نگاه

نگاهی به «آرام‌بخش می‌خواهم» نوشته محمدهاشم اکبریانی

از تو سخن از به آرامی*

بهاءالدین مرشدی

■ «آرام‌بخش می‌خواهم» نام مجموعه داستانی است که نشر افکار اخیرا منتشر کرده است. تقریبا در تمام داستان‌های این کتاب یک نوع تکنیک نوشتاری به کار رفته است و کمترین عدولی از این تکنیکی که نویسنده انتخاب کرده به چشم نمی‌خورد. محتوای تمامی داستان‌ها حول محور عشق است؛ عشقی که یا به نتیجه می‌رسد یا از دست می‌رود یا گاهی هم به جنون ختم می‌شود.

نخستین داستان مجموعه «آرام‌بخش می‌خواهم» از نظر تکنیکی متفاوت‌ترین داستان این مجموعه است. اکبریانی در این داستان از خط سیر داستان‌های دیگر کتاب خارج شده است و این داستان خط منطقی باقی کتاب را ندارد. روایتی که برای داستان‌ها انتخاب شده، روایتی کلاسیک است. اما داستان اول، با عنوان «سیب‌زمینی و خنده» داستان دیگری است. این داستان روایتی سوررئال از عشق است گرچه زبان آن کاملا مشابه زبان داستان‌های دیگر مجموعه است. داستان دیگری که در این مجموعه مشابهت بیشتری با داستان اول دارد، داستان «جفت» است. این دو داستان، داستان‌های سوررئال موفقی هستند که توانسته‌اند با زبانی ساده و به دور از پیچیدگی‌های فرمی و زبانی و حتی روایتی خواننده را با خود همراه کنند. وقتی در داستان، قدم به دنیای غیرواقعی می‌گذاریم به مرزی خطرناک وارد می‌شویم؛ مرزی که می‌تواند یک نویسنده را به شکست برساند یا موفق کند. باید اتفاق‌های غیرواقعی را باورپذیر کنیم و این اتفاقی است که در دو داستان اول کتاب «آرام‌بخش می‌خواهم» رخ می‌دهد: «چند روز قبل من و شوهرم تو خونه نشسته بودیم و داشتیم تلویزیون نگاه می‌کردیم که یهو شوهرم بدون هیچ مقدمه‌ای پرسید: از گذشته‌ام خبری داری یا نه؟ گفتم: یه کمی از گذشته‌ات برام تعریف کردی و

آرام‌بخش می‌خواهم
محمدهاشم اکبریانی
ناشر: افکار
چاپ اول: ۱۳۹۰

گفتی که چی بوده و چی نبوده ولی اینکه یادم مونده باشه چی گفتی، راستش نمی‌دونم. شوهرم گفت: نه منظورم این نیست که از گذشته‌ام بگی، منظورم اینه که بگی اون کجاست و کجا می‌تونم پیداش کنم؟ وقتی ازش پرسیدم: حالا چی شده بعد این همه مدت فکر پیدا کردن گذشته‌ات افتادی؟ گفت: فکر می‌کنم بعضی جاهاشو عوض کنم. منم که ترسیدم اون قسمتی رو که مربوط به دوره عاشقی‌مون می‌شه، عوض کنه، جواب نه دادم. البته واقعا هم نمی‌دونستم گذشته‌اش کجاست و اونو کجا گذاشته. بعد شوهرم بلند شد که گذشته‌شو پیدا کنه.» (ص ۹)

در این داستان وارد یک سفر می‌شویم؛ سفر زن برای پیدا کردن شوهرش و سفر شخصیت اصلی داستان؛ شخصیتی که او هم خانه، مادر و عشقش را گم کرده است. هیچ کنش و کشمکش پیچیده‌ای در این داستان وجود ندارد اما خواننده با آن همراه است. تنها کنش پیچیده این داستان خنده زن است به مرد؛ خنده‌ای که می‌توانست یک تصویر و داستان عاشقانه خلق کند، اما چنین اتفاقی نمی‌افتد. فقط زن شماره موبایلش را به مرد می‌دهد: «اون وقت شماره موبایلشو داد به من و رفت پی کارش. منم که این‌جور دیدم دوباره راه افتادم خونه‌ای پیدا کنم و جایی برای زندگی کردن به دست بیارم... فقط نفهمیدم اون چند دقیقه‌ای که با اون زنه بودم عاشقش شدم یا نه؟ گرچه قبلا گفتم اصلا چیزی به اسم عشق بینمون شکل نگرفت ولی واقعیتش نمی‌دونم چرا صحنه‌ای که با هم نشستیم و من همه سیب‌زمینی‌هاش رو خوردم و اون کلی بهم خندید، هی می‌یاد جلو چشمم و کیف می‌کنم.» (ص ۱۱)

داستان دوم هم به همین شکل روایت شده است اما از داستان سوم به بعد روال زندگی شخصیت‌های قصه‌ها به روال معمولی و طبیعی برمی‌گردد؛ روالی که هرروزه شاهد آن هستیم. اما شاید مهم‌ترین داستان این مجموعه از نظر خود نویسنده، داستان «آرام‌بخش می‌خواهم» باشد. این داستان ماجرای عاشقی است که در زندان است و به معشوقش نامه می‌نویسد و عشق و زندان را با هم مقایسه می‌کند. اکبریانی در این داستان قدری عجله به خرج داده و داستان را زود تمام کرده است. این داستان در ظرفیت یک داستان کوتاه نمی‌گنجد. نویسنده می‌توانست آن را به صورت یک داستان بلند بنویسد و آرام‌آرام شخصیت داستانش را به جنون بکشاند. زمینه‌های جنون در این داستان خیلی کمرنگ است اما ناگهان با جنون شخصیت داستان در بخش آخر قصه مواجه می‌شویم که این، توقع ایجادشده در مخاطب را برآورده نمی‌کند. داستان‌های دیگری در این مجموعه هستند که از زبان زن‌ها و دخترها روایت شده‌اند که در بعضی از آنها این زاویه دید زنانه چندان در داستان خوش ننشسته‌است.

*عنوان برگرفته از شعری از یدالله رویایی است.

درباره «خواهران مرده» نوشته ولادیمیر ناباکوف

تله افتادن فرهیختگی

علی شروقی

خواهران مرده ناباکوف، شامل سه قصه است که هر سه را در عین استقلال به واسطه یک عنصر مشترک تکرارشونده می‌توان پیوسته به هم خواند. در هر سه قصه، عنصری فراموش یا به عمد به فراموشی سپرده شده، ناغافل سر راه شخصیت قصه قرار می‌گیرد و اکنون و آینده او را بحرانی می‌کند. ویژگی این عنصر فراموش شده این است که هم در قیاس با وضعیت تثبیت شده و مرتب اکنون، ناجور و زمخت است و هم واجد نوعی پیش پاافتادگی. عنصری «بنجل» از قعر زیرزمینی خاک گرفته که «فرهیختگی» و قدرت و منزلت متصل به فرهیختگی را «مَچَل» می‌کند و دست می‌اندازد و آن را تا آستانه ویرانی پیش می‌برد. چنان‌که دست آخر از «فرهیختگی» به تله افتاده، جز تلی از ویرانه کلمات فاخر به جا نمی‌ماند. کلماتی که در مواجهه با امر پیش پا افتاده زیر پایشان سست شده و از زمینه سفت و سخت‌شان جاکن و به ورطه سرگیجه‌آور و مرگ‌آفرین بازی زبانی گرفتار شده‌اند. از این روست که در قصه‌های ناباکوف، آنچه شخصیت را به سمت تله‌ای که برایش کار گذاشته شده سوق می‌دهد، نه فقط در محتوای قصه‌ها که در خود شگرد روایی قصه‌ها نیز تعبیه شده است. بحران به میانجی زیبایی‌شناسی است که در هر سه قصه مریی می‌شود؛ نه فقط در سطح محتوای معلوم و در هر سه قصه به نحوی با کلنجار زیبایی‌شناسی کلام فاخر فرهیخته با نوعی زیبایی‌شناسی بازیگوشانه درجه دو روبه‌رو هستیم و دست‌کم در دو قصه (لیک و خواهران مرده) آشکارا پای معضل و مساله‌ای زبان‌شناختی وسط کشیده می‌شود. در قصه اول آنجا که از شخصیت روس نمایش و فرانسه حرف زدن او سخن به میان می‌آید و در قصه دوم هم که اساس طرح و توطئه بازی زبانی است.

امر بنجل به مثابه امری تحقیر و مدفون شده... به مثابه یک عنصر زیرزمینی در یک بزنگاه خود را سر راه «فرهیختگی» قرار می‌دهد و فرهیختگی انبانی منفعل از کلمات فاخر است که در مقابل عنصر زمخت ناجور زیرزمینی از هم می‌پاشد. قصه اول با توصیف نمایشی کلیشه‌ای و بنجل آغاز می‌شود. نمایشی که در یکی از اجراهای آن، نقش شخصیت روس را مردی واقعا روس به نام لیک بازی کرده است. لیک، طبق توصیفی که راوی از او می‌کند، مردی است با سرشتی زیرزمینی: «فکر می‌کرد محکوم به زندگی در زاغه‌های حواشی زندگی است، همیشه چنین بوده است و تا هست، چنین خواهد بود.» لیک، مردی است شبح‌گون. بی‌اعتماد به نفس. نگران و تحقیر شده و درجه دو و همیشه در رویای درجه یک شدن. در میان یکی از اجراهای لیک از همان نمایش بنجل است که سروکله کسی که در گذشته لیک را تحقیر می‌کرده، پیدا می‌شود. او مردی است به نام کول دیونوف که روزگاری با لیک همکلاس بوده است.

کول دیونوف به حافظه مدفون شده و به عمد از یاد برده شده لیک تعلق دارد. اما نکته اینجاست که خود او اکنون دیگر در موضع قدرت نیست و به همین دلیل در مواجهه با لیک که متعلق به جهان زیرزمینی است از هم می‌پاشد. لیک و کول دیونوف، اکنون هر دو بی‌وطن‌اند. برای لیک بی‌وطن شدن به مثابه مدفون شدن خاطره تحقیر به همراه دفن خاطره وطن است و برای کول دیونوف، جلای وطن به معنی کنده شدن از آن جایگاه قدرت. رویارویی دوباره کول دیونوف و لیک این بار با قربانی شدن کول دیونوف قرین می‌شود. گویا لیک با آمدن کول دیونوف، مرگ مفروض را از سر خود بازکرده و آن را با کفش‌هایش به کول دیونوف حواله داده است.

خواهران مرده
ولادیمیر ناباکوف
ترجمه: شهریار وقفی‌پور
ناشر: رازگو
چاپ اول: ۱۳۹۰

جاماندن کفش‌های لیک در خانه کول دیونوف و بازگشت لیک به آنجا برای برداشتن کفش‌ها و مواجهه‌اش با جسد کول دیونوف، درحالی‌که کفش‌های لیک را به پا دارد، تصادفی است که نمی‌توان ساده از کنارش گذشت. تصادفی که گویا رویا و شوری سرکوب‌شده را حمل می‌کند. رویایی که با لغزش لیک (جاگذاشتن کفش‌ها) محقق می‌شود. در قصه خواهران مرده، راوی فرهیخته، طعمه بازی زبانی دو شبح می‌شود. دو خواهر مرده که زبان راوی در روایت ماجرایش با آنها و به‌ویژه سینتیا، متفرعانه و گویای موضعی تحقیرکننده است. راوی همچون توریستی فرهیخته به جهان سینتیا سفر کرده و در حین روایت خود از این سفر و نقل پیش پاافتادگی این جهان، خود به تسخیر آن امر از خود رانده در می‌آید. زبان راوی انباشته از کلماتی منسجم است که مو لای درزشان نمی‌رود و در عین حال با نزدیک شدن هرچه بیشتر راوی، منافذ بی‌شمار این انسجام و فخامت خود را عیان می‌کند. نزدیک شدن تا مرز فروپاشی: این استراتژی‌ای است که خود راوی نیز با نزدیک شدن به قندیل‌ها در آغاز قصه گرفتار آن می‌شود. در قصه سوم، راوی قدم به موزه‌ای معمولی و نه چندان باشکوه می‌گذارد و به جای رفیق غایبش وارد بازی‌ای می‌شود که او را به درون بی‌نهایتی هولناک می‌کشاند. گویا رفیق راوی با انداختن کار پیگیری تابلو اجدادی از مسوولان موزه به دوش او، خود از آنچه سر راهش قرار گرفته سرباز می‌زند و راوی را به دهلیزی می‌کشاند که قبلا از آن گریخته است. این جابه‌جایی و در نهایت ویرانی، باز به میانجی امر بنجل و پیش پا افتاده است که رخ می‌دهد.

نگاهی به سروده‌های «شب، نقاب عمومی است» شمس لنگرودی

اشعاری بی‌نام

پیام حیدرقزوینی

تازه‌ترین دفتر شعر شمس لنگرودی با نام «شب، نقاب عمومی است» که شامل سروده‌های یک سال اخیر او است، توسط انتشارات نگاه منتشر شده است. این کتاب شامل بیش از ۱۲۰ شعر است که غالبا اشعاری کوتاه هستند و چند سروده نیمه‌بلند هم در کتاب دیده می‌شود.

«شب، نقاب عمومی است»، چهاردهمین مجموعه شعر شمس لنگرودی است و خود او اشعار این مجموعه را ترکیبی از «لب خوانی‌های قزل‌آلای من» و «می‌میرم به جرم آنکه هنوز زنده بودم» توصیف کرده است. این دو مجموعه نیز اشعار کوتاه شمس را در بر می‌گرفت. اشعاری که بیش از پیش به سمت سادگی در زبان و ساختار شعری پیش رفته بودند. اشعار «شب، نقاب عمومی است» نام ندارند و شاعر آنها را شماره‌گذاری کرده است و نحوه چینش شعرها به گونه‌ای است که اشعاری که موضوع شعری یکسانی دارند، کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

شب، نقاب عمومی است
شمس لنگرودی
ناشر: نگاه
چاپ اول: ۱۳۹۰

کتاب با شعرهای دوازده‌گانه «ست» آغاز می‌شود. «ست»، زادگاه پل والری است؛ شهری بندرگاهی در جنوب فرانسه که چندی پیش جشنواره شعر «صدای زنده شاعران مدیترانه» در آنجا برگزار شده بود و شمس لنگرودی نیز در آن جشنواره حضور داشت و به شعرخوانی پرداخته بود.

شعر نخست کتاب هم اشاره‌ای است به این تجربه: «ست/ با پرچم‌ها، ملت‌ها، تپه‌ها/ بر کرانه آب‌ها موج می‌زند / مسافران گرمازده/ در چادر آواز زنجره‌ها خواب رفته‌اند/ و بانک‌ها و شب پره‌ها/ رویاهاشان را خراش می‌دهند/ و مدیترانه/ با گلوی پر از صدف آواز می‌خواند...»(ص۵)

زبان شعرهای «شب، نقاب عمومی است» به مانند دیگر آثار اخیر شمس، زبانی ساده، سر راست، محاوره‌ای و نیز با لحنی ملایم است: «به بچه دروغ گفتن خطاست/ آنان بزرگ می‌شوند/ دروغ‌های بزرگ‌تری می‌گویند/ و دروغ شما/ آشکار می‌شود/ به بچه دروغ گفتن خطاست» (ص۱۱۷) علاوه بر این، ما با ساختمان شعری ساده‌ای هم روبه‌رو هستیم و همچنین حضور پررنگ طبیعت در شعرهای این مجموعه نیز دیده می‌شود.

معمولا شعرهای کوتاه به‌علت ایجازشان دارای بار اندیشگی هستند و شمس نیز در غالب اشعار این اثرش کوشیده است به تعریف جهان و تامل در معنای زندگی بپردازد و می‌توان پیوند اندیشه و خیال را در برخی از اشعار او به روشنی دید: «شبیه همین قارچهاست/ یک لحظه پدیدار می‌شود/ بی‌ریشه‌های عمیقی در باران / شبیه همین قارچهاست زندگی/ یک لحظه پس از باران عجیبی می‌روییم/ در پلک زدنی فرو می‌ریزیم» (ص۱۱۵) یا: «آیا زمان/ زنجیره از حباب است/ بر آب بی‌ثمری/ که نامش دنیاست» (ص۲۱) یا: «و آنچه که روزش می‌خوانیم/ شکل دیگر تاریکی است/ که از بستر برخاسته/ در پیراهن خوابش راه می‌رود» (ص ۸۳)

علاوه بر توجه به اندیشه نهفته در شعر، توجه به مسایل زندگی اجتماعی نیز از ویژگی‌های دیگر اشعار شمس است: «پیش از اینها نیز اینان را دیده‌ام/ در رستورانی، کتابخانه و سینمایی، بر ساحل/ اینان را دیده‌ام/ همان پسران جوان‌اند، دختران جوان‌اند/ و مثل درختی/ در خیابان مجاور روییدند.» (ص۷۷) یا: «این نامم/ این سرم/ این پوست/ این رگم، استخوانم، خاکسترم/ به دنبال چه در من می‌گشتند»(ص۷۹)

شمس در برخی شعرها تعریفی متفاوت از برخی مفاهیم و واژه‌ها را مدنظر داشته است و با به کارگیری تخیل و بیانی متفاوت، کارکردی تازه از مفاهیم را نشان داده است. مثلا او از زاویه‌ای دیگر به «صلح» نگاه کرده است و تصویری متفاوت از آن ارایه داده است که می‌تواند مخاطب خویش را غافلگیر کند: «آیا صلح/(از پس جنگی طولانی) /نان بیات گمشده سربازی است/ که گرسنه به خانه خود بازگشته است/ و در خانه کسی نیست!» (ص۱۳۳) یا: «آیا صلح/ سربازی فراری است/ که پشت تپه‌ای از گل‌ها نشسته/ با قمقمه‌اش از باران حرف می‌زند!» (ص۱۳۱)

تصویرگرایی نیز از ویژگی‌های شعر شمس است و گاه حتی در یک شعر کوتاه با چند تصویر روبه‌رو هستیم. تصویرگرایی به وضوح در شعرهای این کتاب نیز دیده می‌شود: «سراسر شب/ برف بارید/ دو زاغچه/ آینه‌شان را در برف می‌چرخاندند/ در جست‌وجوی دانه/ دعا می‌خواندند» یا: «فکر نمی‌کنم/ صدای پای کسی دیگر بوده باشد/ گل‌ها/ دمپایی خورشید را می‌پوشند/ و با رفیق قدیمی خود، باد/ به خرید سحرگاهی می‌روند»

شمس لنگرودی با تاکید بر ساده‌نویسی در شعر، کوشیده است، اشعاری بیافریند که مخاطبانی عام بیابد و این تلاش او در چند اثر اخیرش به روشنی دیده می‌شود.

اشعاری به دور از پیچیدگی‌ها و بازی‌های زبانی که می‌خواهند از دایره خوانندگان خاص فراتر روند و طیف وسیعی از مخاطبان را در برگیرند. هر چند صرف داشتن زبانی ساده در اشعار، موجب افزایش مخاطبان شعر نخواهد نشد، همان‌گونه که داشتن زبانی آرکاییک نیز موجب محدود شدن شعر به مخاطبانی اندک نخواهد شد. چرا که هنوز بسیاری از اشعار کلاسیک یا معاصر که دارای زبانی آرکاییک هستند پرمخاطب‌اند و از این رو نمی‌توان مساله نبودن مخاطب برای شعر را به بحث زبان فرو کاهید.

در حاشیه کتاب «پانوشت‌ها»، نوشته حافظ موسوی

نیما علیه نیما

علی سطوتی‌قلعه

۱۵ سال پس از انتشار موخره «خطاب به پروانه‌ها» که اگر نه شعر مدرن فارسی را که دست‌کم فهم تاریخی از آن را سخت تحت تاثیر قرار داد و اتفاقا در دوره‌ای که به نظر می‌رسد این تاثیر رو به افول گذاشته باشد، «پانوشت‌ها» در آخرین سال دهه ۸۰ منتشر می‌شود. اشاره به این زمینه تاریخی از آن رو اهمیت دارد که آن موخره عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» را بالای خود داشت و ذیل چنین عنوانی نخست نشان می‌داد که چگونه نظریه شعری نیما و به تبع آن شاملو با اجرایی که در درخشان‌ترین شعرهایشان به نمایش می‌گذارند، همخوانی ندارد. پس از آن، گامی به جلو می‌نهاد و از ضرورت بر گذشتن از آن نظریه‌ها سخن می‌گفت و پیشنهادهای نظری یکسر تازه‌ای را پیش می‌کشید. البته پرداختن به آنچه براهنی در موخره معروفش در پیش می‌نهد، همزمان که ضرورت دارد، اما نه در گنجایش این یادداشت کوتاه است و نه در دستور کار آن. در مقابل، پانوشت‌ها با رجعت به نظریه نیما به یک بازخوانی تاریخی گسترده دست می‌زند و در قالب یادداشت‌های جداگانه‌ای به نقد و بررسی جریان‌هایی می‌پردازد که از پس نیما آمده‌اند.

نقطه مشترک این یادداشت‌ها پافشاری بر نظرگاه انتقادی نیماست و حاصل آن، گاه یک رویارویی تمام‌عیار است، همچون بخش‌هایی که آرای هوشنگ ایرانی و شعر حجم را زیر تیغ بررسی می‌برد و مشخصا اینها را برای آن رویکرد غیرنیمایی به شعر پس می‌زند و گاه بیانگر این نکته است که نظریه نیما آن‌گونه که باید و شاید فهمیده نشده است، همچون آن یادداشتی که مستقیما سراغ موخره «خطاب به پروانه‌ها» می‌رود و می‌کوشد تا بر ساخته‌های نظری آن را از بنیاد به چالش بکشد. این پافشاری نویسنده پانوشت‌ها صرفا به همین‌جا خلاصه نمی‌شود. حافظ موسوی پیشتر نیز در گفت‌وگوها و یادداشت‌های متعددی بر ضرورت بازگشت به نیما تاکید کرده و فراتر از آن، در درآمد مجموعه «خرده‌ریز خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه» خود را یک شاعر نیمایی خوانده است.

با توجه به چنین پس‌زمینه‌ای است که می‌توان درباره جایگاهی که موسوی طی سال‌های اخیر و به صورت دقیق‌تر در پانوشت‌ها بر آن ایستاده، پرسش‌های تازه‌ای را پیش کشید: نیمایی بودن ۵۰ سال پس از مرگ نیما و خاصه ۱۵ سال پس از «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» به چه معناست رجعتی از این دست، چه افق نظری تازه‌ای را پیش روی شعر مدرن فارسی می‌گذارد؟ احتمالا کدام دسته از شعرهای امروز را می‌توان در برابر چنین افقی قرائت کرد و توضیح داد؟ و مهم‌تر از همه اینکه چه ضرورت تاریخی‌ای در پس این رجعت نهفته است؟ طرح همین پرسش‌ها همانا و تعیین مختصات نظری و تاریخی که پانوشت‌ها در آن نوشته می‌شود، همان.

کتاب هیچ پاسخ روشن و دقیقی به این پرسش‌ها نمی‌دهد و در حد یک بازخوانی ـ و صرفا بازخوانی ـ باقی می‌ماند. به عبارتی دیگر، درست در همان لحظه‌ای که انتظار می‌رود تا مساله‌سازهای نظری خود را روشن کند، عقب می‌نشیند و نوعی تاریخی‌گری غیرانضمامی را در پیش می‌گیرد که حتی در اوج موضع‌گیری صریح درباره جریان‌های مختلف شعر مدرن فارسی از هر گونه موضعی انتقادی به معنای دقیق کلمه بری است.

این انتظاری نیست که صرفا از بیرون به پانوشت‌ها تحمیل شود. پانوشت‌ها خودش با چنین انتظاری آغاز می‌شود و در همان بخش نخست خود به قماری چنین دست می‌زند: ابتدا تعریفی مختصر از مفهوم نظریه به دست می‌دهد و آنگاه تاریخ نظریه ادبی را از یونان باستان تاکنون در چند صفحه ورق می‌زند و تازه به همین هم بسنده نمی‌شود: به سرچشمه‌های نظریه ادبی در ادبیات فارسی نیز اشاره می‌کند تا با جامعیتی به تمامی مقهورکننده طرح بازخوانی تاریخی خود را پیش ببرد. اینکه چنین قماری در هر شرایطی به شکست نظریه می‌انجامد، مساله این یادداشت نیست و در جای دیگری باید به آن پرداخت. مهم‌تر از آن، اتفاقی است که در این پس‌زمینه می‌افتد و خیلی زود خودش را در همان یادداشتی که به شرح نظریه نیما اختصاص یافته، نشان می‌دهد؛ جایی که خواننده صرفا با بازنویسی و مرور بخش‌هایی از این نظریه روبه‌رو می‌شود. تحلیلی که موسوی از هر یک از این بخش‌ها به دست می‌دهد، از چند خط فراتر نمی‌رود، بدون آنکه تبیین نظری و تاریخی از ضرورت بازخوانی دوباره نیما و بازگشت به آن ارایه کند. موسوی صورت‌بندی تازه‌ای از مساله‌سازهای نظری و تاریخی نیما به دست نمی‌دهد. البته برخی ویژگی‌های شخصیتی نیما را برمی‌شمرد و به عنوان مثال، با لحنی ستایش‌برانگیز این نکته را از میان نوشته‌های به جا مانده از او بیرون می‌کشد که مطالعات زیادی در ادبیات ایران و جهان داشته، اما مطلقا پا را از این حد فراتر نمی‌گذارد و در حالی که مقاله مهم «ارزش احساسات» را زیر ذره‌بین می‌برد، به نسبتی نمی‌پردازد که نیما با ارجاعات نظری آمده در این مقاله برمی‌سازد. طبیعی است با توجه به چنین رویکردی از برخورد انتقادی با نظریه نیما هم چشم بپوشد.

گویی این بازخوانی همچون کتاب‌های درسی در واکنش به مساله‌ای انجام می‌شود که هرگز طرح نشده و صرفا خواستی مدرسی دارد اما این همه ماجرا نیست. سه یادداشتی که به ترتیب به نسبت آرای هوشنگ ایرانی، شعر حجم و موخره «خطاب به پروانه‌ها» به نظریه نیما پرداخته‌اند، سمت و سوی این خواست را به خوبی روشن می‌کند. این یادداشت‌ها آشکارا لحن جدلی به خود می‌گیرند و گاه به طعن و کنایه هم می‌آمیزد. در این میان، درباره مواجهه‌ای که موسوی با آرای ایرانی و شعر حجم دارد، حرف بسیار است از جمله اینکه مدرنیسمی که او در نیما جست‌وجو می‌کند و با توسل به آن به مصاف اینها می‌رود، سرشتی اتوپیایی دارد و هنوز از مرزهای عصر روشنگری برنگذشته است.

پانوشت‌ها
حافظ موسوی
ناشر: آهنگ‌دیگر
چاپ اول: ۱۳۸۹

به همان دلیل، بدون آنکه از درون نظریه ادبی بخواهد این جریانات را بررسی کند، مستقیما روی سویه‌های شهودی آنها انگشت می‌گذارد. این در حالی است که مشخصا رمانتیک‌ها، سمبولیست‌ها و سورئالیست‌ها در اروپا و نسل بیت در آمریکا به همین سویه‌ها تعلق خاطر نشان داده‌اند. از قضا نیما نیز از رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها کم تاثیر نپذیرفته است. تردیدی نیست که برخورد انتقادی با آرای ایرانی و مهم‌تر از آن شعر حجم که طی سال‌های اخیر بار دیگر در کانون توجه قرار گرفته، قطعی خواهد بود اما این برخورد تنها از درون نظریه ادبی می‌تواند راه به جایی ببرد وگرنه نتیجه آن همان می‌شود که در پانوشت‌ها موجود است.

مساله اما وقتی شکل بغرنج پیدا می‌کند که موسوی همین لحن جدلی را با شدتی مضاعف در بررسی موخره «خطاب به پروانه‌ها» به کار می‌برد. آنجاست که دیگر خواننده با یک لتریسم تمام عیار مواجه می‌شود: از محاجه مفصل بر سر اینکه براهنی در «چرا من دیگر شاعر نیستم؟» ترم نیمایی «دکلاماسیون طبیعی» را به صورت «دکلاماسیون طبیعی کلمات» به کار برده، تا اینکه معلوم نیست آن ثنویت‌انگاری که او به نظریه نیما نسبت می‌دهد، دکارتی باشد یا مانوی.

خیزی که یادداشت موسوی برمی‌دارد، هیچ به آن نقطه‌ای نمی‌رسد که خطوط نظری موخره را قطع کند و سویه جدلی آن صرفا در حد یک مچ‌گیری باقی می‌ماند؛ چنانکه بلافاصله پس از آن در یادداشتی جداگانه به بحث جهان مدرن و بحران معنا می‌پردازد تا با ادبیاتی سراسر کنایی نتیجه بگیرد برنهاده‌های نظری براهنی در آن موخره ربطی به این بحران ندارد. گویی تاریخ نظریه ادبی در حوالی دهه ۶۰ میلادی خاتمه یافته و تا آنجا به این تاریخ استناد می‌کند و پیاپی ارجاع می‌دهد که خبری از جریانات دانشگاه ییل و شاعران شعر زبان نیست. گرچه پس از این یادداشت هم یادداشت دیگری در فهرست پانوشت‌ها تحت عنوان «فمینیسم و نوشتار زنانه» به چشم می‌خورد و آن یادداشت هم سرجای خودش قابل بررسی است، اما کار موسوی در این کتاب در همین‌جا تمام می‌شود. همین‌جاست که نظریه به ضدنظریه تبدیل می‌شود: نتیجه آنکه با وجود همه جامعیت نظری که ممکن است به رخ کشیده شود، هیچ جهش نظری اتفاق نمی‌افتد.

همین‌جاست که تاریخ به ضدتاریخ تبدیل می‌شود و جای آنکه گستره‌ای باشد برای ظهور آگاهی، هرگونه آگاهی تازه‌ای را با خودارجاعی سرکوب می‌کند. دریغا درست و درست همین‌جاست که نیما به ضدنیما تبدیل می‌شود: نه یک دال تهی که ناگهان از هیچ سر برمی‌افرازد و تاریخ عمودی شعر فارسی را می‌شکافد، بلکه یک دال مهتر تو پر که همچون عمود این تاریخ برساخته می‌شود تا مبادا آب بیاید و خوابگه مورچگان را ببرد. خواستِ پانوشت‌ها، اگر آن خواست مدرسی نباشد، قطعا بر ساختن این دال تو پر است.

گزارش

گزارشی از جلسه نقد و بررسی رمان «فردا بدون من» علیرضا مشایخی

حرف‌هایی از جنس نت حرف‌هایی از جنس واژه

ندا طیبی

■ اوایل ورود سبک کوبیسم به ایران بود که زنده‌یاد جلیل ضیاپور، نمایشگاه نقاشی‌اش را برپا کرد. همان نمایشگاهی که دریچه ورود علیرضا مشایخی به موسیقی معاصر شد. مشایخی علاوه بر تمام فعالیت‌هایی که در حوزه موسیقی دارد، چندین کتاب تخصصی هم در این زمینه نوشته اما آنچه بهانه نگارش این گزارش است، نشستی است که چندی پیش به انگیزه رونمایی از دومین رمان این هنرمند موسیقی برگزار شده بود. رمان «فردا بدون من» که اسفند ماه گذشته از سوی انتشارات «مکتب تهران» منتشر شد و حالا بعد از گذشت چند ماه، مشایخی به برگزاری این نشست رضایت داد و میزبان خبرنگاران شد: «من آهنگسازم، موسیقیدان بودن به‌ویژه موسیقیدان پیشرو بودن در کشوری مانند ایران اتفاق عجیبی است، عجیب بودن این حرفه از آنجا برایم آغاز می‌شود که بخواهم بگویم چگونه به موسیقی معاصر جذب شدم که از راه نقاشی بود و دیگر اینکه برخورد دیگرم با موسیقی از طریق دستفروش‌هایی بود که پشت سفارت انگلیس آثار موسیقی معاصر را می‌فروختند.» اما این، همه ماجرا نبود. جوانی که از راه نقاشی جذب موسیقی معاصر شده بود، به کلاس‌های فلسفه هنر هم علاقه داشت. به‌دنبال تفکر در موسیقی بود و به تدریج آنچه را نمی‌توانست بیان کند، از راه موسیقی می‌گفت: «من آهنگسازم، نویسنده نیستم، بیشتر عمرم در میان فرکانس‌ها سپری شده همیشه خیلی فکر می‌کنم و دوست دارم فکرهایم را بیان کنم، با موسیقی‌ام این کار را انجام دادم اما بعد دیدم حرف‌هایی هست که نمی‌توان با موسیقی گفت... حرف‌هایی که... و دو رمان نوشتم.» «همه آن سال‌های بی‌خاطره» نخستین رمانی است که مشایخی چند سال پیش نوشته است، رمانی که بازتاب‌دهنده نظرات این هنرمند درباره مسایلی مانند هنر و زندگی اجتماعی است و پرسش‌هایی را به شکل فهرست‌وار در این زمینه‌ها مطرح می‌کند. اما آنچه این هنرمند موسیقی را به نوشتن رمان ترغیب

کرد، جمله‌ای از آندره ژید در کتاب «در تنگ بود»: «این کتاب این جسارت را به من داد تا پس از سال‌ها شالوده‌شکنی و تجربیات فرم، دوباره زندگی‌ام را ببینم و درباره اتفاقاتش، طرح پرسش کنم.» مدتی پس از نوشتن اولین رمان، مشایخی فرصتی دوباره می‌یابد برای واکاوی آن، دوباره کتاب را بررسی می‌کند، نتیجه این بررسی می‌شود «فردا بدون من» که دومین رمان اوست. «فردا بدون من» فرصتی است برای او تا نتیجه‌گیری قاطعش را اعلام کند: «دیگر دوران ایدئولوژی‌های کلان سر رسیده چون در برهه‌ای از زمان زندگی می‌کنیم که پایان دو تفکر بزرگ فلسفی اقتصادی را دیده‌ایم.» اما این موضوع فقط بخشی از این رمان است موضوع دیگر دیدگاه‌های این آهنگساز درباره عشق است: «نظرم را درباره عشق گفتم که بعضی آن را دوست نداشتند. عشق در آغاز معطوف به قدرت است و رابطه‌ای دو طرفه نیست بلکه شروع عشق، اراده‌ای است که پشت آن یک قدرت خاص مطرح است.» مشایخی اما در این رمان به موضوع دیگری هم پرداخته است؛ سن و برخورد مردم با پیری: «این موضوع را به این نحو مطرح کردم که آنچه پیرها را اذیت می‌کند فقط مشکلات پیری نیست بلکه پرسش مهمی که آنها را اذیت می‌کند این است با آن زندگی که داشتیم چه کردیم؟ آیا «فردا بدون من» را باید داستان بدانیم؟ این پرسشی است که مشایخی آن را دوست دارد و پاسخی که برایش دارد، این است: «ما آن را به عنوان داستان منتشر کردیم، برخی آن را داستان می‌دانند. من آن را داستان زندگی خود می‌دانم. با توجه بسیار به مسایل اجتماعی اما این رمان با زندگی واقعی‌ام خیلی این‌همانی ندارد. آنچه درباره مباحث زیباشناسی و فلسفی گفته‌ام، نظرات شخصی‌ام است. با این حال با نیت رمان‌نویسی شروع به نگارش نکردم. به مرحله‌ای رسیدم که سخت نیازمند جمع‌بندی مسایلی بودم که در زندگی‌ام تجربه کرده‌ام. آهنگسازی هم نوعی نویسندگی است. زمان نوشتن این کتاب به جای نت، واژه نوشتم.» «آقای مشایخی چگونه می‌نویسید؟ نوشتن برای شما چگونه است؟» پاسخی که مشایخی برای این پرسش‌ها دارد، چنین است: «به نظر من زبان، پاسخ به نیاز بیان است که در زندگی من در موسیقی‌ام رخ داده، موسیقی من حرفم است اما حرف‌هایی است که با واژگان نمی‌تواند گفته شود. از سوی دیگر به دلیل سروکار داشتن با تکنیک‌های موسیقی نمی‌توانم بدون توجه به آنها بنویسم چون الفبایی به من داده که نمی‌توانم از زیر تاثیر آن فارغ شوم. آدم پرحرفی هستم، بیشتر عمرم در فرکانس‌ها بوده ولی دوست داشتم بخشی از افکارم را با واژگان بگویم.» «به جلال ستاری و آن جمع کوچک خوشحال» این جمله‌ای است که مشایخی رمان دومش را با آن آغاز کرده، اما جمع کوچک خوشحال چیست: «ما زنده‌ایم و به ایدئولوژی‌های کلان هم امید نداریم. راهی که مرا ارضا کرده اتکا به یک جمع کوچک خوشحال است؛ یعنی آدم‌هایی که در کنار هم رفت‌وآمد فکری دارند با اینکه الزاما شبیه هم فکر نمی‌کنند. چاره‌ای که من یافته‌ام، جمع کوچک خوشحال است، خیلی خوب است آدم با دوستانی باشد که با یکدیگر تبادل فکر کنند و قدر حال را بدانند. هیچ اعتقادی به گذشته و آینده ندارم. برای من همین لحظه مهم است.»