رامین احمدی

موج سوم در ترازو*

الف ـ پاره‌ای ملاحظات کلّی

«... هنر اول باید خود آدم را بسازد. یا همین موج بازیهای عزیز. آن زمانها هم بود. سوم و چهارم و... یک دوره تسبیح موج پیدا کرده‌ایم. محصول کار را نفهمیدیم چی هست...»
مهدی اخوان ثالث، مصاحبه با آدینه، خرداد ۱۳۶۸

در دی ماه ۱۳۶۶ فرامرز سلیمانی طی مقالهٔ بحث‌انگیز خود در دنیای سخن نوشت: «موج سومی در شعر امروز ایران به تلاطم درآمده است». او در بیان تاریخچه و شناسنامهٔ این سبک یا شیوهٔ شعری که ظاهراً امروز بخش قابل ملاحظه ای از شاعران جوان معاصر ما را شامل می شود، موج اول را محصول نیما و شعر «افسانه» و کار شاگردانش می دانست و موج دوم را تجربه های تازهٔ دوران پر جنب و جوش دهه های ۴۰ و ۵۰ قلمداد می کرد. بنابراین تعریف، «موج سوم» فرزند انقلاب و جنگ و تحولات اخیر جامعهٔ ایران بود: «انقلاب و پس از آن جنگ نگاهی تازه به شعر و شاعر بخشید و موج سوم به راه افتاد.» از دید موج سومی ها تحولات جامعه، نسلی تازه و روحیه ای نو خلق کرده بود و شاعر این نسل، عصر جدید را در شعر خود منعکس می کرد: «شاعرانی که فرزندان انقلاب و جنگ اند. دشمنی را به زانو درآورده اند و با دشمنی بیگانه رو یارو یند. جان و مال و زندگی شان را در این راه گذاشته اند و اینها همه در کلامشان و آوازشان پژواکی آشکار

* «شعر نو» فارسی که با نیمایوشیج در صحنهٔ ادب فارسی ظاهر گردید، اینک در دوران انقلاب اسلامی در ایران در چه مسیری حرکت می کند؟ این مقاله که در دو بخش از نظر خوانندگان ایران‌شناسی می گذرد، به بخشی از این پرسش پاسخ می دهد.
ایران شناسی

یافته است». منتقدین «موج سوم» معتقدند که مبدأ تاریخی و نقطهٔ آغاز زمانی بعنوان «انگیزه و علت مادی حرکت» این شیوهٔ جدید روشن و دقیق نیست. به بیان دیگر موج سومی ها، موج اول و دوم را در بستر تحولات شعری و تجربیات ادبی شاعران قرن اخیر (اول نیما و بعد تجربیات شاعران دو دههٔ ۴۰ و ۵۰) و نقطهٔ شروع خود را با ملاکی تاریخی و اجتماعی (جنگ و انقلاب) تعریف می کنند. فی المثل علی باباچاهی می نویسد: «اگر موج دوم در دههٔ چهل و پنجاه به راه می افتد به اعتبار کدام مبدأ تاریخی است؟ اصلاحات ارضی؟» به عبارت دیگر از آن جا که «در برخورد با این سه موج، گاه تحول شعری و گاهی تحولات اجتماعی مبنای کار قرار می گیرد» این امر بحث موج سوم را مغشوش و از هم گسیخته می سازد. توضیحات مدافعین «موج سوم» در این مورد از آنچه که در بالا ذکر شد فراتر نمی رود. سلیمانی در مصاحبه ای با فصل گرگان تکرار می کند که شعر موج سوم «شعر انقلاب است که از سال ۱۳۵۷ پا گرفته» و منحصر به دههٔ ۶۰ نیست. موج دوم را این بار در محدودهٔ زمانی مشخصی یعنی از چند سالی قبل از دههٔ ۴۰ تا چند سالی به پایان دههٔ پنجاه در یک دورهٔ بیست و پنج ساله «سمبولیسم» می خواند و آن گاه دو چهره برای شعر معاصر ترسیم می کند: «یکی شعری با لحن تند و صریح و آشکار و عصبی اجتماعی و سیاسی، و دیگری شعری که به لحظه های ناب با کلامی مجرد می پرداخت و تجربه های روزانه را کوشش داشت به شکل تجربه ای مانا درآورد.» بدین ترتیب او موج سوم را این بار در بستر تحولات شعری و ادامهٔ تجربیات «موج نو»، «شعر حجم» و «موج ناب» قرار می دهد بدون این که حرف خود را دربارهٔ «منشأ وجودی» موج سوم و «دو رویداد تاریخی و اجتماعی ده سال اخیر- یعنی انقلاب و جنگ» پس بگیرد.

من در این جا به بهانهٔ پیش درآمدِ بحث و آشنایی خوانندگان، بطور مختصر این مباحثهٔ موج سومی ها را با منتقدینشان محک خواهم زد و آن گاه به نقد و بررسی خصوصیات شعر «موج سوم» خواهم پرداخت.

نشان دادن ابهام و عدم انسجام اظهارات مدافعین موج سوم در نگاه اول آسان بنظر می رسد. حتی اگر از ناهمگونی تعاریف این سه موج هم بگذریم اصل و خود تعریف هم از این مقاله تا آن مصاحبه دستخوش تغییرات اساسی می شود. مثلاً در مقالهٔ «موج سوم در شعر معاصر ایران»، سلیمانی شعر پس از سالهای ۳۲ را با «لحنی اجتماعی تر» می یابد که به «رمز و راز و سمبول» پناه می برد تا «از این راه با مخاطب ارتباط یابد.» و آن گاه می نویسد: «در دههٔ ۴۰ و ۵۰ شور شعر تمامی شعر امروز را فرا» می گیرد و «موج دوم

شعر امروز آشوبی تازه به‌پا» می‌کند. به عبارت دیگر موج دوم محصول تجربه‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰، موج نو، شعر حجم و موج ناب، خوانده می‌شود. اما مدتی بعد و در مصاحبه با فصل گرگان شعر سالهای «اختناق دههٔ ۳۰» و تجربه‌های دو دههٔ ۴۰ و ۵۰ همه را شعری می‌خواند که «با همان رقم بیست و پنج سال آشنا، به سمبولیسم پناه برد که این را می‌توان موج دوم شعر معاصر خواند.» و آن‌گاه برای تعریف موج سوم از شعر حجم و موج ناب می‌آغازد. بطور خلاصه او نه از موج دوم و نه از موج سوم تعریف دقیق و همگون و ثابتی بدست نمی‌دهد. شعر دهه‌های ۳۰ یا ۴۰ یا ۵۰ را سمبولیک خواندن نیز بر مشکلات می‌افزاید. جای تردید است که این «نمادگرایی» شاعران ما مساوی «سمبولیسم» اروپایی باشد.

از سوی دیگر هم کوشش موج سومی‌ها برای پیدا کردن نقاط عطف تاریخی یا تحولات شعری و هم خرده‌گیری منتقدین آنها هر دو از نوعی گرایش به جبر یک نظم تاریخی ـ فلسفی ناشی می‌شود. منتقد انتظار دارد که موج سومی بعنوان شاعر یک جریان و شیوهٔ تازه شعری برای خود شناسنامهٔ مشخصی در چهارچوب تغییرات تاریخی و اجتماعی و یا تحولات شعری پیدا کند و شاعر موج سومی در تلاش برای ساختن چنین هویت فلسفی یا تاریخی گذشته‌اش را می‌کاود و بر پایهٔ یک پدیده‌شناسی سطحی و مغشوش و نامنظم به منطق چند پاره‌ای برای حل معما متوسل می‌شود.

این درست است که روش و بینش هنری تازه در خلأ شکل نمی‌گیرد و متأثر از شرایط اجتماعی و حوادث تاریخی و سیاسی است، ولی هنرمند لزوماً در داخل تاریخ نیز قرار ندارد. یعنی نیروهای خلاقهٔ او همیشهٔ تابع دگرگونیهای تاریخی و اجتماعی نیستند. لوکاچ با تکیه بر همین نکته است که می‌گوید داستایوسکی به زمان و تاریخ خویش تعلق ندارد بلکه متعلق به «دنیای جدید» است و یا مطابق بیان اغراق آمیز لوکاچ، داستایوسکی نوول نمی‌نویسد زیرا که نوول اگر با شرایط موجود سر و کار دارد، نوشتهٔ او نه رد و نه در تأیید رمانتیسم اروپای قرن نوزده است، او صرفاً به دنیای تازه‌ای، به شرایط نوینی متعلق است که تنها در بینش و خلاقیت او واقعیت یافته‌اند. و یا کوندرا دربارهٔ کافکا می‌گوید: «دنیای کافکا به هیچ واقعیت شناخته شده‌ای شبیه نیست. دنیای کافکایی «امکان نهائی و واقعیت نیافتهٔ» دنیای بشری است.» سبکهای تازهٔ ادبی گاه از تاریخ و حوادث تاریخی پیش هستند و گاه آن‌چنان که در مورد اروپای شرقی در دههٔ ما رخ داد از وقوع طوفان خبر می‌دهند. مکتب ادبی «پراگ» بسیار پیش از «بهار نوین پراگ» عالمگیر می‌شود. در واقع شاید بتوان گفت که تحولات هنری اغلب در

حوزه هایی مستقل از حوزهٔ تحولات اقتصادی و سیاسی رخ می دهند ولو این که این حوزه ها بر یکدیگر تأثیرات غیر قابل انکار و متقابلی بگذارند. اعتقاد به تعیین کننده بودن جبری یکی از این حوزه ها از جزمیت اندیشه بر می خیزد. از این رو بحث مبدأ تاریخی و اجتماعی موج سوم به اعتقاد من اگر هم به توافقی در بین اهل نظر بینجامد، بحثی بلااستفاده و بیفایده است. بنابراین روش پدیده شناسی این مقاله بر مبنای پرداختن به خود پدیده (بجای بازگشت به مبدأ و منشأ آن) خواهد بود و از آغاز «موج سوم» را بعنوان یک پدیدهٔ تازهٔ شعری می پذیرد و بجای بحث شناسنامه ای سعی خواهد کرد با نشان دادن تأثیرات افکار و مکاتب شعری داخلی و خارجی و حوادث تاریخی و اجتماعی، تصویر دقیقتری از آن بدست داده، به نقد و بررسی خصوصیات شعر موج سومی ها بپردازد.

ب ـ تأثیر زبان شعری قبل از انقلاب

۱. تأثیر منوچهر آتشی: خشونت حماسی جنوب

آتشی در اواخر دههٔ ۳۰ و با «آهنگ دیگر» در شعر معاصر به تجربه ای تازه دست می زند. او با کشف و شهود در طبیعت جنوبی و وحشی به نوعی خشونت غریزی در شعر دست می یابد. اما آنچه خشونت شعر آتشی را از عنصر خشونت آشفته و غیر منسجم برخی از شاعران قبل و بعد از خودش (مثلاً از رحمانی یا منشی زاده) متمایز می کند بجز حضور «جنوب» لحن حماسی آن است. در تعریف حماسه می گویند که «اثری است با شکوه که از برخورد و معارضهٔ دو حقیقت یا واقعیت با شکوه و پیروزی یکی بر دیگری حاصل شده باشد.» و کویر که بخشی از آن بیابان قفر و بخشی نیمه خشک است، با کم آبی و ریگهای سوخته اش عطش یک واقعیت با شکوه و مرگبار است که سرسخت در برابر انسان با همه شور و شوق و مبارزه اش برای زندگی (حقیقت یا واقعیت با شکوه دوم) عرض اندام می کند.

شعر آتشی در دهه های ۳۰ و ۴۰ و ۵۰ شعر کویر است و عناصر طبیعی این کویر حماسه و خشونت را با هم می آمیزند:

«از انحنای دور کویر
دو گرد باد عربده جو سینه می کشند»

و یا

«هر باد می درد ز تنش پاره ای چو گرگ»

گذشته از آن عشق وامید و آرزو هم نیز خود را به این طبیعت جنوبی غرق می کند و

احساس تنها در مثلث خشونت ـ حماسه ـ جنوب چهره نشان می دهد:

«امروز
قوچهای وحشی دستانم
در مرتع تنت نچریدند»

و یا

«اسب سفید وحشی!
بگذار در طویلهٔ پندار سرد خویش
سر با بخور گند هوسها بیاگنم.»

محمد مهدی مصلحی در مقالهٔ «نوآوری در شعر معاصر ایران» پس از نام بردن از نیما و اخوان و شاملو، چهره‌هایی که به بیان او «بعنوان کلاس سنتی در شعر معاصر ایران جاافتاده» اند، از آتشی و رویائی نام می برد و این که «آتشی از نظر واژگان و محتوای جنوبی و رویائی از نظر استحکام زبانی بیشترین تأثیر را بر زبان و محتوای شعر معاصر بجای می گذارند که تجربیاتشان هنوز ادامه دارد». در شعر خود مصلحی نیز این خشونت طبیعی آمیخته با لحن حماسی گاه چهره نشان می دهد. آن‌جا که در خطابهٔ حماسی آریو در واپسین لحظات زندگی طبیعت و عناصر آن گویی از کلاس تشریح بیرحمی باز می گردند:

... بتاب!
در این نسیم
تا انتهای صدایم

این نسیم
که در مسیر استخوانی بنفشه ها
می وزد

.....
.....
گُر گرفته احشایم
زهی کشیده دار
از عصبهایم
کمان ایرانی!
هنوز می آیم
هنوز ...

در «منقارهای هفتگانهٔ» غلامحسین پرتابیان، انسان در طبیعت (پرنده) حلول می کند و احساساتش در بستر غریزه های ابتدایی حیوانی خشونت و حماسه را به جنوب پیوند می دهد:

«بند چهارم در منقار قهوه ای»:

قدم بردارم؟
نه!
پرنده هنوز پیش پایم افتاده است
هیچ چیز
جز شانهٔ نارنج بنان ترشروی
رنج ملتهب پنجه هایت را
درنیافته است
ای پنج حلقه نشسته به حلقهٔ عشق
در من
تا گلو یم نپیچانی
قدم بر نخواهم داشت

«بند ششم در منقار خاکستری»:

بعد از این که
جهانت سوخت
جانت می نشیند
و پیراهن چاک چاکش را
بر سنگفرش گلوی
می چلاند
این است
که می آیی
و قطره
قطره
قطره
آواز می خوانی

(از شعر به دقیقهٔ اکنون)

اما عناصر شعری آتشی گاه در شعر شاعران جوان و «شهری» موج سومی دقت و تشخص توصیفها و تصویر پردازیهای او را ندارند و از فضای روستایی-بومی کویر فاصله می گیرند. این امر هنگام مقایسه تم های مشترک و مشابه بروشنی بچشم می خورد:

بر طبل واژگون عزا می کوبند
و شیون مداومی از خاک
در نیمروز تعزیه
بر آسمان سوخته تبخیر می شود
(آتشی)

اینک
در قتلگاه شقایق
جیغ مضطرب گنجشک
ملال تعزیه را
در لحظه های ترحیم دشت پخش می کند
(هوشنگ رئوف)

بر خشونت عناصر طبیعی شعر شاعران موج سوم گاه روحیه‌ای عصبی و شتابزده حکمفرما می‌شود که بخصوص در کارهای تازهٔ آتشی غایب است:

در آب ماه شکسته است
می‌نوشم آن تکه‌ها را
چون تیغهٔ تیز الماس
(تقی خاوری)

و یرانه‌های صدف خاموشند
تا هیچ شوم بر تاول شکفتهٔ دریا
اینک که ماه
در پیچ خلسهٔ خنجر
با جان من تمام می‌شود
(محمد علی فرشته حکمت)

در حالی که در کارهای تارهٔ آتشی این خشونت طبیعی چهرهٔ ابدی و تلخی می‌یابد:

«و در اعماق کبود آب
ماه را می‌بینم
که برای ماهیها
استخوانپاره می‌اندازد»

در شعرهای تازه آتشی، تا آن‌جا که من دیده‌ام، عناصر جنوب و خشونت تعدیل شده‌اند. فضای جنوبی شعر از تصویرها و بومی بودن آنها می‌آید و نه از بکار بردن کلمات بومی (و مثلاً بوشهری). انتظار واقعهٔ خشونت‌آمیز جایگزین حادثه می‌شود و بر زمینهٔ آن نفس حماسی، تم‌های ابدی ـ ازلی را بهتر گسترش می‌دهد:

در خانهٔ شمارهٔ ۵۸
مردی برای مردن آماده است
و رو برو یش از دریچهٔ نارنج و نخل
زنهای رازناکی را می‌پاید
که از خرید بر می‌گردند
که در میان پستانهایشان خنجرهای زهرآگین دارند.»

(«آواز مردی که برای مردن آماده است»، از شعر به دقیقه اکنون)

از سوی دیگر حالا آتشی با طبیعت و حماسه و بدون حضور ملموس عناصر خشونت و جنوب تصاو یر زیبایی می‌سازد که بسرعت از مرزهای بومی در می‌گذرند و «جهانی» می‌شوند. در «ترانهٔ ساحلی» زیر ولو آن که شاعر آن را در جنوب ایران سروده باشد

روحیهٔ غمگین، ناامید و در عین حال آمیخته با آرامشی است که با قلب همهٔ ساحل‌نشینان می‌تواند رابطه برقرار کند:

باران کنار دریا بوتیمار است ...
انسان کنار دریا شکل الهه‌ای است
- که روی تخته‌سنگ سیاهی دو زانو نشسته -
و آبهای جهان را می پاید
بی آن‌که انتظار آمدن هیچ کس
گیسوی خیس و براقش را
به اهتزاز در بیاورد.

۲. تأثیر احمدرضا احمدی: «آشفتگی و شتاب»

سورئالیسمی که در شعر احمدرضا احمدی موج می‌زند از یک گیجی و آشفتگی گاه تعمدی برخوردار است. او سعی می کند تا در ورای یک «ضدفرم»، یک شکل ذهنی و برونی آشفته و چند پارهٔ دنیای احساسی تازه‌ای خلق کند. در نقد شعر او براهنی نوشته بود: «شعر احمدی مثل آوازی است که بچه‌ای وحشت زده در کوچه‌ای تاریک سر داده است. کلمات آواز او گاهی مفاهیمی شاد دارند ولی از لحن آواز می‌توان فهمید که بچه‌ای وحشت‌زده آن را می‌خواند»(طلا در مس، ص۶۱۸) بچه‌ای با احساسی دوگانه که حرفهایش را جویده و شتابان می زند. این «اسکیزوفرنی» (Schizophrenia) حاکم بر شعر احمدرضا احمدی هرگز با تعمق نقد و بررسی نشده‌است. امروز بیش از بیست سال از شروع تجربه‌های او، در بُعدی جهانی، منتقدین هنر بعد از دوران مدرن (معماری، نوول نویسی، نقاشی، موسیقی و نه فقط شعر) را با خصوصیتی بنام اسکیزوفرنی هنری متمایز می کنند. عنصر «اسکیزوفرنی» آن‌گونه که امروز اغلب منتقدین هنری غرب در نظر دارند بر اساس مطالعات لاکان (Lacan) بنا شده است. برخلاف علم پزشکی امروز که بیماری اسکیزوفرنی را بیماری «اختلال فکر» می داند لاکان آن را بیماری زبان و «اختلال زبان» می شناسد که بخشی از تجربهٔ کسب توانایی ارتباط انسانهاست. عامل مهمی که به نظر وی در سیستم فکری فرویدی در تحلیل تکامل و توسعهٔ روانی انسانها فراموش شده است. لاکان به نوبهٔ خود تحلیل زبانشناسانه‌ای از «تضاد اودیپوس» بدست می دهد. تضادی که به اعتقاد او نه در رقابت جنسی فرد با پدرش برای بدست آوردن توجه و عشق مادر، بلکه در مقابلهٔ حیطهٔ اقتدار پدر در حوزهٔ

عملکرد زبانی است. بنابراین عقیده اسکیزوفرنی حاصل عدم توفیق نوزاد در حوزهٔ زبان و توانایی ارتباط بدست آوردن است. (به پیشنهاد می گویم که شاید بی دلیل نیست که در شعر احمدرضا نیز معمولاً مادر مرکزیت دارد حتی پس از مرگش حاضر و زنده است در حالی که پدر همیشه با خاطره‌هایی یاد می‌شود که گویی درپس قرنها مدفون است. از «مادرم چترپدرم را در باران فروخت» تا «مادرم دل آشفته/ از بام به دیوار تکیه داده بود/ مادرم می گریست/ خزان بود» همیشه مادر با شدت و حدّت عاطفی بیشتری حضوری مستقیم دارد.) بر این زمینه، لاکان از مدل الگوگرایان در تعریف زبان آغاز می کند. یعنی تعریف کلمه بعنوان واحد زبان بصورت «نشانه» و علامتی که برپایهٔ ارتباط متقابل بین «دال»، یک وجود مادی صرف و صدای کلمه و «مدلول» یعنی معنایی که آن کلمه به ذهن متبادر می کند. (بنقل از مقدمهٔ ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی بر: ادبیات چیست) می‌توان «دالّ» و «مدلول» را همان معنای عام لفظ و معنی دانست:

$$\text{کلمه} = \frac{\text{لفظ}}{\text{معنی}} \downarrow \text{دلالت} \qquad \text{نشانه} = \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \downarrow \text{دلالت}$$

(مقدمهٔ ادبیات چیست، ص ۳۰و۳۱)

اما مدلول (یا معنی) با شیء خارجی (عین خارجی) یکی نیست بلکه بر آن دلالت می کند. عین خارجی چون حقیقتی خارج از زبان است که الگوگرایان اغلب «حقیقتش» را زیر سؤال می کشند. کلمهٔ «سبز» را که با صداهای سَ-ب-ز می شنویم بر معنی رنگی دلالت می کند (دلالت دال بر مدلول). از سوی دیگر در طبیعت و حقیقت بیرون از زبان رنگی وجود دارد که به قرارداد «سبز» می خوانیم (دلالت مدلول بر حقیقت خارجی).

از سوی دیگر الگوگرایان، زبان را بیش از وسیله ای برای نامگذاری اشیاء می دانند و معتقدند زبان از رابطهٔ یک به یک بین دال و مدلول و مدلول بر شیء خارجی فراتر می رود. در جمله از مجموعهٔ کلمات و رابطهٔ بین کلمات معنی جامعتری بر می خیزد که وسیعتر از معنی یک یک کلمات جمله و یا جمع جبری آنهاست. (اصلی که بنام تأثیر ـ معنا Meaning-effect معروف شده و هم با نقد شعر احمدی و هم شعر موج سومی ها چنان که نشان خواهم داد رابطهٔ ناگسستنی و مبهمی پیدا می کند.) بر چنین مقدمه‌ای است که لاکان تفکر در زمان و احساس مشخص و ثابت و نیرومندی از گذشته و حال داشتن را محصول زمان می داند. حافظه برای او نوعی مانایی و هویتی شخصی در طول ماهها و سالهاست که به احساسی تجربی یا اگزیستانسیالیستی در ما

دامن می‌زند مثلاً از آن می‌آموزیم یا احساس غربت و نوستالژیای گذشته را داریم. به‌زعم او اینهمه از آن روست که زبان گذشته و آینده دارد و جملات در طول زمان حرکت مـــی‌کنند و با این حرکت خود برای ما و در درون ما حوزه‌های مشخصی را می‌آفرینند. اما برای «اسکیزوفرنی» زبان در هم می‌ریزد. برای او تداوم زمانی وجود ندارد. او دائم در حال زندگی می کند. حالی که با گذشتهٔ او رابطهٔ ضعیفی دارد و آینده‌ای در مقابلش چهره‌نمایی نمی کند. حتی وقتی بیان روایی و نوستالژیک مطرح است شاعر اسکیزوفرنی تجربه‌های منزوی، منفرد و پراکنده را بدون تداوم زمـــانی بسرعت از گذشته به حال می‌آورد:

«دست تو چقدر
چقدر تأخیر دارد
وقتی که چای گرم می شود
و تو
چای سرد را تعارف می کنی
•
دو سه ماه دیگر این اطلسی
که تو کاشته‌ای
گل می‌دهد
•
من به ساعت نگاه می‌کنم
تو می‌میری
شمع روشن را به اتاق آوردند.»
(احمدرضا احمدی ـ «مرثیهٔ یک برای مادرم»)

«دال»ها موقعیت زمانی خود و تداوم زمانی را از دست می‌دهند و با پیوستن به‌هم و از ارتباط بین یکدیگر تصویر قابل درکی را به ذهن القاء نمی کنند. بیمار اسکیزوفرنی چون اشخاص عادی «هویت شخصی» را تجربه نمی کند. زیرا که بقول لاکان این هویت به احساس تداوم «من» در طول زمان وابسته است. اما او احساس نیرومندتری از حال دارد. برای ما «حال» بخشی از مجموعهٔ زمانی بزرگتری است و برای احساس وتجربه‌اش باید دیدگاهمان را متمرکز کنیم. به‌عبارت دیگر ما حال جهان خارج را در تمامیتش و بدون گذراندن از یک «صافی ذهن» دریافت نمی کنیم. بیمار اسکیزوفرنی

بدون این هویت شخصی، بدون صافی جهان را یکباره و بتمامی دریافت می کند «حال» نیرومند و فوق العاده دقیق و مادی با شدت و حدّت و با ابعادی اسرارآمیز و سرشار از انرژیهای رؤیایی و سراب گونه جلوه می کند. دنیای او «غیرواقعی» می شود:

«روی روزنامه دیشب صدای حروف با هم می دویدند
پرنده
درختان
شب
عشق غمناک زن
زرد، سرخ، سیاه، بنفش، رنگهای پرنده تصویرها بودند
پرنده خنده می کرد ...»

بر بستر این اسکیزوفرنی احساسی و جریان سیّال ذهنی و عاطفی آزادی که خلق می کند نوعی شتاب و سرعت در بیان تصاویر شکل می گیرد. بریده بودن تصاویر و کوتاه و جویده جویده حرف زدن شاعر همه محصول این تجربهٔ زبانی هستند:

«نه برای آنها
نه برای من
فرصت بازگشت نبود
که در روشنایی برای بازی با واژه‌ها احوالپرسی کنیم»

(احمدرضا احمدی، «اگر نیایی ترانهٔ سنگریزه را تکرار خواهم کرد»)

با درهم ریختن رابطهٔ لفظ بر معنی و تجرد کامل دالّ از مدلول و مادی‌تر و عینی‌تر شدن آن، کلمهٔ بجامانده در موقعیت تازه‌ای (بقول سارتر) قرار می گیرد. اسکیزوفرنی از نشانه‌ها با معیارهای متفاوتی استفاده می کند زیرا که آنها موارد استفادهٔ سابق خود را از دست داده‌اند. فی المثل صدای کلمات و ارزش آوایی آنها نوع دلالتشان را بر مدلول یا عین خارجی تحت الشعاع قرار می دهد. برای مثال کودکی را در نظر بگیرید که آن‌قدر کلمه‌ای را تکرار می کند تا کلمه معنی خود را از دست می دهد و تبدیل به آوایی عجیب و نامفهوم می شود. دالّ مدلولش را از دست داده و بسرعت تبدیل به ایماژ می شود. کلمهٔ دیوار در ذهن شاعر آن گونه دگرگون می شود که حالا تنها مورد استفاده‌اش جایی برای آویختن ساعت است تا بگوید «دیوار را باید به ساعت آویخت» و یا چون شاعر موج سومی (اصلانی) با «بنفشی گرم و عمیق دست» بدهد. اما این استفادهٔ آشفته و پی در پی از کلمات در شعر شاعر اسکیزوفرنی - زبان اگرچه بظاهر نامنظم است اما در پس

کلیت خویش احساسی جهان‌شمول را به ذهن تداعی می‌کند. احمدرضا با آن که همیشه در بوجود آوردن این تصویر بزرگتر موفق نیست و حتی بنظر می‌آید که این تصویر بزرگتر را ناآگاهانه و بحکم حادثه و تصادف آفریده، درپس این اسکیزوفرنی احساسی و زبانی به ساختارهایی ماندنی دست می یابد:

«گلهای اطلسی گل می دهد
و او هنوز جوان است
تکه‌ای از آسمان کرمان
خراش داشت
مادرم ستاره‌ها را
برای جراحت آسمان، به بام می خواند
رختها،
آواز اصفهان
گرامافون در بام
در یک دستمال گلدار
در دستان مادرم گم می‌شد.»

(از «مرثیهٔ دو برای مادرم»)

در پس هر بیت سکوت و فضای خالی فاصله‌ای‌ست که شما را از پیوستن بلافاصله به بیت بعد باز می‌دارد. این عدم پیوستگی را که بخشی از منطق نامرئی هنر اسکیزوفرنی، هنر دوران بعد از مدرن گرایی‌ست منتقدین ایران پیش از این با تأمل کافی بررسی نکرده‌اند.

«شهری فریاد می‌زند:
آری. کبوتری تنها
به کنار برج کهنه می رسد
می گوید:
نه
در فصل قتل بودیم
داماد پیر شد
من گیاه ندارم
تا از تو با او

گفتگو کنم
شاخه‌های ابریشم را از چهره‌ات بر می‌دارم
آیا اصفهان هنوز بوی کاشی دارد؟»

براهنی تحت عنوان «مناجات یک جنین» نوشته بود: «این جنین حرفهایی می‌زند ولی بریده می‌گوید، ناقص می‌گوید، تکه تکه حرف می‌زند و نمی‌تواند بطور کامل رابطه برقرار کند» و یا «احمدی می‌کوشد بر این دنیای دیوانهٔ مبتلا به اسکیزوفرنی نوعی منطق و شعور حاکم کند، می‌خواهد از این بوران و توفان حرکت بیهدف واژه‌ها، تصویرها و اشیاء از هم گسیخته، راهی بطرف نوعی نظم پیدا کند.» اما در واقع منطق غائی در همان «بوران و توفان حرکت» و حرکت از هم گسیخته نهفته است. شعر «شاعرِ زبان» اگر به نثر نویسی مدیون باشد بعد از گرترود شتاین (بقول فردریک جیمسون) به فلوبر مدیون است. شاید ذکر انتقاد سارتر از فلوبر این‌جا خالی از لطف نباشد. سارتر در ادبیات چیست می‌گوید: «فلوبر می‌نویسد تا از دست مردمان و اشیاء رهایی یابد. جمله‌های او شیء مدرک را احاطه می‌کند، می‌رباید، متوقف می‌دارد و کمرش را می‌شکند، سپس آن را در میان خود می‌فشارد، خود بصورت سنگ در می‌آید و آن را هم با خود سنگ می‌سازد. عبارتهای او کور و کر است. بی‌خون و بی‌رگ است. هیچ نفسی از حیات در آنها نیست. سکوتی ژرف هر عبارت را از عبارت بعد جدا می‌سازد. هر عبارت علی‌الدوام در فضایی تهی سقوط می‌کند و شکار خود را در این سقوط نامتناهی بدنبال خود می‌کشاند» (سارتر، ترجمهٔ نجفی ـ رحیمی). در نقد خصمانهٔ سارتر البته فلوبر آکنده از مرگ و کشش واقعیت است و سارتر برای نوشتهٔ او فضای تیره و بیرحمانه‌ای ترسیم می‌کند. اما شعرِ «شاعر زبان» و بخصوص شعر احمدرضا از این‌چنین تصویری فاصله دارد. اگرچه او هم واقعیت را در آن فضاهای تهیِ فاصله می‌کُشد تا دنیای «غیرواقعی» و اسکیزوفرنی خود را خلق کند اما این دنیای سرشار از طراوت و شادابی و گاه کودکانه و ساده، از خودکشی سکوت مرگبار فلوبر فاصله می‌گیرد. جیمسون برای درک این منطق شعری از «پرلمن» بنام «چین» را مثال می‌زند که مجموعه‌ای از جملات گسیخته و در ظاهر بی‌ارتباط است:

«... حتی کلماتی که در هوا شناورند سایه‌های آبی می‌سازند
اگر خوشمزه باشد می‌خوریمش
برگها می‌ریزند ـ اشاره کن
چیزهای لازم را بردار

حدس بزن چه شده؟
چه؟
یاد گرفته‌ام چه طور حرف بزنم ...»

او این شعرها را با هنر فتو-رئالیسم مقایسه می کند و می گوید که در آغاز همه تصور کردند این هنر بازگشتی به «نمایندگی دقیق» اشیاء است و آن را عکس‌العملی در مقابل «ضد نمایندگی» هنر اکسپرسیونیست انتزاعی (abstract) و مجردگرایی آن بشمار آوردند اما بزودی همه دریافتند که این نقاشیها هم تصویر دقیق واقعیت خارج نبودند بلکه تنها عکسی از دنیای خارج، «هنری دربارهٔ هنر، ایماژی از ایماژهای دیگر و رئالیسمی دروغین بودند.» در شعر چین تصویر ارائه شده کشور چین نیست، پرلمن در یک فروشگاه کوچک کتابی از عکسهای مختلف از کشور چین و مردمانش می‌یابد عکسهایی که مناظر و شخصیتهای درونش صامت و بیجان چون اشیاء (دالّ‌های مادی؟) پیرامون او ایستاده‌اند. «ابیات او عکسهایی هستند که او از تصاویر کتاب می گیرد. عین خارجی آنها خود ایماژهای دیگر، متنی دیگر است. یکپارچگی قالب یا شکل ذهنی شعر او را نه در متن شعر بلکه باید در خارج از آن در یکپارچگی کتاب غایبی یافت که خود را بدان پیوند می زند.» (جیمسون، کتاب ضد زیبایی، «بعد از مدرن گرایی و جامعهٔ مصرفی»)

موج سومی ها می گویند برای شعر گفتن فرصت کم است: «فرصت نه بدان میزان است که از بالا بر این پهنهٔ بیکران بنگری و به تأملی دراز بنشینی که موج می آید و از سرت می گذرد و فریادت به خاموشی می گراید.» و یا در جای دیگر می‌نویسند: «شاعر معاصر نو و تازه و پر طراوت است. تازگی، تحول، حرکت و شتاب موج‌وار از مشخصات دوران معاصر است» و یا این که «شاعر امروز سراپا عریان به دیدار جهان می شتابد و کشف هستی را با ابهام و ایهام خیال و کلام بر عهده دارد. شتاب زمان او را نیز به شتاب وا می‌دارد.» این «موج شتابنده لحظه‌های زندگی امروز» بشدت از کلام احمدرضا متأثر است گو این که گاه با ایجاز بیشتری چهره نشان می دهد:

«آشفته از خیال یک لانه
خونی پر از ستاره و نرگس
آکنده از
تصویر برج»
(از« لانه‌ها»، هرمز علی پور)

برای شاعران موج سوم هم انگار «فرصت بازگشت نیست که در روشنایی برای بازی با واژه‌ها احوالپرسی کنند» این آشفتگی و شتاب به رغم آن که تمامی ابعاد شعر اسکیزوفرنی را در خود ندارد از بعضی خصوصیاتی که در بالا برشمرده‌ایم بی بهره نیست. مثلاً هنگامی که «آوا» و ارزشهای آوایی «دلالت» و استفادهٔ طبیعی نشانه‌ها را تحت سلطهٔ خود می گیرد:

«در راه که می آمدم
به بنفشه‌های بی اعتبار بهار
سلام کردم
با بنفشی گرم و عمیق
دست دادم...»
(محمد رضا اصلانی)

و یا هنگامی که تصویرهای شتابان و بریده تجربهٔ اسکیزوفرنیک زمان و هویت شخصی را رقم می زنند:

«سلام!
بامداد ازل
نخستین تن
اولین آغاز
جوانب من
یکسره خالی ست
صبحانه با منی
تا به شام آخر
من
شکل هیچ چهره‌ای نیستم.»
(فیروزهٔ میزانی)

و یا زمانی که بیان سورئالیستی شاعر موج سومی با طرح «دنیای غیر واقعی» در بُرشهای کوتاه و هذیانی تصویرَ و احساس جهان شمولتر را در ورای خود نقاشی می کند:

«اینک سرسام بر چهچههٔ نور
در اقلیم آینه‌های بیضی شکل
چنین روز در زهدان ساعت زوزه می کشد»
(کامیار شاپور)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاید شاعر موج سومی باقتضای زمانه یا جهانی که پیرامون خود می بیند یا می سازد به این شتاب و آشفتگی و عدم تداوم در زبان و زمان نیازمند است و یا شاید بقول لوکاچ از «طبیعت پاره پارهٔ ساختار جهان» و بی نظمی روزگارش آگاه است و «آن را به دنیای فرم‌ها» منتقل می کند تا ساختمان شعر او آینهٔ واقعیتی شود که او می بیند. هرچه که هست در انعکاس شعر او، در کوتاهی و سرعت پرداختش تصویر شعر احمدرضا احمدی سایه می افکند:

«آتش بزن
ذهن گذشته را:
دیدارها
خاکستری ست!»

(کاوه بهمن)

ج ـ تأثیر دیگران

۱ ـ تأثیر هایکو

«... این شعرکها قدیم هم بودند. اقتباس از «هایکو»ی ژاپنی غافل از اصالت آن. فرنگی ها هایکورا برده‌اند و در آن تصرفاتی کرده‌اند و حالا اینها از فرنگی ها گرفته‌اند. اگر این گرفتنها و برداشتها درست و خردمندانه و همراه با یک شعور شعری می بود چرا در این ده دوازده ساله یک محصول دلنشین نداریم.»
(مهدی اخوان ثالث، مصاحبه با آدینه، خرداد۶۸، شمارهٔ ۳۵، صفحهٔ ٤٤)

موج سومی ها خود به میراث هایکو معترفند. در تعریف شعر خود آن جا که می گویند موج سوم شعری است «با ساختمان شعر کوتاه در نگاهی تند و تصویری که در دمی، در خود تمام می شود.» و با آن که می توان این ساختمان شعر کوتاه را «میراث رباعی» دانست تذکر می دهند که «این گونه شعر در هایکوها و دیگر انواع شعر ژاپنی نظیر دارد» در این تأثیر تنها به یک نکته اکتفا می کنند و آن این که شعر موج سوم تحت تأثیر هایکو «شعر بکار گرفتن کمترین واژه برای بیان بیشترین، بزرگترین و مهمترین اندیشه است» منتقدین موج سومی ها نیز در این باره باندازهٔ مدافعین آنها مبهم و کلی سخن گفته‌اند. بغیر از اخوان ثالث که به اتکا و اعتبار سابقهٔ احترام برانگیز خود در این مورد احکام انگار

از آسمان نازل شده ای مثل «در این ده دوازده ساله یک محصول دلنشین نداریم» را صادر می کند، علی باباچاهی نیز در این مورد اظهار نظر کوتاهی دارد: «این که این شعرها ـ تند و تصویری ـ میراث رباعی باشد قدری تردید جایز است. رباعی در شکل سنّتی آن غالباً ضرب ـ آهنگ محتوایی غافلگیرکننده ای دارد. یعنی همان حرف آخر که در مصراع پایانی بناگهان می ترکد (ریتم تند محتوایی) تنها شباهت کمّی آن باقی می ماند که البته کمیّت رباعی، همیشه به معنی رعایت ایجاز نیست. یعنی این کمیت رباعی را به هایکوی ژاپنی تبدیل نمی کند بلکه به لحاظ ایجاز، نه به دلایل محتوایی، با آن شباهت صوری زودگذری دارد. به عبارت دیگر بجای بحث از تأثیر هایکو بر شعر موج سوم، منتقد به مقایسهٔ ـ لابد مع الفارق ـ رباعی و هایکو اکتفا می کند.

تأثیر هایکو بر شعر معاصر ایران به موج سوم اختصاص ندارد و همان طور که اخوان اشاره می کند «شعرک ها و شعرک» سازان قدیم هم بوده اند. تصور می کنم منظور اخوان هم سالهای ۴۰ تا ۵۰ باشد و فی المثل صفحات «کارگاه شعر» مجلهٔ فردوسی که زیر نظر اسماعیل نوری علا منتشر می شد. در بین شعرک سازان این دوره عمر فاروقی و تیمور ترنج از بقیه معروفترند. من بر اینها برخی از اشعار فرخ تمیمی و محمد زهری را هم می افزایم اما چنان که نشان خواهم داد این «شعرک»ها با شعر موج سومی ها تفاوتهای اساسی و بزرگی دارد ولو این که هر دو از هایکو متأثر شده باشند.

بد نیست این جا اشاره ای هم به خود «هایکو» و صورت کلاسیک و ژاپنی آن بکنیم. هایکوی ژاپنی کلاسیک را با حداقل چهار خصوصیت اصلی تعریف کرده اند:

اول این که فرم و ساختار خود را از شمارهٔ معینی سیلابها (هجاها) و تقطیع حروف می گیرد. یعنی مثلاً از هفده هجا یا حرف تجاوز نمی کند و این هفده حرف با فرم ۵-۷-۵ روی کاغذ می آیند. البته این فرم در خود ژاپن هم امروزه واریانت های متفاوتی پیدا کرده و هایکوی نو ین ژاپنی شکلهای متفاوت و تازه ای یافته است.

دوم این که هایکو اغلب به نوعی از طبیعت سخن می گوید. در هایکو یا نشانی از فصول است و یا تصویری احساسی از وقایع طبیعی و یا در هایکوهای نو ین «طبیعت انسانی» جایگزین این اشارهٔ به طبیعت می شود.

سوم این که هایکو بر یک واقعهٔ خاص دلالت می کند. هایکوسرایان از عمومیت دادن به تصویرها اجتناب می ورزند. واقعه و تجربهٔ بیان شده همیشه «خاص و استثنائی» باقی می ماند.

و چهارم این که هایکو همیشه در زمان حال رخ می دهد. دم را غنیمت می شمارد و

کاری به گذشته و آینده ندارد.

هایکوی انگلیسی واضح است که قاعدهٔ اول را کنار می گذارد. سیلابهای ژاپنی نه قابل ترجمه هستند و نه قابل تجربه! از همین رو این جا دربارهٔ آنها بحث نخواهیم کرد. آنها ابزار و امکاناتی هستند که وابسته به ساختمان زبان ژاپنی هستند. «شاعر انگلیسی بجای آن از عناصری مانند تأکید و تکیه (Stress) و ریتم (Rhythm) استفاده می‌کند.» (H.G. Henderson). از نظر فرم آنها قالبی «سه خطی» را معادل ۵-۷-۵ دانسته اند. از این نمونه های سه خطی در بین شعرکهای سابق و شعرهای موج سوم فراوان یافت می شوند. مثلاً

یک قطره از قبیلهٔ باران — در هم می شکند
با مرغ تشنه گفت — یأس سیاه سکوت مرا
سیراب باد مزرعهٔ تنگ سینه ات — یاس سپید و صدای تو
(«عطش»، محمد زهری) — («حضور»، منوچهر کوهن)

در مورد استفاده از «کلمات فصلی» ژاپنی و اشاره به طبیعت دو نظر متفاوت در بین هایکوگویان انگلیسی وجود دارد. وارد این بحث دامنه‌دار شدن از حوصلهٔ این مقاله خارج است. دو قاعدهٔ دیگر یعنی حالت استثنائی واقعه و در زمان حال رخ دادنش بوسیلهٔ اغلب هایکوسرایان انگلیسی دنبال می شود. هندرسون در جزوهٔ کوچکش که تاکنون بیسته و یک بار تجدید چاپ شده می گوید که هنوز در بین شاعران امریکایی توافقی در تعریف هایکوی انگلیسی وجود ندارد. (Ken Yasuda و نیز Ruby Lytle عقیدهٔ مشابهی ابراز می کنند. نگاه کنید به:

What is the moon?
Japanese Haiku sequence, by Ruby Lytle

اما در عمل شعر هایکو در چهارچوب قواعد و تئوریهای بالا نمی ماند. شاید خصوصیات اشعار هایکو، سادگی، ظرافت و سهل و ممتنع بودن آنها را بتوان دلیل جاذبهٔ اصلی شان دانست. برخی اصول مانند حذف و ایجاز و القاء، تکیهٔ بسیار روی ایماء و اشاره و غیرمستقیم و به استعاره حرف زدن، نبودن فعل در تصاویر و بالاخره اصل «مقایسهٔ درونی» (Internal Comparison) (اصل مقایسه درونی - کل تصویر واحدی کامل است اما اجزاء تشکیل دهندهٔ آن نوعی استقلال از خود نشان می دهند و با هم مقایسه می شوند.) همه و همه باعث بین المللی شدن هایکو شده اند.

بر این زمینه قابل درک است که مثلاً چرا شعر شبگیر فرخ تمیمی از هایکووارهای موج سومی ها فاصله دارد:

چابک سوار در شنل زرد آفتاب
از مرز شب گذشت
و ،
بر نرده‌های نقره‌ای صبح تکیه داد.
(فرخ تمیمی، بهار ۱۳۵۶)

دستی ست
بالای دست شب
دست سپید صبح
(«بالای دست»، محمد زهری)

هر دو شعر از نظر فرم و ساختمان ظاهری کوتاه و سه خطی هستند. در هر دو طبیعت از طریق اشاره به گردش شب و روز حضور دارد، هر دو در زمان حال اتفاق می افتند و از این رو می توان هر دو را متأثر از هایکو دانست، اما اولاً در هر دو، شاعر همه حرفهایش را زده یعنی حذف و «نا نوشتهٔ خواندنی» وجود ندارد و ثانیاً حضور افعال و جمله های کامل بخصوص در اولی او را هم از هایکو و هم از موج سومی ها متمایز می کند. به چند نمونهٔ موج سومی نگاه کنید:

«الهام»
زمستان
درختان بی برگ
پیام آوران مرگ
(منوچهر کوهن)

«پل نگاه»
پلی از نگاه
در میان
و سکوت
رودخانه ای گذران
(منوچهر کوهن)

«پنج شعر کوتاه»
۱
پرندهٔ رنگین
بر شاخسار کوه
آنک نسیم صبح
۳
جزیرهٔ تاریک ابر
پروانگان روشن باران
گِل است خاک!
۵
زخمهٔ نارنج
بر عود شب
التهاب نسیم
در پرده های عطر
(محمد اسدیان)

گمان من آن است که موج سومی ها اغلب از هایکو آگاهانه‌تر از شعرک سازان استفاده می کنند. جوهر اصلی هایکو یعنی حذف و القاء در کلام آنان نمایانتر است. شعرک سازان همچنان به سبک دیگر شاعران معاصر تصویرسازی می کنند اما کلامشان فشرده و

کوتاه است. موج سومی ها اما به تأثیر از هایکو بیشتر در پی برانگیختن احساس از طریق تصویرهای نانوشته هستند، مثلاً اضطرابی که شاعر موج سومی زیر در شعر هایکووار خویش در خواننده برمی انگیزاند بدون این که وقایع هراس‌آور و فاجعهٔ در حال تکوین را مستقیماً وصف کرده باشد:

در پشت بوته ها
گرگ
بیتوته کرده است
آن سوی ترزنی عاشق
در گیرودار چیدن و بوییدن گلی است
(«زندگی»، پروین نگهداری)

و یا شعر زیر که دنیایی از احساس نانوشته و ناگفته را با کلمات کوتاه و ساده و بازی با هجاها در چشم خواننده می ریزد:

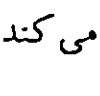
تنها
کولیان شب دیده اند
چگونه
از من عبور می کنی
غرق پلنگی خویش
غزال غزال!
(بهزاد خواجات)

و یا:

«بقا»
ما
در
گذار
امواج
ماندگار
(منوچهر کوهن)

سادگی و عینی بودن تصویرها هم در شعر هایکوی مدرن ژاپنی و هم هایکوی انگلیسی به نوعی «نقاشی ـ شعری» دامن زده است. ترسیم و نقاشی کلمات با خطوط ساده بجای

نوشتن آنها تلاشهایی تازه برای رسیدن به سهل و ممتنع مدرن است که از کلمات بی نیاز باشد. در این شیوه با نقاشی شیء بجای نوشتن کلمه‌ای که بر آن دلالت می کند می کوشند چهارچوب سنتی «دالّ» و «مدلول» را بر هم بزنند. (نگاه کنید به نقد شعر احمدرضا احمدی در همین مقاله). گاه نیز حرکت عین خارجی با حرکت فیزیکی و جهت سطرها و کلمه‌ها تصویر می شود. من این جا تنها به دادن نمونه ای در شعر شاعر موج سومی اکتفا می کنم:

«کاشک مرد دیروز با فردا می رود.
مرد  را جارو می کند، آب را می دهد،

بر آفتاب تکیه می زند، ، ماتم مرد را می شوید. مرد بال می زند.
ناگهان به چاه می افتد.
چاه، از طناب بالا می رود»

(تندرهای خاک، مرسدهٔ لسانی)

این شعر مورد دیگری از محبوس ماندن شاعر موج سومی در دنیای فرمهاست.

نه تنها شیوهٔ تازه شاعر را قادر به زدن حرفهایی تازه و مؤثرتر نمی کند، بلکه خود این شیوه هم هماهنگ و یکدست بکار گرفته نمی شود. زیرا که مثلاً منطق «فرم» در این شعر حکم می کند که جمله «مرد بال می زند» نیز بصورت:

مرد بال می زند.

نوشته شود. و یا شاعر برای «تکیه بر آفتاب زدن» و یا «ماتم مرد را می شوید» نیز نماد و حرکت تازه‌ای بیابد. گلدان و گل این جا با شکل تصویری خویش چیزی بیش از دالّ و مدلول سنتی در چشم خواننده نمی ریزند و رابطهٔ «دلالت» تازه‌ای خلق نمی کنند. حرکت و جهت جملات «ناگهان به چاه می افتد» و «چاه، از طناب بالا می رود» طبعاً عمق و گودی را برای خواننده تصویر می کنند، اما لزوم وجود کل این تصویر در کنار مرد و گلدانها احساس نمی شود. (بخصوص که این چاه است که از طناب بالا می رود). این عدم انسجام به تجربهٔ تازه رنگ تفنن و بازی با فرم و تکنیک می دهد.