پست مدرنیسم در شعرهای باباچاهی

عبدالعلی دستغیب

علی باباچاهی. *پیکاسو در آب‌های خلیج‌فارس*. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۸.
علی‌باباچاهی. *فقط از پریان دریایی زخم زبان نمی‌خورد*. شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۸.

علی باباچاهی شاعر، منتقد و پژوهشگر ادبی، کار سرودن شعر را با تأثیرپذیری از نیما یوشیج و نیمائیان آغاز می‌کند و به‌زودی در ردهٔ شاعران موفق جنوبی (بوشهر و خوزستان) که حال و هوای ساحل دریانشینان را تجربه می‌کنند و باز تاب می‌دهند در می‌آید. هم زمان با این گونه اوصاف، اشعار باباچاهی رنگ تند سیاسی نیز دارد. (این رنگ تند در دفترهای تازهٔ او، در مثل در دفتر ***پیکاسو در آب‌های خلیج‌فارس*** نیز نمایان است. البته با دلالت‌های پریشیده و باژگونه، آن‌طور که شیوهٔ پست مدرنیسم، تصویر می‌کند).

مجموعهٔ اشعار ***در بی‌تکیه‌گاهی***، ***جهان و روشنایی‌های غمناک***، ***از نسل آفتاب***، ***صدای شن*** (۱۳۴۹،۱۳۴۶، ۱۳۵۳، ۱۳۵۶)... دور از حال و هوا و فضای اشعار رئالیستی معترض دهه‌های چهل و پنجاه نیست. او در شعری می‌گوید: «مرگ چرا، برگ چرا، قهوه‌ای است؟» که رنگ فلسفی را با خود دارد و همهٔ این‌ها در فضای شعرمدرن که خیلی جدّی، رسمی و با اتیکت نیز هست اتفاق می‌افتد.[۱]

می‌پرسند چرا باباچاهی با چنان پشتوانه‌هایی در عرصهٔ شعر نیمایی و شعر مدرن، به فضایی وارد می‌شود که همه چیز در آن معلق است. کار و بارها به استهزاء گرفته می‌شوند، هزل به جای جدّ می‌نشیند و شک عرصه را بر یقین تنگ می‌کند. بنابر این مفهوم‌های پیشتر معتبر را کنار می‌گذارد، معیارشکنی می‌کند. اما پیشگامی همچون باباچاهی این قواعد بازی را به هم می‌ریزد و صورت تازه‌ای می‌آورد که نه دیگر کلامی آرمان‌خواهانه یا تثبیت شده، بلکه خود نوعی «بازی» است و مطایبه و بازیگوشی:

«کلافه‌ای از آینه‌ای متلون که در تن تو تکثیر می‌شود
در هندوستان گاهی سوار فیل
ترجیح می‌دهی این جا گاهی سوار شتر شطرنج هم بشوی
یکی پادرمیانی می‌کند این وسط / می‌گذارد ترا وسط میز
تا در می‌زنند / بر می‌چینند ترا همه را یک‌جا
سبیلت بد جوری می‌زند توی ذوق سیلویا پلات
تغییر جنسیت که می‌دهی شیر می‌دهی زال را در کوه قاف
سپری شده عصر قهرمان‌های الکی
در کافی‌نت‌ها سراغ دیوهای سفید و سیاه را که بگیری
پرینت رنگی‌شان خنده‌دارتر است»[۲]

از این قسم شعر بسیاری شاعران و ناقدان شگفت‌زده شدند. هم‌چنین به این سبب که نویسندهٔ آن باباچاهی، کارشناس ادب کلاسیک و نیمایی نیز هست. تحول شیوهٔ کار شاعر از واقع‌گرایی نیمایی به معناگریزی پست مدرن البته اتفاقی و یک‌شبه نبوده و با تأمل و گذراندن مرحلهٔ تجربهٔ زیسته فراهم آمده است.

باباچاهی پس از بیان تحولی که در شعرش پیش آمده و به نوعی پست مدرنیسم رسیده، دفتر ***پیکاسو...*** را دربردارندهٔ طنز و تناقض و تضادگویی و کتاب ***فقط از پریان...*** را مبین نوعی گروتسک می‌داند و این قطعه را می‌آورد تا خواننده را متوجه شیوهٔ کار خود سازد:

«خوب است آدم مثل تو / فرشته زاده / زاده شود / خسته که شد از فرشتگی برود / هی برود / پشت کامیون بنشیند و چشم‌های بیرون‌زده از حدقه را / بیرون شهر خالی کند»[۳]

به نظر می‌رسد که جمله‌های آمده در بالا بی‌معنا یا شاید حتی مهوع باشد. ... اما اگر دانستگی خود را از معیارهای جازم و رسمی ادب کلاسیک رها سازیم، عبارت یادشده را نه فقط بی‌معنا یا گسسته بسته، بلکه عبارتی معنادار می‌یابیم. پس در این زمینه شعر باباچاهی نیت نیکی را که روسو و کانت و بسیاری از انسان دوستان به آدمی نسبت می‌دادند شالوده‌شکنی می‌کند.

اگر مجال گسترده‌ای در دست بود می‌توانستیم این پروژهٔ پست‌مدرن را تا طنزهای سقراطی و منی پوسی، ***عهد عتیق*** (کتاب جامعه)، شکاکیت سوفیست‌های یونان، رباعیات خیام، اندیشه‌های ابوالعلا معری... پی گیریم، اما چون چنین مجالی نیست، بهتر آن است که یکی دو نمونه در این جا و در این زمینه ارائه کنیم، تا روشن شود اندیشه‌ها و عواطف آدمیان در دوره‌های بحرانی تا چه اندازه به سوی شکاکیت، بی‌اطمینانی به مطالب، استهزاء انکارکننده و حتی «هیچ باوری» می‌رود:

«باطل اباطیل. همه چیز باطل است... آن چه بوده است همان است که خواهد بود و آن چه شده است همان است که خواهد شد و زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست. زیر آفتاب دیدم که مسابقت برای تیزروان و جنگ برای شجاعان و نان برای حکیمان و دولت برای فهیمان و نعمت برای عالمان نیست...»[۴]

از کتاب جامعهٔ بن داوود تا ***مرفی*** سموئل بکت بیش از دو هزار سال فاصله است، اما مضامین نه فرم هر دو اثر گرد محور ناپایداری آن‌چه یقینی می‌نماید و می‌نمود می‌چرخد:

«زیر آفتاب که چاره‌ای جز تابیدن نداشت ــ هیچ چیز تازه‌ای

نبود. مرفی انگار آزاد باشد... بیرون از آفتاب می‌نشست. به احتمال شش ماهی می‌شد... خورده و نوشیده و خوابیده و [جامه] پریشیده و کنده بود... لخت روی صندلی گهواره‌ای‌اش نشست که جنسش چوب ساج بود و قرار نبود ترک بخورد.»[5]

قطعه‌های پست مدرن باباچاهی بر بنیاد معیارهای پوئتیک نیمایی، نیز نثر بریده‌بریده و تهی از مصداق و حتی بدون معنا به نظر می‌رسند. اما به‌راستی چنین نیست و این قطعه‌ها نیز هنرآفرینی است نه بازی‌های کودکانه یا تفنن، و اگر کسی آن‌ها را شعر نداند پیداست که معیار او در سنجش هنر شاعری قدیمی و محدود است.

نویسندهٔ کتاب ***المعجم*** به پیروی از نظر ارسطو نوشته است: «بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و اندیشه و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی و موزون، متکرر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانند و در این حد گفتند سخن مرتب معنوی تا فرق باشد میان شعر و هذیان‌گویی و کلام نامرتب بی‌معنی و گفتند موزون تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی....»[6]

این تعریف اشعار سنایی، مولوی، سعدی و حافظ را می‌رساند نه اشعار مدرن فارسی را.

به محض پیدایش رمان و شعر پست مدرن در دههٔ هفتاد در ایران، بدون سبب یابی به‌وجود آمدن آن‌ها و کندوکاو وضعیت ساخته شدن‌شان، آماج تیر طعن و قدح قرار گرفت (نگارندهٔ این سطور نیز در این بدفهمی و داوری شتاب‌زده شرکت داشت!) و انکار شد. با این همه، به مدد کوشش نویسندگان، شاعران و مترجمانی مانند بابک احمدی، نوذری، علی باباچاهی و رضا براهنی کم‌کم جنبش پسانوگرایی شناخته و شناسانده و فضای تازه‌ای در ادب معاصر ایران گشوده شد.

برای شناخت و شناساندن اشعار دههٔ اخیر باباچاهی، آشنایی دست کم مختصری دربارهٔ بنیادهای جنبش پست مدرنیسم لازم است.

شگردهایی که باباچاهی در سرودن اشعار جدید خود به کار می‌برد هم از نظر معنا وهم از نظر محتوا و فرم و طرز اجرا با آن چه براهنی و نسل بعدش پگاه احمدی و... نوشته‌اند همسایگی دارد اما در کار او نحو زبان دست نخورده باقی مانده است. پیداست که برخلاف رضا براهنی به زبان و ادب فارسی اشراف دارد و بسیاری از متون ادب کلاسیک را خوانده است. تم‌هایی که در آثار عطار، مولوی، حافظ و سعدی پایهٔ گفتمان‌های مجازی و واقعی این شاعران بوده است در شعر باباچاهی به صورت استهزاءآمیز و شک آلوده‌ای دو مرتبه رخ می‌نماید و به‌صورت نوعی بازی پست مدرنی در می‌آید. در این جا دو نمونه از این تلمیحات باژگون شده را می‌آوریم:

«به کوه قاف فکر نمی‌کردم که در منطق‌الطیر عطار پرنده‌ای نبودم / قرار نبود سرم روی تن هدهد قرار بگیرد.»[7]

این عبارت تقلید استهزائی گفتمان فریدالدین عطار در رمانس ***منطق‌الطیر*** است. در آن‌جا هدهد در مقام سالک راهنمایی‌کننده، مرغان را به جست و جوی سیمرغ بر می‌انگیزد و به کوه قاف راهنمایی

می‌کند و...

باباچاهی می‌گوید نه به کوه قاف فکر می‌کرده است و نه در ***منطق‌الطیر*** پرنده‌ای بوده است که قرار باشد سرش روی تن «هدهدی» قرار بگیرد. این طرز بیان زیراب هر شناخت جازم و قطعی را می‌زند. هم‌چنان که نیچه گفته است، شناخت و علم فقط تمرینی است برای توانایی نه دانایی[8]...

نمونه‌ای دیگر، اشارهٔ سراینده به رمانس **هفت پیکر** نظامی‌گنجوی است:

«بهرام گور ولی / گور به گور / با خودش می‌برد / کلید حجرهٔ مرموزی را / و صورت هفت پیکری که به دیوار حجره نصب ــ نگاشته شده‌اند.»[9]

نظامی‌گنجوی در روایت ***هفت پیکر*** قسمی نمادگرایی عرفانی را به کار می‌برد. بهرام گور در این‌جا نه به صورت تاریخی بلکه به صورت نمادی از انسان سالک در می‌آید که پس از گذراندن مراحل متفاوتی از جنگ و گریز و خوش باشی‌گری و سیاست کاری، خسته از کار و بار روزانه و شبانه به شکارگور خر می‌رود. ...

پس تعبیر استهزاءآمیز باباچاهی درست است که بهرام گور، گور به‌گور کلید حجرهٔ مرگ خویش را با خودش می‌برد.

افزون بر این سرایندهٔ ***پیکاسو در آب*** ... از ترانه‌های رادیویی، قصه‌های عامیانه مانند نارنج و ترنج، روایت‌های عرفانی مانند ماجراهای ابراهیم ادهم و بایزید بسطامی و از اساطیر و نویسندگان اروپایی حرف و حدیث بسیار نقل می‌کند و بعد سویهٔ استهزائی آن‌ها را نشان می‌دهد. در مثل می‌نویسد: «کسی که در آغاز داستان بمیرد از تولستوی اجازه نگرفته»[10]. یا می‌نویسد: «شهرزاد که به این‌جا رسید گفت: ای ملک جوان [بخت] دستشویی مرمری کجاست؟ ــ و ساقی که پشت لبش سبیلی چسبانده بود ــ به خنده برخاست و دور شراب از سر گرفت!»[11] باباچاهی حتی به سراغ ***بوف کور*** هدایت هم می‌رود و با اشاره به دخترک اثیری رمان هدایت می‌نویسد: «به جای دو چشم سیاه ولی / توی صورتش دو حفرهٔ تاریک بود / رفتم گذاشتم کف دستش / خیس و لزج»[12]

ماجرای دخترک اثیری در خود ***بوف کور*** به اندازهٔ کافی

گروتسک و مشمئزکننده هست، اما در شعر باباچاهی زمانی که بازنمایش داده می‌شود فاجعه‌آمیزتر مجسم می‌گردد. یا دست کم همان منظره از همان سویه با رنگی تند باز نگریسته می‌شود.

شگرد دیگری که باباچاهی در بازنمایش باشندگان و کار و بارها به کار می‌برد شیوه‌ای است که یادآور کتاب ***کلیله و دمنه*** و افسانهٔ پریان است. او در هر دو کتاب اخیر خود به طور غریبی حیوانات را وارد متن می‌کند. بازی، بازی شگرف جانوران و موجودات افسانه‌ای است. این کار در افسانه‌های ازوپ، برخی داستان‌های هندی، طوطی‌نامه‌ها و در ترانه‌های خنده‌آور ایرانی و هندی نمایش داده شده بود. باباچاهی شهر بلخی می‌سازد سرشار از کار و بار جانوران و موجودات افسانه‌ای که به صورت کمیک یا گروتسک یا تقلیدهای استهزائی خواننده را ناظر رویدادهایی می‌سازد که سرانجام به صورت هجو، هزل و بازی با هیچ و پوچ در می‌آید. او می‌خواهد ارّه‌ماهی تیزتری بیاورند، یا گربه‌های بازی گوشی را می‌بیند که دور و بر راوی یا مخاطب جمع می‌شوند. طالب است مانند رستم به صحرا انداخته شود. او را به دریا می‌اندازند (نگاه کنید به قصهٔ اکوان دیو، ***شاهنامه***، ج ۴).

«احوال ما بدین درجه که رسید فهمیدم که شاخ قوچ عنکبوت مخملی خرس خراطی شده فردای یک نواخت را به امروز متبوع تبدیل می‌کنند.»[۱۳]

این شیوهٔ روایت در ترانهٔ استهزائی معروف یکی بود یکی نبود آمده است: «یکی بود یکی نبود، زیر گنبد کبود، خر خراطی می‌کرد...» در دفترهای شعر ***فقط از پریان دریائی...*** و ***پیکاسو در آب‌های...*** باشندگان زندهٔ مناطق ساحلی گرمسیری به ویژه مار، تمساح، ملخ، سگ، بز، اسب، کوسه، ماهی، قورباغه و... با اوصافی عجیب و غریب خود را در شعر نمایان می‌کنند. در مثل در دفتر نخست می‌خوانیم: «سگ قرمز / بز سبز ــ و علفی که زیر دندان تو دیگر شیرین نیست». و در همان جا آمده است: «گل زیر پای فیل / پروانه زیر شال شتربان / و تو در ذهن ارّه ماهی خواب آلودی.»

در اساطیر و قصه‌های پریان گاهی حیوانات به مرتبهٔ آدمی صعود می‌کنند و مانند انسان‌ها حرف می‌زنند و عمل می‌کنند. مانند قهرمان‌های آمده در کتاب ***کلیله و دمنه*** و ***منطق‌الطیر*** عطار و ***مزرعهٔ حیوانات*** جرج اورول گاهی در آثاری از همین دست انسان‌ها به مرتبهٔ حیوانی نزول می‌کنند. چنان‌که در ***چنین گفت زرتشت*** نیچه می‌بینیم شتر می‌شود، بار می‌برد و خار می‌خورد. در شعر «اسمی برایش» پیدا کنید، اشخاصی را می‌بینیم که به صورت حیوانات در آمده‌اند یا جانشین آن‌ها شده‌اند. این حوزه برای توصیف کار آدمیان به کار رفته است، البته گسسته بسته است. اما در بیشتر جاها کنایه‌ای است به کردار خنده‌آور اشخاصی که سخنان و کردار جدّی دارند، اما در واقع کاری از پیش نمی‌برند و آب در هاون می‌کوبند:

«در جلد سوسمار اگر فرو برود از خیر دمش هم نمی‌گذرد
حشره‌ای متساوی‌الساقین را به جای خودش می‌گمارد به پست نگهبانی
حس لامسه‌اش را از خفاش کش می‌رود
و از گوزن / وزن بویایی‌اش را
رقص گرگ‌ها را حدس می‌زند در شب قبل از خداحافظی‌اش
موش کوری حتی اگر دسته ساطوری به دمش نبسته باشد...
در پوست پلنگ هم که فرو برود
دلش برای زاغچه ای تنگ می‌شود که تازه پر در آورده
صدایش که می‌زنند / قناری!
برای کشتن مورچه‌ها کفش عاج‌دار می‌پوشد.»

اوصافی از این دست برای گیاهان و گل‌ها و درختان در اشعار باباچاهی فراوان است. به ویژه در این اشعار درخت انار و رنگ انار به صورت کنایه‌ای که چندان هم ناآشنا نیست در می‌آید.

درخت انار نمی‌گذاشت بترسی از جن‌هائی که خودت بودی.[۱۴]
من مانده‌ام که بماند برای تو دوشیزه‌ای که تنها پسرش را با شیر گرگ بزرگ کرده
اما به شرطی که با نخل و کُنار کنار نیایی / با خنده‌های انار هم نزنی زیر خنده

از شگردهای دیگر باباچاهی در تدوین گزاره‌ها، به کار گرفتن اشیائی مانند چاقو، شیرآب، چراغ، طناب، سیم خاردار، مواد منفجره، و به ویژه اشیائی است که ماهیت کشندگی دارند. این اشیاء مانند مادهٔ منفجره می‌توانند متن را از جا بکنند. برخی از این گزاره‌ها آماج‌شان در هم شکستن عبارت‌های قالبی و «مشهورات» است و مانند مثل‌های خنده‌آور جدّیت کار و بارها را استهزاء می‌کنند. ابزار خطرناکی مانند چاقو خود را وسط واقعه‌ها قرار می‌دهد یا به تعبیری چاقو وسط یک استعاره به خواب رفته است:

«چاقویی وسط اتفاق نیفتاده بود
در بیروت مردی را دیدم که با پاهای گچ گرفته / که از تابوت بیرون نمی‌پرید
چشمانشان را جا می‌نهند از دست رفتگان / با مدادی که عجین شده با انگشتانشان
با کاردی که در پهلویشان هنوز زنگ نزده
اسفنج و مایع ظرفشویی را که به هم مالیدم باز هم اتفاقی نیفتاد
اتفاق نیفتاده / کلید بی‌در / در بی‌باز شکار بی‌آهو»

این عبارت‌ها چه معنایی را می‌خواهد برساند؟ کارد با اتفاقی نیفتاده یا افتاده مرتبط است. معنای این ارتباط هم تهدیدآمیز است و هم خنده‌دار. در این جا می‌توان به جای ساعت شماطه‌دار نخلی جنّزده شد، فکر کردن به ریگ بیابان آغاز می‌شود، که حال مردم کویری را نشان بدهد که در این عبارت روشن‌تر به نمایش در آمده است: کنج سایهٔ نخلی می‌نشست / با ریگ‌های بیابان بازی می‌کرد

برخی از این عبارت‌ها به طور باژگونه معنای حاد سیاسی دارد:

«ما پسران امروزی با چوب ذرت خمپاره درست می‌کنیم / و ترمز می‌کنیم پیش پای
دختران قطعه‌قطعه شده
می‌خواستی از من مجسمه‌ای برنزی درست کنی»

در ابتدای دفتر ***پیکاسو...*** آمده است: «اشیاء را همان‌طور که هستند می‌کشم نه آن‌طور که می‌بینمشان». این گفتهٔ پیکاسو، نقاش

سبک کوبیسم است و چون در سر لوحهٔ کتاب آمده است این‌طور به نظر می‌رسد که سراینده کاری را که پیکاسو می‌خواست با قلم مو درعرصهٔ نقاشی به سامان برساند در عرصهٔ شعر به کمک کلمات انجام می‌دهد. اما چنان کاری اگر در نقاشی امکان وقوع داشته باشد در شعر به تقریب ناممکن است.

در این‌جا ما وارد حوزهٔ زبان می‌شویم. در زبان سخن از اصوات، حروف، حرکات حروف، کلمه و ترکیب کلمه است. اشیائی که ما می‌شناسیم هر یک نامی دارند. همین که ما کلمه‌ای را به زبانی بیان کردیم در دانستگی مخاطب هم زبان ما معنایی یا مصداقی را منتقل می‌کند. جدّی بودن یا خنده‌آور بودن کلمه و جمله بستگی به لحن کلام دارد و زمینه‌ای که کلمه در آن ظاهر می‌شود. البته باید هم‌چنان که فرگه نشان داده است بین مصداق و معنا تمایز قائل شد. ستارهٔ سهیل در مثل از نظر مصداق همان ستارهٔ شمال است، اما زمانی که در متنی ادبی نمایان می‌شود معنایی دیگر پیدا می‌کند، کما این که واژهٔ کارد یا چاقو در سخن بانوی خانه به خادمه مصداقی جز آن ندارد که خادمه با این ابزار پیاز پوست بکند، اما در مکالمه‌ای سیاسی یا حقوقی، کارد یا چاقو مصداقی دارد که نزد همه آشناست، اما معنای آن دال بر آدم‌کشی و جنایت است. بنابراین ابژکتیویتهٔ محض یعنی نشان دادن خاصیت ذاتی اشیاء بدون حمل سوژهٔ انسانی بر آن‌ها ناممکن است. حتی زمانی که در علم فیزیک در توضیح نور می‌گوییم نور ذره‌ای است یا موجی، در هر دو صورت استعاره به کار می‌بریم و در این‌جا فیزیک‌دان از زبان علمی دور شده است تا بتواند پدیده‌ای فیزیکی را نزدیک به دانستگی مخاطب عادی بیاورد. در غیر این صورت می‌بایست با فرمول‌های ریاضی و زبان اعداد و معادله‌ها بیان مقصود می‌کرد تا به ابژکتیویته می‌رسید. اساساً زبان علم و منطق ریاضی است و با اعداد و ارقام بیان می‌شود تا رنگ هرگونه معنا و صفت انسانی را از آن بگیرد و دیگر تشبیهی و استعاری نباشد. بنابراین زمانی که باباچاهی می‌نویسد: «در و دیوار سقف اتاقش را / به شکل عجیبی رنگ کرد / از شرشر باران تکمیل بود / از چک‌چک باران / حباب‌های آب را با نوک سوزن سوراخ می‌کرد» یا: «دنیا پر است از خطوط موازی و کودکانی که روی زمین عکس مار می‌کشند» جمله‌ها معنا یا مصداقی دارند که دانستگی شاعر و خوانندهٔ شعر در آن تصرف می‌کند. گرچه اصوات شرشر و چک چک چیزی از ویژگی ذاتی چیزها را از خفا به ظهور می‌آورد و خط موازی و عکس ماری کشیده شده بر روی زمین نیز همین ویژگی را دارد. اما کلمه‌ها و عبارت‌ها به چیزهایی اشارت دارند که از مرز صوت یا خط هندسی بر می‌گذرد. در مثل می توان گفت کار کودکانی که روی زمین عکس مار می‌کشند به موازات هم به حوزهٔ هندسهٔ محض مرتبط نمی‌شود. آیا نه این است که شاعر بازی کودکان را با کشیدن شکل مار کنایه از وضعیتی بحرانی می‌داند؟ چرا کودکان «بی‌گناه» به جای این که تصویر گل، سبزه و آب یا بوسهٔ مادر را رسم کنند، روی شن‌ها تصویر مار می‌کشند، آن هم به موازات هم. پس کلمهٔ مار در این‌جا کنایه یا استعاره است. و همین قسم بیان را ما پوئتیک (شعرآفرینی) می‌گوییم. اعم از این که وحشت‌آور باشد یا زیبا و دلاویز. در این مورد

شاید حق با نیچه باشد که می‌گوید ساختن و بازی مفهوم‌ها از تأثیرات حسی آغاز می‌شود.

«هیچ‌های بزرگ پیدا شده
بشقاب‌های پر از هیچ
کاردهای هیچ خوری
این هیچ‌ها به هیچ خداحافظی خیلی مربوط است»[۱۵]

اما حتی اگر رسیدن به هیچی و پوچی درست و واقعی باشد، انسان‌ها نمی‌توانند افزودگی بی‌شمار هیچ‌ها را تحمل کنند، چرا که از هیچ، هیچ نمی‌توان گفت و این جا دیگر درست مرز زبان است. زبان و کلمه «چیز» می‌گویند و زمانی که از این کار باز ماندند و توضیحی نداشتند می‌باید خاموش بمانند. حافظ در بیتی گفته است:

جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچ است
هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق

در قطعهٔ «همین هیچ‌ها»ی باباچاهی کلمهٔ هیچ تکثیر می‌شود. شخص گیج، هیچ‌های خودش می‌شود. هیچ‌ها دور تا دورش را گرفته‌اند:

«هیچ‌های پروانه‌ای / پرستویی. هیچ‌های برفی ــ که مدرسه‌ها تعطیل نمی‌شوند،
او زمانی که نخستین بار دیگری را می‌بیند در می‌یابد ولی: هیچ هیچ است. هیچ هیچ
بهتر از هیچ است. این هیچ پا به فرار نمی‌گذارد، روی هیچ شرط می‌بندد.
آن قدر می‌بازد که حاصل برد او فقط هیچ است. در آخر سر همین هیچ‌ها به هم معاشقه می‌کنند.»[۱۶]

از این جمله‌ها به هر حال معنایی در می‌آید. جمله‌ها رویدادی را وصف می‌کنند. شخص دوم شرط‌بندی می‌کند، می‌برد و می‌بازد. اما آن چه به دست می‌آورد هیچ است. این را می توان گفت فعل عبث و همین فعل عبث در برابر فعل ثمر بخش قرار می‌گیرد. در همین حوزه است که می‌شود از چیزی به هیچ چیز و از هیچ به چیز رسید. این کار حاکی از تعارض منطقی است و کلمه و زبان چنین بازی متعارضی را ممکن کرده است. هایدگر گفته بود هیچ می‌هیچد. ویتگنشتاین در

دورهٔ نخست فلسفه‌ورزی خود می‌گفت گزاره‌های این همانی، در مثل «هستی هست» کاملا چرند است. زیرا گوینده عبارتی را در محمول به زبان می‌آورد که در موضوع گزاره آمده است. بنا بر این گزاره‌های هیچ می‌هیچد یا هیچ هیچ است، نه فقط بی‌معنا که مهمل است. اما به نظر می‌رسد که چنین گزاره‌های مهملی دانستگی شنونده را به گزاره‌های متضاد آن بر می‌گرداند. یکی می‌گوید من به فلان موضوع یقین کامل دارم.دیگری گزاره‌های شکاکانه را در برابر آن‌ها قرار می‌دهد. و در واقع این گزاره‌ها را از بیخ و بن منکر می‌شود.

ویژگی دیگر اشعار باباچاهی بازی با نام‌ها و افعال است. زمانی که گوینده‌ای مانند ایرج میرزا فعل آوریدن را برزبان می‌آورد نخست معنایی مانند آوردن که صورت درست‌تر همین فعل است به دانستگی ما می‌آورد. اما در جزئی از این فعل آوریدن معنایی هزل‌آمیز وجود دارد. چنان که می‌گوید: «ترا من آوریدستم بدین ریش». حافظ نیز همین کار را با واژهٔ «تیز» سامان داده است. این بازی با کلمات در کتاب ***توپ مرواری***[17] صادق هدایت هنرمندانه به نمایش در آمده است. غالباً کار این بازی‌های زبانی به هزل و استهزاء می‌کشد و در این زمینه مراد گویندگان این است که از ایهام نام و فعل کسی یا چیزی را که مطلوب نمی‌دانند بهره گیرند و به اصطلاح او را «هو» کنند. جمله‌های زیر نیز همین مقصود را می‌رساند.

«قشون ظفر نمون فراریدن عجیبی آغاز کرد»[18]

شاعر در این جا به جای فعل فرار کردن مصدر جعلی فراریدن را به کار می‌برد که اجزای آخر آن معنای مستهجنی دارد. باباچاهی می‌نویسد فروشیدنی نیست. یا به جای این که بنویسد در فکر هستم یا در حال فرار کردنم، می‌نویسد: بفکرم، بفرارم. اساساً سراینده در مجموع اساس کار را تناقض‌گویی، متضادسازی، آشنازدایی و گروتسک قرار داده است، تا بگوید «واقعیت» آن چیزی نیست که بسیاری از مردم می‌پندارند. گزاره‌های هر دو کتاب، هم آدم‌ها و ابزارها و هم حیوانات و کل گفته‌ها در فضایی معلق و وهمی و آشوب‌زده به نمایش در می‌آیند. نام‌ها و نشانی آدم‌ها و اشیاء باژگونه می‌شود. ویژگی دیگر اشعار باباچاهی این است که به رغم عبارت‌های گسسته و بستهٔ متن معنایی مدرن در پس گزاره‌ها می‌بینیم. این گزاره‌ها صورت پسانوگرایی دارد، اما گاهی جمله‌ها به صورت مستقل معنا دارند و حتی کامل هستند:

«تازه راه افتاده بودم که روی جن سیاه آب داغ پاشیدم
دریا هم بالا و پایین می‌رود با تو در حاشیهٔ جنوبی متن
بر لیوان آبی که دم دستش بود وردی دمید
دودی بلند شد از کلمات و به هوا رفت»

این قسم گزاره‌ها اوراد ساحره‌های تراژیک **مکبث** را فرا یاد می‌آورد.[19]

کلمه‌هایی که ساحره‌ها برزبان می‌آورند هم وقایع آینده را پیش‌بینی و هم اشیاء و مواد را به چیزهای دیگری دگردیسی می‌کند. به باور باستانیان کلمه اساساً دارای خاصیتی جادویی است، آدم‌ها را طلسم می‌کند، اشیاء و باشندگان زنده را کژ و مژ جلوه می‌دهد، کلبه ای گلین را به صورت قصری در می‌آورد، عجوزه ای را زنی زیبا می‌سازد. اما این گونه کلمات جادویی که در ایدئولوژی‌ها نیز راه یافته، در روایت‌های پست مدرن تمسخر و استهزاء می‌شود.

گزاره‌هایی نیز در هر دو متن آمده که یادآور گفته‌های دلقکان و مضحکه‌پردازان است. عبارت زیر یادآور طعنه‌ای است که «سنگ محک» دلقک نمایشنامهٔ ***هرطورکه بخواهید***[20] بیان می‌کند:

«در جنگ تن به تن هر دو پا گذاشتیم به فرار
من از یک طرف
من دیگر من از طرف دیگر
و شانه به شانه به خانه رسیدیم دقیقاً»[21]

پایهٔ این قسم گزاره‌ها بر جدی نبودن مفهوم‌های قدیمی و نخ نما شدن آن‌ها گذاشته شده است. الفاظ و مفهوم‌های قدیمی هر دم به صورت تازه‌ای در می‌آید و گوش‌ها را می‌فرساید. حرف‌های مکرر خطیبان و سیاستمداران، شعارهای ظاهرپسند رهبران احزاب، اندرزهای گوش‌خراش ناصحان، خروارها حرف مفت که هر روزه به صورت جزوه، مقاله، شعر، داستان به بازار می‌آید و اصوات نادلپذیر سخنرانان رادیویی و تلویزیونی که در چهار گوشهٔ کرهٔ خاکی ما طنین‌انداز است، همه و همه آلودگی صوتی ایجاد کرده‌اند.

به راستی: «جمجمهٔ آدم وزوز این همه زنبور را چه‌طور قورت می‌دهد؟»

بنابراین می‌شود گفت: «به جیرجیرکی هم دل خوش نکن که بر عصب تو در تنهایی / خط می‌کشد»

در این عرصه گمان می‌رود همه چیز حتی حروف الفبا یخ‌زده است. الف یخ‌زده، آب یخ‌زده، پ...

پس شاعر به صراحت می‌گوید: «با کلمات یخ زده بازی نمی‌کنیم»[22]

اما فقط این نیست. جامعه‌های انسانی آن چنان که می‌گویند به صورت جزیره‌ای واحد در آمده‌اند. از نظر فن‌سالاری و ابزاری که به کار می‌بریم شاید، اما آیا این خودکاری و ماشینی‌شدن همه را یگانه کرده یا در صف در آورده؟ آیا قدرت‌های خودکامه نمی‌خواهند به استناد «نظم‌نوین» جهانی ملت‌ها و کشورها را در واحدی اقتصادی ــ اداری متحدالشکل بسازند؟ در برابر چنین یگانه‌سازی که با الفاظ آراسته و رنگین قالب‌بندی می‌شود، ادیبان و متفکران پست مدرن سر به شورش بر می‌دارند. ارزش‌های قدیمی و مدرن فرو ریخته و انتولوژی‌های کهن زیر فشار فلسفه و علم جدید ذوب شده است. با این همه در سراسر کرهٔ زمین قدرت‌های سیاسی و ایدئولوژیک با یکدیگر در ستیزند. قدرتمندان به ایدئولوژی‌های گوناگون هم خود را برحق و حریف را خطا کار و خطااندیش می‌دانند. افکار و سخنانی از این دست به قدری مکرر و نخ نما شده که آدمی را به خنده می‌اندازد. نمی‌توان به سخنان و کردار کسی اطمینان کرد:

«به بغل دستی‌ات اعتماد کن
که چاهی عمیق را طبعاً برای تو کنده است»

جهان دارد ماشینی می‌شود و حتی اندام باشندگان زنده ماشینی می‌شوند:

«جهان مگر از یک انفجار عظیم ناشی نشده

تلاش من این که استخوان‌های ترا جمع و جور کنم
چشمانت را در حدقه جا بدهم
و اعضای دیگرت را در سر جای خودشان پیچ و مهره کنم»[۲۳]

گزاره‌ها و روایت‌های هر دو کتاب، خالی از دلالت‌های حسی، عاطفی و آرمان‌خواهی نیست. سراینده در این زمینه هنوز در حال و هوای مدرن است. گرچه جمله‌ها گاه از نظم و محور معمولی خود بیرون می‌زنند. روایت‌ها چند وجهی است و راویان چندگانه دارد: زنی است که به خانهٔ شوهر رفته و به دست شوی خود قطعه‌قطعه شده. مردی نومید در اندیشهٔ خودکشی است. یا از کبریتی یخ زده در میانهٔ قطب شمال شعله‌ور است. گویی همه، بازی را باخته‌اند، زاغه‌نشینان در خواب هم با دلار آتش روشن می‌کنند. این قسم روایت‌ها کردار و سخنان شکست‌خوردگان، عاشقان، خوش بین‌ها و کسانی که صادقانه کار می‌کنند و رنج می‌برند و خاموشند به طور گسسته بسته استهزائی همراه با تلمیحات باژگون شده را نمایش می‌دهد و حتی به نوعی به «سفر پیدایش» اشارت دارد، اما لحن کلام در همه جا نیش زننده و کمیک است:

«نظام هستی که تکوین یافت
گل و خشتی نیمه مذاب بودم
در عذاب بودم که چرا گریخته‌ام از کارگاه کوزه گری
شیطان / شیر آب را تا ته باز کرد
سرد شدم از جا پریدم / دیدم که / بلد نیستم از یادم رفته»[۲۴]

از عناصر دیگری که در اشعار باباچاهی به نمایش در آمده می‌توان از عناصر بینامتنی نام برد. در بسیاری جاها تم‌های عمدهٔ ادب کلاسیک فارسی، ادب اروپا، اساطیر، و ترانه‌های عامیانه نقل و بی‌درنگ نفی می‌شود. در مثل می‌نویسد: نه بهرام گور تاج از میان دو شیر... و ما در این جا گمان می‌بریم که سراینده می‌خواهد روایت به پادشاهی رسیدن بهرام گور را به صورتی نقل کند، اما در دنبالهٔ جمله آمده «از میان دو شیر... باد کنکی بر می‌دارد» که شیر واقعی به استهزاء به شیر بادکنکی تبدیل شده است.

«رابعه ربع سکه تو نبود
غلام همت پاهای گردویی خودش است
توفان را به پیاده شدن از کشتی نوح
بفکرد به هم کلاس سابق ترکه ــ خط اناری‌اش / ژولیت کک مکی»
(اشاره به اثر شکسپیر)
یا: اسم سهراب را شنیده بودم در میدان فردوسی
دریده که شد پهلویش[۲۵]
یا: صورت ازلی در بطری آب بغلی
یا: رسوای زمانه منم / دیوانه منم / تو فقط در همه هیچ‌های من «هیچ» همه کاره‌ای
یا: فکر می‌کنی که پیچک‌های حیاط ترا به مقامات معنوی برده‌اند
یا: در شکم لخت ترنجی فرو کنم این چاقو را که زلیخا ببوسدم
تعبیر خواب تو این که معدن‌چی مستی ترنج طلایی را
در گوشهٔ یک پارک / پیدا کرده است
من بنده آن دَمم که دُمم به دُم مرگ هیچ عزیزی گره نزنند[۲۶]

ویژگی‌ها و ظرایف معنایی و لفظی دیگری نیز در اشعار بابا چاهی وجود دارد که همه نشان از گرایش‌های مدرن یا پست مدرن (پسانوگرایی) می‌دهد که کاوش چند و چون آن‌ها مجال دیگری می‌طلبد.

برخی از عبارت‌ها یا گزاره‌های باباچاهی به گزاره‌های متن‌های کمیک فارسی معاصر، در مثل به گزاره‌های ***وغ وغ صاحاب*** و ***توپ مرواری*** صادق هدایت مشابه است. در ***توپ مرواری*** آمده است:

فتق امور را رتق و فتق کردن
شعرشان مرثیه و آوازشان چس ناله است
این زندیق بندیق
هفت شلیتهٔ آهنی بپوشند.[۲۷]

باباچاهی هم می‌نویسد:

دریا را در کوزه‌ای می‌چپاند
با هیچ آفتابهٔ دیگری نمی‌روم سر سطر
شاخ گاوی را محکم گرفته‌ای به جای شاخهٔ گلی[۲۸]

در مجموع می‌توان گفت سراینده از صناعت زیبایی‌شناختی و فنون ادبی، تلمیح و چاشنی مثل‌ها، گزیده گویی‌ها، سخنان حکمت‌آمیز با زیر ساخت طنز استفاده می‌کند.

۱. موسی بندری، مجلهٔ ***ارمغان فرهنگی***، ش ۹ و ۱۰، (آبان و آذر ۱۳۸۸).
۲. ***پیکاسو در آب‌های خلیج‌فارس***، ص ۱۳۲.
۳. ***فقط از پریان دریایی زخم زبان نمی‌خورد***، ص ۵۱.
۴. ***عهد عتیق***، کتاب جامعه، ۱۴-۱۱: ۱۰ و ۱۰ - ۱:۱.
۵. پیتر چیلدز، ***مدرنیسم***، ترجمهٔ رضا رضایی، (تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۸)، صص ۱۷ و ۱۸.
۶. شمس‌قیس رازی، ***المعجم***، تصحیح محمدقزوینی، (تهران: زوّار، ۱۳۶۰)، ص ۱۹۶.
۷. ***فقط از پریان...***، ص ۶۹.
۸. نیچه، ***انسانی بسیار انسانی***، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، (تهران: جامی، ۱۳۸۴).
۹ تا ۱۴. ***فقط از پریان...*** صص ۸۶، ۱۱۰، ۷۶، ۵۴، ۳۶.
۱۵ و ۱۶. ***پیکاسو...***، صص ۱۴، ۲۲.
۱۷. صادق هدایت، ***توپ مرواری***، (بی‌نا)، صص ۲۰ به بعد.
۱۸. ***پیکاسو...***، صص ۱۲۷ و ۱۳۱.
۱۹. شکسپیر، ***پردهٔ اول***، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱).
۲۰. شکسپیر، ***هر طور که بخواهید***، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، (شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۵)، صحنهٔ چهارم، پردهٔ چهارم.
۲۱. ***پیکاسو...***، ص ۳۴.
۲۲ تا ۲۴. ***همان***، صص ۱۰۸، ۱۱۲، ۹۷، ۴۵، ۱۲۵، ۲۵.
۲۵. ***فقط از پریان...***، صص ۱۰۸، ۱۱۱، ۶۲، ۱۰۲.
۲۶. ***پیکاسو***، صص ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۶، ۲۳، ۱۶۱.
۲۷. هدایت، ***توپ مرواری***، صص ۴۶، ۱۹، ۲۲.
۲۸. ***پیکاسو...*** صص ۱۵۰، ۱۳۴، ۱۵۵.