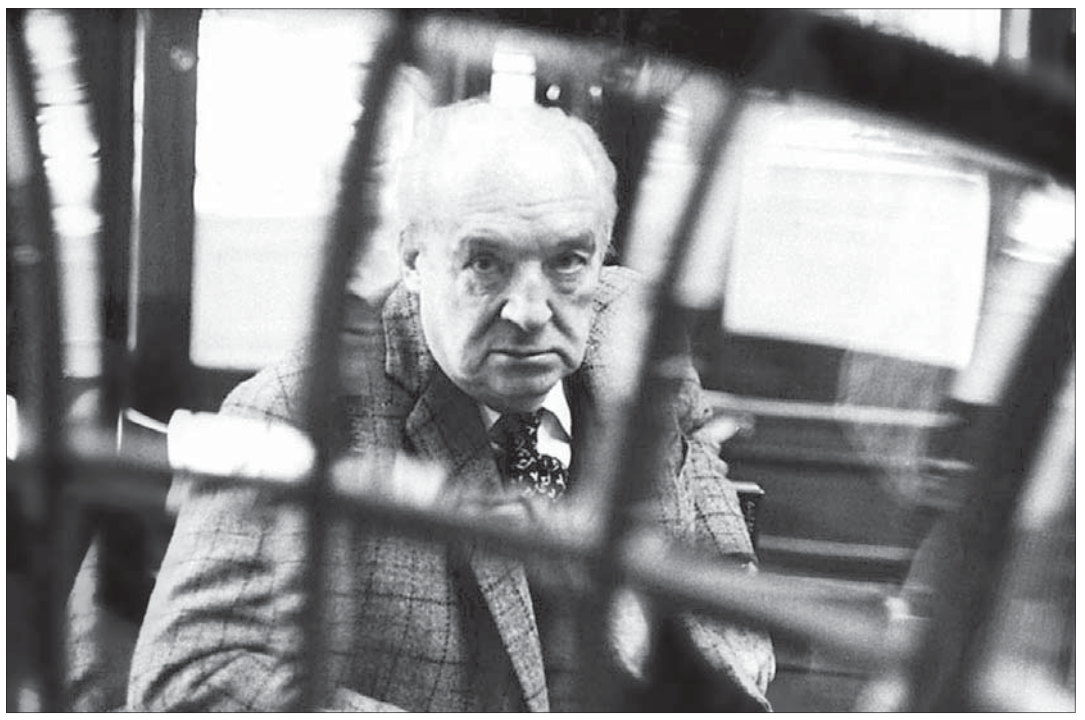
درباره رمان **به دلقک‌ها نگاه کن!**

زندگی «واقعی» ولادیمیر ناباکوف

علی شروقی



اگرچه هجوم و غلبه واقعیت بیرونی به متن ادبی و خواندن اثر ادبی در پرتو نظریه‌های فلسفی و اجتماعی و روانشناختی و انواع و اقسام نظریه‌های به اصطلاح «غیر ادبی»، یکی از بزرگ‌ترین دل‌شوره‌های ولادیمیر ولادیمیرویچ ناباکوف، هم به عنوان منتقد و هم به عنوان نویسنده، بود و او سخت حساس بود به اینکه خواننده‌ای متن ادبی را بر اساس زندگی شخصی خالق متن، تجربه‌های واقعی او و عوامل اجتماعی و اقتصادی و روانی شکل‌دهنده به شخصیت او تحلیل کند، اما آن‌قدر هم زیرک و باهوش بوده است که آن‌جا که گفته: «باید همیشه به خاطر داشت که اثر هنری همواره خلق جهانی تازه است، پس اولین کاری که باید کرد این است که این جهان تازه را با دقت هرچه تمام‌تر وارسی کنیم، طوری به آن نزدیک شویم که انگار همین حالا خلق شده است و به آن جهان‌هایی که می‌شناختیم هیچ ربطی ندارد.»[1] این را هم بلافاصله اضافه کند که: «وقتی که این جهان تازه را به دقت وارسی کردیم، آن‌وقت، و فقط آن‌وقت است که می‌توان به رابطه آن با جهان‌های دیگر، با شاخه‌های دیگرِ دانش پرداخت.»[2] بخشی از نگرانی ناباکوف بابت خواندن اثر ادبی به مثابه الگویی از جهان واقعی و تحلیل آن بر اساس نظریه‌های غیر ادبی را می‌توان ناشی از این دغدغه به‌جا دانست که مبادا چنین خواندن‌ها و تحلیل‌هایی خود متن ادبی و روابط ظریف میان اجزای آن را نادیده بگیرند. این اما تنها یک‌سوی ماجراست چرا که از قضا می‌توان با به‌کارگیری همان نظریاتی که ربط‌دهنده ادبیات با جهان واقعی‌اند، به کشف روابطی بس ظریف‌تر میان اجزای متن دست یافت، بی‌آنکه از پافشاری بر استقلال ادبیات دست کشید. ازهمین‌روست که گاه ادبیاتی به ظاهر غیر سیاسی، به شیوه‌ای رادیکال‌تر از ادبیاتی که در معنای مصطلح سیاسی است، با سیاست مواجه می‌شود. چنانکه خود ناباکوف ، طبعا علی‌رغم میل آشکارش، چنین مواجهه‌ای را در آثارش به رخ می‌کشد. اما بازگردیم به سوءظن توأم با هراس ناباکوف از جدی‌گرفتن ربط ادبیات با جهان واقعی: باید گفت که در میان انواع نظریه‌هایی که اثر ادبی را در پرتو واقعیتی بیرونی می‌خوانند و تحلیل می‌کردند، این نظریات فروید و نقد مبتنی بر روانکاوی بود که بیش از همه ناباکوف را به تشویش دچار می‌کرد و نفرت او را برمی‌انگیخت و این عناد با فروید، شوربختانه، طی هر جنگ و گریز با هرآنچه نشانی از روانکاوی فرویدی داشت، ناباکوف را بیشتر و بیشتر به آغوش فروید پرتاب می‌کرد. با خواندن بسیاری از نقدها و داستان‌های ناباکوف، می‌بینیم که او یک‌دم از نیش‌زدن به فروید و هوادارانش باز نایستاده است و این سماجت در انکار فروید، گویی از آن روست که او شبح فروید را همواره در تعقیب خود می‌دیده است. ناباکوف در مقدمه یکی از رمان‌هایش تأکید می‌کند که در این رمان برای فرویدی‌ها تله گذاشته است. به این موضوع باز می‌گردیم اما همین‌جا جا دارد به شبح دیگری هم که ناباکوف سخت از آن نفرت دارد اشاره کنیم: شبح کمونیسم! دشمنی دیگر ناباکوف، که از زخمی عمیق‌تر - نفی بلدشدن به دلیل وقوع انقلاب در کشورش - نشأت گرفته، با مارکسیست‌هاست. او تمام عمر، با نگاهی اشرافی‌مآبانه، تسخرزنان به فروید و مارکس طعنه می‌زد و در عین حال تمام عمر، هرآنچه می‌نوشت می‌توانست به راحتی گزک به دست نظریه‌پردازان چپ و همچنین تحلیل‌های فرویدی بدهد. ناباکوف، نویسنده‌ای بود که در نوجوانی مجبور به فرار از کشورش شده بود. انقلاب اکتبر او را بی‌وطن و دوشقه کرده بود. این دوشقه‌گی در رویکرد زبانی او نیز به خوبی مشهود است.

مهاجرت از «مکان» برای ناباکوف، مهاجرت از «زبان» را نیز به همراه داشت، هرچند این مهاجرت دوم قدری دیرتر اتفاق افتاد، اما این هردو شکل از مهاجرت، مفاهیمی بودند که سبک ناباکوف را پدید آوردند و هر دو نیز برآمده از واقعیت‌هایی بودند که از بیرون به درون متن ناباکوف هجوم آورده بودند. این تأثیر ناگزیر برای نویسنده‌ای که ادبیات برایش به مثابه قلعه‌ای بود که او در برابر هجوم واقعیت در آن پناه گرفته بود، وضعیتی تراژی - کمیک را رقم زده بود و این وضعیت تا مغز استخوانِ نوشتار او رسوخ کرده بود. مجموعه آثار ناباکوف را از منظری می‌توان به صورت یک رمان دنباله‌دار خواند که موضوع اصلی آن تعقیب و گریزی است که بین واقعیت و امر خلاقه، امری که تنها قرار است روی کاغذ حضور داشته باشد، در گرفته است. تأکید ناباکوف بر استقلال متن و بی‌اعتنایی اشرافی‌مآبانه‌اش به واقعیت بیرون، نشانه‌ای آشکار از درگیری او با واقعیتی است که زندگی او را متأثر کرده بود. دو جور بی‌اعتنایی هست: یکی آن بی‌اعتنایی که حاصل ندیدن و توجه‌نکردن غیرعامدانه به چیزی است که اصلا دغدغه‌ات نیست و فکرت را چه به صورت سلبی و چه ایجابی به خود مشغول نکرده. اما گونه دیگر بی‌اعتنایی، به عمد ندیدن است و تأکید مدام بر اینکه نمی‌بینم، که این نوع دوم بی‌اعتنایی، اذعان ناخواسته به بودن چیزی، از طریق طردِ موکد آن است. این‌چنین است ماجرای واقعیت در آثار ناباکوف و به تبع آن ماجرای فروید، این کابوس دائم نویسنده که ناباکوف هیچ فرصتی را برای حمله به او از دست نمی‌داد. تلاش ناباکوف را برای فرار از فروید و فراتر از آن، فرار از هر آنچه که می‌خواست از بیرون متن ادبی، خود را به آن تحمیل کند، می‌توان به تلاشی اُدیپی تعبیر کرد. توفیق‌نیافتن ناباکوف در ستردن کامل رد فروید از نوشته‌هایش، گاه او را وادار به فحاشی مستقیم به فروید و روانکاوی می‌کرد. وادار به تسخرزدنی که نوعی عصبیت در آن بود و این عصبیت و تنش، این گریز از واقعیت بیرونی که در مواردی مستقیما با زندگی واقعی ناباکوف گره خورده بود، به‌رغم میل او، به جزئی از سبک و زیبایی‌شناسی آثار ناباکوف بدل شده بود. برگزیدن ادبیات به عنوان یک خانه امن، به جای میهنی که نویسنده وادار به ترک آن شده و تلاش برای پاسداری از این خانه جایگزین، در برابر هجوم واقعیت بیرون نمودی از این تنش است و این‌جاست که پای وجه دیگری از انزجار به میان می‌آید: انزجار از مارکس، لنین و هر آن‌چه با مارکسیسم در پیوند است، از جمله نقد ادبی چپ‌گرایانه که با جامعه‌شناسی ادبیات پیوند داشت. گویی ناباکوف می‌ترسید که انقلابیون مارکسیست در پوشش نظریات ادبی چپ‌گرایانه، ادبیات، این پناهگاه جایگزین او، را نیز تسخیر کنند و او را از آن برانند. ناباکوفِ بی‌وطن، در ادبیات وطن ازدست‌رفته را می‌جست و این برآمده از همان «واقعیت»ی بود که ناباکوف همواره با دفاع از استقلال متن، انکارش می‌کرد یا آن را تا جای ممکن به حاشیه می‌راند، و طنز ماجرا اینجا بود که هرچه بیشتر انکار می‌کرد، بیشتر واقعیت بیرونی را به اثرش راه می‌داد.

اما چنانکه در نقل‌قول اول این نوشته نشان داده شد، ناباکوف باهوش‌تر و تیزبین‌تر از آن بود که ربط اثر ادبی با واقعیت بیرونی را نبیند. به همین دلیل به تعمیم ادبیات به جهان واقعی با شرط و شروطی و البته با قدری اکراه، تن می‌داد و یا با درنظرگرفتن احتمال تحلیل فرویدی از داستانش، پیشاپیش می‌گفت که مثلا نشانه‌های فرویدی را به‌عمد برای گمراه‌کردن و به‌تله‌انداختن خواننده ساده‌لوح، در داستانش گذاشته است و این حرفش البته پربیراه نبود، چراکه می‌خواست خواننده دنبال نشانه‌های فرویدی که ناخواسته به آثارش رسوخ می‌کردند، نگردد و اگر هم چنین نشانه‌هایی یافت، نیش ناباکوف را به یاد آورد و تا از سوی نویسنده، ابله و ساده‌لوح تلقی نشود، اگر هم نشانه‌ای فرویدی توجهش را جلب کرد، از پروبال‌دادن به آن صرف‌نظر کند. شکی نیست که ناباکوف نشانه‌های فرویدی را به‌عمد در رمان گذاشته اما این عامدانه‌بودن نمی‌تواند او را از شر تفسیر فرویدی خلاص کند چراکه خود، یک واکنش فرویدی است. ناباکوف احتمالا پیشاپیش خوب می‌دانست که رمان‌هایش، بستر مناسبی برای پیاده‌کردن نظریات روانکاوی‌اند و به همین دلیل خود زودتر از منتقدین، چنان در اشاره‌های مستقیم به نشانه‌های فرویدی افراط می‌کرد و روانکاوی را دست می‌انداخت که منتقدین طرفدار نقد روانکاوانه را خلع‌سلاح کند.

تنش میان واقعیت بیرونی و استقلال ادبی متن، آن‌گاه هرچه بیشتر در آثار ناباکوف اوج می‌گرفت که ناباکوف در آثارش آشکارا به روانکاوی یا به نظام شوروی بدوبیراه می‌گفت. طنز عصبی او در این مواقع، آشکارا آن بی‌اعتنایی اشرافی‌مآبانه‌اش را بی‌دفاع در معرض هجوم واقعیت قرار می‌داد. به عمد نشانه‌های آشکار در متن گذاشتن برای گمراه‌کردن روانکاوی و همچنین هجو توأم با عصبیت نظام شوروی، گواه چیست اگر گواهی نیست بر درگیری ناباکوف با واقعیت بیرونی؟

در رمان «به دلقک‌ها نگاه کن!» - آخرین رمانی که در زمان حیات ناباکوف از او منتشر شد - این هردو امر غیرادبی و مورد نفرت ناباکوف - فروید و مارکس و لنین و هرآن‌چه رنگی از مارکس یا فروید داشت- حضوری آشکار دارند و ناباکوف در این رمان، برخلاف قریحه و حساسیت و ظرافتی

تنش میان واقعیت بیرونی و استقلال ادبی متن، آن‌گاه هرچه بیشتر در آثار ناباکوف اوج می‌گرفت که او در آثارش آشکارا به روانکاوی یا به نظام شوروی بدوبیراه می‌گفت. طنز عصبی او در این مواقع، آن بی‌اعتنایی اشرافی‌مآبانه‌اش را بی‌دفاع در معرض هجوم واقعیت قرار می‌داد. به عمد نشانه‌های آشکار در متن گذاشتن برای گمراه‌کردن روانکاوی و همچنین هجو توأم با عصبیت نظام شوروی، گواه چیست اگر گواهی نیست بر درگیری ناباکوف با واقعیت بیرونی؟

به دلقک‌ها نگاه کن!
ولادیمیر ناباکوف
ترجمه شمیم هدایتی
نشر نیلا

عالی که اغلب در دیدن و طرح وجوه طنزآمیز چیزها از خود بروز می‌داد، در مواجهه با روانکاوی و نظام شوروی، قدری زمخت می‌شود و طنزش آن ظرافت همیشگی را ندارد. طنز او در تصویری که از نظام شوروی ارائه می‌دهد به هجوی از سر عصبیت نزدیک‌تر است تا خنده‌ای رندانه. در رمان «به دلقک‌ها نگاه کن!»، فصلی هست که در آن، راوی، در کسوت مبدل، برای دیدن دخترش به شوروی که روزگاری از آن گریخته می‌رود. در این بخش از رمان می‌بینیم که ناباکوفِ خوش‌ذوق و حساس به بی‌ذوقی و ظرافت‌نداشتن، چطور به طرزی زمخت نظام شوروی را دست می‌اندازد و مسخره می‌کند و حتی در طرح و توطئه این قسمت از رمان نیز ظرافتی کمتر از آن‌چه از او انتظار می‌رود به خرج می‌دهد. اما موقعیت ناباکوف به‌عنوان یک مهاجر اجباری باعث می‌شود که این فقدان ظرافت را نیز به‌عنوان بخشی از زیبایی‌شناسی تنش‌مند کار او قلمداد کنیم نه یک ضعف در کار نویسندگی. از نگاه کارگاهی می‌توان بر این قسمت از رمان ایراد گرفت، اما اگر ناباکوف را - خلاف خواسته خودش - در وضعیتی که در آن گیر کرده بود ببینیم و آثارش را با چنین پس‌زمینه‌ای بخوانیم، آن‌گاه می‌بینیم که این نقطه‌ضعف از قضا به کار او وجهی پیچیده‌تر می‌بخشد، مخصوصا آن‌هنگام که این بی‌ظرافتی را در کنار ظرافت و ذوق‌ورزی‌های زبانی او در این رمان ببینیم و اینکه ناباکوف چطور، به‌رغم آن‌چه دلخواه اوست، با سبک و زبان، وضعیت خود را به‌عنوان یک دوزبانه، یک آدم دوشقه‌شده و بیرون‌رانده از سرزمین مادری و کاملا جانیفتاده در سرزمین جدید، به نمایش می‌گذارد. «به دلقک‌ها نگاه کن!» پر از بازی‌ها و لغزش‌های زبانی است. پر از چندزبانگی که در آن نوعی ارجاع پارودیک به رمان‌های کلاسیک روسی که در آنها شخصیت‌ها در میان حرف‌هاشان عباراتی فرانسه می‌پرانند نیز نهفته است. «به دلقک‌ها نگاه کن!»، رمانی است که برپایه لغزش‌ها و بازی‌های زبانی، برپایه غیرممکن‌شدن روایت سرراست یک سرگذشت، برپایه تجسم‌ناپذیرشدن شکل معکوس یک وضعیت و همچنین برپایه ناممکن‌بودن تقلید و ارائه نسخه بدلی از آن‌چه پیش از این در واقعیت وجود داشته، شکل گرفته است و به تعبیری بر پایه نوعی نقص، نوعی «نشدن».

راوی رمان به «دلقک‌ها نگاه کن!»، نویسنده‌ای است که دارد از روی یادداشت‌های روزانه‌اش، اتفاقاتی را که در گذشته روی داده‌اند بازنویسی می‌کند و آن‌چه می‌نویسد قرار است به کتابی بدل شود، یا بدل شده است و درواقع کتابی که در حال خواندن آن هستیم، همان کتابی است که راوی در حال نوشتن آن است. با توجه به اینکه راوی، رمان‌نویس است و در آغاز رمان نیز فهرستی از آثار او ارائه شده، این اتفاقات می‌توانند اصلا نیفتاده باشند. از طرفی در جای‌جای رمان، شاهد مشابهت‌هایی عامدانه میان راوی و ناباکوفی که نویسنده او و داستان اوست، هستیم. به بیانی، گویی راوی نگاتیوی از ناباکوف حقیقی است. (یا بگذارید دور از چشم ناباکوف خطر کنیم و بگوییم در جاهایی از رمان، تکرار کمیک او) درعین‌حال، این راوی موجودیتی است جدا از آن شخصیت حقیقی که رونوشت اوست. در جای‌جای رمان می‌بینیم که راوی را با نویسنده‌ای که خصوصیات ناباکوف واقعی را دارد اشتباه می‌گیرند. مثلا یک‌جا ناشری درباره پدر راوی حرف‌هایی می‌زند که معلوم می‌شود راوی را با ناباکوف حقیقی و پدر راوی را با پدر ناباکوف اشتباه گرفته است.

از سویی ولادیمیر ناباکوف گویا کسی است که به عنوان نویسنده تقدیر شومی را بر راوی تحمیل می‌کند و راوی در یک جای رمان حین نقل ماجرای شبی غریب در زندگی‌اش، می‌گوید: «حالا اعتراف می‌کنم که آن‌شب، و شبِ بعد و زمانی پیش‌تَرَک، رویایی اذیتم کرده بود؛ این احساس که زندگی‌ام جفتِ ناهمانند، نقیضه، یا شکلِ حقیرانه‌ی زندگیِ آدمی دیگر است، جایی در این دنیا یا در دنیایی دیگر. احساس می‌کردم دیوی مرا وامی‌دارد خودم را جای آن دیگری جا بزنم، جای آن نویسنده‌ی دیگر که بی‌اندازه بزرگ‌تر، سالم‌تر، و بی‌رحم‌تر از جان‌نثارتان بود و تا همیشه هم می‌بود». (ص۱۱۵)

از طرفی ایهام‌ها، بازی‌ها و لغزش‌های زبانی و جملات تودرتو و آمیختن زبان‌های مختلف در رمان «به دلقک‌ها نگاه کن!»، تا آنجا پیش می‌رود که روایت سرراست داستانی را که راوی می‌خواهد بازگو کند، ناممکن می‌کند. ناممکن بودن شرح زندگی، خود انتقامی است که ناباکوف می‌کوشد از واقعیت بیرونی و ناممکن بودن ورودش به رمان بگیرد.

موضوع دیگر، جنون و بیماری روانی راوی است. راوی پیش از ازدواج با هر یک از همسرانش، خود را موظف می‌داند که موضوع بیماری خود را با آنها در میان بگذارد. مشکل راوی، مشکل مکان و جهت است، و «مکان»، همان چیزی است که ناباکوف به مثابه نویسنده‌ای طرد شده از وطن و سرگردان در جایی دیگر با آن دست به گریبان است.

راوی «به دلقک‌ها نگاه کن!» نمی‌تواند تصور کند وقتی از مسیری پیموده، باز می‌گردد چطور جهت مکان‌ها هنگام بازگشت تغییر می‌کند و می‌شود عکس جهت قبلی. راوی در یک جای رمان بیماری خود را این‌گونه شرح می‌دهد: «حس جهت‌یابی من، یا به بیانِ دقیق‌تر، توانم درباره‌ی مکانِ تصور شده، به طرزِ هولناکی عیب دارد، چون در این لحظه‌ی حساس نمی‌توانم در ذهنم، در تاریکیِ بسترم، چرخشی ساده (عملی که در واقعیتِ عینی بدونِ فکر کردن انجام می‌دهم!) را به انجام برسانم که بِهِم امکان می‌دهد فوری در خیالم آسفالتِ قبلا یک بار طی شده را همان‌گونه که حالا پیشِ‌رویم است مجسم کنم، و ویترینِ کتاب فروشی‌ای را که حالا در دیدرس است و نه جایی در پشتِ سر». و این شاید شبیه همان کاری است که راوی می‌کوشد با نوشتن این کتاب انجام دهد، یعنی روایتِ راهِ رفته و بازگشت به آن. روایتی که عملا ناممکن است و می‌بینیم که در این روایت، خیلی چیزها مبهم می‌مانند و روشن نمی‌شوند و عکسِ راهِ رفته به نوعی آشفتگی و جابجایی‌های سرگیجه‌آور بدل می‌شود و از همین روست که تقلای راوی برای بیان سرگذشت خود، حالت دست و پا زدن در یک خوابِ آشفته را به خود می‌گیرد چون طی کردن مسیرِ معکوسِ راهِ رفته، در عالم خیال برای راوی ناممکن است و در طول راه، مدام لغزش‌های زبانی و ایهام‌ها و جناس‌ها و انواع بازی‌های زبانی و معترضه‌ها و پرانتزها در روایت رمان اخلال ایجاد می‌کنند. می‌توان گفت که «به دلقک‌ها نگاه کن!» رمانی به عمد گسیخته است. رمانی که در آن هر رشته‌ای با قیچی پاره می‌شود و رشته‌ای دیگر از سر گرفته می‌شود. این رمان را شاید بتوان تداوم شیوه‌ای دانست که ناباکوف آن را در «پنین» تجربه کرده بود و بی‌دلیل نیست ارجاعات گاه و بی‌گاه آن به رمانی که راوی نوشته و گویا بدلِ «پنین» ناباکوف است. وجوهی از شخصیت تیموفی پنین در راوی «به دلقک‌ها نگاه کن!» قابل ردیابی است و همچنین همان شکل تکه‌تکه‌ی روایت در «پنین» و حضور مرموز کسی دیگر که گویا سررشته‌ی زندگی راوی را به دست دارد و این، همان ناباکوف است که هیچکاک‌وار در پنین هم حضوری پنهان دارد و آهسته از گوشه کادر رد می‌شود.

راوی، بدیلِ ناباکوف است و به نوعی نقیضه‌ی او، یا به تعبیری یک ناباکوف دوپاره شده که نیمی از او ناباکوف واقعی است و نیمی راوی رمانی که ناباکوف آن را نوشته است و حاصل جمع این دو نیمه واقعی - تخیلی، موجودیت جدیدی است که نه این است و نه آن؛ موجودیتی مردد که همین هم باز برآمده از تجربه زیسته ناباکوف است به عنوان نویسنده‌ای قرارگرفته در مرزهای زبان و مکان. مرزهایی که در آن‌ها زبان‌ها به هم می‌آمیزند و عنصری از یک زبان با ورود به زبانی دیگر، معناها را دستخوش ابهام و سوءتفاهم می‌کند و به این طریق نفس روایت و انتقال تجربه زیسته به دلیل جنس این تجربه، غیرممکن می‌شود و روایت، خود، بیان ناممکن‌بودن روایت تجربه زیسته است. روایت یک «نا- واقعیت» و نه روایت بیرون‌بودنِ واقعیت از اثر ادبی. از قضا یک سر این تنش، به ماهیت واقعیت و تجربه زیسته بر می‌گردد و از آن جدایی‌ناپذیر است.

۱ و۲: درسگفتارهای ادبیات اروپا/ ترجمه فرزانه طاهری/ نشر نیلوفر

ادامه از صفحه ۱۰

رعدوبرق بی‌باران

باباچاهی خود شاید به سست‌ترین قرائت‌ها و برداشت‌ها از شعرش دامن زده است.

در اینجا، نه‌تنها باید ایده چندصدایی‌بودن شعر او را خط زد، بل باید ایده جنون را نیز به کناری نهاد. «عقل عذابم می‌دهد» را. مسئله باباچاهی نه‌تنها با مسائل رضا براهنی در زمینه چندصدایی‌کردن شعر فارسی فرق دارد، بل با مسائل اسماعیل شاهرودی و با روان‌پریشی و جنون و درمانگاه نیز فرق دارد. مسئله باباچاهی به هیچ‌روی جنون نیست. مسئله او به طریق اولی «باران اندوهان» و مالیخولیا است. چیزها تا آستانه شدن می‌روند، اما از شدن باز می‌مانند. این کردوکار بارها و بارها در شعر او تکرار می‌شود. شورهای نشدن. گونه‌ای از شورمندی آستانه‌ای. خفه‌کردن شور. گونه‌ای از سردشدن یک امر داغ. دقیق‌تر: افسردگی. شعله‌های یخ. یا به‌تعبیری «کریستوا»یی خورشید سیاه مالیخولیا.

هیچ‌چیز این فرایند سردشدن چیزها و این جهان یخ‌زده و نگاه یخ‌زده شاعر را چون فوران اشیای پلاستیکی در کارهای او و به‌ویژه در دفترهای «عقل عذابم می‌دهد» و «قیافه‌ام که خیلی مشکوک است» بازگو نمی‌کند. یک جهان پلاستیکی سرد و منجمدشده. ابژه واقعی از کف رفته و شاعر بی‌آنکه بتواند نگاه خود را از این ابژه ازکف‌رفته بر کند، به مابازایی پلاستیکی دل خوش کرده است. این چیزهای پلاستیکی هم از این‌روی مالیخولیایی‌اند و هم از این‌روی که سرآخر ابژه‌هایی یادبودی‌اند. تمام ابژه‌های یادبودی، ابژه‌های بسیار داغی هستند که در فرایندی از افسردگی سرد شده‌اند. در یاد داشته باشیم معنای لغت‌نامه‌ای افسردگی را: سردشدن و خاموش‌شدن پاره‌ای اخگر را. «تفنگ‌های پلاستیکی». «تابوت‌های پلاستیکی». «پرندگان پلاستیکی». «تشت بزرگ پلاستیکی». «پرتقال پلاستیکی». «پلنگ پلاستیکی». و گاه و بیگاه: «کشتی کاغذی» و «ماه مقوایی». آیا می‌توانیم تمثیل «خورشید سیاه» را که ژولیا کریستوا از شعر«نروال» بر می‌گیرد تا به یاری آن درباره مالیخولیا سخن بگوید، با تمثیل «رعد و برق بی‌باران» جابه‌جا کنیم؟ اما این افسردگی، این تا آستانه رفتن و از آستانه برگشتن چیزها، این شعله‌های یخ چگونه در شعرهای باباچاهی بدل به موتور تولید طنز می‌شوند؟ خنده و مالیخولیا چگونه به‌هم گره می‌خورند؟

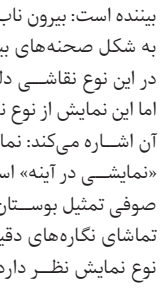
آلبرت هیرشمن در «خطابه ارتجاع» درباره به‌سخره‌گرفتن کوشش آنهایی که در کار تغییر جهان‌اند از سوی کسانی که به تغییر باور و امیدی ندارند، می‌نویسد: «دعاوی تز بیهودگی از دعاوی تز انحراف ظاهرا معتدل‌تر به نظر می‌رسد، اما در حقیقت برای دست‌اندرکاران تغییر توهین‌آمیزتر است. مادام که جهان اجتماعی در واکنش به اقدام انسان برای تغییرات ولو در جهت عوضی هم که شده اصلا تغییری می‌کند، جای امیدواری هست که تا حدی بتوان درست هدایتش کرد. اما بیان یا کشف اینکه چنین اقدامی نمی‌تواند اصلا آب را از آب تکان دهد، طرفداران تغییر را در مورد مقصود و انگیزه راستین جد و جهدشان، سرافکنده و مأیوس و در شک و تردید باقی می‌گذارد». نیروی طنزی که در تز عدم تغییر وجود دارد، از نیروی طنز انحراف گزنده‌تر و ویرانگرتر است. شورها نمی‌شوند. مایه طنز شعر باباچاهی همین‌جا است. اینجا، آن اندازه که طنز از راه «قطعی‌بودن عدم تغییر» جان می‌گیرد، از «عدم قطعیت‌ها» و رویارویی‌های پارودیک نیرو نمی‌گیرد. سرانجام نام دیگر دفترهای شعر علی باباچاهی این می‌تواند باشد: «عجایب‌المخلوقات به روایت شاعر قرن چهاردهم هجری».

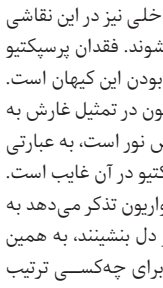
مرور

جهنم و اشباح

«پس از جهنم» و «پدران خفته و اشباح عروسک‌خانه» دو کتاب از شهریار وقفی‌پور است که در نشر دیبایه به چاپ رسیده. «پس از جهنم» مجموعه شعری است، نیمی از آن سروده خود شاعر و نیم دیگر ترجمه‌های او از اشعاری از پل سلان، اکتاویو پاز، آندره برتون و استفان مالارمه. شعرهای بخش اول کتاب که سروده خود شهریار وقفی‌پور است به گواه تاریخ پای آن‌ها، سروده‌شده در سال‌های ۹۱ و ۹۲ هستند، جز یک شعر (به معشوقه‌ی هیستریک) که متعلق به زمانی دیگر است و اولین شعر کتاب هم هست. در کنار نام نویسنده، هم روی جلد کتاب و هم در شناسنامه آن نام شاعرانی هم که نیمه دوم کتاب به ترجمه شعرهاشان اختصاص یافته آمده است. وقفی‌پور در بخشی از مقدمه کتاب، درباره این آمیختگی تالیف و ترجمه، با اشاره به شعر اول کتاب که تداعی‌گر بودلر است، می‌نویسد: «پایان شعر، بی‌گفت‌وگو، یادآور سطری از بودلر است که از قضا، شعرش هم مقدمه‌ی کتاب گل‌های شر است که مرا به آوردن شعری در مقام مقدمه جری‌تر ساخت؛ مع‌الوصف، این سطر، عینا، حتا به لحاظِ به زبانِ فرانسه‌بودنش، در شعری انگلیسی‌زبان می‌آید، یعنی برهوت تی. اس. الیوت، که بلاتعجب شاعر محبوبِ من است، و این اشاره در اشاره، استراتژیِ اساسیِ شعرِ مدرن، به طور عام، و شعر من، به طور خاص، را پررنگ‌تر می‌سازد، و آن «مناسبات بینامتنی» است که لزومی به توضیح بیش‌ترِ آن نیست، چراکه مفهومی غریب و بیگانه برای خوانندگان فارسی‌زبان نباشد، اما همین اشاره‌ی گذرا، روشن می‌سازد که چرا تقریبا نیمی از صفحات کتاب اشعارم، به ترجمه‌هایم از دیگر شاعران اختصاص یافته است». عنوان‌های شعرهای نیمه اول کتاب، شعرهای خود شهریار وقفی‌پور، عبارت‌اند از: «به معشوقه‌ی هیستریک»، «زمستان است»، «چکامه‌ی دل‌تنگی»، «با الهام از سایه‌ی سفیدتری از رنگ پریده»، «تفکرات شبانه‌ی کوتاه»، «تبار بیابانی»، «برای شب»، «این هنر ناتمام»، «تکمله‌ای بر وداع»، «دو یعنی روان‌کاوی فقط یک اسطوره دارد»، «یهودی‌تر از ناخدای الکلی»، «نوشتنِ آخرین شعر» و «در جشن دوستان». نیمه دوم کتاب هم با عنوان «در همراهی با پل سلان، اکتاویو پاز، آندره برتون و استفان مالارمه»، شامل ترجمه‌هایی از اشعار «تو مرگ من بودی»، «برپا ایستادن» و «فوگ مرگ» از پل سلان، «چنان‌که به باران گوش می‌سپارند» از اکتاویو پاز، «آزادی عشق» از آندره برتون و «تالم»، «هدیه‌ی شاعر»، «نسیم دریایی»، «عصر یک فون» از استفان مالارمه است. آنچه می‌خوانید سطرهایی است از شعر «به معشوقه‌ی هیستریک» از این مجموعه: «... ببخشید اگرم فراموش کرده‌ام تو از سپیده‌دم‌ها از خورشیدها و/ می‌لرزیدی که دریای یخ‌زده این همه دور یا/ یا/ دور و نزدیک می‌شود این‌همه دور/ غالباتر دورتر بود این‌همه دور/ با ما گفته بودند عصری جدید را آغاز و وداع با دورانی کهن را/ و قصرها می‌لرزیدند در تبخیرِ آهن/ اما تو پادشاها! مرا همین‌گونه به یاد آور،/ زیباتر کمی/ برانگیخته در موهایش امشب جهنمی از جنگ‌جویانِ گفتی کلاسیک!/ و همین‌گونه خورشید می‌کوبد بر حلبی./ امشب را/ زیباتر کمی/ آواره/ اگر چپ/ کمی/ ای شریر!»

کتاب دیگری که از شهریار وقفی‌پور در نشر دیبایه منتشر شده، «پدران خفته و اشباح عروسک‌خانه» است که مجموعه‌ای از مقالات نظری است با عنوان‌های «شکسپیر، حافظ و نام‌های پدر»، «شکل ابتذال به‌مثابه عمل ایدئولوژی لیبرال»، «چرا همیشه هیولایی هست»، «چرا سرخپوستان بعد از کریستف کلمب رسیدند»، «دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی»، «اودرادک هنرمند»، «پس از سوژه، عشق به سمپتوم»، «از پوچینی تا کرانبرک: تئاتر سینمایی» و «گزارشی در باب عمل نقد ادبی در ایران». بوف کور هدایت، شازده‌احتجاب گلشیری، بحث‌های نظری براهنی درخصوص شعر معاصر، سینمای وسترن، ادبیات کلاسیک و ادبیات مدرن، از جمله موضوعاتی هستند که در مقالات این کتاب به آنها پرداخته شده است. آن‌چه می‌خوانید قسمتی است از مقاله «شکل ابتذال به‌مثابه عمل ایدئولوژی لیبرال» از این کتاب: «... قرائت شمایل حافظ (که قرائت غزل‌های این غول شعر را هم دربر می‌گیرد) چیزی است از جنس خرابه‌گردی؛ به عبارتی شمایل حافظ نوعی مکان یا محوطه (سایت) است نه متن ادبی. شمایل حافظ عمارتی است که در آن زندگی روزمره‌ی افراد جامعه‌ی ایرانی مقرر می‌شود: هرکس در درستی فال حافظ شک کند، «نامحرم» است، به آن معنا که «آنچه خود دارد ز بیگانه طلب می‌کند»، به آن معنا که در اندرون خسته دلش «دیو» صحبت می‌کند. این عمارت عمارتی کافکایی است و در آن پدرانِ خمیده‌قامت و کارمندان دیوانسالار و زنان شهرآشوب در گردش‌اند تا نمایش کیهان ایرانی به‌درستی اجرا شود. کیهان ایرانی نه دولتشهر یونانی است، نه رویای امریکایی، نه زندگی اخلاقی بورژوازی اروپایی، بلکه «نمایش» است و تمام بازنمایی‌های این کیهان گواهی است بر این مدعا: نگارگری ایرانی همیشه تصویر یک صحنه است، از همین‌رو همواره در برابر چشم بیننده است: بیرون ناب. حتی صحنه‌های داخلی نیز در این نقاشی به شکل صحنه‌های بیرونی نشان داده می‌شوند. فقدان پرسپکتیو در این نوع نقاشی دلیلی دیگر بر نمایشی‌بودن این کیهان است. اما این نمایش از نوع نمایشی است که افلاتون در تمثیل غارش به آن اشاره می‌کند: نمایشی که مبتنی‌بر تابش نور است، به عبارتی «نمایشی در آینه» است، از همین‌رو پرسپکتیو در آن غایب است. صوفی تمثیل بوستان مولوی نیز که به حواریون تذکر می‌دهد به تماشای نگاره‌های دقیقِ منعکس‌شده در دل بنشینند، به همین نوع نمایش نظر دارد... لیکن این نمایش برای چه‌کسی ترتیب داده شده است؟ این نمایش شباهتی با تراژدی‌های یونانی ندارد که برای شهروندان بازی می‌شدند تا در مواجهه با کنش‌های قهرمانان تراژیک به کاتارسیس برسند و در بازگشت به دولتشهر، در نقش شهروندان پالوده‌نفس زندگی روزمره‌ی خود را والایش یافته زندگی کنند؛ این نمایش در سینما هم صورت نمی‌گیرد که فانتزی‌های شهروندانِ ازخودبیگانه را روی پرده فرافکنی کند، بلکه این نمایش در زندگی جاری است و از همین‌رو، نظاره‌گران همان بازیگران نمایش‌اند...».





پدران خفته و اشباح عروسک‌خانه
پس از جهنم
شهریار وقفی‌پور
نشر دیبایه