آتش نو، پسا آتش و یالهای آتش

مسعود توفان

آتشی... آتش: ـ اسطوره‌های آتش. و منطق آتش. این وجیزه که به بزرگیاد چهل سال کوشاکوش پیوستهٔ شاعری هنوز پویا و پایا نوشته می‌شود می‌بایست تا با نام همو نیز آغاز شود. اما فرای آن، بر سر آنیم تا معنای استعاریِ نام شاعر را به درون ساختار و آهنگ این نوشتار بکشانیم. پس به خواننده هشدار خواهیم داد که آتشواره‌ای در خواهد گرفت که می‌خواهد بسی باورهای ادبی زمانهٔ او را بسوزاند. برای بسیاری، این آتش، ناخوشایند و خشم‌آفرین خواهد بود و اگر کهنه‌اندیشانی باشند که از سوختن جهان شگرف نو شادمان شوند، زودا که دریابند این آتش، دامن خودشان را هم در گرفته است. و اگر این نوشتار، آن شورشیِ زیبای درون آتشیِ شاعر را شادمان کند هیچ دور نمی‌بینم که آتشیِ مهربان و اما آسانگیر را بر سر خشم آورد. زیرا بر سر آن خواهیم بود که آتشیِ جادوپردازی را که مانند همهٔ جادوگران، رازهای ایجاز و اعجازِ آهنگینِ اورادِ آتش و آلاوه را می‌داند، بر آتشی دیگرگونی که بر دریای سرد و فراخِ واژه‌ها پارو می‌کشد بشورانیم. پس، از هم اکنون می‌توانیم آن آتشیِ شورشگر را تصور کنیم که مانند زار ـ باباهای دریای جنوب بر گِردِ خُلواره‌های آتش جادوییِ خود می‌رقصد تا آن ناخدا را ـ که خود دیگرِ اوست ـ غرقهٔ دریایی ژرف کند. با این همه، در این وجیزه خود با همان واژه‌های سرد، سخن خواهیم راند و نه اوراد آتش ـ و از همین رو هم «وجیزه»اش می‌خوانیم که به گمانم این لغت، از واژهٔ «وج»(= واج / واژ) و پسوند تصغیر درست شده، و بعد، به گونهٔ «وجیزة» (= کلام کوتاه) عربیده شده. پس شاید بتوان به دلخوشانِ نشسته بر باروت امید داد که این، جرقهٔ کوچکِ سردی بیش نیست! با این همه، اگر این آتش کوچک، چراغی را نیفروزد، چه پروایی! («زبان آتشینم هست، ولیکن در نمی‌گیرد») که سخن بر سر جست‌وجوی آتش است و فریاد فراموش‌گشتهٔ سر درِ آکادمیِ گمشدهٔ هنر: «من آن آیینه را روزی به دست آرَم، سکندروار، / اگر می‌گیرد این آتش زمانی؛ ور نمی‌گیرد!» ـ پس اگر سخن آتشین‌مان نیست، ضمن فشردگیِ بایستهٔ هر وجیزه، از منطقی سرد بهره خواهیم گرفت که ویژگیِ ناگزیرِ «واژه» و کلام است. و از این رو، چون آن حس درونیِ جادو در کار نخواهد بود: آتش را به گونهٔ یک «ندانستگی» خواهیم دید. مرزنایی که حق ورود و گذر سالم از درونهٔ آن را نخواهیم داشت مگر آنکه از ردهٔ سیاوشان باشیم. به ناچار دانشِ نگره‌ای (theoretical Knowledge)ی ما همین اندازه می‌تواند بر گرد آن ندانستگی، مانند ماده‌ای بر گرد یک سیاهچاله (black hole) چرخاچرخی هراسان بزند بی‌آنکه بتواند به مرزنای رخداد (evnt - horizon) آن نزدیک شود. بنابراین، خواننده به جای رویارویی با نگره‌ای همه چیزدان و یا دانشی که نیک می‌داند راز و کار هنرور شدن و نوآوری و آفرینش ادبی چیست خود را در برابر یک مرکز سیاه و نگرهٔ چیره‌ناپذیرِ ندانستگی خواهد دید که نمی‌شود به سادگی از آن گرته‌برداری کرد و الگویی برای هنرنمایی فراهم آورد مگر آنکه با افکندنِ خود و دانشِ خود به درون آتش، و تجربهٔ آتش، امید ورزد که مانند *ارداویراف* یا دانته از آن راهِ بی‌بازگشت با ره‌توشه یا ره‌آوردی بازگردد. و اینک، به همین بیم و امید، مانند ارداویراف، سه گام مانده به آتش خواهیم نشست. مانند موسی در برابر آتشِ شگرف. ـ به امید قَبَس و برگرفتن افروزه‌ای یا حتی بگو جرقه‌ای در حد یک وجیزهٔ سرد ـ و اینک آغاز...

در یکی از تازه‌ترین مصاحبه‌های خود، آتشی، سخنی دارد از سر اعتراض به تب تازهٔ شعرسرایی‌های مدعی نوآیینی (modernism) و از آن برتر، ادیبان پیر و جوانی که خود را

پیام‌آورانِ «پَسانو»(Postmodern) می‌انگارند: ـ «دوستان ما دارند سریع خود را با جهان، همراه می‌کنند و می‌کوشند شعر پُست مدرن بگویند [...]» پست مدرن برای اروپا چیست جز پاسخ به سلطهٔ ماشینیسم و تکنولوژی؟ اما ما هنوز از نظر فرهنگی داریم در ورطهٔ فئودالیسم دست و پا می‌زنیم [...] آیا واقعاً الان ذهن ما یک ذهن مدرن است؟ یعنی ما از دکارت و نیچه و کانت عبور کرده‌ایم؟ [...] ما نحو را می‌شکنیم؛ یعنی ساختار شعر را به هم می‌ریزیم؛ یعنی هنجار کلام را به هم می‌زنیم؛ ما از این کار می‌خواهیم وضعیت جدید و زیبایی آفریده شود. ساختارشکنی این است. شعری که به وجود می‌آوریم باید زیبایی داشته باشد. من به براهنی احترام می‌گذارم چون آدم خردمندی‌ست و سواد دارد، فقط در مقولهٔ شعر و سرایش همیشه با هم دعوا داشته‌ایم. [...] می‌گویند نحو زبان نیمایی یکنواخت شده و اشباع شده و دیگر نمی‌توان در آن، کار تازه کرد. بُنِ فلسفیِ این ادعا هم این است که نحو نیمایی، فقط ظرفیت فلسفهٔ دکارتی ـ کانتی را دارد و چون آن فلسفه، کهنه و منسوخ شده، زبان نیما هم کهنه شده. آیا واقعاً چنین است؟ در جهان و در ایران؟ [...] گویا ما ایرانی‌ها همیشه کاسهٔ داغتر از آشیم! [آیا] ما چند شاعر بزرگ در اروپا داریم که به چنان مرحله‌ای رسیده‌اند؟ باور کنید من شعر کامینگز را بیش از شعر دوستانمان درک می‌کنم. [...] منظور من از این گفته [که: «شعر امروز با باز کردن کلاف زبان، کوشش در ظرفیت بخشیدن به زبان برای بیان زندگیِ پیچیده و پر هیاهوی امروز دارد»ـ] این نیست که ما به تناسب جهان شلوغ امروز، زبان را شلوغ کنیم [...] یعنی چون از دنیای پیچیدهٔ امروز می‌گوییم پیچیده بگوییم. اگر این طور بود آنهایی که در دنیای شلوغترِ امروز ـ یعنی مثلاً در غرب ـ زندگی می‌کنند، شعرهای پیچیده‌تری می‌گفتند. همان جا هم باید بگوییم: پیچیده‌ترین اندیشه در ساده‌ترین زبان...» (روزگار وصل، شماره ۶، بهار و تابستان ۱۳۷۷)

این سخن (یا این فریادِ) آتشی شگفت‌آور است، به ویژه از سوی کسی چون او که همواره مشوق و حتی برانگیزانندهٔ نوآورانِ جوان و پیر، و امواج گوناگونِ تجربه‌های جدید ادبی بوده است. و بسا که خود، پیاپی به این امواج، پیوسته است و باز از آن گسسته است تا افقی دیگر را بیازماید. و پرسشگر این مصاحبه دوست عزیزم رضا عامری نیز از هواداران این نوگرایان و یکی از مؤیدان نگره‌های جدید رضا براهنی در قلمرو شعر، و براهنی نیز گویا انعکاس آواهای پسا ـ نو است که از آن سوی کوه‌های اورال به گوش می‌رسد. پس اعتراض آتشی به چیست؟ به نوگرایی؟ به آروین‌های نو؟ به اینکه زبان، خود را و تنها خود را متجلی سازد و به قول براهنی: زبان، خود را به رخ زبان بکشد؟ آتشی، بی‌شک، همانند نگارندهٔ این وجیزه، نگرهٔ تجاوزهای فرهنگی را نمی‌پذیرد. زیرا هیچ‌گاه فرهنگ، به فرهنگ یورش نمی‌برد ـ بلکه همواره این ضد فرهنگ است که از درون یا برون بر فرهنگ می‌تازد ـ در برخورد میان فرهنگ با فرهنگ همواره یک «هَماژیری» [یعنی تبادل آگاهی و برهم کُنش] رخ می‌دهد و حاصل چنین برخوردی در سراسر تاریخ، جرقه‌های شکوفاییِ فرهنگی بوده است. ویژگیِ بارز فرهنگ، اما، آن است که برخلاف سنت یا فرادَهش، استدلال‌پذیر است و چالش‌پذیر و از همین رو نیز پویا و خود ـ ویرا. (می‌گذریم از تبادل و اختلاط میان فرادهش و فرهنگ.) پس قضیه چیست؟... چیزی دارد رخ می‌دهد... در این سوی جهان کبریتی کشیده می‌شود...

در آن سوی جهان، یک دانشمند رشتهٔ گِرانایی کَوِیژه‌ای (Quantum gravity)، به نام *آلن سوکال* (Alan Sokal) به شیوه‌ای چنان بدیع به سراغ نگره‌های پسانو می‌رود که انفجاری از حیرت پدید می‌آورد؛ انفجاری چنان حیرت‌بار که تکانهٔ آن، هنوز، پس از گذر دو سال، لرزه بر اندام دانشوران و نگره‌پردازان می‌افکند و توفانی از مقالات را پدید آورده است. حکایت آتش‌افروزیِ سوکال چنین بود: در سال ۱۹۹۴ میلادی، وی دست به نوشتن مقاله‌ای بسیار دقیق و فنی زد تا ثابت کند نگره‌های پسا ـ نوگرایانی مانند *آنر، بلور، بودریار، دریدا، دلوز، فرولا، فوکو، لاتور، لاکان* و...(Honer, Bloor, Baudrillard, Derrida, Deleuze, Froula, Faucault, Latour, Lacan) چه پیامدهای پر بار و راهگشایی برای فیزیک نظری دارد و تا چه اندازه فیزیک جدید و فلسفهٔ پسا نو، هماهنگ و همخوانند و چه اندازه مفاهیم معمول علم، در این میان، ناکار است... و اینک چه شباهت شگرفی می‌بینیم میان آن نوشتهٔ درخشان آلن سوکال و مقالات نگره‌پردازانه‌ای که در این سو، با استناد به اندیشه‌های فلسفی و یا زبانگانیِ *رولن بارت، پُل دو ـ مان* (Paul de Man) *ژاک دریدا، ژان فرانسوا لیوتار* (Jean Francois Lyotard) *مارتین هایدگر، نیچه* و *یان موکارفسکی* (Jan Mukarovsk) ژرفکاوانه به اثبات این نکته برخاسته‌اند که این اندیشه‌های پسانو، چه پیامدهای والایی برای شاعران ما دارد و چه اندازه شعر ما، از *گاتاهای زرتشت* در سه هزار سال پیش گرفته تا به *نیما* و... *شاملو*، در برابر شعری که به شیوهٔ پسا نو سروده شده باشد، ناکارا و تهی از شعریت است. تنها نکته‌ای که می‌ماند این است که در آن سوی دریاها، تنها دو

هفته پس از آنکه گردانندگان نشریهٔ بسیار معتبر Social Text مقالهٔ *سوکال* را پس از دو سال بررسیِ دقیق، در سال ۱۹۹۶ به چاپ رساندند، وی افشا کرد که سراپای مقالهٔ خوش ـ ساختش، آش در ـ هم ـ جوشی بوده است از نگره‌های بی‌ربط که زیرکانه و عمداً سرهم‌بندی شده بود تا ناآگاهیِ کسانی را که خود را پیام‌آوران روزگار نو می‌دانند نشان دهد و... آتش. منطق آتش. پالایش آتش... «پس محو شد او بدان لهیب که می‌پالد ایشان را.»

حال پرسش اینجاست که اگر امروز، ناگاه آقای براهنی نیز، مانند آلن سوکال، اعلام کند که مقالهٔ *چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟* در آخر کتاب *خطاب به پروانه‌ها* (۱۳۷۴) و نگره‌های ادبیِ آن را از سر شوخی و برای گول‌گیری نوشته است، چیست تکلیف شاعران خُرد و کلانی که آن همه را جدی گرفته‌اند و در این سالها کوشیده‌اند به جای «شعرفام» کردنِ خونی که درونشان می‌جوشد، از روی دست‌نگره‌ها، شعر بسازند؟ این انگاره را نباید سرسری و بعید گرفت، زیرا کاری که سوکال کرد شیوه‌ای‌ست آزموده که سوررئالیست‌های فرانسوی، در آغاز همین سده، بارها کامیابانه بدان دست یازیدند و خود نیز آن را «canulard» [«گولوار»] نامیدند. سال‌ها پیش، در ایران، صادق هدایت برای م. فرزانه افشا می‌کند که خود، چند مقالهٔ گولوار در مطبوعات ایران نوشته اما صدای اعتراض هیچ کس در نیامده: «این [جماعت] را فقط باید دست انداخت. [...] چند مقالهٔ canular [گولوار] نوشتم که هیچ کس متوجه نشد. [...] مقاله‌های بی‌سروته؛ و هیچ کس ایراد نگرفت. یا نمی‌خواندند و اگر هم می‌خواندند چیزی دستگیرشان نمی‌شد.» (*آشنایی با صادق هدایت*، نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۱۴۵)

در تیزهوشیِ براهنی، شک نباید داشت. و اگر گولواره‌ای بنویسد تشخیص آن به شدت دشوار است. شاید از همین رو بود که چهار سال پیشتر، هنگامی که نگارنده، شفاهاً اختلاف‌نظر خود را با نگره‌های براهنی با او در میان نهاد و قرار بر نوشتن شد... شکِ مواجه بودن با یک کتاب گولوار پا به میان نهاد. نکته اینجا بود که در بسیاری از اشعار آن کتاب، خود براهنی انگار از نگره‌پردازی‌های خود تخطی کرده بود. مثلاً بنگریم به شعر بازگشتن در آن کتاب: «*از کوچه‌ام فرشته می‌گذرد باز / در جامِ ارغوانِ قدیمی انگار آدم آیینه می‌گذرد باز / چهچهِ سپید حنجرهٔ انگشت‌های نرمِ شوپن بر کلیدهای ساز می‌گذرد باز / اشکی که روی چهره پاشیده شد / بغضی که می‌ترکد حالا / سیخرِ بلوط رنگ / به بالای سروِ ناز / و انگشت‌های خرمالو / و آدم و آیینه می‌گذرد / باز*» ما بحثی از خوش‌پرداختگیِ این شعر، و تأثیرات زیباشناختیِ آن نمی‌کنیم، تنها می‌پرسیم چگونه سرایندهٔ چنین شعری، خود را نیمایی نمی‌داند؟ به ایشان گفتم انگار در اینجا با دو کتاب مواجهیم: اشعار و نگره‌ها. و ایشان ـ در کمال حیرت من ـ این را تصدیق فرمودند. نکته اما اینجاست که اگر چنین باشد حتماً یا با اشعار گولوار مواجهیم و یا با نگره‌های گولوار. گیرم شاید این را بیش از اندازه آشکار پنداشته بودم. چند سال بعد، قضیه جدی شده بود. چرا که انگار از پس انواع گولواره‌ها، شعرها و شاعرانی پا به میدان می‌نهادند که خود را یا «پسا - Post modern نو» می‌نامیدند اما بهتر است ایشان را «پَسا ـ گولوار» یا Post canular بنامیم تا تصور نشود بحث بر سر کهنه و نو است. این نکته‌ای ست بسیار مهم. در اعتراضی که آتشی و دیگران به نویسندگان و یا شاعرانِ پسا ـ گولوار داشته‌اند همواره ایشان را (به میل خود ایشان) «پَسانو» نامیده‌اند. این نامی‌ست بی مسمّا. مانند اینکه دانشمندانی، مقالهٔ گولوارِ «آلن سوکال» را جدی بگیرند مدعیِ ابداع فیزیک پسا ـ نویی شوند که در آن، مطابق با اقتضائات شگفت *ژاک دریدا* و *ژان*، هیپولیت عدد «پی»، π، و ثابتِ گرانشی G متغیر است... اینجا سخن بر سر عصر جدید نیست که مانند آتشی نگران باشیم تا چه اندازه فرهنگ ما بدان نزدیک است یا مانند برخی در صدد نقدش برآییم، بلکه با یک گولوارهٔ آگاهانه یا ناخودآگاهانه رویاروییم که در هر عصری ممکن است رخ دهد. اگر مجموعه‌ای از سخن‌های مغلق و پیچیده، خود را به زمانه‌ای وابسته کنند انکار آن سخن‌ها به معنای طرد دستاوردهای آن زمانه نیست. اما چه خواهد شد اگر خندیدن ما به سخنی پیچاپیچ نشانهٔ ناخردمندیِ ما تلقی شود؟

شاید یکی از پرمغزترین افسانه‌هایی که در کودکی خوانده‌ایم حکایت *خیاطان زیرک* و پادشاه باشد. امروز انگار وقت آن رسیده تا آن را دوباره به یاد آوریم: پادشاه را جامهٔ بی‌تاروپودی پوشانده‌اند که گویا تنها خردمندان آن را می‌بینند. پس، کسی دم برنمی‌آورد. مگر کودکی که از برهنگیِ پادشاه خنده سر می‌دهد. کودک باشیم و نترسیم... و اگر می‌ترسیم از کشاکش با لشکری از نوپهلوانانِ نگره‌پرداز جهان شمال که پرچمدارانِ هنر پسا گولوار می‌نمایند، می‌توان یقین داشت که، درگذر از کوه‌ها و دریاها، این پهلوانانِ نامی طبق معمول، «دست و پا شکسته» به خطهٔ ما رسیده‌اند!

برای آزمودن این میدان، شعری از آتشی را در برابر منتقدان

و یا شاعران پساگولوار قرار می‌دهیم. این شعر، دستچین عامدانه‌ای نیست، و زمانی که قرار بر بزرگداشت آتشی شد، دوست فرزانه‌ام رضا پرهیزگار، آن را برای واکاوی به من سپرد - تنها بدین دلیل که این تازه‌ترین شعری بود که در آن زمان از آتشی در نشریه‌ای - دنیای سخن، شماره ۷۸- به چاپ رسیده بود. ما این شعر را که عشقه در آینه نام دارد تماماً نقل خواهیم کرد و آن را در برابر نمونه‌ای از مؤلفه‌هایی که برای شعر پساگولوار برمی‌شمرند قرار خواهیم داد.

عشقه در آینه

«یارا! یارا! آسمان دور است/ تو بیا پایین / - اینجا// تو همیشه باید جایی - همیشه همین نزدیکی - باشی /این قاب خالی بر دیوار /که آویزانِ چشم من است/ و این قاب خالی بر دیوار /که آویزانِ چشم من است/ و این آینهٔ بابر/ که همیشه کسی گریخته از آن انگار/ و آن عشقهٔ مدهوش/ که چنگ می‌زند سمج تا بالا برود از دیوار/ [از دیوار بالا برود/ تا ببیند در خانهٔ همسایه گلی هست آیا - با دلِ باز- /که بخواند برای پرنده‌ای.../ تا بخواند پرنده برایش/ با دلِ تنگ -؟]/ یارا! یارا! /آسمان دور است/ تو بیا - اینجا- بالا را پایین // تو در این نزدیکی باید باشی تا قابی به آغوش بکشد شکلی را/ تا شکلی سر برود از قابی/ تا آیینه سبز شود از برگشتن یکی/ تا کلمه گرم شود از نفسِ حبّی/ و آن عشقه/ برود بالاتر همچنان برود بالاتر/ تا ببیند از سرِ دیوار، درخت نارنج خانهٔ همسایه/ - مشتعل از آفتاب‌های منفجر شدهٔ خود - / [پس تو هستی؟/ - ای خونِ جان! ای گوشتِ نور!/ پس تو هستی ای بخار خون گرم تازه/ از گلوی تازه بریدهٔ واژه/ در قربانگاه شعر!] //آسمان نزدیک است یارا!/ تو بیا بالا اینجا/ تو بیا پایین را بالا...»

منتقد و یا شاعری که خود را Post-modern (پسا-نو) می‌نامد، اینک باید معیارهای خود را در برابر این شعر قرار دهد تا بدانیم او این شعر را چگونه ارزیابی می‌کند؟

۱) نثر-گرایی یا شعرِ گفتاری: مطابق این معیار، شعر جدید باید رو به سوی نثر یا زبان محاوره و گفتار داشته باشد. پس شعر بالا که تا حد زیادی چنین معیاری را رعایت کرده، موفق است. حال، برای آزمایش، نخستین بند شعر بالا را به سوی اوزان نیمایی می‌کشانیم:

[بازسرایی]

«دوردست یارا آسمان/ پایین بیا، اینجا... که تو/ جایی همین نزدیکی‌ها بایست باشی هر زمان// دیوار!... وین قاب تهی/ کز دیده‌ام آویخته/ وین آینهٔ بابر کزان/ گویی کسی بگریخته/ وان پیچکِ مدهوش، کـ - او/ بر می‌زند چنگی سمج/ دیوار را تا بر شود- بالا رود/ (باید رود بالا زلاد/ بیند که در همسایگی/ دلباز هست آیا گلی/ آواز خوان بر مرغکی.../ تا نیز مرغک بهر او آواز خواند تنگدل) // یارا چه دوردست آسمان/ پایین ز بالا را بیا: اینجا»*

ما می‌پذیریم که اگر از همکاری سرایندهٔ شعر در این آزمایش برخوردار بودیم، با نتیجه‌ای درخشان مواجه می‌شدیم که کمتر کاستی داشت. با این همه، اینک شکل موزون شعر را در همین حد پذیرا می‌شویم و دوباره می‌پرسیم آیا معیاری برای برتری دادن یکی از این دو شکل وجود دارد؟ آیا شکل موزون، رسانای محتوای رمانتیک شعر است و شکل منثور، پنهانگر آن؟ اگر آری، آیا نباید شاعر که در اوزان عروضی زبردست است آن را به شیوه‌ای نیمایی می‌سرود تا شکل آن با محتوای ظاهراً رمانتیک آن همجوش‌تر شود؟ وگرنه، اگر شکل منثور با محتوا همخوان‌تر است آیا می‌توان تغییرات محتوا را بر حسب تغییر شکل آن نشان داد، و نشان داد محتوای شکل منثور چه برتری‌هایی دارد؟ به گمان ما، شعر پسانو، حکماً باید منثور باشد! از یکسو، این برداشتی‌ست بسیار دُژ- دیس (distorting) از آنچه آقای براهنی وزن پنهان شعر می‌نامد و از یک سو برآمده از یکی از اعجاب‌انگیزترین شیوه‌های تحریف نگرهٔ به اصطلاح «گفتار محوری» ژاک دریدا ست که توسط یک شاعر نگره‌پرداز صالح رخ‌نمون شده و توسط دیگران بسط داده شده: چند سالی پیش، ایشان در نوشته‌ای فاضلانه توضیح داده‌اند که شعر امروز ما باید هماهنگ با نگرهٔ دریدا، گفتار - محور شود، و این به زعم ایشان یعنی برگزیدن زبان محاوره‌ای. این نگرهٔ پساگولوار، نه تنها متوجه نیست که اصطلاح logocentrism که در فارسی به «کلام - محوری» یا «گفتار - محوری» ترجمه شده متکی‌ست به مفهوم logos در فلسفهٔ غرب (و نه زبان گفتار یا محاوره!)- بلکه پاک از یاد برده است که دریدا اصلاً برتریِ سنتیِ «گفتار» را رد می‌کند. (گیرم به فرض محال، وی «گفتار» را نه در برابر «نوشتار» که به معنای «زبان محاوره‌ای» در برابر «زبان ادیبانه» به کار برده باشد!) وانگهی معلوم نیست چگونه منتقدان پساگولوار بین چنین نگره‌ای، با نگرهٔ «غیرطبیعی کردن زبان» و نحوگریزی یا نحوشکنی‌شان پل می‌زنند. با این همه، چون نگرهٔ گفتارگرایی بسی آسان نماست بسیاری از شاعران جوان، بدان روی آورده‌اند. حال آنکه هر کس اندکی بر زبان محاوره‌ای یا

گویش‌های بومی کار کرده باشد می‌داند چه اندازه کشف و استخراج زیبایی‌ها و آهنگ‌های نهفته در دل این زبان دشوارتر و توان ـ فرساتر از زبان ادبی‌ست. و تازه اگر نویسنده یا شاعری نازک‌آرایی‌های آن را کشف کند معلوم نیست چرا باید خود را از گستره و سایر فامسایه‌های زبان فارسی محروم کند.

۲) نحوشکنی و هنجارگریزی: در اینجا نیز با یکی از معیارهای شاهوار پساگولوار مواجهیم. کسانی که با شتاب در کار واردات اندیشه‌اند اینک چندان فریفتهٔ مرغ همسایه شده‌اند که یکسره از نرمش شگرف زبان فارسی در شعر غافل مانده‌اند. برای آزمودن این پدیده، بار دیگر به شعر آتشی می‌نگریم و نخستین جملهٔ آن را بر می‌گزینیم. «یارا، آسمان دور است». این واژ ـ ریس (جمله) از چهار واژه بر ساخته شده که نحو (syntax) یا «واژآرایی» آن را در شعر فارسی می‌توان به آسانی تغییر داد بدون آنکه در معنای اصلی تغییر عمده‌ای رخ دهد. این واژه‌ها را چنین نامگذاری می‌کنیم:

یارا = a / آسمان = b / دور = c / است = d

اینک با چهار عنصر a,b,c,d روبه‌روییم که اگر به زبان ریاضی سخن بگوییم، تعداد ممکن ترتیب یا جایگشت آنها برابر است با فَرسازِ چهار (4- factorial) که برابر می‌شود با ۲۴ حالت. (۲۴ = ۲ × ۳ × ۴ =!۴)

خواهیم دید که هنجار شعر فارسی به گونه‌ای شگفت، به همهٔ این ۲۴ حالت اجازهٔ ورود می‌دهد. خواننده خود می‌تواند این را برای خود بیازماید اما نمونه‌وار:

۱) یارا، آسمان دوردست [abcd]
۲) یارا، آسمانست دور [abdc]
۳) یارا، هست آسمان دور [adbc]
۴) یارا، دورست آسمان [acbd]
۵) یارا، دور آسمانست [acdb]
۶) آسمان، یارا، دورست [bacd]...
۱۳) دور، یارا، آسمانست [cabd]...
۱۹) هست، یارا، آسمان دور [dabc]...
۲۴) هست دور آسمان، یارا [dcba]...

پژوهیدنی‌ست که در برخی از این واژآرایی‌ها، کلمهٔ «است» باید تبدیل به «هست» شود. و نیز تنها در دو مورد [cbad و bcad] زبان از شیوایی باز می‌ماند که می‌توان با تبدیل حالت خطابیِ «یارا» به دو تکواژ «ای یار»، آن را باز هنجار کرد:

۹) آسمان دور [ای یار]ست
۱۵) دور، آسمان [ای یار]ست

اما از این ریزبینی‌ها در می‌گذریم و یادآور می‌شویم که زبان انگلیسی تنها به ۸ عدد از ۲۴ حالت فوق پاسخ می‌دهد که حادترین مثال آن چنین است:

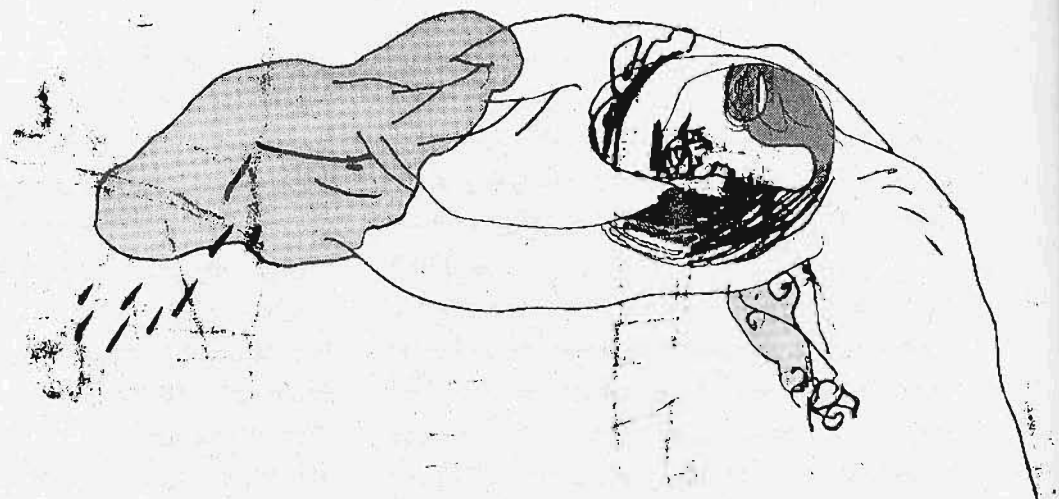
14) Far, o love, is the sky. [=cadb]

پس آیا هنگامی که براهنی از استبداد نحوی سخن می‌راند نظر به زبان انگلیسی دارد؟! باری نکته اینجاست که در زبان مادریِ ما، واژآرایی‌های بیست و چهارگانهٔ این ۴ واژه، اکثراً برخوردار از ضرباهنگی هستند که با یکی از اوزان عروضی هماهنگ است؛ چنان که مثلاً حالت هفدهم [cdab] همان بحر رجز است (مستفعلن ـ مستفعلن...): «دورست، یارا، آسمان» که هرگاه چنین واژآراییِ بهنجاری را نحوشکنیِ نثر بنامیم، چنان که دیدیم شعر به سوی ساختار شعر کهن و یا شعر نیمایی پرتاب می‌شود. و این، خلاف اهداف شعر پساگولوار است که می‌خواهد غیرنیمایی نمایان شود!

بنابراین کشف بزرگ این دبستان ادبی، یعنی نحوشکنی، فرو کاسته می‌شود به جایگشت حروف اضافه! گیرم که همین شگرد هم، در جملاتی که عاری از حروف اضافه باشد از کار می‌افتد. مثلاً جملهٔ «من او را دیدم» با نابجاییِ «را»، می‌تواند تبدیل شود به: «را، من او را دیدم»، که در فارسی نابهنجار است. اما... باز پرسش اینجاست که آیا شاعر باید: (الف)ـ در سطر شعرش چنین کند یا (ب)ـ تنها در یکی دو جا؟ اگر پاسخ نگره‌پردازانِ پساگولوار، حالت الف باشد، چرا باید هنجارشکنی را تا انتهای آن ادامه نداد؟ مثلاً چرا در هنجارشکنی از سطر «ای گوشت نورا» در شعر آتشی، فقط جای حرف ندای «ای» را باید عوض کرد؟ چرا یکسره حرف و گفت و صوت را بر هم نزنیم؟ چرا همهٔ کلمات را منفجر نکنیم تا سرانجام به حروف الفبایی برسیم و چرا از آن هم فراتر نرویم تا فقط یک حرف برای ما بماند مانند حرف «گاف»، و آن را به گونهٔ یک شعر ناب که در آن یک واج در جلوه‌گری‌ست ارائه ندهیم:

گ

شک نیست که در اینجا با یک «گاف» هنری روباروییم! اما اگر شعر پساگولوار بخواهد بدین سو راه بسپرد، تازه خود را به هشتاد سال پیش افکنده و نغمهٔ *دادائیست‌ها* را در زوریخ و پاریس سر داده که با همهٔ جذابیت انقلابی‌اش وابسته است به جنبش‌های نوآیین (modernist) در آغاز این سده،... سال ۱۹۱۸ میلادی و مانیفست / باورنامهٔ دادائیسم نوشتهٔ تریستان *زارا* (Tristan Tzara)... حال آنکه پساگولوارهای ما ادعای تعلق به امروز و جنبش‌های پسانو Postmodern دارند! و... اما اگر پاسخ همانا «ب» باشد، در شعر شاعران معاصر (شاملو،



فروغ، رویایی...) گاه جای حروف اضافه به ضرورتی درونی نابجا شده، چنان که در سطری از شعر بالا: «تو بیا ـ اینجا ـ بالا را پایین» / «پایین ز بالا را بیا اینجا». پس این نیز ابداعی تازه نیست.

۳) ساختارشکنی: اینجا، به خاستگاهِ اصلیِ نگرشِ پساگولوار پا می‌نهیم. ترجمهٔ واژهٔ deconstruction به «شالوده شکنی» و سرانجام به «ساختارشکنی»، همراه با مطالعهٔ سرسری نظرات دریدا در این باب، زمینه‌ای برای یک گولواره پدید آورده که گویی شاه ـ کلید دریافت مؤلفه‌ها، احکام و نگره‌های پساگولوار است. واژهٔ شالوده‌شکنی، طبعاً این پندار را می‌آورد که هدف، درهم فرو شکستن همهٔ شالوده‌ها و بنیادهای مألوف و پذیرفته شده است. حال اینکه اگر همه این باشد، این همانا احیای دادائیسم انقلابی‌ست که در سال ۱۹۲۰ میلادی فرو مرد و در سال ۱۹۵۰ دوباره سر برآورد. از سویی واژهٔ ساختارشکنی هم به نوبهٔ خود، سرچشمهٔ این پندار شده که شاعر و یا نویسنده باید ساختار شعر و یا داستانِ خود را درهم فرو شکند و اثری بی‌در و پیکر فراهم آورد. انگار در یک فرایندِ هرزگرد، کارِ کارستان هنرمند این است که پیاپی فرآورده‌هایی بر الگوی نگره‌ها برسازد تا موادِ خامی پدید آید برای نگره‌پردازی که لذت زیباشناسانه‌اش به لذت تطبیق متن با نگره فرو کاسته شده. برای رهایی از این کژتابی شاید بهتر آن باشد که واژهٔ deconstruction را که در سنت فلسفیِ خود، به معنای «واچیدن» یا «ورچیدن لایه به لایه» است (مانند ورچیدن رج‌های یک ساختمان) به واژه‌ای مانند «لایه گسلی» ترجمه کنیم. لایه گسلی در این معنا از یکسو همسوست با واکاوی (analysis) به معنای از هم شکافتن و از سویی دیگر اگر لایه گسلی تا بدان جا پیش برود که به شالودهٔ اصلی یا بنیادها برسد هم ـ آماج است با radicalism (ریشه گرایی) به معنای رفتن به ریشه‌ها. و این هر دو سرانجام پیوسته‌اند با criticism (نقد) ـ هرگاه بپذیریم که این واژه نیز در اصل یونانیِ خود هم‌ریشه است با ستاکِ «کر» در زبان‌های هند و اروپایی به معنای بریدن و شکافتن ـ همچنان که در زبان فارسی میانه، کاروازهٔ «کریتن» را به همین معنا داریم و در گویش‌های امروزین، کاروازهٔ «کراندن» را. در هر صورت، شک نیست که لایه گسلی، بیش از آنکه مربوط به شیوه‌های آفرینش هنری باشد همبسته است با نقد و واکاوی. هر چند یک هنرمند در جست‌وجوی نگاه نو ـ اش به جهان، شاید به شیوهٔ خود، هستی را لایه گسلی کرده باشد. پس اینک منتقد پساگولوار، چونان که با شعر «عشقه در آینه» روبه‌رو شود نمی‌تواند با دیدن ساختار و شالوده‌های ناشکستهٔ آن به گلایه درآید. زیرا لایه گسلی، اینک به عهدهٔ منتقد است. در واقع در همین وجیزه، می‌توان نشان داد که در نخستین واکاوی و لایه گسلی از همین شعر ساده پا به عرصه‌ای می‌نهیم که در آن، شاعر و شعر، انگار در فرایندی ناخودآگاه رو به سوی نوعی «پلاستیسیته» و هنرهای تجسمی نوآیین دارند: فضاهایی فروکاسته به خطوط عمودی ـ افقی، با رنگ‌های اولیه آن چنان که در نگره‌ها و نقاشی‌های موندریان (Mondrian) می‌شناسیم... که اگر این را نهایت شالوده شکنی بینگاریم بار دیگر داوری‌های پساگولوار دچار اغتشاش خواهد شد...

اما اکنون بگذارید درنگی کنیم و باز، نظاره‌گر آتشواره‌ای شویم که از میان زبانه‌های شعله‌اش شبح اسبی سفید، سر می‌کشد. به آنان که پروای آن دارند که این اسب آتشین یال، ما را به قهقرای گذشته‌ها می‌کشاند می‌توانیم یادآور شویم که دادائیست‌ها نیز نام مکتب خود را از واژهٔ «دادا» گرفتند: نام اسبهای چوبین و آوای هی کردنِ اسب. و آن اسبِ هی شدهٔ بی‌جان، بی‌شک؛ روبه سوی آینده داشت...

در آنچه خواهد آمد برای رعایت کوتاهیِ سخن، از زبانی استعاری بهره خواهیم جست تا بتوان لایه‌های گوناگونی را درهم تنید و سریع و همزمان، پیش برد. بر بال چنین قالیچهٔ تندپروازی‌ست که بار دیگر نمایی از ندانستگی در چشم‌اندازِ ما پدیدار می‌شود و نیز بر بال هموست که آسان خود را به زمانی دور می‌افکنیم. روزگاران غریبِ پا گرفتنِ «نسل سوم»... پریروزها... «پری» ـ روزها:

... آن روزها، هنوز سخن از اسبی سفید و وحشی بود که ده سالی پیشتر، سر از دریای جنوب برآورده بود و هنوز می‌شد شیههٔ سرکشانه‌اش را باز شنید؛ و گاه، در شب ـ پرسه‌های خیال، سمکوبه‌های همو بود انگار، که بر سنگفرش و آژیانه‌های شهر ما آتشی می‌پاشید؛ می‌شود گفت که برای جهان شفاف و سراپا زندهٔ ما، این جاندار شگرف، آمیزه‌ای می‌نمود از اسبهای اسطوره‌ای: «تیشتر»ی در جنگ با تاریکی و «پگاسوس» خدایان هنر. و این شاید بزرگترین یادوار ما باشد از پدیداریِ اسب سفید وحشی ـ یکی از نخستین شعرهای پُر آوازهٔ آتشی که در بیست و شش سالگی سروده بود ـ (و خود، آن را خنجرها، بوسه‌ها و پیمانها نامیده بود.) چنین آغازه‌ای برای شاعری بس جوان، به گفتهٔ فروغ رشک‌انگیز می‌نمود و نویدبخش. و این، شایان نکته‌ای‌ست: دیگر چه باک اگر امروز، چندان به شیدایی، در آن شعر ننگریم. پرسش مهم آن روزها، این می‌باید بود که آن توسن جوان به کدام ایوانِ وَالای آینده روی خواهد نهاد؟ و گرانبارترین پرسش امروزمان اما این است که آن بارهٔ سرکش سپس به کدام چاهِ چغادینه فرو افتاد (و چرا؟) و آبی که غلغله‌زن از خون او جوشید، پای کدام نیزار زمزمه کرد و بر گرد کدام تالابها چرخید و دگربار به کدام خور خواهد ریخت؟

به گمانم اگر در یادکاوی‌های خود بار دیگر آن شعر را مرور کنیم ترجیعی را به یاد خواهیم آورد که انگار همهٔ سرنوشت شاعر و ما برْ راستای آن رقم خورده. و این ترجیع، گویی، پیش ـ ایمایی را در خود می‌پرورد:

«اسب سفید وحشی اما گسسته یال»

در یک گذشته‌نگری، به گمانم این دیسواره (image) با همهٔ بارِ حماسی و جنبش رزمانه‌اش، اینک تلویحی دگرگونه دارد: گسلش و واپاشی آن اسب جوان به یالواره‌هایی نازک در جهانی دیگرگون و هم‌آمیزی‌اش با واپسین بازمان (Residue)های شورمندی در جهان (Post-modern) ـ یالواره‌هایی که، همچون تاروپودهای نامریی، در ژرفساختِ بسی از سروده‌های آتشی لاپوشانی شده و با نخستین ژرفکاوی پدیدار می‌گردد، یالواره‌هایی که برای نمونه، در شعر عشقه در آینه نیز خواهیمش دید، اما پیش از آن، می‌بایست تا نگاهی گذرا بیفکنیم به گذر پُر افت و خیز اسب سفید از گُذارهای زمانه‌ای پر خیزاب؛ و به یاد بیاوریم که این گذار، حکایت استحاله و فرگشتی‌ست چهل ساله (سال ۱۳۳۶ تا پایان ۱۳۷۶) ـ:

«خنجرها، بوسه‌ها و پیمانها» (۱۳۳۶)، شعری که نزد خوانندگانش به «اسب سفید وحشی» مشهور شده، خود، آشکارا پایان حماسه را فریاد می‌زد. گیریم آن روزها از خود نپرسیدیم اگر اسب رزمندهٔ ما جان بسپارد چه از او خواهد ماند مگر یال‌های آتشینش و نعلی بر استخوان؟ پس آیا نمی‌شد گمان داشت که زان پس، شاعر ما از زین و استخوان اسب پیر، ساز کاسه‌ای برخواهد ساخت و از نعل او سیمی و از یال او کمان ـ مویی، تا برکنارهٔ دریای خود، اندوهگین پرسه زند و مانند لولیان جنوب، سارنگی بنوازد و غزلواره‌های اندوهه‌ای (Nostalgic)اش را برای دریانوردان خسته بسراید؟ اما این سازِ بومی، این سارنگی، آیا به خوشنوایی و پردامنگیِ آن سازِ خوش ـ نمای فرنگی، آن ویولن عصر نوزایی، خواهد بود که روزی ناخدایانِ جهانِ نو با خود به ساحل سوختهٔ دشتستانش آوردند؟ پس چه جای حیرانی‌ست اگر شروه‌سرای ما، دگربار، یالِ بازمانده را از کمانمو برگیرد و بر آرشهٔ ساز نوین بکشد. اما چه آمیزه‌ای! اینک از این ساز، آوایی برمی‌خیزد همچون شیهه‌های اسبی غریب در دیاری دور. و حتی این آوا اینک در میان سوت کشتی‌ها و شیپور خودروها گم می‌شود. و ما شاعر خود را می‌بینیم که هماهنگ با هم ـ بندیانِ جهان جنوب، می‌کوشد تا به راز شگرف این همه دگرگونی پی ببرد. راهی که او اما از سر شورمندی برمی‌گزیند، نواختن و نواختنِ هرچه بیشتر و هرچه ممتدتر است تا شاید به چنان چیره‌دستیِ والایی دست یابد تا بتواند یال آتش را بر ساز کل جهان بگیراند... جهان اما انگار روز به روز به شیوه‌ای سوزان، سردتر می‌شود و گُرّاگُر، خاموش‌تر! اینک رویاروی شاعر ما، جهان شگرف نو، دارد پا می‌گیرد. و این جهانِ «پسانو»، انگار خود، ساختارِ آتش را دارد: سیال، پیچاپیچ، گسترنده، شتابان، پویا و... با این همه نه چونان آتشواره‌ای که هنرمند ما می‌جُست و نه حتی یکسره همانند آنچه نمی‌جست، ملغمه‌ای ناساز: لهیبی سوزندهٔ ارزشها اما افسرنده. گرمازای تن‌ها و سرمازای تنهایی. مشعل دهکدهٔ جهانی و دود ـ زای میکده‌های جهان. آذرهٔ دنیا و آزرندهٔ رؤیا... اما حتی همین هم نیست! در شرجیِ لرزان کنار دریا همهٔ این تصاویر و اوصاف، جابه‌جا و واژگونه می‌شوند و

در پس هُرم داغی می‌درفشند. جاشوان بومی از دریای سیاه سر برمی‌آورند و با چهره‌ای هراسناک، پوست می‌افکنند. سعیرِ دوزخی که قربانیان خود را می‌جوید... و رقص ژولیده‌مویان...

این جهان، یکسره، نادریافتنی‌ست و اگر دریافتنی هم می‌بود ناگفتنی. زبان اینجا در می‌ماند و اگر هم زبان بگشاید تنها خودش را گشوده است و نه جهان را. ما از جهان، هیچ نمی‌دانیم و آنچه می‌دانیم واژه‌ای‌ست میان کَمانُسا یا پرانتز: «جهان»! ـ و اگر ببینیم این «جهان» در «آتش»، «لایه لایه می‌گسلد»، باز اینها همه واژه است. پس سرانجام، این، همان زبان است که به سردی در خود می‌سوزد و از هم می‌گسلد...

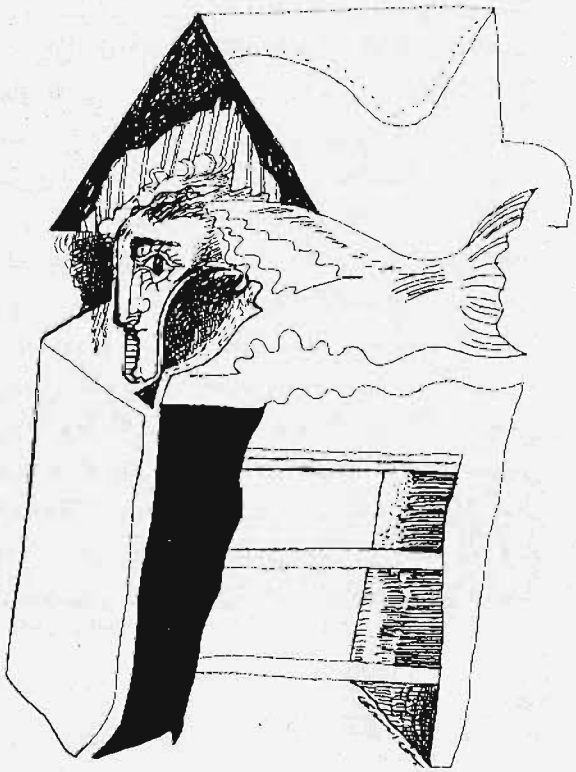
اینک هراسان یا تن داده به کابوسِ جهان، شاعرانی پدید خواهند آمد که یا تب‌آلود، به هذیان‌گویی خواهند افتاد و یا تنها راهِ بازتاب آن کابوس درنیافتنی را در لوتَراهایی غریب خواهند جُست. پس، آگاه یا ناگاه، این هنرمندان که داعیهٔ اندیشهٔ پسا- دکارتی (Post- cartesian) دارند تا حد تقلید یا محاکاتِ ارسطویی یا «واژتاب» جهان (mimesis) فرو می‌غلتند و ما واپسین فریاد هذیان‌وار یا «لوترایی»شان را به هنگام سقوط می‌شنویم: می‌داغلَتَمَم... م...م (ـ و شاید می‌خواهند بگویند به هنگام فروغلتیدن در شعلهٔ داغِ زبان، هستیِ داغان شدهٔ جهان را دیده‌اند ـ یا شاید می‌خواهند در یک کلام، قطعه‌ای از شعر *الیوت* را بازگویند: *پس به کارتاژ درآمدم / سوزان، سوزان، سوزان/ یارب تو مرا دریاب...*)

اگر اما این «جهان ـ زبان» برای فیلسوف یا منتقد جهان نو و شاعران و نویسندگانی از آن دست که گفتیم تازگی دارد برای داستانسرا و شاعر دیارِ هنر، که از دیرباز، جهان‌هایی را به یاریِ جادوی واژه‌ها می‌آفریده چندان ناآشنا نیست. گیریم که هر بار دشواریِ او کشف جادو و اورادی باشد فراخور و کارساز در شرایط نو. پس، شاعر ما به کلبهٔ شعر خود پناه می‌برد. جهان اینک خاموش است و انگار نمی‌توان امید داشت که چیزی جز سرایش سکوت یا واژگانی تهی از هر آواز و آهنگ، آن را بازگو کند. به قول پاسترناک، گویی «*اینک به پایانِ جهان رسیده‌ایم/نه تنپوشی داریم و نه خویشی.*» ـ این رستاخیزِ برهنه و یکه و تنها برخاستن از خاک انگار، نه امروز و اینجا که در هر زمان و زمانه‌ای، به هنگام آفرینش هنری پدیدار می‌شود. اینجا شبِ بی‌پایان، زمانِ بی‌زمانی، دانشِ ندانستگی، و افقِ «آپوکالیپتیک» (apocalyptic) هنرمند یا لحظهٔ موعودِ «فَراشگَردِ» اوست. ـ (واژهٔ فراشگرد / فرشگرد در زبان فارسیِ میانه چنین معنا شده: «رستاخیز، تجدید دنیا، تحول ماوراء الطبیعه‌ای، بسته شدنِ دورهٔ این دنیا و آغاز دنیای جدید» [دکتر بهرام فره‌وشی: *فرهنگ زبان پهلوی*] و همهٔ این معانی با بحث ما مرتبط است.) در تاریک روشنای این دخمهٔ جادو، یال اسب سفید وحشی، مانند تاژک‌هایی‌ست گسیخته و آویخته از کمانمو، که هر چند دیگر به کار خنیاگری نمی‌آید هنوز می‌توان همچون قلم‌مویی برای تصویرگری و یا همچون یال ـ چوبِ جادوگران به کارش گرفت تا ارواحی غریب پدیدار کرد؛ یا دست‌کم تاری از آن را به افسونی سوزاند. و آتش یال...

شگردی که اما در شعر «عشقه در آینه» با آن مواجهیم، باز- آراستن و چسباندن یال‌های اسب سفید وحشی‌ست انگار، بر بوم یک نقاشی ـ شعر. در نمای شعر، این یالواره‌های دگردیس، الگویی بسیار انتزاعی و سرد از خطوط افقی ـ عمودی می‌سازد که به ژرف ساخت شعر می‌خلد و ساختاری از پیام شعر پدید می‌آورد.

حتی در نگارش نخستین واژهٔ شعر: «یارا، یارا» می‌توان این گرایهٔ آمیختن خطوط عمودی (آ) و افقی (ی) را به چشم دید و آن را همچون یک «نگاره ـ سرایی» (emblematic pome) انگاشت ـ همانند کارکرد زیباشناسانهٔ خط در شعر چینی ـ ژاپنی. این نگاره سپس بسط می‌یابد: حرکت به سوی بالا («بیا بالا»، بالا رفتن عشقه، صعود بخار) و به سوی پایین (آویزان، سرازیر شدن)... و این دو در تقاطع با یک خط افقیِ ستبر: «دیوار» که رج‌های آن انگار می‌خواهد حرکت عمودی را یکسره قطع کند. برخورد این خطوط افقی و عمودی اما چارگوشه‌هایی برمی‌سازد که چون حاصل این خطوط است، سطوحی تهی بیش نیست («قابِ خالی»؛ «آینهٔ بایر»). پس، اینک درون فضایی دو بعدی به سر می‌بریم. این، همه یادآور نقاشی‌های پیت موندریان (Piet Mondrian)، نقاش پُرآوازهٔ هلندی‌ست. پایه‌های فلسفیِ چنین جهانِ ریسمان‌واره‌ای چیست؟ ـ انتزاع! نهایت انتزاع برای رسیدن به زیباییِ نهاییِ ناب. این پاسخ موندریان است. و از همین رو، وی در تخالف با کوبیسم که هنوز بر سر آن است تا فضا را حفظ کند اعلام می‌دارد: «... خود این فضا باید ویران شود. پس بر آن شدم تا به یاریِ سطح، حجم را ویران کنم. این را با خطوطی که سطوح را قطع می‌کرد به دست آوردم. با این همه، هنوز سطح دست نخورده می‌ماند. پس بر آن شدم که تنها خطوطی فراهم آورم و رنگ‌ها را به دورن خطوط بکشانم. اینک تنها مسئله، ویرانگریِ همین خطوط بود به یاریِ تخاصم متقابل آنها.» (گفتگو با سوبینی J.J. Sweeney، چند هفته پیش *از مرگ موندریان: سال ۱۹۴۴*) ـ اما بی‌شک، آتش، جنّی دیگر دارد. انگار شعر فریاد ساکت و نقاشی شدهٔ انزوایی‌ست ژرف. فضا در برابر او تخت

و بی‌روح شده، و او مانند موجودی تک بعدی به دیواری محصور شده: موجودی نامریی که حتی در آینه منعکس نمی‌شود. برخلاف موندریان که از پس از انتزاع‌گرایی‌اش، از هرگونه رنگ سبز و از هر بوته و درختی بیزاری می‌جوید، شاعر ما که به گونه‌ای دیگر به آن فضای انتزاعی دست یافته، آشکارا آرزوی سبزی و رویش عشقه‌ای دارد تا او را از برهوت بایر آینه و محبس دیوار برهاند. و بدین رو ضمن آنکه بی‌خبرانه به نتایج موندریان دربارهٔ رنگ رسیده و در پارهٔ اول شعر به رنگ‌های اولیه بسنده کرده (آبی = آسمان / / زرد = دیوار / / سرخ = گل) نمی‌تواند از آرزوی رنگ‌های ترکیبی نیز بگذرد. حتی در این جهان خاموش خط و نیم‌رنگ، آرزوی گلی را می‌کند که آوایی سرخ، سر دهد تا سپس آواز پرنده‌ای را برخیزاند. با این همه، شعر از هرگونه وزن و آهنگی پرهیز کرده تا سکوت سیطره بگیرد. طرفه اینجاست که با این همه آزمایش یاد شده در بالا که نشان می‌دهد این شعر چه آسان به وزن نیمایی درمی‌آید، گونه‌ای رمانتیسیسم به زیرکی پنهان شده را، در بنیان ژرفساختیِ شعر آشکار می‌سازد. گویی شاعر در نهفته‌ترین لایهٔ روحی‌اش شعری موزون یا آهنگین پدید آورده و سپس وزن و آهنگ آن را زدوده است. (فرایندی که ذهن ما با کُندی انجام می‌دهد و شاعر به سرعتِ یک بدیهه.) می‌توان حتی چنین انگاشت که سراینده، سطرهایی را در آن ژرف - لایه، با آهنگ زبان انگلیسی که گاه به آن شعر و داستان می‌خواند سروده باشد چرا که سطری مانند «تا شکلی سر برود



از قابی»، که آوای کلمات آن در فارسی چندان همخوان نیست، هر گاه به زبان انگلیسی برگردانده شود، سرشار می‌شود از آوای سَرواِدگی (alliteration) [یا همسانیِ حروف اول کلمات]:

«A figure-form over- flowing from a frame»

با همهٔ ساختار نوآیین آن، شعر «عشقه در آینه»، رو به سوی انتزاع دادابیستیِ شاعران پساگولوار ندارد. حتی موندریان با همهٔ انتزاع‌گری‌اش، می‌داند که چنین کاری در زبان شدنی نیست و در اعتراض به آینده‌گرایان و دادابیست‌ها می‌نویسد:

«آینده‌گرایان بر سر آنند تا واژه را از ایده جدا سازند... [چراکه] به قول براگا (D. Braga): «[...] گذشته، سوار است بر ایده [...]» [اما] آیا می‌توان شعور را در انسان نوین نادیده انگاشت صرفاً به خاطر آنکه شور زیباشناسی، شوریده‌اش ساخته؟ برای انسان نوین، شور و شعور یکی‌ست. هنگامی که می‌اندیشد، احساس می‌کند، و هنگامی که احساس می‌کند، می‌اندیشد... اگر آینده‌گرایان از شعور بیزارند از آن روست که هنوز در این مورد بر روال ذهنیتی کهنه می‌اندیشند [...] شماری از پیشروان، منطق را یکسره رد می‌کنند. آیا راه رهاییِ هنر همین است؟ آیا هنر عین [تحقق یا] برونستگیِ منطق (exteriorization of logic) نیست؟ کسی نمی‌تواند با ردیف کردن واژه‌ها [ی بی‌ارتباط]، واژه را، آن چنان که دادابیست‌ها می‌خواهند، از قید اندیشه برهاند. همچنان که نمی‌توان مانع نوعی ارتباط میان آن واژه‌ها شد.» (مقالهٔ Neo-Plasticism سال ۱۹۲۰)

اینک وقت آن رسیده تا بدانیم چرا و چگونه شیوه‌ای که ما در واکاویِ شعر «عشقه در آینه» اختیار کردیم می‌تواند خشم نگره‌پرداز مدعیِ پسانویی را برانگیزد؟ پاسخ، رجوع پیاپی ما به پیشینه، زمینه‌های تاریخی - جغرافیایی، و در یک کلام خروج از متن یا ارجاعات برون - متنی‌ست.

طرح پنهان ما در تمهیدات و تحلیل نهاییِ متن، بر این روال بوده تا برای لایه‌گسلی و ورچیدنِ یکی از محبوب‌ترین مؤلفه‌های دبستان پساگولوار، یعنی مفهوم «خود- ارجاعیِ متن»، و نشان دادنِ آرمانگراییِ افراطیِ آن، نخست از متنِ آماج (شعرِ «عشقه در آینه») دور شویم و آن را همچون ستاره‌ای ببینیم در دل کهکشانی از متون دیگر و سرانجام در دل یک متن جهانی. بدین‌ترتیب بر سر آن بوده‌ایم تا نشان دهیم برخلاف نگره‌های پساگولوار: ۱) هیچ متنی نمی‌تواند تنها به خود ارجاع کند؛ چرا که هر واژهٔ متن، همچون آینه‌ای‌ست که کل جهان را باز می‌تاباند. به سخن دیگر، ما با یک شبکهٔ واژگانی یا «نوری -

واژ» روبه‌روییم که تلنگری به یک تکواژ آن، موجی از ارجاعات را در کل تور پدید می‌آورد. ۲) نایقینیِ معنایی هر چند هم که دیگر نگره‌های کهنهٔ گذشتگان را برنتابد و به درستی نپذیرد که هر تکواژ دارای معنایی دقیق، مطلق و غایی‌ست، باز هم به بی‌معنایی و غیاب مطلقِ معنا (آن چنان که برخی از نگره‌های پساگولوار بدان قائلند) نخواهد انجامید، بلکه هاله‌ای از احتمالات معنایی بر گرد هر تکواژ پدید می‌آورد که بر حسب کارکرد و بازبرد آن واژه در متن و جایگاه نسبی‌اش در توری ـ واژِ زبان، لایه‌های معنایِ نزدیک یا بعید می‌گیرد. ۳) هر گاه نگرهٔ نسبیت را بپذیریم، با اینکه از هر متن یا گزاره‌ای می‌توان خوانش‌های گوناگون داشت، اما این به معنای رهاییِ خواننده از چارچوب تاریخی (= زمان) و جغرافیا (= فضا)ی خوانش نیست. و این چارچوب ارجاعی (Frame of reference) نمی‌تواند یک فضا و زمان تهی باشد بدون هیچ نقطهٔ ارجاعی.

....

و اما خواننده‌ای که به شکیبایی این همه راه پُر پیچ و خم و طولانی را تاب آورده، در این جایگاه هنوز معیاری در دست ندارد که بداند چگونه می‌توان شعر «عشقه در آینه» را ارزیابی کرد؟ ما قضاوت را به عهدهٔ خواننده و احساس عمیق درونی‌اش خواهیم نهاد، با این همه می‌توانیم نکته (یا اگر خوشتر دارید: «نگره»)ای را که در بالا، بارها به تلویح گفته‌ایم در اینجا تصریح کنیم: راز کار هنری، آن چنان که نیاکان غارنشین ما کشف کرده‌اند، تنها در یک کلمه نهفته است: «جادو»! جادویی جهان‌آفرین و افسونگر. انگار همهٔ نگره‌ها و شگردهای هنری، تنها در پیِ دریافتن و دستیابی به همین نکتهٔ لغزان و چرخان پدیدار شده است. هنرمندی که می‌خواهد جهانی کسالت‌بار را وصف کند، نمی‌تواند اثری کسالت‌آور بیافریند. در ژرفای کسالت هم او جادو را کشف می‌کند. و آتشی همارهٔ کاشف این جادوی نهفته است. اما... در یک داوریِ کلی و قاعدتاً نسبی، بیشتر اشعار آتشی آسیب یافته از آتشیِ دیگری‌ست که هر بار آتشیِ شاعر به گوهرهٔ شعر دست می‌یابد آن دیگری دست به بسطِ روایی شعر می‌زند و گاه این کار را چنان به درازا می‌کشاند تا آن گوهره بی‌رمق شود. پارهٔ دوم شعر «عشقه در آینه» نمونه‌ای‌ست از این دست؛ وگرنه در شاعر بودن آتشی به معنای عمیق آن نمی‌توان شک داشت. او شاعری‌ست که در خواب، رؤیای بیداری‌اش را می‌بیند و در بیداری، رؤیاهایش را زندگی می‌کند. با این همه درونِ او انگار یک مُعَبِّر و خوابگزار واژه‌پرداز هم هست که در برابر کلام جادویی و مؤثر آتشی که روبه سوی ایجازهای رؤیاوش دارد قدعلم می‌کند و به گزارش و تفسیر سفر درونیِ شاعر و به واردکردنِ واژه‌های گزارشگونه در لابه‌لای اوراد شاعر می‌پردازد. این گزارشگر، آسیب‌دیدهٔ همان تفکری‌ست که در گروهی از شاعران و نویسندگانِ کهن و نو مشاهده می‌کنیم: آنان که هنر کلامی و متن را همچون «واژیدن» یا لفظ‌پردازی درمی‌یابند. حال آنکه ادبیات و شعر، معادل «واژیدن» (Verblization) یا بهره‌گیری از الفاظ یا واژه‌ها برای نمایاندن جهان یا خود الفاظ نیست، بلکه فرایندی هنوز ناگشوده است که می‌توان آن را «مانْسرایی» (logotization) نامید که با فرابرد (transcend) واژه‌ها به ترازِ «لوگوس»/ logos یا «مانْسر»، جهان را می‌آفریند. (و در اینجا logos نه به معنای دریدایی‌اش که به همان معنای «کلمهٔ ایزدی» و یا «اوراد جادو» و یا «الهام» و... است که در مفهوم کهنِ واژهٔ logos در زبان یونانی، و نیز در واژهٔ پرمعنای «مانْسر» در زبان اوستایی نهفته است.) نگره‌ای که در این مجال کوتاه، جای بحث و واگشودنش نیست، هر چند در جای ـ جای این وجیزه از آن بهره جسته‌ایم.

برای آزمودن امکان جداسازیِ آتشیِ شاعر (یا شورشگر)، از آن آتشیِ دیگرگون، و نیز برای آنکه این وجیزه را با آتشوارهٔ جادویی که شاعر در برابر ما افروخته به پایان بریم، به نقل شعر دیگری می‌پردازیم که شاعر در نشریهٔ دنیای سخن شمارهٔ ۷۸، در جوار شعر «عشقه در آینه» به چاپ رسانده و عنوان وقت است را بدان داده. کل شعر را خواننده می‌تواند همان جا مطالعه کند، اما با حذف حدود ۱۷ سطر، به شعری می‌رسیم که قدرت القاییِ آن حیرت‌زاست:

«می‌دانم / گردابِ یاس‌های بالا ارغوانی خواهد شد / و ارغوان‌های پایین توفانی...» / وقت است نام‌های ما / نام‌های تازهٔ خود را از آروارهٔ گل‌های خشخاش بشنوند و وحشت کنند: / ـ «تو جهنم نام داری، تو مرگ نام داری / تو آتشی را جهنم خواهی کرد / و نامه‌ها جهنم‌ها را به شهرها و شعرها خواهند انداخت / و شعرها و کتاب‌ها ادبیات را جهنم خواهند کرد / و ادبیات جهان را... / و یکی از میانه خواهد خواند: / چه جهنم‌های نازنینی!»

آذر ۱۳۷۷

[واپسین بازخوانی‌های مسوده‌های چاپی این مقاله، همزمان شد با خبر از دست رفتن نویسنده، شاعر و منتقد: عزیز محمد مختاری ـ در کوچهٔ عاشقان این وجیزه را به باد او پیشکش می‌کنم.]