی و بعد زمان و مشتمل بر هر دوی آنها، همان خصلتی است که می‌تواند یک نویسنده را سنتی کند، و درعین‌حال او را هشیارانه از جایگاهی که در زمان دارد آگاه سازد، یعنی از معاصربودگی‌اش.» شعرِ آخر این مجموعه «گربه‌های اهل عمل» با عنوانِ «رسم خطاب گربه‌ها» این رویکرد الیوت را به‌روشنی نشان می‌دهد. «از انواع گربه شما چیز خواندید/ و دارید اگر بازهم شک و تردید،/ به پندار من به مفسر نیازی ندارید/ که تا خوب شخصیت گربه را درآرید./ و آموختید آن‌قدر نکته‌هایی که بینید/ که گربه شبیه من و توست - گر نکته‌بینید-/ شبیه همین دیگرانی بینیم/ همه صاحب گونه‌گون سیرت و خیم./ گروهی چه عاقل، گروهی چه مجنون/ و نیکند برخی و برخی چه ملعون/ و بهتر گروهی، گروهی چه بدتر/ ولی وصف این جمله در شعر، سهل و میسر./ شما گربه‌ها را به بازی و در کار دیدید/ و از اسم خاص همه نکته‌هایی شنیدید/ و از زیست و زیستگاهش که بس گونه‌گون است./ و اما خطاب شما رو به گربه چگونه است؟/ و این فرصتی مغتنم هست و شک نیست/ و یادآوری می‌کنم: گربه سگ نیست... محق است گربه، محق است اگر چشم دارد/ که بیند هدایای هرکس که حرمت گزارد./ تو هم مثل هر که رسیده به کامش،/ سرانجام می‌خوانی او را به نامش./ پس این است این است و آن آن:/ چنین است رسم خطاب بزرگان.»

گربه‌های اهل عمل

تی. اس. الیوت

ترجمه جواد دانش‌آرا

نشر نیلوفر