مرور

شاهکاری از تامس هاردی

● «غروب روزی از اواخر ماه مه، مرد میانسالی پای پیاده از شاستن به دهکده مارلوت در دره مجاور بلیک‌مور یا بلک‌مور به خانه می‌رفت. پاهایش سست و ضعیف بود، اریب‌وار راه می‌رفت و در راه رفتن به چپ میل می‌کرد. گاه سری می‌جنباند، گویی چیزی را تایید می‌کرد، هرچند به چیز خاصی نمی‌اندیشید. زنبیل مخصوص تخم‌مرغ را، که اینک خالی بود، بر بازو افکنده بود، پرز کلاهش آشفته بود، و قسمتی از لبه‌اش، آنجا که معمولا هنگام برداشتنش انگشت شست او با آن تماس می‌یافت، فرسوده شده بود. چندی که گذشت به کشیش سالخورده‌ای برخورد که بر مادیان قزلی سوار بود و همچنان که می‌رفت آهنگی را زیر لب زمزمه می‌کرد». این شروع رمان «تس دوربرویل» تامس هاردی است که سال‌ها پیش با ترجمه ابراهیم یونسی به فارسی ترجمه شده بود و به‌تازگی چاپ جدیدی از آن توسط نشر نو منتشر شده است. تامس هاردی، شاعر و نویسنده کلاسیک انگلیسی است که در سال ۱۸۴۰ متولد شد و در ۱۹۲۸ از دنیا رفت. هاردی وقتی جوان بود به سرودن شعر می‌پرداخت که البته در آغاز با موفقیت همراه نبود. تا اینکه در سال ۱۸۶۵ شعری از او را با عنوان «چگونه سرایی برای خود ساختم» منتشر کرد. اما از آنجا که نشریه‌ها چندان اقبالی به شعرهایش نشان ندادند به‌ناچار به نوشتن داستان‌های منثور روی آورد و داستانی با نام «مرد بینوا و بانو» نوشت که رمانی طنزآلود بود که البته این نیز با موفقیت همراه نبود. کتاب‌های بعدی هاردی نیز با اقبالی روبه‌رو نشدند تا اینکه در سال ۱۸۷۳ بالاخره یکی از رمان‌های او با موفقیت همراه شد. «یک جفت چشم آبی» عنوان این رمان بود که بعد از آنکه در لندن به‌چاپ رسید در نیویورک هم به‌چاپ رسید و در آمریکا با استقبالی حتی بیشتر از انگلستان همراه شد. بعد از این هاردی به طور جدی‌تری به نوشتن رمان پرداخت و آثار زیادی منتشر کرد. با این‌حال هاردی اصولا خود را شاعر می‌دانست و بعد از آنکه به عنوان رمان‌نویس جایگاه خود را یافت باز به سرودن شعر بازگشت.

«تس دوربرویل» در کنار «جود گمنام» و «به دور از مردم شوریده» از آثار مشهور هاردی به‌شمار می‌رود. در ترجمه فارسی «تس دوربرویل»، نقدی هم از ویرجینیا وولف آمده که در بخشی از آن می‌خوانیم: «بعضی نویسندگان ذاتا از همه‌چیز آگاهند، دیگران از بسیاری چیزها ناآگاهند. عده‌ای، همچون هنری جیمز و

تس دوربرویل

تامس هاردی

ترجمه ابراهیم یونسی

نشر نو

فلوبر، هم می‌توانند از مزایایی که استعدادشان به ارمغان می‌آورد بهترین بهره را ببرند و هم نبوغ‌شان را در طی خلق اثر مهار کنند؛ اینان از همه امکانات هر موقعیتی آگاهند و هرگز غافلگیر نمی‌شوند. از سویی دیگر، احساس می‌شود که نویسندگان ناآگاه، مانند دیکنز و اسکات، ناگهان و بی‌رضایت خودشان برکشیده و به پیش رانده می‌شوند. موج که فرو می‌نشیند، آنان نمی‌دانند چه رخ داده است یا چرا رخ داده است. هاردی را باید در میان اینان قرار داد- و این سرچشمه قدرت و ضعف اوست. گفته خود او، لحظه‌های شهود، دقیقا آن قطعه‌های حاوی زیبایی و قدرت شگرف را توصیف می‌کند که در هر کتابی که او نوشت می‌توان یافت. با فعال‌شدن ناگهانی قدرتی که نه ما می‌توانیم پیش‌بینی‌اش کنیم، و نه چنین می‌نماید که مهارش به دست اوست، صحنه‌ای از بقیه صحنه‌ها جدا می‌شود».

«تس دوربرویل» رمانی تکان‌دهنده است که با ستایش زیادی همراه شده تا جایی که سیمون دوبووار آن را اثری مافوق فلسفه دانسته است. فقر خانواده، تس دوربی‌فیلد را به خدمت کسانی می‌کشد که به‌نظر می‌رسد که از بستگانش هستند. بعد از این تس ازدواج می‌کند و بعد از ازدواج پیش همسرش به خطاهایی که کرده اعتراف می‌کند و اگرچه همسرش خود فرد معصومی نیست اما گناهان تس را نمی‌بخشد و این‌چنین زندگی تس درگیر ماجراهای دیگری می‌شود. در بخشی دیگر از رمان می‌خوانیم: «انجل کلر پس از پیمودن بیست‌وچند میل راه پرفرازوفرود، که در نیم‌روزی گرم و درخشان انجام شد، سرانجام به پشته واقع در یکی دو میل غرب تالبوت‌هیز رسید، و از آنجا کم‌کم از بلندی به زمین‌های رسوبی دره فرود آمد؛ هوا سنگین‌تر شد، رایحه رخوت‌آور میوه‌های تابستانی و مه و یونجه و گل چنان ترکیبی به وجود آورده بود که در این ساعت از روز می‌نمود که حتی جانوران و زنبوران و پروانه‌ها را نیز خواب‌آلود کرده است. کلر اکنون چنان با اینجا آشنا بود که از مسافتی دور گاوهایی را که بر مرغزار پراکنده بودند به نام باز می‌شناخت. از این که می‌دید می‌تواند ژرفای زندگی را در اینجا ببیند و این زندگی را به شیوه‌ای از نظر بگذراند که در ایام تحصیل بر او ناشناخته بود احساس شعف می‌کرد...».

شکل‌های زندگی: بلانشو، سارتر و مسئله ادبیات

چیستِ بدون پاسخ

نادر شهریوری (صدقی)

اگر سخن بالزاک درست باشد که سکوت درباره خویش شرط مطلق آداب‌دانی است، آن‌گاه موریس بلانشو (۱۹۰۷-۲۰۰۲) از آداب‌دان‌ترین پدیده‌های قرن بیستم است. بلانشو به‌رغم زندگی طولانی و تجربه رویدادهای قرن و ارائه نظراتی تاثیرگذار درباره ادبیات، فلسفه و... درباره زندگی خویش مطلقا سکوت می‌کند.* خاموشی بلانشو نه همچون آداب‌دانی بورژوازی فرانسه که بخش مهم از طرح ادبی اوست. این خاموشی به ایده‌های او درباره ادبیات برمی‌گردد. به نظر بلانشو متن ادبی اگر به راستی متنی ادبی باشد، خود را بی‌نیاز ار نویسنده به‌عنوان «من» می‌بیند و بر تنهایی خویش تاکید می‌کند. تنهایی متن به معنای ایزوله‌شدن و قطع رابطه متن با دیگران نیست، بلکه بدین معناست که هر متن در تنهایی خویش بهتر می‌تواند به زندگی ادامه دهد، زیرا بر نیروهای خلاق و بسط‌دهنده خود متکی است.

اساس ایده بلانشو بر کم‌کردن قدرت نیروهای کاهنده است. مقصود از نیروهای کاهنده قالب‌ها و چارچوب‌هایی ازپیش‌تعیین‌شده است. این ایده بلانشویی به تصور وی از زندگی بازمی‌گردد، به اینکه زندگی در اساس تقلیل‌ناپذیر و نامتعین است، هرچند که همواره می‌توان آن را کاهش داد تا به چیزی معین و قابل‌فهم بدل شود. از جمله عوامل کاهنده متن حضور «منِ» نویسنده است که می‌کوشد ردپاهایی از خود باقی گذارد تا با این ردپاها متن مقید شود. درصورتی‌که هر متن ادبی نه مقید است و نه بی‌قید، نه کامل است و نه ناکامل و دقیقا به همین دلیل به چنگ درنمی‌آید و یا به تعبیر نیچه به تمامی خورده نمی‌شود و همواره چیزی از آن باقی می‌ماند.

ادبیات «مسئله» بلانشو است تا بدان حد که زندگی خود را یکسر وقف آن می‌کند. به نظر بلانشو ادبیات زمانی شروع می‌شود که به «مسئله» بدل شود. ادبیات در سال‌های پرتب‌وتاب جنگ جهانی دوم و پس از آن به مسئله‌ای مهم و چالش‌برانگیز بدل شده بود. گفت‌وگوها و نقد و بررسی‌های سارتر با نویسندگان پرآوازه آن دوران بیانگر مسئله‌شدن ادبیات است. سارتر (۱۹۸۰- ۱۹۰۵) در ۱۹۴۷ کتاب اثرگذاری با عنوان «ادبیات چیست؟» منتشر می‌کند که در آن برای ادبیات «چیستی» و «وظیفه» قائل می‌شود. او به رستگاری جهان از طریق ادبیات با سیاسی‌کردن آن باور پیدا می‌کند و همین‌طور به حضور نویسنده در متن می‌اندیشد و وظیفه نویسنده را به وی یادآوری می‌کند. «...نویسنده می‌خواهد جهان و به‌ویژه آدمی را بر دیگر آدمیان آشکار کند تا ایشان در برابر شیئی که بدین‌گونه عریان شده است مسئولیت خود را تماما دریابند و برعهده بگیرند.»[1] درحالی‌که به نظر بلانشو ادبیات به‌مثابه پدیده‌ای مستقل نمی‌تواند در خدمت مقاصد سیاسی باشد چون در این شرایط هم سیاست از ایده‌های سیاسی خود دور می‌شود و هم ادبیات از ایده‌آل‌های خود فاصله می‌گیرد؛ علاوه‌برآن طرح سؤال از چیستی ادبیات به نظر بلانشو درهرحال به معنای محدودکردن آن است، درحالی‌که ادبیات بنا بر ماهیت خود از هر تعریفی مبرا و آزاد است. «ماهیت ادبیات آن است که دقیقا از هرگونه توصیف ماهوی، هر تأییدی که آن را تثبیت کند یا به آن واقعیت ببخشد می‌گریزد: ادبیات به‌هیچ‌وجه ازپیش‌تعیین‌شده نیست بلکه باید همیشه آن را دوباره کشف کرد یا بازآفرید.»[2]

اگرچه نظرات سارتر دال بر چیستی ادبیات برای بلانشو قابل‌قبول نیست اما بلانشو در کنش‌های سارتر تجسمی از ایده‌های خود را می‌یابد. بلانشو سارتر را به‌عنوان نویسنده، دشوارنویس و غیرقابل‌فهم می‌داند و هنگامی که او را با کامو مقایسه می‌کند کامو را غنی‌تر و بیشتر موردپسند خوانندگان و منتقدان می‌پندارد. از نظر بلانشو آنچه در سارتر اهمیت دارد نه سارتر نویسنده بلکه سارتر کنشگر است که تن به قالب‌های مرسوم نمی‌دهد و از مقیدشدن سرپیچی می‌کند.** نمونه‌ای از سرپیچی سارتر از رسم مرسوم، نپذیرفتن جایزه نوبل توسط وی است. آکادمی نوبل سارتر را به‌خاطر انتشار کتاب «واژه‌ها» (۱۹۶۴) شایسته دریافت نوبل معرفی می‌کند اما سارتر از پذیرش آن خودداری می‌کند. به نظر بلانشو این کار نشان از تعین‌نیافتن سارتر دارد، به این معنا که سارتر نمی‌خواهد به تمامی خورده شود و یا هضم دستگاه و جزئی از آن گردد. به نظر بلانشو نوبل قالبی است که اثر نویسنده را در چارچوب کلیت فرهنگ رسمی درمی‌آورد و آن را جزئی از دنیای نمادین می‌کند.

به نظر بلانشو سارتر با نپذیرفتن نوبل «آزادی» خویش را به رخ می‌کشد.

تأمل درباره «شعر» ادامه بخشی دیگر از تلاش‌های بلانشو در تبیین نظراتش درباره ادبیات است. بلانشو شعر را در اساس جنبشی به سوی تبعید فلسفی می‌داند اما تلقی بلانشو از تبعید، آزادی است: آزادی از کشوری که شاعر نمی‌تواند در آن مطابق میل خود بسراید. به این آزادی می‌توان تبعید خودخواسته گفت. بنابراین استفاده از واژه تبعید از جانب بلانشو قابل‌تأمل است. تبعید از این نظر به معنای آزادی از قیدوبند و مقررات موطن خویش است. این آزادی با رهایی پهلو می‌زند. تلقی بلانشو از آزادی مشابه تلقی سارتر از آزادی است. آزادی به نظر سارتر رهاشدن است، رهاشدن از قطع ارتباط با دیگران، رهاشدن از هر چارچوبی که مقید می‌کند و درباره ادبیات آزادی یعنی رهایی از تبدیل ادبیات به شیء و یا جسد که این دو چندان فرقی با هم ندارند. «ادبیات زمانی که جزء جداناشدنی آثار مشروع شود، دیگر امکان برقراری ارتباط را از دست می‌دهد، ادبیات بیشتر و بیشتر به‌عنوان شیئی دیده می‌شود که انسان می‌تواند ساختار و ترکیب آن را مطالعه کند و آن را مثل جسدی که ادبیات تبدیل به آن شده است تشریح کند.»[3]

بلانشو از جمله کسانی است که در مرزهای کم‌وبیش مشترک مارکس*** و نیچه گام برمی‌دارد و به یک تعبیر روایتی نیچه‌ای از مارکس ارائه می‌دهد (در ادبیات مارگریت دوراس نمونه‌ای از آن است). هنگامی که بلانشو قطعاتی از نیچه را برمی‌گزیند این قطعات طنینی از ایده‌های مارکس دارد: «ما قصد داریم سرزمینی کشف‌نشده کشف کنیم، سرزمینی که کسی هنوز مرزهایش را مشخص نکرده است، دنیایی فراسوی تمام سرزمین‌ها، فراسوی تمام زوایای پنهان تا حالا شناخته‌شده، دنیایی پر از چیزهای زیبا و عجیب و معضل‌دار و وحشت‌آور. هنوز دنیایی دیگر برای کشف کردن هست و حتی بیشتر از یک دنیا، وقتش رسیده است، فیلسوفان، بادبان‌ها را براندازیم.»[4]

بااین‌حال بلانشو برخلاف مارکس به سرانجام تاریخ و غایت آن باور ندارد. این به تلقی هستی‌شناسانه بلانشو از زندگی برمی‌گردد، در این تلقی بلانشو با نیچه همراه است که زندگی حقیقی هدفی جز موجودیت خویش ندارد. زندگی تا مادامی که چنین بوده، چنین نیز خواهد بود، تعین نمی‌پذیرد و بنابراین بازنمایی و نمادین‌کردن آن ناممکن است. شاید به این دلیل باشد که پرسش از چیستی زندگی معنایی ندارد، کمااینکه پرسش از چیستی ادبیات پاسخی نمی‌یابد.

پی‌نوشت‌ها:

* بلانشو شرط آداب‌دانی- سکوت درباره خویش- را به تمامی رعایت می‌کند. سکوت وی درباره خود تا بدان حد اغراق‌آمیز است که حتی عکسی از وی به دست نمی‌آید. «وقتی شایعه‌ای روی اینترنت پخش می‌شود مبنی‌بر اینکه عکس از بلانشو موجود است... هرکس می‌خواهد برای خودش آن را داشته باشد تا آنچه را که تنها یک اسم است عینیت بخشد» (موریس بلانشو/ اولریش هاسه، ویلیام لارج/ ترجمه رضا نوحی).

** اگرچه «حق سرپیچی» عنوان مصاحبه‌ای است که بلانشو انجام داده و در آن بر دلایل توجیه امضا خویش بر حق مردم الجزایر در مبارزه برای استقلال تاکید می‌کند (به نقل از کلمات اخلال‌گر، بلانشو، ترجمه ایمان گنجی- محدثه زارع) اما بلانشو از جمله روشنفکرانی است که از مه ۶۸ دفاع می‌کند و در اکسیون‌های مختلف دفاع از صلح مشارکت می‌کند که آخرین آنها قصد شرکت در مخالفت با حمله به خاک عراق است.

*** بلانشو در مقاله «تشییع جنازه آرام» (به نقل از کلمات اخلال‌گر، بلانشو، ایمان گنجی، محدثه زارع) نظراتی قابل‌تأمل درباره مارکسیسم و اساسا هر ایسمی که به جزمیت و نهاد بدل شود مطرح می‌کند و در این شرایط آنها را که به نهاد بدل شده‌اند متزلزل می‌داند. او در توجیه نظر خود به نکته‌ای جالب اشاره می‌کند: «آدم‌ها (تقریبا همه) به همان دلایل اخلاقی به مارکسیسم روی می‌آورند که در نقطه‌ای مشخص آنها را وادار به فاصله‌گرفتن از آن می‌کند.» منظور بلانشو از مارکسیسم تبدیل‌شدن آن به نهاد، آیین‌نامه و... است.

۱) ادبیات چیست؟، سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی

۲، ۳) موریس بلانشو، اولریش هاسه، ویلیام لارج، ترجمه رضا نوحی

۴) قطعاتی از نیچه به نقل از نیچه در قرن بیستم، عیسی سلیمانی

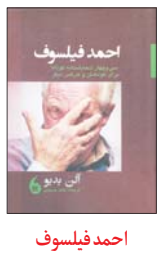
تازه‌های نشر مانیاهنر

زیبایی‌شناسیِ ناپدیدشدن

هنر و ترس

پُل ویریلیو

ترجمه کامران برادران



احمد فیلسوف

سی‌وچهار نمایشنامه کوتاه برای کودکان و هرکس دیگر

آلن بدیو

ترجمه احمد حسینی

پارسا شهری: «زمانی که به دیدن موزه قربانیانِ آشویتس رفتم، جلوی قفسه‌ها ایستادم. آن‌چه دیدم تصاویری بود از هنر مدرن و آن را بسیار ترسناک یافتم. با نگاه به نمایشگاهِ چمدان‌ها، اعضای مصنوعیِ بدن و اسباب‌بازیِ کودکان احساس ترس نکردم، از پای نیفتادم. پیاده‌روی دور اردوگاه خسته‌ام کرده بود، اما دیدنِ قفسه‌ها نه. در موزه آشویتس، حس کردم در موزه هنرهای معاصر ایستاده‌ام. در راهِ بازگشت با قطار، به خود می‌گفتم که آن‌ها (نازی‌ها) برنده شده‌اند! آن‌ها نبرد را برده بودند، چراکه فرم‌های ادراکی را خلق کردند که با ویرانی‌ای که پدید آورده بود همخوانی داشت.» این خاطره ژاکلین لیشتن‌اشتین، استاد فلسفه دانشگاه سوربون، دستمایه یکی از مهم‌ترین سخنرانی‌های فیلسوف فرانسوی است با عنوانِ «هنر و ترس». پُل ویریلیو، نظریه‌پردازِ سیاسی و فرهنگی فرانسوی، بحثِ خود را از نقطه‌ای آغاز می‌کند که این خاطره تمام می‌شود: دهشت نازی جنگ را باخت، اما آیا دست‌آخر در دوران صلح به پیروزی رسید؟ صلحی که به‌تعبیر ویریلیو براساسِ تعادل دهشت بنا شده است؛ تعادلی نه‌تنها میانِ شرق و غرب بلکه هم‌چنین میانِ فرم‌ها و فیگورهای یک زیبایی‌شناسیِ ناپدیدی که تمامِ پایان قرن را توصیف و مشخص می‌کند. چنان‌که در مقدمه مترجمِ انگلیسیِ کتاب «هنر و ترس» آمده است، ویریلیو با رویکردِ واقع‌گرایی سفت‌وسختِ همیشگی‌اش به مفهومِ «هنر معاصر» می‌پردازد. او معتقد است «هیچ آدم بدبینی وجود ندارد؛ فقط واقع‌گراها وجود دارند و دروغ‌گوها.» او به تهی‌کردنِ سوژه هنر و تقلیل‌دادنش تا مرحله بازنمایی موهوم، اشاره می‌کند و با خشونت‌بار نامیدنِ این فرایند، بر ترسی انگشت می‌گذارد که از آن برمی‌آید. ویریلیو نقاشی‌های آبستره و تصاویر تکه‌تکه‌شده فیگور انسانی به‌طور عینی و مجازی را مثال می‌آورد و آن را قیاس می‌کند با جنازه‌های واقعی دکتر فون‌هاگنز، کالبدشناس معروف آلمانی، تا از این رهگذر به «تبارشناسی دوگانه هنر و علم» بپردازد که نسبت نزدیک با «دهشت معمول» در صد سال گذشته داشته‌اند. او به‌شکل چشمگیری در تمام متونش درباره هنر معاصر، از شیوه‌های «قسی» که هنرمندان قرن بیست‌ویک برخلاف روشنفکران قرن بیست در آثارشان به‌کار گرفته‌اند، ابراز انزجار می‌کند؛ «شیوه‌هایی که سبب می‌شود هنرمندان قرن بیست‌ویک نه بتوانند دهشت تمام‌وکمالِ خشونت انسانی را درک کنند و نه قادر باشند در برابرش سکوت کنند.» چنان‌که در مقدمه کتاب به‌قلمِ جان آرمیتج آمده است، ویریلیو در دو مقاله «هنر و ترس» و «سکوت در دادگاه» تأملاتِ آغازین خود را در باب زیبایی‌شناسی ناپدیدی بسط می‌دهد. و به ارزیابیِ مجدد تئوری‌های هنر مدرن در قرن بیستم و بقا، گفتار و حق ساکت‌ماندن در عصری که به‌شکلی فزاینده با طنین هنر مدرن شکل گرفته علاقه‌مند است. «با این وجود، تردیدِ ویریلیو را درباره تئوری‌های قرن بیستم در باب هنر مدرن، ازمیان‌رفتنِ سکوت و هنر معاصری که از چنین فرضیات و تجربه‌هایی نشأت می‌گیرد نمی‌توان مخالفتی پساساختارگرایانه در برابر انسان‌گرایی بدن واقعی دانست.» کتابِ «هنر و ترس» شاملِ دو مقاله «هنری قسی» و «سکوت در دادگاه» است که هر دو از سخنرانی‌های ویریلیو درباره نسبت هنر معاصر و ترس برآمده است.

«احمد فیلسوف» عنوانِ سی‌وچهار نمایشنامه کوتاه است از آلن بدیو، فیلسوفِ فرانسوی معاصر که در زمینه فلسفه تئاتر تالیفاتی داشته و این‌بار خود دست‌به‌کارِ خلق نمایشنامه شده است. «احمد وارد صحنه می‌شود و چوبش را با حالتی تهدیدآمیز رو به تماشاچیان می‌گیرد. احمد: به چی دارین نگاه می‌کنین؟ هیچی این‌جا نیست. من، احمد مطلقا هیچم، یه هیچ فرداعلا. و باور کنین که نگاه‌کردن به هیچ، دقیقا مث نگاه‌نکردنه. ببینین خودتون که چه هیچی‌ام من!» نمایشنامه این‌طور آغاز می‌شود، اما خودِ بدیو در مقدمه‌اش از روندِ خلق شخصیت احمد می‌نویسد، اینکه شخصیت احمد در تابستان سال ۱۹۸۴ در ذهن او متولد شده است، جوانی مهاجر با اصالت الجزایری و ساکن فرانسه. آلن بدیو که از رفتارِ نژادپرستانه «به‌اصطلاح فرانسوی‌ها» در قبالِ کارگران خارجی و خانواده‌هاشان به‌شدت خشمگین بود به ذهنش می‌رسد تا شخصیت‌ها و اتفاقاتِ نمایشنامه معروف مولیر؛ «نیرنگ‌های اسکاپین» را در میزانسن حومه یکِ شهر بزرگ مدرن قرار دهد و از ژانرِ کمدی در تئاتر بهره بگیرد که سنت آن همین تقابل دنیای ثروتمندان و صاحبان قدرت با فقیران و مظلومان بوده است. «افرادی به کارگران خارجی و خانواده‌هایشان به روش‌هایی بی‌رحمانه و احمقانه و به‌معنای واقعی کلمه، نژادپرستانه حمله می‌کردند. آنها چندین کودک را تنها به این بهانه که سروصدا می‌کردند، با تک‌تیراندازهایی از پشت پنجره خانه‌هایشان مورد هدف قرار دادند! واضح است که نزد این شکارچیان کودک، زندگی یک عرب ارزش چندانی نداشت. من از موضع‌گیری دولت و تقریبا تمام گروه‌های سیاسی بی‌نهایت عصبانی بودم. نه! لوپن خبیث اصلا در این زمینه تنها نبود.» ازاین‌رو بدیو که باور دارد «گاهی اوقات، خنده بهترین راه نشان‌دادنِ اعتراض است»، این کمدیِ معاصر را در هجو صاحبان قدرت می‌نویسد. در این نمایشنامه‌ها هم‌چنین نوعی طنز گزنده نسبت به بسیاری از روشنفکرانی وجود دارد که به‌زعم بدیو، با گزافه‌گویی، از نظم موجود دفاع می‌کنند. بدیو با اشاره به ترجمه انگلیسی موفق این اثر توسطِ جو لیتواک، می‌نویسد که در زمان خواندنِ نسخه انگلیسیِ این نمایشنامه، بسیار بلندتر از زمان خواندنِ نسخه اصلی آن به قهقهه افتاده است. «امیدوارم مخاطبان این کتاب نیز با خواندن این نمایشنامه‌ها همین‌طور به قهقهه بیفتند.» نمایشنامه «احمد فیلسوف» شاملِ سی‌وچهار اپیزود است با عناوینی از این دست: هیچ، رخداد، زبان، مکان، سیاست، شانس، شعر، امر چندگانه، زمان، حقیقت، ملت، مرگ، بی‌نهایت، سوژه، جامعه، فلسفه، این‌همانی و دیگری، وحشت، غایت‌مندی، ابزورد، تناقض، تکرار، طبیعت، اصل و ایده. مترجم این نمایشنامه که پیش‌تر کتابِ «در باب بکت» را از آلن بدیو ترجمه و منتشر کرده است، در مقدمه کوتاهش می‌نویسد فکر ترجمه این نمایشنامه‌ها درست زمانی به ذهنش خطور کرد که در «بحبوحه بمباران کلمات بدیو، بکت و آن همه مفهومی» بود که در حین ترجمه آن کار بر سرش می‌ریخت، او به چند مورد درباره ترجمه و نحوه انتخاب زبان و اصطلاحات اشاره می‌کند و به‌قول خودش «مخاطب را با بدیو، احمد و دیگر شخصیت‌های شگرف نمایشنامه» تنها می‌گذارد.

ادامه از صفحه ۸

انگشت‌های لاغر باران

باری، برگردیم به ایجاز در شعر مظفری ساوجی:

۳- اینجا/ در این خانه/ تنها همین درخت گلابی‌است/ که نشان می‌دهد/ پاییز آمده/ یا زمستان/ رفته است. (ص۸۵)

۴- پرده باز می‌شود/ نور/ از کار افتاده/ نه اینکه روشن نشود/ نه!/ چیزی را روشن نمی‌کند/ صدا/ از کار افتاده/ نه اینکه به گوش نرسد/ نه!/ سکوت/ آن‌قدر بلند است/ که نمی‌گذارد/ صدایی به گوش برسد/ حرکت/ از کار افتاده/ نه اینکه چیزی تکان نخورد/ نه!/ هر جنبشی/ یکی از نقش‌های سکون را/ بازی می‌کند/ بر صحنه.

۵- آنکه نقش مرگ را/ بازی می‌کرد/ مرده است/ آنکه نقاب زندگی را/ بر چهره داشت/ نمی‌دانست/ می‌خواست بردارد/ می‌خواست بردارد/ می‌خواست.../ به صورتش چسبیده بود نقاب. (ص۹۰)

۶- زمان/ تسبیحی است در دست زندگی/ و حال/ نخی که یک روز/ پاره می‌شود/ و ثانیه‌ها/ - گذشته و آینده-/ روی زمین می‌ریزند. (ص۱۰۹)

و شعر آخر این مجموعه، با عنوان «عقربه‌ها»، شاهد مثال دیگری است برای ایجاز در شعرهای مظفری:

۷- حتی پنجره/ حتی پرده/ حتی سقف/ حتی دیوارها/ مرده‌اند/ و این عقربه‌ها/ این عقربه‌های سرگردان/ که در اتاق/ قدم می‌زنند/ قدم می‌زنند/ قدم.../ با انگشتان لاغر و غمگین‌اش/ از صبح/ به شیشه می‌زند/ یک شاخه بازیگوش. (ص۱۲۵-۱۲۶)

نمی‌توانم این نوشته را به پایان ببرم، بی‌آنکه به یک نشانه/ مولفه مهم در شعر مظفری اشاره نکنم. انگشت اشاره این نشانه به سمت محتوا و مفهوم شعرهای اوست که اغلب اجتماعی است و ناظر بر آنچه پیرامون شاعر می‌گذرد. به نظرم مهم‌ترین شعر مظفری از این لحاظ شعر سوم کتاب است که در صفحات ۱۷- ۱۸ منتشر شده و من دریغم می‌آید که شکل کامل این سروده را در اینجا نیاورم:

اگر دست آنها بود/ حتی آن دوساقه نازک یاس را/ دستگیر می‌کردند/ که چرا/ بی‌اجازه/ گل داده‌اند/ ماه را به بند می‌کشیدند/ که چرا/ بالاتر از سیاهی/ رنگی آورده است/ هوا را/ به رگبار می‌بستند/ روز را/ به ترک اسب/ و آن‌قدر/ روی زمین می‌کشیدند/ که تکه‌تکه شود/ اگر دست آنها بود/ آب‌ها را/ روانه می‌کردند/ در پی سراب/ و نور را/ به پای ظلمت/ می‌انداختند/ درخت‌ها را/ دار می‌زدند/ و از بهارنارنج/ اعتراف می‌گرفتند/ که این همه شکوفه را/ از کجا می‌آورد/ هرسال.

اما یکی دیگر از سازه‌های شعر خوش‌ساخت و خوش‌فکر مظفری، طنز است، که البته تازگی ندارد، اما شعر طنز را «از هر زبان که می‌شنوم نامکرر است». در این میان «دیوانه نیست»، شعر بلندی که دارای طنز کمرنگ است (و حافظ به ما آموخته که: طنز کمرنگ بهترین طنز است)، یکی از شعرهای برتر این دفتر خواندنی و ماندنی است. حافظ این بیت را برای خود گفته است، اما وصف‌الحال استاد بسیار جوان، مهدی مظفری‌ساوجی هم هست: حافظ از مشرب قسمت گله نا‌انصافی‌ست/ شعر چون آب و غزل‌های روان ما را بس. و حسن‌ختام این مقاله، شعر ظریف و طنزآمیز «دیوانه نیست» است که پنج صفحه کامل را به خود اختصاص داده. اگر این شعر که بلند است بی‌آنکه اطناب داشته باشد، نقل شود، شاید بگویند مگر این دفتر و این شعر، نسخه خطی و دسترس‌ناپذیر است؟ چنان که مرا برای نقل بیش از حد شعر در مقاله‌های نقدالشعرم ملامت می‌کنند، و پاسخ من این است که حرف‌های انتزاعی زدن، بدون نقل نمونه، جفا به شعر و شاعر است این گناهی است که در شهر شما نیز کنند. اما ختامه مسک:

دیوانه نیست/ که می‌ترسد/ به صورت درختان/ اسید بپاشند/ دیوانه نیست/ که یک عدد قرص دیازپام را/ در لیوانی آب/ حل می‌کند/ و می‌دهد به شمعدانی‌ها هرشب/ دیوانه نیست/ که باطری ساعت را/ درآورده/ و سال‌هاست/ از کار انداخته زمان را/ دیوانه نیست /که دل باخته/ به گلدانی / که پنجره را/ پژمرده کرده است/ دیوانه نیست / که دوست گل‌هاست/ که دوست گربه‌هاست/ و پناه برده/ به آخرین اتاق جهان/ در انتهای زمین/ در آپارتمانی که آن را/ پر کرده‌اند/ راه‌پله‌ها/ در آپارتمانی که گیر کرده/ در آسانسور/ دیوانه نیست/ که زندگی را به او/ تبعید کرده‌اند/ و هر روز/ غم‌های جدیدی اختراع می‌کند/ دیوانه نیست/ که هر شب/ زنگ می‌زند به پلیس/ و می‌خواهد دردهایش را/ دستگیر کنند/ دیوانه نیست/ که فکر می‌کند دیوارها/ پشت او/ پنهان شده‌اند/ که شلیک می‌کند به تاریکی/ و می‌خواهد شب را/ از پا درآورد/ دیوانه نیست که می‌ترسد/ یک روز قرص‌هایش/ از کار بیفتد/ و بهار/ مثل ساعت دیواری/ از کار بیفتد/ و تابستان/ دیگر کار نکند/ و ماهی‌های قرمز زنده/ دیگر کار نکنند/ و شیشه عینک مادر/ دیگر کار نکند/ و روز/ شب‌ها در خیابان بخوابد و/ شب / روزها ادامه دهد او را/ و غم‌ها/ دیگر کار نکنند/ و هفت سالگی/ دیگر کار نکند/ و خوشه انگور/ دیگر کار نکند/ و ساقه گندم/ دیگر کار نکند/ و صبح‌های خیلی زود/ دیگر کار نکنند/ و آینه/ مثل ساعت دیواری/ از کار بیفتد/ و گریه/ مثل خنده/ از کار بیفتد/ و تنهایی/ سرش را پایین بیندازد/ و دور شود از او/ دیوانه نیست / که می خندد/ دیوانه نیست/ که خوشبختی را/ حبس کرده‌اند در او/ که خودکشی را با طناب/ به او بسته‌اند/ دیوانه نیست/ که مرگ / در تعقیب اوست/ که سال‌هاست/ زندگی را/ معطل خود کرده است.