احمد اخوت و «داستان ماشین تحریر من»

یکی از آخرین‌ها

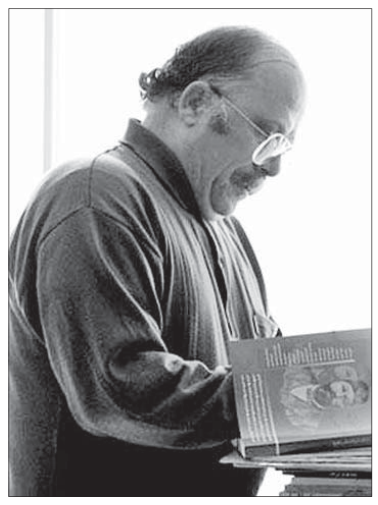
شاپور بهیان

احمد اخوت زیاد سفر نمی‌رود. گواهی‌نامه رانندگی ندارد. موبایل ندارد. مطالبش را هم گویا با دست می‌نویسد و بعد می‌دهد تایپ می‌کنند. از خرق‌عادت‌های دیگرش این است که خرده‌ریز جمع می‌کند. تکه‌کاغذهای مانده لای کتاب‌هایی که از جمعه‌بازار کتاب می‌خرد، گاه آگهی بریده‌شده یک‌مجلس ترحیم متعلق به پنجاه‌سال پیش، گاه آگهی استخدامی یک وزارتخانه در همین حدود، گاهی عکسی پاره‌شده، گاهی قطعه‌شعری که با خط نستعلیق نوشته شده است، توی این کتاب‌ها پیدا می‌کند. کارت‌های زردرنگِ باقی‌مانده در جیب کتاب‌های کتابخانه‌ها را هم برمی‌دارد که الان دیگر بی‌فایده شده‌اند، چون کتاب‌ها حالا همه به‌صورت دیجیتالی ثبت می‌شوند و نرم‌افزار مخصوصی هم هست که امانت کتاب را ثبت می‌کند -کارت‌هایی که اجازه می‌داد ببینی مثلا این کتاب را قبل از تو کی گرفته و چرا هر کتابی که تو می‌گیری، او قبلا گرفته و همین شاید ترغیب‌ات می‌کرد بگردی ببینی می‌توانی آدرسی، خبری، از این آدم پیدا کنی؛ شاید این کارت تو را می‌رساند به آن آدم. جز این، اخوت تیله و عینک و دکمه سردست، چاقوهای قدیمی را هم جمع می‌کند. او گنجه‌ای دارد پر از هرچیز که نشانی از گذشته و خاطره دارد؛ گنجه‌ای پر از هرچیزی که روح گذشته و ارواح گذشتگان در آن سکونت کرده‌اند.

علاقه او به موضوع و شیی مثل ماشین‌تحریر از همین‌جا آب می‌خورد. اخیرا مجموعه‌ای از مقالات را، با عنوان «داستان ماشین‌تحریر من» ترجمه کرده است که حاوی مصاحبه‌ای هم با پل استر است، (پل استر، داستان ماشین‌تحریر من، با مقالاتی از مارتین هایدگر، مارک تواین، رابرت مسنجر، ماتیو سولان، میشل کونتات، اصفهان، نشرفردا، ۱۳۹۳).

نوشته‌های این مجموعه شامل واکنش‌هایی است که نویسندگان آن به ماشین‌تحریر داشته‌اند. غالب آنها به ستایش ماشین‌تحریر پرداخته‌اند و آن را ستوده‌اند. مارک تواین از این بابت به خود می‌نازد که اولین نویسنده آمریکایی است که با ماشین‌تحریر رمان نوشته است. مطلب او بیانگر اولین واکنش‌ها به ظهور این دستگاه جدید است: «کسی که این را داشت نادره‌فردی به‌حساب می‌آمد. حالا اما دنیا طور دیگری شده است: کسی که ماشین‌تحریر نداشته باشد نادره است.» (ص۲۸). او این حرف را در قرن نوزدهم می‌زند. حالا باید گفت کسی که ماشین‌تحریر داشته باشد و همچنان از آن استفاده کند، نادره است. چنانکه رابرت مسنجر، در مقاله «نویسندگان ماشین‌نویس» می‌گوید: «اینها گونه در معرض خطرند. اما هنوز وجود دارند و از بین نرفته‌اند. (ص۳۵). به گفته او: «الان دوره‌ای است که مشکل می‌توان ماشین‌تحریری را از بخش بازرسی فرودگاه عبور داد (ص۳۹). و مامورین بازرسی از خود رفتاری نشان می‌دهند که انگار توپ جنگی را با خودت به سفر می‌بری (ص۳۹). امروز ماشین‌تحریر را نوعی باقی‌مانده، شیء بازمانده از عصرباستان دوران مدرن تلقی می‌کنند. در نتیجه باید مثل یک باستان‌شناس به جست‌وجو بپردازی بلکه ببینی در همین مثلا پنجاه، شصت‌سال پیش شاعران و نویسندگان محبوبت از این شی چطور استفاده می‌کردند: همینگوی، فاکنر، کرواک، استاینبک، فلانری اوکانر. بگردی ببینی شماره‌سریال فلان ماشین‌تحریر چه بوده، تکمه‌هایش سفید بوده یا سیاه، نوارش قرقره‌ای بوده یا بدون پوشش... پل استر در توصیف ماشین‌تحریر المپیای خود، از زبانی تقریبا عاشقانه استفاده می‌کند که شاید بیانگر تلقی ناخودآگاه او از جنس دیگر هم باشد. او ماشین‌تحریر دستی خود را با تایپ برقی مقایسه می‌کند که موتورشان مدام وزوز و قطعات‌شان خش‌خش و تق‌تق می‌کند. اما «من سکون ماشین‌تحریر المپیایم را ترجیح می‌دادم. از لمس‌کردنش لذت می‌بردم. نرم کار می‌کرد و قابل اعتماد بود. وقتی برصفحه کلیدش می‌کوبیدی ساکت بود.» (ص۱۶) پل استر از کامپیوتر و واژه‌پرداز وحشت دارد. می‌ترسد دکمه‌ای بزند و همه زحمات‌اش به باد برود (ص۲۰). ماشین‌تحریر برای پل استر نشانی از آینده خودش است. آنها هردو منقرض خواهند شد. (ص۲۱) با عکس‌هایی که سم دوستش از ماشین‌تحریر او می‌گیرد این شی بی‌جان نزد او تبدیل به موجودی زنده می‌شود که خشم و آرزو دارد و حتی می‌شود صدای قلبش را شنید.

اگر بخواهیم مقایسه کنیم، می‌توان گفت که فقط هایدگر است که در مقاله خود به‌نام «درباره دست و ماشین‌تحریر» ماشین‌تحریر را می‌نکوهد و آن را در زمره دستگاه‌های جدید مدرن قرار می‌دهد که اسباب دورشدن انسان را از وجود فراهم کرده‌اند. او ماشین‌تحریر را جزیی از تکنولوژی مدرن می‌داند و ابزاری مکانیکی که دست را از ساحت کلمه نوشتاری بی‌نصیب می‌کند و مقامش را به حد یک وسیله ارتباطی تنزل می‌دهد. علاوه‌بر این نوشتن مکانیکی به‌اصطلاح دارای این ویژگی است که دستخط و نهایتا شخصیت را پنهان می‌کند. ماشین‌تحریر همه نویسنده‌ها را یکسان نشان می‌دهد (ص۶۱). به گفته او: «ماشین‌تحریر حجابی بر ذات نوشتن و دستخط است



و بشر را از جایگاه ذاتی دست جدا می‌کند. بی‌آنکه او چنین جدایی را به شکل شایسته‌ای تجربه کرده باشد و اصلا بداند که ماشین‌تحریر استحاله‌ای در ارتباط میان وجود و ذات‌اش پدید آورده است. (همان).

ماشین‌تحریر برای هایدگر وحشت‌آفرین بود؛ نمادی بود از غلبه تکنولوژی و دورشدن بشر از هستی. برای نسل‌های بعد از او، ماشین‌تحریر مایه حسرت و برانگیزنده حس نوستالژی است. ماشین‌تحریر موجودی زنده است که قلبی تپنده دارد و هنگام تحریر متن با نویسنده می‌آمیزد. سرعت تغییرات تکنولوژیک این شیء زنده، این موجود ظریف را به وسیله‌ای بلااستفاده تبدیل می‌کند و به‌جای آن اشیایی جدید می‌نشاند. اما کسی چه می‌داند، شاید همین کامپیوتر و واژه‌پرداز و همین دستگاه‌های ترسناک برای امثال پل استر، به‌زودی زود، به موجوداتی در آستانه انقراض تبدیل شوند و برای نسل‌های کنونی همانی شوند که اکنون ماشین‌تحریر برای نسل پل استر و یا احمد اخوت است؛ یکی از آخرین‌ها.

مجموعه قصه «عزاداران بیل» و آدم‌های شهری

ساعدی در برزخ

نادر شهریوری (صدقی)

«ننه‌خانوم چفت در را باز کرد. دخمه تاریکی پیدا شد. هردو پیرزن چندثانیه ایستادند و تاریکی را تماشا کردند. اول ننه‌خانوم و پشت سرش ننه‌فاطمه تو رفتند. بوی پوسیدگی و نموری دخمه را پر کرده بود».[1] قطعه بالا قصه سوم از کتاب «عزاداران بَیَل» مهم‌ترین کتاب غلامحسین ساعدی است. این کتاب که مشتمل بر هشت قصه است، روستایی به نام بَیَل را به تصویر می‌کشد که در آن بیماری و فقر همراه با اتفاقات ناگواری مثل مرگ، دیوانه‌شدن و ... اهالی بَیَل را همواره عزادار کرده، ساعدی اگرچه شهری است و نوشته‌هایش بازتابی از دغدغه‌های شهر است اما به روستا علاقه دارد و داستان‌های فراوانی درباره آن نوشته است. با این حال به نظر می‌رسد که روستا در آثار ساعدی بیشتر یک؛ نشانه‌ای باشد؛ نشانه‌ای از محرومیتی که نه‌فقط در روستا بلکه در همه‌جا شیوع دارد.

در دهه ۴۰ و به‌خصوص بعد از اصلاحات ارضی ۱۳۴۲ نویسندگان بسیاری درباره روستا مطلب نوشته و آن را از ابعاد مختلفی بررسی کردند. اکثر آنان نوعی نوستالژی به روستا دارند و حتی آن را آلترناتیو واقعی در نظر می‌گیرند. در این میان البته ساعدی موقعیتی ویژه دارد و آن اینکه با وجود نوشتن فراوان درباره روستا، فاقد هر توهمی نسبت به آن است. به بیانی دیگر اهمیت رئالیسم ساعدی در آن است که روستا و اساسا محرومیت را «تقدیس» نمی‌کند و در آن متوقف نمی‌شود و از این‌رو پتانسیل عبور از آن را دارد.

هنگامی که محرومیت و به‌خصوص فقر به‌مثابه نشانه‌ای از محرومیت اقتصادی تقدیس می‌شود، روستا در موقعیتی بالاتر از شهر قرار می‌گیرد زیرا به‌هرحال فقیرتر از شهر است تا آنجا که حتی به‌مثابه نمادی از «خردهمگانی» که همه فضیلت‌ها از آن نشات می‌گیرد ستایش می‌شود. بازگشت به روستا البته حس روسویی و رمانتیک است،این حس در «سرمنشاء» حقیقت و خلوص می‌یابد که تنها همان را هم شایسته ستایش به حساب می‌آورد. این موضوع در نوشته‌های آل‌احمد، دولت‌آبادی، بهرام حیدری، منصور یاقوتی، منوچهر شفیانی و ... دیده می‌شود. در آثار این نویسندگان اگرچه فقر به شکلی عریان و موحش نشان داده می‌شود اما با آن عمیقا همدردی می‌شود تا به آن حد که فضیلت تلقی می‌شود چنان‌که آل‌احمد از «عظمت فقر» سخن می‌گوید و درباره روستا می‌گوید: «اگر چیزی باید تحول یابد در آنجاهاست.»[2] یا بهرام حیدری همین نظر را نسبت به گذشته از خود بروز می‌دهد: «در حیدری گذشته به صورتی آرمانی‌شده درآمده که عاری از هرگونه تناقض و مساله است. خان‌ها در این گذشته به نیکی عمل می‌کنند و ایل در اوج قدرت و آسودگی زندگی می‌کند. در عوض در دوران جدید، ایل به تباهی کشیده است. فقیر و تحقیر شده است. زندگی‌اش را به‌سختی می‌گذراند و پیوسته مورد تمسخر شهری‌ها قرار می‌گیرد».[3]

روستا اما در نوشته‌های ساعدی واجد فضیلتی ویژه نیست که در تقابل با شهر یا حتی بالاتر از آن قرار گیرد. ساعدی همان فقر و وهمی را که در اهالی بَیَل ـ مثل وهم مشهدی‌حسن به‌علت ازدست‌دادن گاو ـ می‌بیند همان را در آدم‌های شهری می‌بیند. وقایع نمایشنامه «آی باکلاه و آی بی‌کلاه» تماما در شهر رخ می‌دهد اما ساعدی ما را با همان آدم‌هایی رودررو می‌کند که مشابهشان را در روستای بَیَل می‌بینیم. ننه‌خانم و ننه‌فاطمه همان وهمی را دارند که پیرمردی علیل در آی باکلاه و آی بی‌کلاه دارد. ننه‌خانم و ننه‌فاطمه در وهم خودشان با وحشت، «سیاهی» را که از بیراهه به طرف جاده می‌آید نگاه می‌کنند و او را جانوری می‌پندارند که تمام بیل را می‌بلعد و پیرمرد علیل بر اثر وهم، هیکل عجیب‌وغریبی را در کوچه می‌بیند که تنها به‌هنگام ظهور فاجعه ظاهر می‌شود. به این‌سان ساعدی تفاوتی ماهوی میان شهر با روستا قایل نمی‌شود. او فقر و خلأ را در تمامی گوشه‌وکناره‌ها می‌بیند و آن را همان‌طور که هست، رئالیستی به نمایش می‌گذارد منتها با این تفاوت مهم که ساعدی از یک واقعیت ولو جزیی در گوشه‌ای از شهر یا روستا «کلیت» فراهم می‌آورد.

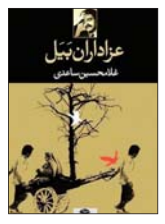
ساعدی گفته بود: «از دو چیز می‌ترسم، یکی از خوابیدن و دیگری از بیدارشدن.»[4] اگر این گفته ساعدی را حدیث‌نفس در نظر گیریم، به نظر می‌رسد ساعدی خود را در برزخی کامل می‌بیند که به هر طرف قدم می‌گذارد بر وحشتش افزوده می‌شود، با این حال برزخ همواره وضعی گذراست و ساعدی مقدمات این گذر را در داستان‌هایش به قصد عبور از واقعیت که همان برزخ است فراهم می‌آورد. او برخلاف مثلا چوبک خود را در واقعیت حل نمی‌کند که بالعکس واقعیت را به ادبیات پیوند می‌زند که ادبیات در همان حالی که واقعیت را انعکاس می‌دهد مقدمات عبور از آن را نیز مهیا می‌کند اما این مهم آن‌گاه رخ می‌دهد که هنر در پیوند با کلیتی سراسری قرار گیرد که در همان حال واقعیتی جزیی را نیز کلی و سراسری- نه پدیده‌ای زودگذر توریستی- بنمایاند. در این صورت ادبیات وظیفه‌ای جز ارایه واقعیت ولی در همان حال نفی آن نخواهد داشت. بیل از نظر ساعدی روستایی نیست که بتوان در آن سکنی گزید زیرا جایی مناسب برای زندگی نیست. بیل جایی است که تنها باید آن را به نمایش درآورد تا از قضا سکنی‌نکردن در آن انتخاب شود. نمایش این‌همه فلاکت و درماندگی تنها به کمک ادبیات امکان‌پذیر است. تنها ادبیات است که می‌تواند بیل را چنان‌که باید به نمایش درآورد. با این حال بیل جایی «مجزا» از جهان نیست، ساعدی آن را به جهان گره می‌زند و آنگاه جهان را در آن فرومی‌کاهد. او بیل را چنان خلق می‌کند که با وجود منحصربه‌فردبودنش همچون موناد‌های لایب‌نیتزی کلیت جهان را در آن به صورت امری انضمامی و جزیی در خود و در قالب یک داستان به نمایش درمی‌آورد. در این شرایط ادبیات با نفی واقعیت جوهر آن را در خود انعکاس می‌دهد و با نفی زمان کلی زمانه خاصی را بازتاب می‌دهد که تنها آن زمانه می‌تواند نمایانگر زمان کلی باشد، هنر به‌طور کلی و ادبیات به‌طور مشخص تاریخ را به لحظه می‌رسانند اما در «حال» باقی نمی‌مانند و با افزودن چیزی بر آن از آن عبور می‌کنند و به آینده می‌پیوندند. ادبیات فی‌الواقع همه‌جا را به همه‌جا متصل می‌کند تا روح زمان را بازتاب دهد اما خودش بی‌زمان باقی می‌ماند. تنها در این صورت است که می‌توان تمام جهان را در هیات یک متن ادبی، یک تابلو، یک شعر یا حتی یک سرود مشاهده کرد و در جاودانگی آن که نام دیگر بی‌زمانی است، توقف کرد و مگر ادبیات یا اساسا هنر جز این است؟

برای درک نوشته‌های ساعدی بایستی برزخ را تجربه کرد زیرا موقعیت‌های وهم‌آور و سورئال ساعدی تنها با درک موقعیت برزخی‌اش قابل فهم است. در موقعیت برزخی است که هراس با تخیل آمیخته می‌شود و دامنه داستان از واقع‌گرایی کاملا ملموس به سورئالی وهمناک گسترده می‌شود و فضایی همراه با انتظار و اضطراب و ترس و لرز دامن همه برزخی‌ها از جمله و به‌خصوص ساعدی را دربر می‌گیرد. اصولا ترس و لرز حالتی برزخی است فضایی مملو از بیم و امید است که آن کس که می‌لرزد به انتظار می‌ماند. این برزخ توام با ترس و لرز تنها با «شوک» است که دستخوش تغییر می‌شود.

برشت می‌گوید نباید گریبان تماشاگر را رها کرد تا در گرداب ترس غرق شود بلکه باید در او حالی زنده و فعال به وجود آورد تا به آن حد که بعد از دیدن نمایش توانایی اندیشیدن و تصمیم‌گرفتن پیدا کند و خودش جزیی از اجزا و عناصر نمایش شود. «پنجره‌ها همه تاریک بودند و بیلی‌ها خوابیده بودند و آنها هم که بیدار بودند، نشسته بودند توی تاریکی و مهتاب را تماشا می‌کردند»[5] تاریکی که می‌تواند نمادی از شب و ترس باشد بر بیشتر صحنه‌های کتاب حاکم است اما ساعدی با وجود نمایش آن به آن تن نمی‌دهد، او متاثر از برشت تلاش می‌کند به خواننده شوک دهد. داستان‌های ساعدی به‌طور کلی در کار خواننده دخالت می‌کند تا او را جزیی از نمایش گردانند یا در نحوه تفکر او مداخله کند یا لااقل او را به‌سوی هیجان‌های عاطفی سوق دهد. به این ترتیب اگرچه ساعدی از شب می‌نویسد اما به شب شوک می‌دهد. شوک در غالب داستان‌های او وجود دارد « یکی از فوت‌وفن‌های نمایشی ساعدی واردکردن عنصری ناگهانی در صحنه نمایش یا داستان است. او در این کار تماشاگر و خواننده را به هیجان می‌آورد. حضور ناگهانی داود و دگرگونی ناگهانی‌تر ابراهیم در سنگر، فرار نویسنده و بلندشدن صدای گلوله در پرواربندان، نمایان‌شدن کشتی مسافربری ناشناس در ساحل و مسافرت ناگهانی اسحاق یهودی مرموز و پزشک‌نما در «ترس‌ولرز» و ظاهرشدن چند پوروسی در افق در عزاداران بیل به‌هنگام دیوانه‌شدن مشدی‌حسن، تصمیم ملیحه به ترک شهر و رفتن به روستا در آرامش در حضور دیگران و ...»[6]

ویژگی ساعدی آن است که نه در واقعیت عینی همچون ناتورالیسم غرق می‌شود و نه ترس و فقر و محرومیت را زیبایی‌شناسی می‌کند و آن را در ذهن خود به‌مثابه موقعیتی استثنایی بزک می‌کند. کاری که آل‌احمد، گرایشاتی از ادبیات اگزیستانسیالیستی و پست‌مدرن انجام می‌دهد. ساعدی در حد فاصل این دو جهان نوسان می‌کند تا که شاید با میانجیگری ادبیات راه گریزی پیدا کند و مگر گریز از برزخ جز به‌مدد «میانجی‌ها» ممکن است؟

برای درک نوشته‌های ساعدی بایستی برزخ را تجربه کرد زیرا موقعیت‌های وهم‌آور و سورئال ساعدی تنها با درک موقعیت برزخی‌اش قابل فهم است. در موقعیت برزخی است که هراس با تخیل آمیخته می‌شود و دامنه داستان از واقع‌گرایی کاملا ملموس به سورئالی وهمناک گسترده می‌شود و فضایی همراه با انتظار و اضطراب و ترس و لرز دامن همه برزخی‌ها از جمله و به‌خصوص ساعدی را دربر می‌گیرد



عزاداران بیل

غلامحسین ساعدی

نشر نگاه

چاپ اول ۱۳۹۳

پی‌نوشت‌ها:

۵،۱) عزاداران بیل، غلامحسین ساعدی

۴،۲) شناختنامه ساعدی، جواد مجابی، صص ۴۸۴، ۲۰۷

۳) ادبیات روستایی، دهه۱۳۴۰، شاپور بهیان

۶) نقد غلامحسین ساعدی، عبدالعلی دستغیب، ص ۶

عطف کتاب

قتل مرد خوشگذران

عنوان چهل‌وپنجم مجموعه پلیسی نقاب که در نشر جهان کتاب منتشر می‌شود، اثر دیگری است از ژرژ سیمنون باعنوان «مگره و آقای‌شارل» که این کتاب توسط عباس آگاهی به فارسی ترجمه شده است. پیش از این آثار زیادی از سیمنون در این مجموعه و با ترجمه عباس آگاهی منتشر شده بود و «مگره» که شخصیت اصلی تعداد زیادی از داستان‌های سیمنون است در این داستان هم حضور دارد. «مگره و آقای شارل» در هشت‌فصل نوشته شده و ماجرای کتاب هم با رجوع فردی به دفتر کار سربازرس مگره در اداره آگاهی پلیس شروع می‌شود؛ فردی که همسر ژرار سابن-لوک، صاحب یکی از مشهورترین و ثروتمندترین دفترهای اسناد رسمی شهر است. سردفتر از یک‌ماه پیش ناپدید شده و مگره تحقیقاتش را درباره این موضوع شروع می‌کند و در طول تحقیقاتش، قدم به قدم با ویژگی‌های شخصیتی سابن-لوک و همسرش که عصبی و افسرده و دایم‌الخمر است، آشنا می‌شود. ژرار سابن- لوک یا همان «آقای‌شارل»، مردی است که چندان وفادار به خانواده و مقید به اخلاق نیست و از این بابت هم شهره است. او غالبا شب‌ها به تفریح و خوشگذرانی مشغول است و گاه خوشگذرانی‌های او تا چندین‌روز هم ادامه می‌یابد و از این‌رو غیبت‌های گاه و بیگاه او چندان موجب تعجب و نگرانی همسر و همکارانش در دفترخانه نمی‌شود. اما حالا غیبت او یک‌ماه طول کشیده و او بی‌آنکه تماسی با خانواده یا محل کارش بگیرد گم شده و این ماجرا اطرافیانش را نگران کرده است. سربازرس مگره برای پیداکردن آقای‌شارل، به گفت‌وگو با دوستان قدیمی او، هم‌دانشکده‌ای‌ها و دستیار اولش در دفترخانه می‌پردازد و بعد از گفت‌وگوهایش، تصویری از شخصیت عیاش و بی‌قیدوبند و درعین‌حال مسوولیت‌شناس و پرکار و محبوب او به‌دست می‌آورد. دست‌آخر جسد ژرار سابن-لوک در رودخانه سن پیدا می‌شود و جریان رویدادها شتاب می‌گیرد. تحقیقات سربازرس مگره در محل‌های خوشگذرانی ژرار و جست‌وجو در زندگی خصوصی و گذشته همسرش ناتالی، رفته‌رفته پرده از رازهای زندگی این زوج عجیب برمی‌دارد. در بخشی از داستان «مگره و آقای‌شارل» می‌خوانیم: «مگره پیپ بین دندان‌ها، دست‌ها در جیب، باراندازها را می‌پیمود و نگاه مبهمی به رودخانه می‌انداخت و به‌نظر نمی‌رسید که خلق‌خوشی داشته باشد. وجدانش ناراحت بود. با خشونت و تقریبا بی‌ترحم با ناتالی روبه‌رو شده بود، حال آنکه هیچ کینه‌ای نسبت به وی حس نمی‌کرد. امروز به‌خصوص زن مستاصل بود و نمی‌توانست نقشش را خوب اجرا کند و ناگهان از پا درآمد. مگره به‌خوبی احساس می‌کرد که زن نقش بازی نمی‌کند و طاقتش طاق شده است. با این‌حال مگره هم با دقت کامل به وظیفه شغلی خودش عمل کرده بود و اگر کمی خشونت به کار برده بود، به ضرورت آن یقین داشت. در ضمن، پزشک که زن را از خیلی وقت پیش می‌شناخت هم خشونت کمتری نشان داده بود...». از آثار دیگر سیمنون که پیش از این در مجموعه نقاب منتشر شده بود، می‌توان از «دلواپسی‌های مگره»، «مگره از خود دفاع می‌کند»، «تردید مگره»، «شکیبایی مگره»، «مگره و زن بلندبالا»، «مگره و جسد بی‌سر» و... نام برد.

مگره و آقای شارل

ژرژ سیمنون

ترجمه عباس آگاهی

نشر جهان کتاب

نگاه

نقدی بر مجموعه شعر «این کشتی پراسرار» علی باباچاهی

«نی‌مه»های فراموش‌شده شعر معاصر

مصطفا فخرایی

اغلب شاعران معاصر بعد از یک دوره درخشش و رسیدن به زبانی مستقل و تثبیت‌شده، به دلایل بسیار از تلاش و خلاقیت بازمی‌مانند و به‌اصطلاح دچار عارضه «جوانمرگی» می‌شوند یا به‌طورکلی کناره می‌گیرند یا اگر هم اثری ارایه دهند، به تکرار خود می‌پردازند و تلاشی برای رسیدن به افق‌های تازه‌تر از خود نشان نمی‌دهند یا در بیشتر موارد اثری در سطح نازل‌تر و به‌مراتب ضعیف‌تر از آثار قبلی ارایه می‌دهند. اما باباچاهی از معدود شاعرانی است که به‌واسطه دانش، استعداد، تخیل سرشار و جدیت و استمرار در سرودن جز پیمودن راه‌های نرفته و جذب و کشف تازگی‌ها، سودایی دیگر در سر ندارد. آنچه در رفتار ادبی باباچاهی حایز اهمیت است، توجه و درنگی است که به سنت دارد. باباچاهی در عین سنت‌شکنی، رابطه خود را با سنت قطع نمی‌کند بلکه با نگاهی انتقادی جنبه‌های خلاقانه آن را به طرز و شیوه خود احضار می‌کند و به‌خوبی درمی‌یابد که «اگر متنی خاطره بنیان‌های سنتی را زنده نگاه ندارد، جنبه‌های نوآورانه آن هیچ‌گاه درک نخواهد شد» (لوتمان. به نقل از کریمی حکاک)، نگاه باباچاهی در مجموعه شعر «این کشتی پراسرار»، بیشتر معطوف به تجربه‌های شعر مدرن فارسی است. درواقع در نوعی روابط بینامتنی، شعر او وامدار جریان‌های قبل از خود است. و در درنگ و توجه به همین تجربه‌ها به‌ویژه تجربه‌های ناتمام کسانی چون تندر کیا، هوشنگ ایرانی و... و دیگر تجربه‌های شعر معاصر است که شعر امروزش شکل می‌گیرد. هر شعر در عین خودبسندگی و تشخص، حاصل شعرهای پیش از خود است. به گفته کریستوا «هر متنی همچون معرق از نقل‌قول‌ها ساخته می‌شود و هر متنی به‌منزله جذب و دگرگون‌سازی متنی دیگر است.» باباچاهی درواقع با ظرفیت و دستاوردهای مغفول‌مانده و تجربه‌های ناتمام شعر مدرن فارسی را در تلفیق با هنرآوری‌های خلاقانه خود و با شگردهای امروزی و جذب و درونی‌کردن آنها و عرضه آن به شیوه و سیاق خود در فضایی دیگر، امکاناتی را به شعر امروز پیشنهاد می‌دهد. فرآیندی که باباچاهی آن را «مصادره خلاق» می‌نامد: «کامل‌کردن پروسه‌ای که ناتمام رها شده است.» و شاعر آن را «حق هنری هر فرد ذاتا شاعری» (همان) می‌داند. او در این‌باره می‌گوید: «درک ویژگی‌های سیاسی- اجتماعی- هنری یک دهه و بعدا یک دوران و بعد، مصادره، مصادره خلاق!... یعنی درک و بسط تجربه‌های نیمه‌تمام خود و دیگران و فراروی از آنکه به تلحینی قابل‌تشخص بینجامد.» (همان) به نمونه‌هایی از این موارد اشاره می‌شود: نوعی واژه‌سازی شگردی زبانی محسوب می‌شود.

الف) ترس ترسو ترسانگی/ دختر ترسا برود صنعانی‌هایش را کشف کند (ص ۷۲) ب) رقصانیت رقصانگی! / با گرگانگی کلمات می‌رقصد روی طناب... . / حرصانیت به وقت نوشتن خرسانگی! (ص ۱۰۸)

در شعر تندرکیا چنین واژه‌سازی‌هایی را می‌توان دید.

تکرار واژه و عبارت و جمله، جابجایی و شقه‌شقه‌شدن آنها: الف) «چمدانی که در کوپه قطار به جا مانده / فقط به فقط فقط به فقط / یک چمدان است و بس فقط/ قط قط قط» (ص ۷۳) ب) به رفتن فکر کرد به نرفتن فکر / رفت و نرفت! /نرفت و نرفت و نرفت / رفت و رفت و رفت و / نرفت (ص ۷۴)

تداعی‌کننده تجربه‌های تندرکیا و هوشنگ ایرانی می‌تواند باشد:

الف) آری سپهرانه، سپهر، پهر! (لنگرودی) ب) نگریخت که بگریزد / گفت که نگوید / شنید که نشنود / رفت که باشد / و یافتن را نیافت / و یافتن را نیافت / بر آنها و او که آنهاست: /... . (ایرانی)

نام آواها و اصوات و بازی با حروف: الف) الف آمد ب پ ت و ج آمد/ نون و واو و ه و ی آمد (ص۲۲) ب) آدم عاقل فوت نمی‌کند و خاموش - / شب تاب‌ها را پت پت پت / (جن‌ها عروسی داشته‌اند! / عقل نداشت جرات نداشت قواعد بازی را ریخت به هم / دو سه تا تندرکیا آن طرف سوسو می‌زند/ پت پت پت (ص ۱۳۵)

قسمتی از «شاهین۱» تندر کیا: «هان هان بخیز! خیزی تیز و تند و تند و تیزو تند و تند و قرّوقرّ، قرّوقرو قرّوقرّ، آفرینا! آفرینا! باز هن، وهنّ و هنّ و هونی» (لنگرودی)

پاره‌ای ازشعرهای هوشنگ ایرانی: «استخوان‌ها / صدا کند / تاخ تاخ..... تاخ تاخ... .» «زشتی دهشت بخندد / دیدین دان ن ن /برکمانی نیمسوز کنده لعنت شده / دیدین دان ن ن» (همان: ۹۲)

البته این درنگ و توجه به تقلید نمی‌انجامد، بلکه شاعر با توانایی و هوشمندی ظرایف و لطایف آن آثار را به شیوه خود به‌کار می‌گیرد و متن به ساحتی دست می‌یابد که «باباچاهی بودن» را نشان می‌دهد. باباچاهی به تجربیات طرزی افشاری در ساختن واژه‌ها و فعل‌ها و مصدرها و ترکیبات جعلی به‌عنوان نوعی شگرد زبانی می‌نگرد. وجوه دیگری از واژه را برملا می‌کند و گاه متضمن نوعی طنز و اغراق نیز هست. عاشقیدن اما بیشتر به تو می‌آید (ویس گفت / نه پلنگیدن و گرگیدن و رزمیدن (خنده! رامین گفت (ص ۴۱) خصیصه و شگرد دیگری که در این مجموعه پر بسامد و شاخص جلوه می‌کند، آوایی کردن شعر و توجه به نوعی موسیقی که حاصل همنشینی فعل‌ها و واژه‌ها است و در فرآیندی خلاقانه منجر به ریتمی فوق‌العاده شده است. گاه شاعر در وضعیتی است که واژه توان بیان عواطف او را ندارد و اصوات و آواها جایگزین واژه می‌شوند. در شعر «کشتی را با آواز سرخ‌پوستی به آب می‌اندازیم» (ص ۸۷) که بر پیشانی‌نوشت آن آمده که «با الهام {از}: یک آلبوم موسیقی سرخ پوستان آمریکاست سروده شده است: «هی یا. هی یا هی یا هی هی» تمام شعر همین سطراست که ۱۱بار تکرار شده است. علاوه بر این، این شعر یادآور شعرهای آوایی هوشنگ ایرنی نیز هست. «وی یو هو هی ی ی ی ی / هی یا هی یا هی یا یا یا اااا» همچنین به گمانم تداعی‌کننده و الهام‌گرفته از نوع خاصی از موسیقی محلی بوشهر است که به آن «نی مه»می‌گویند. آوازها و نغماتی که هنگام کار روی لنج و دریا خوانده می‌شود... . {این} آوازهای دریایی جهت سرگرمی و نیز رفع خستگی و ایجاد هماهنگی در کارهای گروهی خوانده می‌شوند. آواها و نواهای «نی مه» در تهییج روحیه کارکنان کشتی (جاشو) و تحمل کارهای طاقت‌فرسای دریانوردی بسیار اهمیت دارد.» (شریفیان) شعرهای بخش پایانی این مجموعه «این‌ها رباعی‌اند نازنین!» نام دارد. تاریخ سرایش این شعرها برمی‌گردد به سال ۵۶. و درواقع بازتاب فضای همان سال‌های نزدیک به انقلاب با درونمایه‌های اجتماعی، انقلابی و مبارزه است. با همان نمادها و واژه‌های مرسوم: لاله سرخ - سپیده دم- خون- اختر و...

آنچه درباره این شعرها گفتنی است، نوعی آشنایی‌زدایی در تقطیع متفاوت آنهاست. چنین شیوه‌ای ناظر بر جنبه‌های تجسمی و دیداری شعر است و سعی در جامه نو بخشیدن به شکل و فرم رباعی دارد. شاید شاعر خواسته که نگاه تازه‌ای به این قالب کلاسیک داشته باشد. اما آیا تقطیع رباعی به شیوه شعر نو منجر به نگاه و روایت تازه‌ای از شعر شده است؟