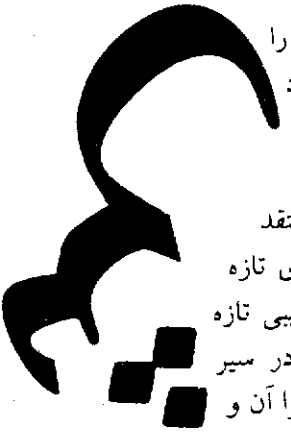
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شرط مانیفست

مرتضا پورحاجی

(پیشنهادی برای تولید. مانیفست در شعر فارسی در نگاهی انتقادی به مانیفست شعر حجم)

تقلیل یافتن نحله‌ی شعر حجم به فعالیت‌های یدالله رویایی اگر چه اتفاق نیکویی نیست، اما نتیجه عملی‌ی تلاش‌های اوست در باقی ماندن در این جریان و زنده نگه داشتن آن و کمرنگ شدن دیگران در ساختن آن چیزهایی که در ذهن هر یک از آن‌ها از گونه‌ای شعر که بین خود به آن «شعر حجم» گفتند، شکل گرفته بود. این مساله البته صرفن نتیجه‌ی اصرار رویایی در باقی‌ماندن و سستی‌ی آن بقیه در پی گرفتن نیست. بلکه در سطحی بالاتر ایراد برمی‌گردد به آن فرهنگی که در خلال آن، ذهن آن افراد شکل گرفته است: فرهنگی بی‌اعتنا به تبیین خود و بیهوده قلمداد کننده‌ی شفاف شدن در نظرگاه‌های تیوریک. به هر ترتیب سرنوشت خطرناکی که تا کنون بر شعر حجم رفته (تقلیل یافتن یک نحله به فعالیت‌های یک فرد)، بیش از آن‌که برای خود آن جریان مایه‌ی خطر باشد، برای فضای انتقادی‌ی شعر معاصر مایه‌ی نگرانی است. چرا که تحویل گرفتن جریان‌ها در همان شکل جریان – در هر شکل و ارزشی که مطرح شوند- ، بزرگنمایی‌ی آن‌ها و واکاوی و شفاف کردن مبادی‌ی آن جریان، دیگر وظیفه‌ی حوزه‌ی انتقادی ست. نمی‌شود به جریانی بی‌اعتنا بود و یا رشد آن‌را رشدی حرام و در کنار تلقی کرد. این منتقد است که در برخورد با گونه‌ها و نحله‌های مختلف در عملی فرهنگی و ذاتن فرهنگی و به واسطه‌ی نگاهی جایگاه‌شناسانه (که باید تندتر شد و گفت: جایگاه‌گذارانه) و توپولوژیک، آن‌ها را به جایگاه اصلی خود برمی‌گرداند. منتقد پیشنهادها را در مقاطع مختلف یک گفتمان می‌آزماید و از این



راه جایگاه یک پیشنهاد و یا یک نحله و یا یک گونه را باز می‌شناسد و آن را معرفی می‌کند. بزرگ‌ترین رهاورد این عمل، حیرت‌زدایی از پیشنهادها و نگاه‌های در نظر اول پیش‌تاخته‌ای است که به تازگی و در سرحدات یک گفتمان طرح شده‌اند. به این ترتیب هر بار که منتقد پیشنهادی را در گفتمانی جایگاه گذاری می‌کند؛ رصدی تازه بر گفتمان می‌افکند و پیشنهادها و گرایش‌ها را در ترتیبی تازه بازشناسی می‌کند. از همین راه است که گفتمان – در سیر تاریخی‌ی خود – و به‌واسطه‌ی نظر افکندن منتقد به اجزا آن و چیدمان پیشنهادهای درون آن، شناخته می‌شود. منتقد صرفن از همین طریق می تواند به روایتی انتقادی دست پیدا کند. وگرنه با شلیک تک تیرهایی انتقادی، نه جریان‌ها کلاس خاص خود را باز می‌یابند و نه حوزه‌ی انتقادی به روایت می‌افتد و فرایند می‌گیرد. نظرم بر این است که این تولید روایت انتقادی مساله‌ی مهمی است و در آینده به آن خواهم پرداخت. به هر حال پیشنهاد ما در برخورد با شعر حجم هم همین است. اگر چه مسایلی در این نگاه است که این کار را دشوار می‌کند و در آینده‌ی این نوشته از آن خواهم گفت. در این مورد خاص شاید تنها مطلب قابل اعتنا، نوشته‌های اسماعیل نوری علا در فردوسی و شکل دقیق‌تر آن در کتاب تیوری شعر در صفحه های ۱۰۸ تا ۱۲۰ است که تلاش می‌کند به ماجرا در همان شکل جریان نگاه کند و آن را به نقد بکشاند. گو این که نوری علا در هر دو کتاب مهم خود در حوزه‌ی انتقادی‌ی شعر یعنی «صور و اسباب» و «تیوری شعر»، نگاه به تولید جریان و گروه دارد و این سیاست انتقادی‌ی اوست.

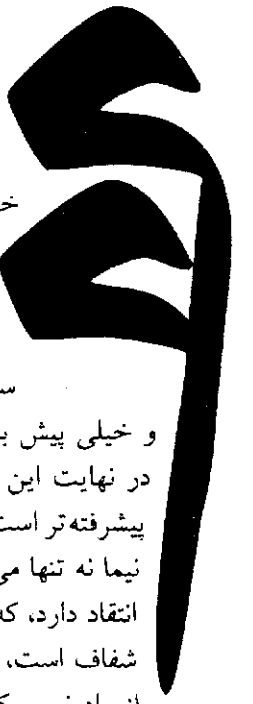
من معتقدم که برای ورودی نقادانه به نحله‌ای که شعر حجم می‌نامند، می‌بایست چهار درگاه انتقادی تاسیس کرد. و در هر درگاه آسیب‌شناسی‌ای انحصاری به راه انداخت. و تلاش کرد تا در خلال این فرایند انتقادی بیش‌تر فکر شعر حجم را تفتیش کرد تا برخی نمونه‌ها و یا برخی اصحاب آن را. دو محور از این چهارمحور، با بررسی مانیفست به دست می‌آید و دوتای دیگر، یکی بررسی شعر حجم است از طریق تعیین تکلیف انتقادی با برخی از ترم‌ها و اصطلاحات رایج در این فرهنگ شاعری که باعث معناداری‌ی برخی از رفتارها در اعضای این حلقه شده است و دیگری نشان دادن این مساله است که چرا پارتیزان‌ها و هواخواه‌های تازه‌ی شعر حجم در بیش‌تر موارد تولید نسخه می‌کنند و توان پرورش و پیشروی در مرزهای گفتمانی‌ی خود را ندارند. پیرامون تعاریف و اصطلاحات رایج در شعر حجم، به بهانه‌ی مردن بهرام اردبیلی فصلی جداگانه باز کرده‌ام و بیش‌تر در آن‌جا به ترم کشف و امر کشافانه پرداخته‌ام

و چاپ خواهد شد. محور بعدی، یعنی بسته بودن گفتمان شعر حجم را در آینده خواهم نوشت و در این‌جا حرفی از آن نمی‌زنم. به هر روی آن دو محور انتقادی، که پیشاپیش هر محور دیگری باید گشوده شود، منظری‌ست که با نگاه محصور به متن مانیفست، اشتباهات بنیادین آن را بر می‌شمارد. و بر انتقادات خود به مانیفست تاکید اصلی دارم. مانیفست در مقام متنی که سعی در نمایش و اعلام تمایز بوطیقاگونه‌ای برای عده‌ای دارد بیش از هر چیز نیاز است تا متنی از جنس اندیشه باشد. هنگامی که مانیفستی صادر می‌شود، در شکل حداقل خود، می‌رساند که عده‌ای در پی تغییر زاویه‌ای در نگاه کردن به ژانری خاص اند و پیشنهادهای تازه‌ای برای روابط درون آن ژانر، یا رابطه‌های آن ژانر با دیگر حوزه‌ها دارند. اگر چه در ادعاهایی که تاکنون در مانیفست‌های حوزه‌ی شعر فارسی شده به همین سطح بسنده نشده و عرفن خواستی متافیزیکی- هستی‌شناسانه بر مانیفست‌ها سوار شده. و نتیجه هم در عمل نه تولید سیاست و استراتژی‌های شعری کرده و نه توانسته در همان ادعای متافیزیکی- هستی شناسانه دقت بگیرد. بلکه نتایج یکراست در حوزه‌ی سیاست جامعه‌شناسانه‌ی ادبی و تولید دسته محقق شده. در فضای شاعری‌ی فارسی مانیفست‌های صریح و مستقیم کم اند. پیش از متن مانیفست شعر حجم، تنها یک مانیفست وجود داشته و آن مانیفست خروس جنگی‌ها بوده. در مانیفست خروس جنگی، ما صریح‌تر با اعلام موضعی جدایی طلبانه و عصبی- انتقادی مواجهیم. اعلام موضعی بیش‌تر جامعه‌شناسانه تا ادبی و شعری. در مانیفست بعدی، یعنی مانیفست شعر حجم لعاب به رنگ دیگری است. فعلن از این مقایسه‌ها بگذریم و برای نقد کردن مانیفست، خود را برای صفحاتی محدود به متن مانیفست کنیم. به متن مانیفستی ایزوله شده برای انتقاد:

اعتقادم بر این است که بنیادی‌ترین مشکل مانیفست شعر حجم، پیش کشیدن و طرح کردن متدهای شاعری ست به جای مطرح کردن استراتژی‌های بالقوه‌ی شعری. یعنی به جای آن که متن مانیفست با مخاطبان خود از استراتژی‌های ممکن و تازه‌ی شعر فارسی سخنی بگوید، بیش‌تر به آن‌ها شاعری کردن (شاعری کردنی از نگاه خود) را می‌آموزاند. و این نکته‌ای ست که پس از نیما، در حوزه‌ی شعر، و آخوندزاده و میرزاملکم‌خان، در حوزه‌ی نثر، دیگر محل مهمی از اعراب نداشت. نکته‌ای با تاخیر آمده و خارج از زمان نشسته.

مانیفست با همین ادعا شروع می‌شود یعنی با ادعای تعریف نوعی شاعری و با همین ادعا تمام می‌شود. نوشته بودند: «حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها، به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین اند. و عطش این دریافت‌ها هر جستجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده است.». اجازه دهید

بپرسیم موضوع حجم‌گرایی، در این جمله که نقل کردیم، چیست؟ و پاسخ واضح است: «آن‌ها». و این آن‌ها اتفاقن حالتی خاص دارند در شاعری کردن: به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین اند در ماورای واقعیت‌ها. به اعتباری بحث بر سر نوعی سوژه است و شکل رابطه‌ای که با جهان برقرار می‌سازد و این شکل خاص رابطه‌ی او با جهان، شکل خاص شاعری کردن او را برمی‌سازد. و گمان می‌کند در پی هم‌گون کردن فرایند شاعری در عده‌ای، به هم‌گونی‌هایی در شعر نیز می‌توان دست یافت. به اعتباری قرار است تا سرنوشت شعر در جایی دیگر بسته شود، در جایی بیرون از شعر: در روش برخورد شاعر شناسا با واقعیت‌ها. و سوال حاد همچنان بر گردن آن‌ها بی‌پاسخ می‌ماند: لحظه و شیوه‌ی برخورد شاعر با کیهان و واقعیت‌های درون آن چه دخلی به شعر دارد؟ و آیا شعر همچنان باید در همان منظر کلاسیک خود، پسینه‌ی این گونه برخوردها و این گونه تجربه‌ها باشد؟ این تجربه‌گرایی‌ی شدید، امضاکنندگان مانیفست را از آن سوی بام انداخته است: بالفرض که در شعر، ما احتیاج به تجربیاتی تازه داریم (که در این حد، شاید پذیرفتنی باشد)، اما آیا باید کار به جایی برسد که شعر یکسر رها شود و شیوه‌ی تجربه کردن آموخته شود؟ این موضوعی تصادفی نیست، بلکه در بسیاری از جمله‌های مانیفست این مساله دیده می شود. در مانیفست بارها از متد تجربه کردن شاعر حجم‌گرا صحبت شده است، اما دقیقن در جایی که به امر شعر می‌رسد و می‌بایست از استراتژی‌ی شعری‌ی خود سخن بگوید، سکوت می‌شود. یعنی شاعر حجم‌گرا با متدهای تعریف شده به گشت و گذار در کیهان مشغول است و در لحظه‌ی تجربه، یعنی درست لحظه‌ای که - در منظری تجربه‌گرا- شاعر باید بر صفحه‌ی کاغذ فرود بیاید و شعر آغاز شود، سکوت و سفیدی را آغاز می‌کند: «و ناگاه چیزی را به زبان می‌آورد که حیرت و راز است». (البته من بر اساس روش‌مندی‌ی پیشنهادی در خود مانیفست این را گفته‌ام و گر نه اعتقاد شخصی‌ام بر این است که فرایند شعر این قدرها هم معطوف به تجربه- از این جنس که در مانیفست مطرح است- نیست، خاصه آن‌که شعر به عنوان پسینه‌ی تجربه هم مطرح باشد) و اتفاقن برخلاف آنچه در جملات پایانی مانیفست نوشته‌اند، یعنی معتقد شده‌اند: «حجم‌گرایی سبک شعر دیگر ایران است...»، حجم‌گرایی بیش‌تر تلاش می‌کند تا سبکی در لحظه‌ی شاعری کردن برای خود تولید کند. در آخرین بند مانیفست نوشته‌اند: «حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربه‌ی کارهای خویش رسیده‌اند، به لذت پریدن‌های از سه بعد. ...» این مهم بودن رابطه‌ی سوژه با جهان در مانیفست باعث می‌شود معتقد شویم که در نگاه اهالی شعر حجم، شعر همچنان به عنوان گونه‌ای از شناسایی و یا دقیق‌تر، به



عنوان ثبت لحظه‌ی شناسایی مطرح است و برای این نقش شعر اهمیت اولی قایل اند. به اعتباری فرضن اگر قرار است شعر شاعر حجم گرا با شعر سعدی فرقی داشته باشد، این فرق در خود شعر و استراتژی‌های بوطیقامحور و یا ریطوریقامحور شعر نیست؛ بلکه در نگاه مانیفست تمایز در جایی دیگر است و آن تمایز در شناخت شاعر حجم‌گرا است از جهان با نوع شناخت سعدی از جهان. در حالی که فی‌المثل تفاوت نیما با سعدی بیش از این حرف‌ها وابسته به استراتژی‌های شعری‌ست و خیلی پیش برود حداکثر تا موضوعات شعری آن‌ها مطرح می‌شود که باز در نهایت این هم امری در درون خود شعر است. نیما از این حیث بسیار پیشرفته‌تر است و مانیفست نتوانسته به درک اهمیت این مساله نزد نیما برسد. نیما نه تنها می‌داند که نسبت به چه چیزی و کدام خصیصه از سنت شعری انتقاد دارد، که آن را روشن نیز می‌کند. محل جدا شدن نیما از سنت شعری شفاف است، در حالی که در شعر حجم این مساله گنگ و ناشناخته مانده. از یاد نبریم که یک تفاوت بنیادین است میان وقتی که یک مانیفست قرار است متدهای شاعری کردن را پیشنهاد کند، با وقتی که مانیفستی بخواهد به استراتژی‌های ممکن شعری بیندیشد. و آن این است که در اولی تمام بحث به روابط شاعر با جهان بر می‌گردد (و یا حداقل در متن مانیفست شعر حجم برگشته است)، و در حالت بعدی موضوع بحث در رابطه‌ی میان شاعر است و شعر. در حالت اول امر پیش‌برنده و تاثیرگذار بر بحث، مساله‌ای هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه است و در حالت دوم امر مهم، استراتژی‌های به کار بسته شده در شعر در طول تاریخ شعر است و خواه‌ناخواه هر بحثی هم که در این حالت دوم طرح شود- بد و یا خوب- حاوی پیشنهادهایی انتقادی به تاریخ شعر فارسی خواهد بود و جز این چاره‌ای ندارد. می‌شود از مانیفست شعر حجم پرسید کدام پیشنهاد را به شعر فارسی داده است؟ و بعید می‌دانم پاسخی صریح داشته باشد. موضوع هنگامی وضوح می‌گیرد که پیشنهادهای مانیفست را مقایسه کنیم با مثلن پیشنهادی از نیما به شعر و یا پیشنهادی برای نثر از آخوندزاده. نیما در نامه‌ای به شین.پرتو می‌گوید: «ریخت کار من، که مردم در خصوص آن اظهار نگرانی می‌کنند و گمان می‌برند عین ساختن یک قطعه‌ی موسیقی است، از نظر روش کار بسه (به سه) رکن اساسی تکیه دارد:

۱- کمیت مصراع‌ها که وزن را از حیثیت مایه‌ی اصلی و کیفیت تونیک و روتونیک آن می‌شناساند.

۲- اندازه‌ی کشش مصراع‌ها (که هر یک از یک یا چند کلمه تشکیل یافته‌اند و

مکمل رکن اول اند و آرمنی لازم و در واقع وزن مطلوب مجموع شعر را می‌سازد).

۳- استقلال مصراع‌ها به توسط پایان‌بندی آن‌ها که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن، یک بحر طویل است. نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر بعضی از جوانان حساس و با ذوق به رویه‌ی کار من می‌سازند.

مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده‌ام بر این است که مخصوصا شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کنم و به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم. من زیاد رغبت دارم و دلباخته ی رغبت خود هستم که شعر را از مصراع‌سازی های ابتدایی، که در طبیعت این طور یکدست و یکنواخت و ساده‌لوح‌پسندانه وجود ندارد، لباس متحدالشکل نپوشیده است، آزاد کرده باشم.» (تعریف و تبصره/ نامه به شین.پرتو/ صفحه‌ی ۱۰۹/ انتشارات امیر کبیر/۱۳۷۵). و آخوندزاده نیز فی‌المثل در رساله‌ی ایراد در گفتگویی با رضاقلی‌خان می‌گوید: «رضاقلی‌خان باور کن که قافیه در نثر، کلام را ناپخته می‌نماید و از متانت می‌اندازد. این قاعده از عرب‌ها به ما یادگار مانده، قریب به هشت‌صد سال است که در ایران متداول است. اما خطای محض است. حالا وقت است که این قاعده را ترک نموده باشیم و از عمل کودکانه دست برداریم. زیرا که به خاطر قافیه الفاظ مترادفه و تکرارات کثیره وقوع می‌یابد و معانی زایده‌ی غیر واجبه پیدا می‌شود. کلام از وضوح می‌افتد.» (مقالات فارسی‌ی میرزا فتحعلی آخوندزاده به کوشش حمید محمد زاده/ رساله‌ی ایراد/ صفحه‌ی ۲٤/ انتشارات نگاه/ ۱۳۵۵)

نیما در این پیشنهاد به جستجوی تدوین نوعی استراتژی برای شعر فارسی در معاصریت خود است. و آخوندزاده نیز در انتقاد، موضوع انتقادات خود را پیشاپیش هر چیز طرح می‌کند. به اعتباری هر دو موضوع خود را اولن حول آثار در ژانر تخصصی‌ی خود نهاده‌اند، درثانی کاملن شفاف کرده‌اند که نسبت به چه امری در هر یک از این حوزه‌ها نقد آورده‌اند. و این همان چیزی است که در متن مانیفست ما از آن به عنوان یک خلاء نام می‌بریم. ما این تجربه گرایی‌ی شدید را امروز رد می‌کنیم و آن را مخالف مساله‌ی حرفه‌ای‌گری، که به آن اعتقاد داریم، می‌دانیم. و در توضیح نیز می‌گوییم که بر خلاف آنچه در لعاب مانیفست شعر حجم دیده می‌شود، مانیفست نتوانسته با تاریخ شعر گفت و گویی صریح و انتقادی داشته باشد (که البته گفت و گو الزامن به منزله‌ی تایید کردن نیست). عمل حرفه‌ای بیش از هر چیز با طول یک ژانر رابطه می‌گیرد و مخاطب اعظم خود را سنت و طول تاریخی‌ی یک ژانر می‌داند. و برای این کار پیش نیازهای خود را و سیاست‌های خود را در شناختن اجزای سنت و یا پذیرفتن و یا نپذیرفتن واقعیت‌ها در تاریخ ژانر موضوعه تدوین می‌کند. اگر حرفی تازه به میان می‌آورد، این تازگی جهت دارد و می‌داند نسبت به چه چیزی و در کدام

بخش اتفاقاتِ افتاده شده، تازه است. حالا شما بگویید ذائقه‌ی مخاطب به تاریخ تجهیز نیست. نباشد. ذائقه‌ی آفریننده اگر مجهز است، بس است و حرفه‌ای است. و این طبیعی‌ست که اثر حرفه‌ای، در کنار دست خود، متاثرین حرفه‌ای را هم خواه‌نا خواه تولید می‌کند. این «شارح» که بارها از نبود آن، این‌سو و آن‌سو صحبت کرده‌ام، نقشش همین است. ما شارح خوب نداشته ایم. اگر داشتیم، به جای آن که بیایند و آثار را معنی‌ی لغت کنند، باید می‌آمدند و با شرح ماوقع خوبی که از سنت می‌دادند، سنت را احضار می‌کردند و مدون می‌کردند برای مخاطبین تازه به میدان آمده. شارح خوب یک کتابخانه‌ی ناملموس مدون در اذهان مخاطبان یک ژانر تولید می‌کند. او باید در آکادمی بنشیند و به سنت زاویه بدهد و بر زاویه‌های آن نور بیندازد و مساله‌ی از بحران گذشته‌ی در ظاهر پاسخ گرفته را حاضر نگه دارد برای تولید بحرانی تازه. برخلاف آنچه در تصور اول می‌آید، شارح با این کار از تولید شناختی تخت از سنتی خاص و از صلب‌شدن سنت جلوگیری می‌کند. مانیفست و آثار شعری‌ی تولید شده در ذیل آن، نتوانسته‌اند جایگاه خود را در طول ادبیات شفاف کنند و آن‌جا هم که رابطه‌ای با سنت برقرار کرده‌اند- یعنی گرایش آن‌ها به عمل شطح- بیش‌تر استفاده کننده از این مکانیزم بوده‌اند تا پیشنهاد دهنده به آن. استفاده کننده‌ای در حیرت شطحیات فارسی. و اگر که در ابتدای نوشته گفته‌ام که عمل جایگاه‌دهی به مقوله‌ی شعر حجم عملی دشوار است، دقیقن از سر همین مساله است. اگر چه این امر شدنی است، اما سخت است. چرا که اهالی‌ی مانیفست هیچ خود تبیینی‌ی صریحی در خصوص تعریف مناسبت خود با تاریخ ادبیات ندارند. و فقط دو بند در مانیفست را می‌توان با اغماض از این امر مستثنا کرد. دو بند که در یک راستا نوشته شده‌اند و آن جایی است که می‌گوید: «کار شعر گفتن نیست. خلق یک قطعه است، یعنی شعر باید خودش موضوع خودش باشد». و «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد، ... ».

اما مشکل مانیفست به این یک ایراد محدود نمی‌شود، بلکه ایرادی دیگر نیز در آن هست. اشاره شد به این که کنش یک متن، هنگامی که در مقام مانیفست قرار می‌گیرد، پیش از هر چیز دیگر کنشی اندیشه‌گون است. از سوی دیگر اندیشه‌ای که قرار است تمایزی بوطیقا گون را طرح کند و خود را به این ترتیب تمییز دهد، نیاز دارد تا بتواند مفاهیم و شگردها را از آثار منتزع کند و به زبان در آورد. به همین مقصود آن زبان اندیشنده در متنی مانیفست‌گونه نیز نیاز دارد شکل خاصی بگیرد تا بتواند الزامات انتزاع‌گری‌ی خود را برآورده سازد. اما بر خلاف این زبان انتزاع دهنده، زبانی را می‌توان در نظر گرفت که معرفت شناسی‌ی خود را بر نمونه‌ها استوار می‌کند و بر این

در قالب نمونه‌ها اندیشیدن تاکید نیز می‌کند. زبان دوم بی‌شک زبانی وصفی‌ست و معرفت وصفی تولید می‌کند. و در معرفت وصفی امر مهم و حیاتی همراه بودن الزامی‌ی یک امر است با صفات خویش. به شرحی دیگر صفات امور باید وابسته به امور باشند و در همان محل موصوف خود باقی بمانند. در حالی که در برابر، در اندیشه‌ی انتزاع‌گر هر امری برای آن‌که به یک موضوع تبدیل شود، باید مقدمتن به امری مستقل تبدیل شود. در این راستا مفاهیم در حوزه‌ی شعر هنگامی می‌تواند به موضوعی برای انتقاد در یک مانیفست تبدیل شود که زبان مانیفست بتواند به آن مفاهیم استقلالی هر چه بیش‌تر ببخشد. مانیفست و یا هر متن جداکننده‌ی دیگری باید صفات را از وضعیت کارکرد صرفن صفت‌گون آن‌ها خارج کنند و از آن‌ها مقوله بسازند. صفت امکان مساله شدن ندارد، بلکه هنگامی می‌تواند مساله تولید کند که مقوله‌ای منتزع و مستقل باشد. قافیه و بحر متساوی‌ی کامل، اگر که صرفن صفتی برای شعرهای فارسی و یا متن‌های فارسی بودند و در جزویت و اجرای محلی خود در شعرها و نثرها باقی می‌ماندند و نیما و آخوندزاده در اشکال مختلف اجرای آن‌ها در آثار- مثلن در متن شاهنامه و غزل مولوی ویا سجع گلستان و نثر منشیانه‌ی قاجار- خود را گیر می‌انداختند، نمی‌توانستند از آن‌ها مساله‌ای بحرانی تولید کنند. بلکه آن‌ها قافیه و بحر متساوی‌ی کامل را منتزع کردند از شعر و نثر فارسی.

مشکل اصلی در زبان مانیفست شعر حجم، بصری بودن آن است و تمثیلی بودن آن. بصری و تمثیلی بودن یک زبان یعنی آن که سوژه در آن زبان به واسطه‌ی شواهد و تجربیات عینی‌ی خود فکر می‌کند. و می‌دانیم که امر منتزع در بسیاری از موارد فارغ از تجربه‌ی عینی در زیست جهان عمومی انسانی است. نمی‌توان به مفاهیم اندیشید و آن‌ها را نقد کرد (در برابر توصیف کردن آن‌ها) اما بنای شناخت را یکسر بر برخی نمونه‌ها و تمثیل‌ها قرار داد و از پوسته‌ی تمثیل‌ها خارج نشد. و این اشتباهی‌ست که در مانیفست بارها به چشم می‌خورد. مانیفست می‌گوید: «فوری است برای آن که شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است- نه از طول- به سرعت پریده است، بی آن که جای پایی و علامتی به جا گذارد». و در جایی دیگر در تامل این حرف می‌آورد: «از هزار نقطه‌ی یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماورا آن چیز می‌رسد، و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بعد وصل می‌شود. شاعر حجم گرا این فاصله را با یک جست طی می کند تند و فوری». امکان ندارد که زبانی در

رهن بصریت و تمثیل نباشد و آن‌گاه رابطه‌ی شاعر با کیهان را که به نظر می‌رسد اعضای شعر حجم آن را محوری‌ترین موضوع خود می‌دانند، به این شکل در مثال حرکت آدمی درآورد و آن را در غالب همین مثال بازشناسی کند. با به تمثیل درآوردن فرایند برخورد شاعر با واقعیت، به راه‌رفتن است که اندیشنده در مانیفست به خود اجازه می‌دهد به راحتی بعد از حرکت، به سراغ جای پا و علامت برود و مواجه شدن با این مساله را بعد از راه رفتن طبیعی بداند. و یا در نقشی هندسی برای واقعیت‌ها شعاعی تصور کند و خط واصل چیزها، با ماورا آن چیزها را همین شعاع بداند. مانیفست احتمالن رابطه‌ی شاعر در مقام سوژه با جهان را رابطه‌ای فرایندی و کشسان تصور نموده است. آن‌گاه آن را با تجربه‌ی انسانی از حرکت (که در آن مساله‌ی زمان حاد است واضح) در هم آمیخته. اما پس از آن ادامه‌ی فکر به این رابطه ی شاعر با جهان، رها می‌شود و فکر کردن به خود مثال باقی می‌ماند: یعنی فکر کردن به این که بعد از رفتن ردپایی هم هست و بهتر است تا پاک شود. شاید در چند سطر بالاتر، هنگامی که داشتم از زبان وصفی صحبت می‌کردم؛ اگر می‌خواستم مثالی بیاورم، هیچ مثال واضح‌تر از همین مثال که از مانیفست زدم نبود. مانیفست به شدت از زبانی تمثیلی برای تفکر بهره می‌برد و یا در واقع زبان می‌برد. و همین باعث می‌شود که نتواند به موضوعات خود انتزاع لازم را بدهد و به آن‌ها در مقام امری منتزع فکر کند و نقد کند و از دل آن‌ها مفاهیم خود را به بیرون بکشاند و شکل تازه‌ی آن مفاهیم را در نگاه خود، به شعر فارسی پیشنهاد کند. مانیفستی که در پی‌ی آن است که تصویری از اشیا ندهد، بلکه علت غایی‌ی آن‌ها را بسازد، چگونه می‌تواند با تمثیلی دیدن و بصری کردن ساده ترین مفاهیم به این ادعا دست پیدا کند.

اما وضعیت وخیم‌تر از این منظر، تصور هندسی و تمثیلی اصحاب شعر حجم است به خود مساله‌ی جهات حرکت و فضای ممکن برای حرکت، که آن‌ها را به انتخاب عنوان حجم برای پیشنهاد خود سوق داده است. تجربه‌ی زیست جهانی این افراد در دنیا از هندسه‌ی اعیان و اشیا، به فکر آن‌ها در قالب این عنوان شکل داده است. آیا واقعن نمی‌شود تصور کرد که اگر برای فرایند برخورد سوژه با اعیان و تجربه کردن سوژه در جهان، فرایندی (حرکتی) قایل ایم، این تحرک در فضایی غیر هندسی شکل بگیرد؟ و طرح کردن طول و عرض و عمق برای آن موضوعیتی نداشته باشد؟ البته می‌شود این تصور را داشت به شرط آن که در درک این امر خود را از تجربه‌ها و تمثیل‌های زیست–جهانی خود وارهانید. و این چیزی است که مانیفست نمی‌تواند

به آن دست یابد و باعث اصلی نقد ماست بر زبان اندیشنده‌ی مانیفست. شاید همین مساله باعث می‌شود تا نوری‌علا هم نتواند خود را مجاب به پذیرش این عنوان، یعنی حجم، کند و البته پس از آن که از رویایی نقل قولی می‌آورد، در پایان نتیجه می‌گیرد که محورهای طول و عرض و عمق را به عنوان اجزای بعد همان اجزای تشبیه ببیند: «صورت قضیه آن است که در دست داشتن واژه‌ی «بُعد» به نویسندگان بیانیه امکان آن را داده است تا بتوانند، هرگاه که شاعر یکی از «ادات تشبیه» را ساقط کرد، بگویند که شاعر از روی یک «بُعد» پریده است. بر اساس این قرارداد وضعی، تصویری هم که از راه حذف یکی از ادات تشبیه به دست می‌آید، «تصویر تک بُعدی (یا خطی)» خوانده می‌شود. حال اگر دو تا از ادات ساقط شدند، به خاطر این که شاعر از دو بعد پریده است، نتیجه‌ی حاصل را می‌شود «تصویر دو بعدی (یا مسطح، یا دارای طول و عرض، یا نتیجه‌ی عبور از سطح)» دانست. و بالاخره اگر شاعر از روی سه تا از این ابعاد جست زده باشد، حاصل کارش می شود «تصویر حجمی (یا سه بعدی یا دارای طول و عرض و ارتفاع)». بیانیه استدلال می کند که چون شاعران گروه «حجم» در شعرشان، از روی سه بُعد می‌پرند، پس شعرشان شعر حجم است». (تیوری شعر/ چاپ اول/ بهار ۱۳۷۳/ لندن / چاپ غزال/ صفحه‌ی ۱۱۸). البته می‌توان نوری‌علا را محکوم به داشتن نگاهی «بیش از حد ماتریالیستی» کرد و به راحتی از تامل بر سر دلایلی که او را به این جا می کشاند، که این گونه به اصطلاحات مانیفست نگاه می‌کند، درگذشت. اما اگر که نخواهیم چنین کنیم، می‌توان پیش‌بینی کرد که او قبل از هر چیز، در برخورد با مانیفست، این مساله را دریافته است که احتمالن سرچشمه‌ی این اصطلاحات در مانیفست تجربه‌ی امضاکنندگان آن است از زیست- جهان پیرامونی و در مماثله انداختن اندیشه به واسطه‌ی این تجربه‌های بصری- عینی. گو این که در عمل نقل قولی هم که از رویایی می‌آورد، دست او را بیش از این حرف‌ها در این ادعا باز می‌گذارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی