خروس خورده شده

عباس حبیبی

«**متفاوت بودن**» در آثار ایرانی، اوج گرایش‌های مدرن هنری در نیمه اول قرن بیستم را به یاد می‌آورد. در دوره‌ای که اکثریت جامعه ادبی هنوز نیما را نمی‌فهمیدند، او انگار نیما را با چشم‌های یک دادائیست می‌بیند:

«امروز هنر او سکون و کهنگی پذیرفته است، هرچند هنوز هم پیروانش حتی هنر سالخورده او را نیز درنیافته‌اند، ولی نیما یوشیج از دریافت زمان بازمانده است و در گذشته (هرچند بسیار نزدیک) زندگی می‌کند.»

ایرانی «**سطرهای آوایی بی‌معنا**» را به عنوان وجه غالب در تعدادی از شعرهایش به کار می‌برد، کاری که نه تنها نیما، بلکه تا نیم قرن بعد از آن زمان، جز افرادی اندک و در مقیاسی محدود جرأت آن را ندارند. شعر بی‌وزن او نیز تا سال‌ها بعد و تا دوره‌ای که شاملو به اوج می‌رسد، مورد تأیید واقع نمی‌شود.

ویژگی‌های شعر و هنر ایرانی چنان است که او را بدل به مظهر و سپر بلای نوآوری و مدرنیسم هنری می‌کند تا سنت‌گراها هرجا که نیاز به کوبیدن هنر مدرن داشته‌اند، او را آماج حمله قرار داده و به عنوان شاهد مثال پرونده جیغ بنفش را بازگشایی کنند. البته همان‌طور که زنده‌یاد طاهباز (گردآورنده محترم کتاب خروس جنگی بی‌مانند) نیز در مقدمه کتاب آورده، در حملات متداومی که به ایرانی شده، هیچ وقت نقد

علمی و جدی مبنای کار مخالفان نبوده است. بیشتر کوبیدن بی منطق شعر او بوده و هست و تعمیم نتیجه به دیگر شاعرانی که سپید، بی وزن و یا چند وزنی نوشته‌اند و سطرهای بی معنا و آوایی، استفاده از اصوات بدون معنا، ترکیب شعر و نوشتار، ترکیب شعر و طراحی و... را در کارهایشان آورده‌اند (شبیه حمله‌ی گله‌ای شغال به خروس جنگی.)

می خواهیم نگاهی بیندازیم به آثار ایرانی، از تشریح مسائل پیرامونی (اجتماعی، سیاسی و...) که به دلایل مختلف موضوع این مقاله نیستند صرف نظر می کنیم.

الف ـ چرا جنگ؟ چرا خروس؟

خروس جنگی با سلاخ بلبل آغاز می شود:

(۱ـ ما به نام شروع یک دوره نوین هنری، نبرد بی رحمانه‌ی خود را برضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم.
۲ـ ما کهنه پرستان را در تمام نمودهای هنری... محکوم به نابودی می کنیم...
۳ـ هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می گسلد و نوی را جایگاه زیبایی ها اعلام می دارد.
۴ـ هنرمندان خروس جنگی به شدیدترین وجهی با نشر آثار کهنه و مبتذل پیکار خواهند کرد.)

دوردی سوم
هزار و سیصد و هشتاد و یک

خروس جنگی نامی است که ایرانی و یارانش برگزیدند، آن ها کاری توأم با جنجال را آغاز و در مقابل انتقادهای تند و بی رحمانه، بایستی انتظار واکنش دفاعی و حمله متقابل را می داشتند. همان گونه که شد، نتیجه انتقاد علی‌السویه و بدون ملاحظه کاری نسبت به جناح های قدرتمند در صحنه ادبیات، حذف خودآگاه و یا ناخودآگاه هوشنگ ایرانی از صحنه شعر زمان خودش بود.

اگر به دلایل بسیار میسر نیست که به شفاف سازی تصاویر تاریخی از جنگ ایرانی با سنن ادبی بپردازیم، می خواهیم، جنبه های تئوریک آن جنگ، نقاط ضعف و قوت کار ایرانی و نتایج نوآوری های او در شعر را بعد از این زمانی که گذشته، بررسی کنیم.

نقد هایدگر درباره هولدرلین را که می خواندم ناخودآگاه یاد خروس جنگی ایرانی افتادم، سلاخ بلبل را هم که می خوانم مطالبی درباره جوهر شعر هولدرلین آن سان که هایدگر در پی آن بود به ذهنم خطور می کند، انتخاب هایی از متن هایدگر را مرور می کنیم:

۱ـ دو شاخص اول جوهر شعر که هایدگر از شعر هولدرلین انتخاب می کند:
ـ «شاعری معصوم ترین تمامی پیشه ها است»
ـ «زبان، خطرناک ترین دارایی بشر است، به او عطا شده است تا شاید بتواند هستی خود را تصدیق کند»

هایدگر شاخص های اصلی شعر را معصومانه و در عین حال خطرناک بودن می داند، هوشنگ ایرانی و گروهش خود را خروس جنگی می خوانند، او شاعری را جنگ خروس می داند، حرفه‌ای که اگرچه دربرگیرنده یک جنگ (همان طور که سطر سطر سلاخ بلبل تأکید بر این امر دارد) اما بسیار معصومانه است، در جنگ خروس با خروس (یا خروس با شغال یا حیوان دیگر) فقط خروس آسیب می بیند و گروه تماشاچی بدون احساس خطر از تماشای آن لذت می برند:

در آن زمان شاعر بزرگ دیگری می بایست می آمد تا این معضل برطرف شود، شاعری که برداشت‌های او از کتب مقدس و نوع نگاهش به حسی کردن زبان، جدی‌تر و درونی‌تر از ایرانی باشد

۲ـ سرودن شعر مانند بازی، ظاهری بی پیرایه و بی ادعا دارد. شعر آزادانه جهان تصویرهای خود را می آفریند و در حوزه خیال خود غرقه می ماند. از این رو سرودن شعر کاری بی خطر و در عین حال بی اثر است: زیرا تنها گفتار است و بس.

۳ـ این که شعر را معصوم ترین پیشه ها بدانیم ما را به جوهر شعر رهنمون نمی سازد اما به ما نشان می دهد که کجا جوهر شعر را بیابیم. شعر آثار خود را در حوزه زبان و از مواد خام آن می آفریند.

تعریف هایدگر از جوهر شعر و معصومانه بودن آن به عنوان عملی که تنها در حوزه زبان اتفاق می افتد، با معصومانه بودن جنگ خروس ها هم خوانی دارد، اگرچه همان طور که برای فیلسوف بزرگ، زبان خانه هستی است برای ایرانی نیز نتیجه جنگ خروس حکم مرگ و زندگی را دارد، پس:

۴ـ زبان خطرناک ترین خطرهاست زیرا آفریننده یک خطر بالقوه است: خطر تهدید هستی انسان به وسیله هرآنچه که موجود است.

زبان شرایط لازم برای تهدید و آشفتن هستی را می آفریند، خطر از میان رفتن هستی را دامن می زند و احساس خطر، خروس را به جنگ می کشاند:

۵ـ انسان با زبان می تواند با آزادی وجودی بایستد. تنها جایی که زبان هست جهان وجود دارد: جهانی که اگرچه سراسر در تغییر است و دور از تصمیم، تولید، عمل و مسؤولیت ولی آکنده است از زوال و آشفتگی.)

و این گونه جنگ ایرانی در حوزه شعر و با هدف گسترش زبان و امکانات شعر آغاز می شود، این که ایرانی تا چه حد با فلسفه روز خودش آشنا بوده، مسلم است که از نقطه نظر تئوری نگاهی عمیق به مقوله های هنری داشته است. ما در ادامه کیفیت و میزان موفقیت او در اجرا تئوری هایش را بررسی خواهیم کرد.

ب ـ نگاهی به شعرهای هوشنگ ایرانی

شعرهای هوشنگ ایرانی را می توان به دو دسته تقسیم کرد: شعرهای بنفش تند بر خاکستری و سه مجموعه بعدی. شعرهای کتاب اول همگی به نوعی دارای وزن و یا ترکیبی از وزن و بی وزنی هستند، در حالی که در سه کتاب بعدی اکثریت قاطع با شعرهای بی وزن است. در عین حال استفاده ی غالباً موزون از ترکیبات آوایی بی معنا و اصوات، باعث گردیده تا شعرهای کتاب بنفش تند از ساختار موسیقیایی قوی تری برخوردار باشند.

علیرغم این که شعرهای ایرانی با غوغاسالاری جناح های سنتی و محافظه کار ادبیات روبه رو شد، اما با استقبال بلامنازعه اکثریت شاعران نوپرداز از شعر بی وزن که در دهه های پس از ایرانی اتفاق افتاد، می توان نتیجه گرفت که شعر بی وزن او، بسیار موفق و تأثیرگذار بوده است. **اگرچه در مورد پیشنهادهایش در بکارگیری اصوات و آواهای بی معنا، شکستن نظام ها و ایجاد فضاهای غافلگیر کننده و شورآفرین که وجه غالب شعرهای مجموعه بنفش تند بر خاکستری می باشند توجه لازم معطوف نشده، در حالی که این نوع شعر با توجه به امکاناتی که در بسط زبان دارد، می توانست دست آوردهای بیشتری برای شعر فارسی داشته باشد.**

اولین شعر **کتاب بنفش تند بر خاکستری** سوهانگران نام دارد، **سوهانگرانی** که زنجیر سنن را می سایند، این شعر با موضوع قرار دادن نوگرایی در شعر، مشابهت موضوعی دقیقی با متن سلاخ بلبل دارد، شعر دوم **مارش هستی** است: شعری با سطرهای کوتاه حداکثر یک تا چهار کلمه که عبارت یک، دو... یک، دو را به صورت ترجیع در پایان بندهای شعر تکرار می کند، این تکرار هم معنایی است، که قرار است تمام شعر یک مارش باشد و هم موسیقیایی، با توجه به این که در وزن و ساختار شعر جا می افتد، شعر را قطع می کند بی آن که به آن لطمه ای بزند. شاعر گاهی افعال را به صورت نیمایی به کار می برد (پس و پیش کردن پیشوندهای افعال که در شعر کلاسیک وجود داشته اما در شعر نو بیشتر مختص خود نیما بوده و او با نهایت سلیقه آن را وام می گیرد)، برای مثال در همان شعر مارش هستی:

... / مرکز آسمان بچسبیده / ... / درفضارخنه می نیماید.

متأسفانه با توجه به تغییر فضای دوره بعدی شعرهای ایرانی و روگردانی افراطی او از وزن، استفاده از این نوع تکنیک ها در شعرهای کتاب های بعدی او دیده نمی شود.

از قسمت های درخشان این شعر بندی است که افعال دستکاری شده و جملات همگی ناقصند اما با قرار گرفتن در ساختار شعر کامل می شوند:

دست ها آویخته / کمرها خم / زانوان تا شده / همه در یک ستون / همه از دیگری جدا / کور / کر / لال / مارش هستی / می کوبد / یک، دو... یک، دو... / استخوان ها / صدا کند / تاخ تاخ... تاخ تاخ...

پایان این بند نیز صدای استخوان هاست و به کارگیری بسیار اصوات.

در شعر او، شاعر معناگریزی را عریض تر از قبل به نمایش می گذارد، نوع معناگریزی او وارد شدن به یک فضای ذهنی است. توصیفات ذهنی او، مقید به زمان و جغرافیای مشخص نیستند که این برای شعر یک ویژگی خوب است:

ترس سکوتش دود به پوست زیر / لرزه دهد بم نوای تارهای فسانه. / زمزه آغازد و نواش دگربار / شکل پذیرد، رود میانه اشباح. / افعی لیزی سرد بگردن او / ایس!

ایس! صدای افعی!، انگار هر زمان هر صدایی که اراده می کند وارد شعر می شود. او استادانه از وزن کلمات برای تحمیل آن ها به شعر سود می برد.

در این شعر معنا یک بعدی و آسان نیست.

چشمک نوری ز دور خانه دود پیش / موی بگیرد از او / برق کلیدی امان شد از درد / او به درون است.

شعر جادوی اسپانیول یک سره خود را از توالی معنایی سطرها بی نیاز می بیند، امری که برای زمان خود بی نظیر باشد. نکته بارز شعر، وزن است که به واسطه آن در ترتیب ارکان دستوری جملات دست می برد و سطرها را از شکلیت ساده و پیش پا افتاده نثری رهایی می بخشد:

چشم نفس ره دهد به ناخن / چشمک، / سینه زند موج. / پنجه سرخ اندرون غار سیاهی / تند بتازد.

از این نوع به کارگیری وزن و جابه جایی ارکان جمله در داخل وزن که سبب تازه ماندن این سطرهاست نیز در کارهای بی وزن او اثری نمی بینیم. در شعر **کهکشان** سطرهایی وجود دارد که حداقل برای خواننده فارسی زبان بی معناست و این را می توان به منزله گسترش زبان در شعر فارسی تلقی نمود:

غرد دهان آهنین / ایخیدارروهام پیام بی بی دان ن ...
آواز شومش چشم های پنهان کند/ وان داهان ن ن کیشیاکیشی

در این شعر یک ترکیب دو کلمه ای بسیار موفق هست:

بر دوش تب ـ سیلاب می لغزد

و یک مورد نیز تبدیل اسم سنگ به فعل :

سرب وحشت خیز بردارد / بسنگد شیشه‌ها و / لرزه‌ای دنیا به‌هم ریزد

هاه نیز شعر کوتاهی است که اوج آن در پایان‌بندی است . در پایان شعر ناگهان شکل نوشتار (فونت‌ها) تغییر می‌کند، جملات معنادار قطع و تبدیل به اصوات می‌شوند و اصوات منفصل نیز به‌طور ناگهانی و با صدای هاه که صدای نفس و یا حبس آن (و شاید حاصل از پریدن سایه موضوع بند آخر شعر) قطع می‌شوند.

کبود مشهورترین شعر کتاب است ، آن قدر که همه ، جیغ بنفش را شنیده باشند و علیرغم همه تبلیغات منفی و حواشی زائد، آن را یکی از موفق‌ترین کارهای ایرانی بدانیم :

هیماهورای ! / گیل ویگولی /... / نیبون ... نیبون ! / غار کبود می‌دود...

آغاز شعر با کلماتی که حداقل در فارسی معنایی ندارند، از همان ابتدا شرط می گذارد که زیاد به دنبال معنا نباشیم . کلماتی از جنس موسیقی و وزن برای آغازی غیرمتعارف و معطوف به زبان . در عین حال جملات بعدی که با کلمات فارسی ساخته شده‌اند نیز سعی در تولید زمان و مکان خاصی ندارند، بیشتر یک فضاسازی آبستره هستند، یک نوع تصویرسازی سوررئالیسمی :

غار کبود می‌دود / دست به گوش و فشرده پلک و خمیده / یک سره جیغی بنفش / می کشد / گوش ـ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت / کاه ـ درون شیر را / می جود / هوم بوم ...

اصوات بی‌معنا برای شعر فضایی نامرئی تولید می کنند و شور و شعفی برای خواننده که هیچ ارتباطی با معنا کردن آنچه می خواند ندارد. این یعنی یک تجربه کامل در شعر.

کویر در زمره کارهای موفق ایرانی قرار نمی گیرد، شعری که از سطرهای کوتاه ساخته شده ، سطرهای معنادار یک در میان با صدای **دیدین دان ن ن** قطع می شود. با توجه به تکراری بودن این قطع‌ها که از ابتدا تا انتهای شعر یک سانند، شعر اتوماتیزه می شود و فاقد توان غافلگیر کردن . در نهایت نیز وقتی خواننده دچار هیجان ناشی از غافلگیری نمی شود نمی تواند وارد فضایی که به او لذت می بخشد بشود.

اما در شعرهای بعدی بنفش تند بر خاکستری نیز قطعات درخشانی وجود دارد: در آغاز شعر خفقان ، شاعر کلمات را با تکرار و کم و زیاد کردن اصوات و صداهای موجود در هر کلمه ، تبدیل به نوعی نمایش آهنگین خفقان می کند. در ادامه همین شعر کلمات دلهره و نهیب را تبدیل به صدا می کند:

دلهره می‌دهد ، نهیب می‌زند، دلهره می‌دهد ، نهیب می‌زند / دهیب می‌ددن ، هورل می هی هی هیب ، ددهی دهیب / هوهور هی هی هیب هو هور هوهور هور...

در جای دیگری از همین شعر اجرای دیگری از خفقان داریم ، به صورت آنچه گفته نمی شود:

بازوی عریان جلوه کند / این جا؟ نه ! / همه جا؟ نه ! هیچ جا ! نه ! / نه ! / نه ! / نه ! / پس .....؟ نه ! جایگاه جان‌ها فرو می ریزد....

اگرچه ، این قطعات درخشان خفقان را بدل به تجربه‌ای موفق در شعر نو می کنند. اما در ادامه با شعرهایی روبه‌رو هستیم که پیش زمینه خط سیر کتاب‌های بعدی هوشنگ ایرانی محسوب می شوند، قطعه‌ای از شعر **کاساندرا**:

آرام باش ... طوفان ناآشنا / این غبارها پستی خواهند گرفت / این برج‌های عاج به گرداب‌ها خواهند ریخت / رقص خشم انگیز برگ‌های خشک باز خواهد ایستاد / و پاهای عظیم آن سایه نزدیک شونده / که در خود خورشیدها پنهان دارد / بر آن‌ها گذر خواهد کرد...

و از شعر جزیره گمشده :

ای سرگردانی جاودان / هرگز مباد آن که مرا ترک کنی / زیرا که تو / و شکنجه‌هایت / و راستی‌های رنج‌آورت / و لذت‌هایت / تنها گذرگاهی است که مرا به جزیره گمشده / (به آن افسانه واقعیت) / رهبری خواهد کرد.

شعرهای گروه دوم که شامل چند شعر پایانی کتاب بنفش تند و کل سه مجموعه بعدی او هستند، بی‌وزنند. متأسفانه در این دوره ، شاعر از محور قرار دادن آواها و ادامه کار و ترتیب کار اصوات و قرار آن‌ها در وزن ، کاری که شگرد داشت و محور موفقیت‌هایش در کتاب اول بود صرف نظر می کند.

او در این سری از کارهایش رو به سوی تعمیق اندیشه‌هایش ، نوعی عرفان و مراقبه می‌آورد، ویژگی‌هایی که بی گمان برای سرودن شعرها باارزشند، اما وقتی با بی‌توجهی به زبان و سهل‌انگاری توأم شوند، ثمره‌ای جز فاصله گیری از شعر و حرکت به سوی کلمات قصار، شطحیات و انواع ادبی دیگر ندارند.

برخلاف شعرهای موزون ، شعرهای بی وزنش به سرعت طراوات و تازگی خود را از دست داده‌اند، مشکلی که سایر شاعرانی که به تأثیر از او بی‌وزن سروده‌اند نیز کماکان با آن درگیرند.

شعر بی‌وزن ایرانی ، با وجود مخالفت‌های شدید اولیه (و علیرغم غبار سنگین سکوتی که او را می‌پوشاند) به بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین جریان در شعر معاصر تبدیل می‌شود، تا جایی که در طی دو تا سه دهه پس از او ، ده‌ها تن از شاعران مطرح ، خط سیر او را دنبال می کنند. اتفاقی که کاش در مورد شعرهای آهنگین و معناگریز کتاب اولش افتاده بود.

با مرور دوم شعرهای ایرانی ، برای مثال همان **جزیره گمشده** ، که در متن آورده شد، به راحتی می توان تأثیرپذیری شاعران نام آشنایی نظیر سهراب سپهری ، بیژن جلالی ، احمدرضا احمدی و... را از زبان شعر ایرانی مشاهده کرد.

در کتاب **خاکستری** قطعه شعری با نام Deprofundis هست ، با سطرهایی این گونه :

نزدیک‌تر بیا، دوست من / سنگینی قدم‌هایم را ببخشای / (آن‌ها زنجیر خاطرات بر خود دارند)

این نوع شعر که به کل از فضا و موسیقی شعر تهی می شود، تأثیرگیری بسیار از زبان ترجمه را به نمایش می گذارد، عارضه‌ای که تا به امروز همچنان قسمتی از معضل شعر ماست . زیرا هرگز به تکنیک تبدیل نشده و تنها در سطح تقلید مانده است .

شعر دیگری از همین کتاب که رستاخیز نام دارد را باهم مرور می کنیم :

آن گاه که کلام گفته شد / و راه به انتها رسید / و دندان های پوسیده فرو ریختند / من برخواهم خاست و نوای گمشده‌ام را جستجو خواهم کرد.

در ادبیات گذشته ما متون عرفانی ، نوع ادبی یی هستند که در استقبال از متون مقدس نوشته شده‌اند. در حالی که این متون با توجه به اعتقادات نویسندگان شان ، مراقبه ، تفکر و آرزوی حاکم بر آن ها می توانند فضا ، لحن ، ریتم ، آهنگ و حسی از کتاب آسمانی را به خواننده القا نمایند ، آنچه ایرانی می نویسد تنها در حد تقلید از نثری ترجمه شده است . در آن زمان شاعر بزرگ دیگری می بایست می آمد تا این معضل برطرف شود ، شاعری که برداشت های او از کتب مقدس و نوع نگاهش به حسی کردن زبان ، جدی‌تر و درونی‌تر از ایرانی باشد:

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

فروغ فرخزاد و تا حدودی احمد شاملو شاعرانی هستند که ویژگی های شاخص فردی آن ها به تأثیراتی که از ایرانی گرفته‌اند می چربد و هریک در نوع کار خود باعث غنای دست آوردهای شعر ایرانی شده‌اند.

از دیگر پیشنهادهای ایرانی (برای مثال در شعر **وادی دشوار** از کتاب خاکستری)، ترکیب جملاتی با دو لحن متفاوت است . یک لحن توصیفی با سطرهای طولانی‌تر که با حروف معمولی نوشته شده :

طنین بال‌های آن پرنده عظیم ، که در افق ناپدید شده / امواج سنگ‌ها را بی‌آرام ساخته است / اندوه نیلی او / در تلاطم سقوط‌ها و فروریختن‌ها پناهگاه را درهم می‌شکند...

و دیگری لحنی مقدس گونه با جملات بریده بریده که تشریح می کند:

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 : / بود که شده‌ها هرگز نشود / بود که شدن را دریابد

این دوگونه نویسی و این لحن ها نیز تأثیری عمیق بر شاعران مطرح روزگار ما داشته که از مهم‌ترین ها می توان به نام‌های شاپور بنیاد و یدالله رویایی اشاره کرد. البته کارهای این دو نیز ، ویژگی های فردی قابل توجهی دارند که تقلیدی نیستند و استفاده از پیشنهادهای ایرانی ، از ارزش آن ها نمی کاهد.

اما... مطلبی از مقدمه کتاب شعله ای پرده را برگرفت و ابلیس درون آمد:

شعر سرگذشت حیات بشری است / شعر نماینده دوران‌های دگرگونی‌های بشریت ، نهاد دگرگونی‌های وجود اوست . / شعر آشکار کننده مرز خودآگاهی و ناخودآگاهی بشر است . / این مرز در هر لحظه آخرین حد گسترش او را در خود دارد. / جریان تحولی را که شعر بیان می‌دارد فارغ از سوها و راستاها و نمودار حیات زمانی و مکانی بشریت است .

نقل ایرانی از شعر شبیه نقل هایدگر از زبان است و بر بسیاری از نمونه های اجرایی شعرش می چربد. دلیل این امر می تواند امکان انتقال مستقیم اندیشه به وسیله ترجمه از زبانی به زبان دیگر و عدم وجود امکان مشابه در مورد شعر باشد. ایرانی سعی می کرده مطابق با تئوری هایی که آموخته شعر بگوید و در عین حال چون نمونه های موفقی در شعر فارسی قبل از او (به جز نیما) وجود نداشته و از طرفی فرصت تجزیه و تحلیل دقیق‌تر تئوری ها را به علت کوتاهی دوران شاعری خود نیافته ، کارش ناتمام مانده است .

با اعلام ختم کلام از شعر ایرانی فاصله می گیریم و به سراغ مطلبی می رویم که ارتباط آن با شعر امروز می تواند نزدیک‌تر باشد ، ادامه قصه خروس :

ج ـ جنگ خروس از نگاه پل ریکور:

قسمتی از جنگ خروس با اطرافیانش ، مربوط به مسأله آوانگاردیسم هنری است . از زمانی که اولین نقاشان سبک امپرسیونیسم ، طرحی از یک دایره را جایگزین خورشید کردند ، قراردادی بستند که در طرف مقابل ، مخاطبین اثر حاضر به امضاء آن نشدند. قسمتی از مشکل آن ها با هنر مدرن به حق بود چراکه برای اولین بار در تاریخ از آن ها خواسته شده بود که یک دایره رنگی را به جای خورشید بپذیرند و در عین حال آنچه آن ها درک نمی کردند ، نیاز نقاشی به تغییر و تحول برای زنده نگه داشتن خودش به عنوان یک هنر بود. مشکلات هوشنگ ایرانی و زمانه خودش نیز با سایر هنرمندان آوانگارد ، مشابهت هایی دارد که برای طرح بحث در حوزه تخصصی شعر از فیلسوف معاصر فرانسوی پل ریکور کمک می گیریم ، او از گسترش زبان می گوید:

۱ـ شعر پهنه و گستره‌ی زبان را پاس می دارد ، چرا که مهم‌ترین خطر در فرهنگ امروزی تقلیل زبان به ارتباط در نازل‌ترین سطح ، یا تبدیل آن به ابزار نظارت ماهرانه بر چیزها و آدم‌ها است . زبان که به ابزار تبدیل شود دیگر پیش نخواهد رفت . ابزاری شدن زبان گرایشی خطرناک در فرهنگ است .

یکی از هدف های جنگ خروس روشن می شود ، گسترش زبان و فراروی از تک معنایی بودن و محدودیت هایی که ما در نوع ابزاری و روزمره شدن زبان به آن دچاریم :

۲ـ یکی از مشخصه‌های زبان چندگانگی آن است ، این حقیقت که برای یک واژه بیش از یک معنا وجود دارد ، سرچشمه‌ی بدفهمی است اما در عین حال منشاء پرمایگی زبان نیز هست ، زیرا می توان با وسعت معنایی واژه‌ها بازی کرد.

و فیلسوف ، اصالت شعر و نحوه عملکرد شاعر را تبیین می کند. خروس جنگی باید جلوی ابزاری شدن زبان را بگیرد و هستی خود را با اصیل‌ترین شعرها تثبیت نماید:

۳ـ اصالت شعر آن است که واژگان بیشترین معناها را بیابند، و نه کم‌ترین معانی را. ما باید از این جنبه ی چندآوایی نگریزیم و آن را کنار نگذاریم. بل بارورش کنیم، دلالت‌ها و قدرتش را افزون کنیم و از این جا به زبان، تمامی توان‌های معنایی‌اش را بازگردانیم.

مقاومت مخاطبین در برابر شعر آوانگارد، شبیه همان مقاومت در برابر سایر هنرهای مدرن است که مثال زدیم. جبهه‌ای بزرگ در جنگ خروس:

۴ـ آن‌ها به دلایل درست و نادرست در برابر شعر، مقاومت دارند، دلایلی نادرست، بدین سبب که علت آن‌ها نشناختن شعر است (شعر زبان است در حالت زبان)، و درست، زیرا که خواندن نوعی قرارداد است میان نویسنده و خواننده و زمانی که میان آنان امکان بستن قرارداد جدیدی نباشد، وقتی واژگان و نظام اندیشه تا آن حد دور از دسترس قرار گیرند که خواننده ناامید رها شود، هردو مسؤول این بدفهمی و سؤتفاهم حاصل هستند.

و عاقبت‌اندیشی می‌کند، خروس باید با کهنه‌پرستی بجنگد زیرا هستی او این جنگیدن است، اما از دست دادن مخاطب خطر حذف خروس را درپی دارد:

دوره‌ی دوم
شماره‌ی دو
هزار و سیصد و هشتاد و یک

۵ـ وقتی خواننده توان خود در افزودن به زبان را از کف می‌دهد، زبان او آب می‌آورد و می‌توان گفت که کوچک می‌شود، او دیگر نمی‌تواند آن را پابه‌پای زبان شاعر منعطف و دگرگون کند.

بعد دیگری از جنگ خروس، جنگی در راه یافتن بیان درست تجربه‌های پنهان مانده در زبان از یک سو و بازی‌های زبانی از سوی دیگر، یعنی مسأله انتخاب سلاح و شیوه جنگ، آنچه هر جنگاور به تناسب شرایط زمانی و نیازهای خود برمی‌گزیند:

۶ـ شاید در دل خود شعر گونه‌ای جنگ در جریان باشد، تلاشی جهت یافتن بیان درست. شاید به بهای گزاف آنچه تجربه انسانی و با زندگی معمولی، و هر روزه پنهان مانده است. نوعی تجربه که پنهان مانده و رسالت شاعر بخشیدن اقبال تازه است به این تجربه‌هایی که با زبان عملی و سودجو پنهان شده‌اند. البته گرایش دیگری هم در شعر وجود دارد که در ارتباط با تجربه نیست و زبان را به سودای خود زبان غنا می‌بخشد. شعر را میان این دو نیاز گرفتار می‌بینیم.

و این‌که برای خروس‌ها، چاره‌ای جز ادامه دادن نیست، هر دوره‌ی جنگ خروس یک تجربه است و فیلسوف معتقد است که:

۷ـ در هر تجربه، اما چیزی دیگر هم، فقط هم‌چون توانی، وجود دارد و تمامی توان‌های تمامی تجربه‌های ما آن چیزی را می‌سازد که جهانش می‌خوانیم.

و دیگر می‌ماند آرزوی تجربه‌های موفق‌تر برای خروس بعدی ...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع
۱ـ خروس جنگی بی‌دندان، به کوشش سیروس طاهباز، نشر فروزان.
۲ـ هولدرلین و جوهر شعر، مارتین هایدگر، احمد اخوت، کتاب شعر جلد ۲، مؤسسه انتشاراتی مشعل.
۳ـ شعر و امکان، پل ریکور، بابک احمدی، زندگی در دنیای متن، نشر مرکز.
۴ـ مباحث تئوری ادبی و کارگاه نقد شعر دکتر رضا براهنی.