سلام

من این نوشته را وقتی نوشتم که هنوز کارنامهٔ دوم به اصفهان نرسیده بود. اصلاً هم قصد نداشتم آن را برای جایی بفرستم. کارنامهٔ دوم که آمد در سرمقاله‌اش اشاره‌ای دیدم شبیه جمله‌ای از آنچه نوشته بودم. ما هم که البته جد اندر جد قدری مذهبیم. گفتم تقدیر راه نشانم داده؛ و هول‌هولکی برداشتم آن را فرستادم برای کارنامه. یک نامه هم گذاشتم‌رویش. اما یکی ـ دو روز بعد پشیمان شدم؛ چون شک داشتم به درد کارنامه بخورد. چند روز بعد این پاکت پستی برگشت. با مُهر برگشتِ «منطقهٔ پستی شمیرانات» و این جملهٔ دستنویس «آدرس دقیق کد پستی لازم». نگاه کردم دیدم عبارت «صندوق پستی شماره» را نوشته‌ام، اما خود شماره‌ها را یادم رفته بنویسم! این از عوارض پیری و حواس‌پرتی بود؛ اما آن را گذاشتم پای تقدیر! گفتم صلاح این بود که این نوشته به دست شما نرسد!

این بود و بود تا روز یکشنبه ۱۵ فروردین ماه، که کارنامهٔ شماره ۳ بالاخره به اصفهان آمد و آن را دیدم. «یادداشت» آقای گلشیری بر شعرهای بدالله رؤیایی، و اشاره‌های ایشان به «سرانجام بی‌معنایی»، «شکستن نحو جمله تا حد بی‌معنا کردن آن»، «خرد و خراب کردن و شکستن نحو، ناآشنا کردن شعر...»، «غریب نمایی»، «حد و مرز معنا و بی‌معنایی»... از یک طرف، و «گسست روایت...» خانم رزا جمالی را از طرف دیگر، باز هم پای تقدیر را به میان آورد! دیدم پرسشها و معضلهای من با این دو نوشتهٔ یاد شده چندان بی‌ارتباط هم نیست.

این بود که بالاخره تصمیم گرفتم «این نوشته...» را عیناً همان طور که برگشت شده بود، باز برای کارنامه بفرستم.

ارادتمند: اخوت

این نوشته قصه نیست. یا داستان است یا مقاله.

محمد رحیم اخوت

۱

«مریم» یک دختر ایرانی‌ست ساکن یکی از شهرهای ایالت ویرجینیا در امریکا. او پس از هفت سال و نیم کار و تحصیل در رشتهٔ موردعلاقه‌اش، با یک تصمیم ناگهانی رشته‌اش را عوض کرده و با شش ماه آموزش در رشتهٔ جدید، توانسته است کار درآمدزایی را «بگیرد» و ـ به قول خودش: ـ «قرض و قروضهایش را بدهد». حالا مریم راضی‌ست و می‌نویسد: «تصمیم بسیار سختی بود که به تصمیم درستی تبدیل شد. [...] و چقدر احساس خوبی است».

مریم این نامه را بعد از چهار ـ پنج سال برای من نوشته است. طبعاً در این چهار ـ پنج سال از او بی‌خبر بوده‌ام. تاریخ

دست‌نویس بالای نامه ۹۸/۱۱/۱۵ است. تاریخ مهر مبدأ در روی پاکت 99/FEB/13 است. مهر «تهران» در پشت پاکت، تاریخ ۷۷/۱۱/۳۰ را دارد. تاریخ مهر «اصفهان» در پشت پاکت ۷۷/۱۲/۸ است. یعنی: این نامه ۸۹ روز پس از نوشته شدن، پست شده است. از ایالت ویرجینیا در امریکا تا تهران شش روز در راه بوده و راه تهران تا اصفهان را هشت روزه طی کرده تا به دست من رسیده است.

مریم در آخر نامه‌اش می‌نویسد: «ساعت یک نیمه شب است. حالا شما چه می‌کنید؟ آنجا باید ساعت نه صبح یکشنبه باشد.» این نامه چهار صفحهٔ دست‌نویس است.

خلاصه اینکه یک دست‌نویس چهار صفحه‌ای سه ماه طول کشیده تا پست شود؛ و جمعاً چهارده روز طول کشیده تا از آن طرفِ دنیا بیاید و به دست گیرنده برسد.

مریم گاهی به تفنن شعر هم می‌سراید. در آخرِ همین نامه‌اش «سه قطعه شعری» را که در ذهن‌ش داشته، نوشته است. اولی در پنج خط است؛ دومی هفت خط؛ سومی سه خط. این سومی را اینجا می‌نویسم:

با شوق می‌گویم: دوس
با ترس می‌گویم: تت
با ناامیدی می‌گویم: دارم

می‌بینیم که یک جملهٔ ساده و کوتاه دو کلمه‌ای در اینجا سه پاره شده است. راوی تا این چهار هجا- یعنی این دو کلمهٔ پاره پاره شده- را به زبان بیاورد، یک سیر عاطفیِ قاعدتاً دور و دراز را طی کرده است. یعنی «شوق»ش به «ترس» و سپس به «ناامیدی» تبدیل شده است. در اینجا دو «امکان» وجود دارد: یا راوی در بیان خواسته‌هایش آنقدر کُند است که تا بیاید حرفش را بزند آن سیر عاطفی دور و دراز طی شده است یا اینکه او چنان سریع تغییر می‌کند که در طول سه - چهار ثانیه از حالتی به حالت کاملاً متفاوتی می‌غلتد.

این هر دو «امکان» در مورد مریم پذیرفتنی‌ست. کسی که با یک تصمیم ناگهانی هفت سال و نیم کار و تحصیل را کنار بگذارد و «احساس خوبی» هم داشته باشد، می‌تواند ناگهان از اوج «شوق» به قعر «ترس»، و از آنجا به برهوت «ناامیدی» پرواز کند. یا کسی که سه ماه طول بکشد تا نامه‌اش را به صندوق پست بیندازد، ممکن است یک جملهٔ سادهٔ دو کلمه‌ایِ چهارهجایی را در مثلاً طول سه روز به زبان آورده باشد.

⁂

۲

«محمدرضا شیروانی»، شاعر اصفهانی، بیش از سی سال است شعر می‌گوید. گویا نخستین شعر چاپ شدهٔ او به اوایل دههٔ چهل برمی‌گردد که در یکی از شماره‌های جنگ اصفهان (شمارهٔ ۴ یا ۵) چاپ شده است. حالا (سال ۷۷) پس از سی و چند سال، تازه اولین دفترِ شعرِ او با عنوان سیزده شعر در حدود ۴۰ صفحه درآمده است. یعنی اینکه: به طور میانگین، سرودن هر شعر دو- سه صفحه‌ای حدود ۹۰۰ روز (یعنی دو سال و نیم) طول کشیده است. شاید به همین دلیل هم هیچ کدام از شعرهای این دفتر تاریخ ندارد.

۳

«رزا جمالی» شاعر دیگری‌ست که مجموعهٔ شعر او هم همین امسال (۱۳۷۷) درآمده است. مجموعه‌ای با ۱۹ شعر (در حدود ۵۰ صفحه). تمام شعرهای این مجموعه تاریخ دارد. از ۷۵/۱۱/۲۷ تا ۷۶/۸/۲۴. یعنی جمعاً مدت ۹ ماه (همان مدتی که برای رشد یک جنین لازم است). یعنی به طور میانگین هر ۱۴ روز یک شعر. البته گاهی هم در یک روز دو شعر سروده شده است. تازه شنیده‌ام که دفتر بعدی هم در همین سال به تازگی چاپ شده که قاعدتاً باید حاوی شعرهایی باشد مال همین سال! یعنی این بار، علاوه بر سرایش شعرها، چاپ و انتشار آن نیز در همان ۹ ماه (یا کمتر) انجام شده است! من هنوز این مجموعهٔ دوم را ندیده‌ام و نمی‌دانم آیا این مجموعهٔ دوم هم آن دورهٔ نه ماههٔ جنینی را طی کرده است یا نه؟ اما در آن مجموعهٔ اول نیروی شعری را، درست مثل ضربان حیات در یک جنینِ رشد یافته، احساس کردم. چیزی که این روزها در کمتر مجموعه شعری می‌توان یافت. من در نوشتهٔ دیگری به این نیروی رشد نایافته اشاره کرده و نیازهای حیاتی را که به نظرم برای برومندی و ماندگاری آن لازم است، برشمرده‌ام. یعنی گفته‌ام که مثلاً در شعر لاله، چگونه واژه در شعر «منفجر» می‌شود و پس‌لرزه‌های آن در تقریباً تمام سطرها و در بسیاری از دیگر واژه‌ها احساس می‌شود. انگار لاله، پس از گذشتن از «لایه» و «لای» و «لام» و «لالایی»، فقط همان نیمهٔ دوم («له») از آن باقی مانده است. در آنجا این را هم یادآور شده‌ام که: «چطور می‌شود از راه و رسمی نو، با همان عبارت‌های معمول سخن گفت؟ شعر را نمی‌توان توضیح داد، همان طور که عشق

را. ناگزیر باید خودِ شعرها را خواند.». خلاصه اینکه: «احساس می‌کنم در پشت این پوست پاره پاره، در این رگ‌های از هم گسیخته، چیزی جاری‌ست که شاید همان شعر امروز و فردا باشد. چیزی مثل خون.».

این تکه‌ای‌ست از یکی از شعرهای همین مجموعه:

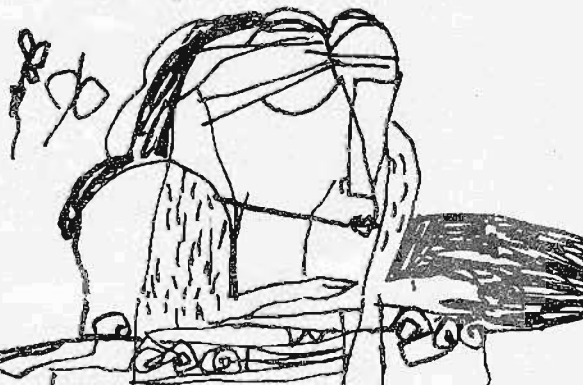
تا حالا هشت کلمه را درسته درسته قورت داده‌ام
کمی نقطه و علامت در حلقم گیر کرده
سوای بیماری مدادها
درست عین هواپیما
گلویم درد می‌کند

عنوان کتاب «رزا جمالی» این است: *این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی*. من در عنوانِ این نوشته از ساختار همین جمله تقلید کرده‌ام.

۴

«احمد اخوت» در کتاب *نشانه‌شناسی مطایبه* می‌گوید: «بی‌معنی سرایی، یا کلی‌تر بگوییم بی‌معنی‌نویسی یکی از انواع متون مطایبه‌آمیز است که ریشهٔ باستانی دارد و از قدیم موردتوجه سخن‌سنجان و دست‌اندرکاران علوم بلاغت بوده است. شاید بتوان این نوع را به ساده‌ترین شکل، متن فاقد معنا تعریف کرد، یعنی تک تک واژه‌ها گرچه از لحاظ دستوری صحیح‌اند ولی مجموعهٔ آنها فاقد معناست.». یعنی اینکه به قول «لسرسل»، زبان در مناسبت با گوینده («سخن» در مناسبت با «سخن‌گو») «از این چهار ارتباط بیرون نیست: ۱ـ جنون‌آمیز. ۲ـ کاربردی. ۳ـ کلیشه‌ای. ۴ـ شعری.» در گونه‌های کاربردی و کلیشه‌ای، «زبان وسیله است». اما در شکل جنون‌آمیز و شعری کلام، «زبان به عنوان پدیده‌ای مستقل» دیده می‌شود. «اگر بپذیریم که هر زبان؛ [...] از چهار جنبه [ویژگی] آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی» متشکل است، بی‌معنی‌نویسی «از نظر آوایی، واژگانی و نحوی اشکالی ندارد و بیشتر از نظر معنی‌شناسی جای تأمل دارد.». برای نمونه به این بیت که مطلع قطعه‌ای از مشرف اصفهانی [...] است توجه کنید:

هزار شکر که پشم وزغ فراوان شد
کلاف بیضهٔ خرگوش ماده ارزان شد



نه تنها ترکیب آواها و شکل تک‌واژه‌ها و نحو زبان فارسی سرجای خودش است، حتی وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن» و قافیهٔ «ان» و ردیف «شد» نیز همان وزن و قافیه و ردیف معمول است. اما چیزی که در اینجا «جای تأمل» دارد، همان جنبهٔ چهارم زبان، یعنی معنی، است.

«احمد اخوّت» نکته‌های دیگری را هم در این زمینه یادآور می‌شود. از آن جمله اینکه: «بی‌معنی‌گویی یک نوع مطایبه است»، «حذف معنا عمداً و به علل مختلف انجام می‌شود.» «بی‌معنی نویسی دارای منطق خاص خود است»، «آگاهانه» است، «در متن به اصطلاح بی‌معنا مناسبات میان واژگان برهم می‌خورد»، این کار در «نوشته‌های سوررئالیستها و معتقدان به مکتب «دادا» سابقه دارد، در متن بی‌معنی «ذهن از هر نوع تعلق آزاد است»؛ «این کار نیاز به خلاقیت دارد.»؛ و خلاصه اینکه: این کار، کار آسانی هم نیست و خیلی هم «مشکل» است. گرچه نویسنده در ادامهٔ مطلب رهنمودی از «تزارا» می‌آورد که این نکتهٔ آخر را نقض می‌کند. همان نقل قولِ معروف که تکه‌ای روزنامه را بردارید و کلمه‌ها را با قیچی جدا کنید و در کیسه‌ای بریزید و «بجنبانید»، بعد یکی یکی در بیاورید و «پهلوی هم بچینید» تا یک شعر دادائیستی به وجود آید.

از «چسترتون» نقل کرده‌اند که «بی‌معنی‌سرایی بی‌معنا-نویسی نیست بلکه دارای معنای دیگری است» (تأکید از من است). یعنی نوعی واکنش در برابر «دنیای بلبشو و وارونه»‌ای که در آن «هیچ چیز سر جای خود نیست». بنابراین «اگر این [گونه] شعر را هجو چنین دنیایی بدانیم آیا باز هم بی‌معناست؟!».

یک نکتهٔ دیگر را هم از همین کتاب نقل کنم و بگذرم:

«بی‌معنی نویسی» گونه‌های مختلفی دارد. آن نوعی که تا اینجا به آن اشاره کردیم، یعنی آن نوع که «از نظر آوایی، واژگانی و نحوی اشکالی ندارد» و فقط «از نظر معنی‌شناسی جای تأمل دارد»، نوع ناخالص «بی‌معنی‌نویسی» است. «بی‌معنانویسی ناب»، «متن کاملاً بی‌معنایی است که فقط دارای موسیقی کلام است». یعنی اینکه نظام معمول آواها در تک «واژه»ها هم درهم ریخته است. یعنی فقط شکل کلمه را دارد. همان طور که جمله هم فقط شکل جمله را دارد. بنابراین، به نظر می‌رسد مقصود نویسنده از کلمهٔ «تشکل» در جملهٔ «مجموعهٔ آنها دارای تشکل جمله‌ای و متنی است»، شکل و شمایل ظاهری‌ست، نه «تشکل» به معنای انسجام. نمونهٔ این نوع «شعر کاملاً بی‌معنا[...] که فقط دارای موسیقی کلام [!؟] است»، نوشته‌ای ست به عنوان رقص شیطنت‌آمیز از «فرانسوا دوفرن»، که بند اولش این است:

دولسه، دولسه
یا آز فولسه
دولسه، دولسه
یولی دلینه

و این خیلی تفاوت دارد با این بیتِ میرزامشرف که:
دندان چپ دریچه کور است
آدینهٔ کهنه بی‌حضور است

گرچه «موسیقی کلام» در ضرباهنگ و قافیه؛ در هر دو تا هست؛ اما اولی بی‌معنی «ناب» است، دومی بی‌معنیِ ناخالص.

۵

من عادت دارم گاهی با خود زمزمه می‌کنم. البته فقط در جایی که هیچ کسی نباشد. مثلاً در حمام. صدایم هم در چنین جاهایی بفهمی نفهمی بد نیست. باور کنید. دیروز که داشتم ـ به قول مترجم‌ها ـ دوش می‌گرفتم، این چند بیت از حافظ را گویا در مایهٔ افشاری زمزمه می‌کردم:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است
بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد
که این عجوز عروس هزار داماد است

این سه بیت تمام شد و دنباله‌اش یادم نیامد. آواز را که نمی‌شد نصفه نیمه رها کرد. این بود که بقیه‌اش را خودم ساختم که چیزی بود در این مایه‌ها:

نه هر که سایه‌نشین شد میان خیمهٔ عشق
خیال خاطر خوابش سراب بیداد است
دلم گرفته از این شاخه‌های آب و نشد
خراب آنکه دلش شاخه‌های ناشاد است
شکوه مهر از آن می‌زنم که باز شود
سری که صاف‌تر از ناله‌های فرهاد است

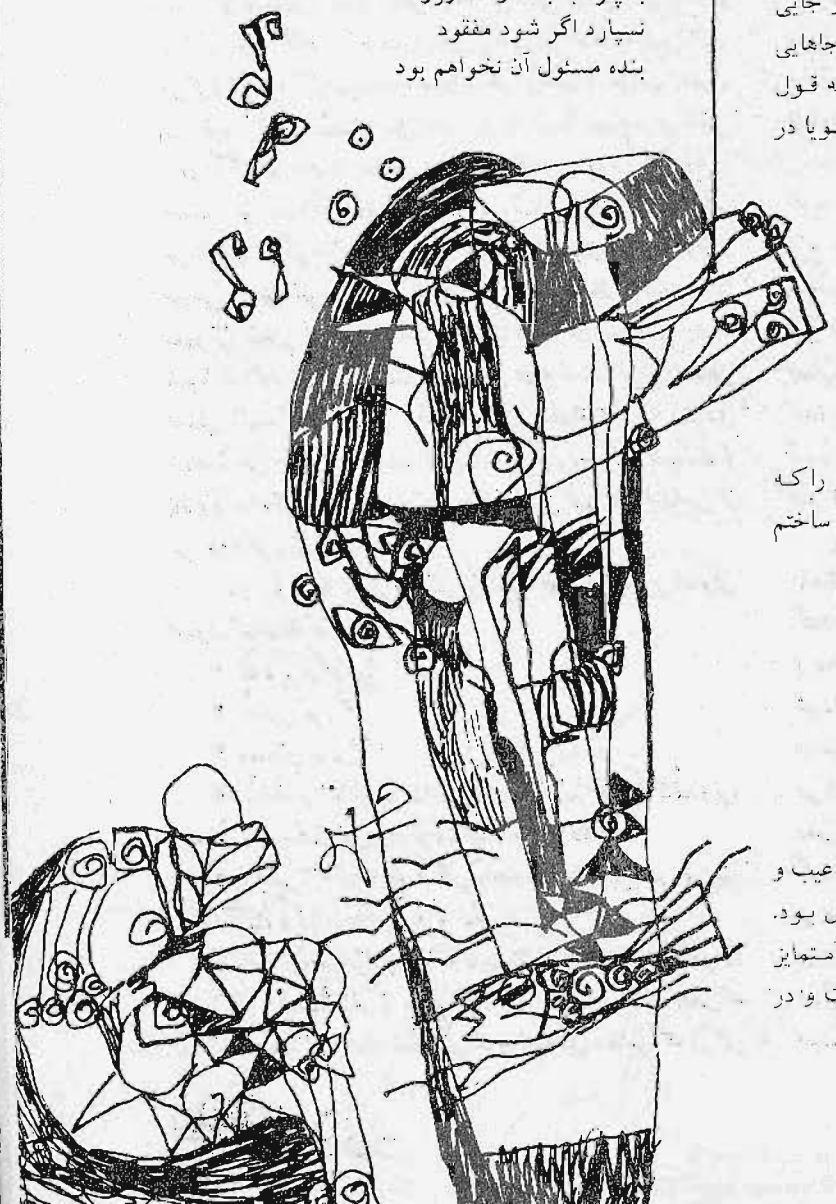
ادامه‌اش به یادم نمانده. فقط می‌دانم که تک واژه‌ها عیب و ایرادی نداشت. وزن قافیه و ردیف هم سرجای خودش بود. البته فقط آنچه شعر مرا از کلام حافظ علیه الرحمه متمایز می‌کرده همین مختصر معنی بود که در شعر حافظ هست و در شعر من نیست.

۶

برخی معتقدند «قافیه عالی‌ترین و تکامل‌یافته‌ترین شکل توازن صوتی در حیطهٔ زبان است.» گویا رومن یاکوبسون «تقارن وزنی بیت‌ها» و «همانندی آوایی قافیه‌ها» را پایه و بنیاد شعر می‌شمارد، و باعث می‌شود که نویسندهٔ کتاب دیالکتیک نمادها (آروین مهرگان) به درستی بگوید:

معیار صوتی و آوایی یاکوبسون برای سنجش ماهیت شعر به قدری پیش‌پا افتاده است که در عمل به نتایج مضحکی می‌انجامد. طبق معیار او دو بیت زیر مثل اعلای شعر و نمونهٔ والای اثر ادبی است زیرا در آنها «تقارن وزنی بیت‌ها»، و «همانندی آوایی قافیه‌ها» در حد کمال است:

هر که دارد امانتی موجود
بسپارد به بنده وقت ورود
نسپارد اگر شود مفقود
بنده مسئول آن نخواهم بود



نویسنده در دنبالهٔ مطلب می‌افزاید: «یاکوبسون میان قواعد نظم که گونه‌ای از ساخت زبان است با قوانین و قواعد شعر که از ساختی غریزی نشأت می‌گیرد مشتبه کرده و یکی را به جای دیگری نشانده است.»

اما «قوانین و قواعد شعر که از ساختی غریزی نشأت می‌گیرد» یعنی چه؟ نویسنده در جاهای دیگری از همین کتاب یادآور می‌شود که «شناخت غریزی که در واقع شناخت تصویری ذهن است و هنوز هم به عریان‌ترین صورتِ خود در رؤیا و شعر متجلی است به لحاظ تکوینی ابتدایی‌ترین و مقدماتی‌ترین نوع شناخت انسانی است». یعنی اینکه بنابرنظر فروید «شناخت انسانی» صرفاً بر بخش خودآگاه ذهن متکی نیست؛ بلکه «پیچیده‌ترین اعمال ذهنی بدون همکاریِ خودآگاهی، از بخش ناخودآگاه ذهن بر ساخته [برخاسته؟] است. او منحصراً خودآگاهی را اساس ذهن انسانی نمی‌دانست و [...] خودآگاهی را [فقط] یکی از اجزای حیات ذهنی تلقی» می‌کرد. ناخودآگاهی ـ یعنی وجه دیگر، و عمدهٔ، حیات ذهنی ـ در رؤیا و شعر تجلی می‌یابد. «رؤیا آیینهٔ تمام‌نمای ذهن ناخودآگاه و ماهیت حقیقی و تجلی بالفعل ناخودآگاه ذهن است.». نویسنده این بخش از «شناخت انسانی» را «خرد غریزی» می‌نامد و می‌گوید: «مراد من از «خرد غریزی» آن کارکرد طبیعی و خودجوش ذهن است که در آن لفظ و کنش‌های مفهومی محلی از اعراب ندارند. [...] شیوهٔ ادراک این خرد شیوهٔ ادراک شهودی است و منطق و نظام استدلالی آن منطق تمثیلی است که از طریق ترکیب ویژهٔ تصاویر ـ که بنیادی شباهت‌جویانه دارد ـ دست به استدلال می‌زند. تمام سیستم و نظام و ساختار خرد مفهومی از جمله منطق صوری اقتباسی از این خرد غریزی است.».

«زبان رؤیا» که در واقع بیان این خرد غریزی‌ست بر اصولی استوار است که عبارتنداز:

۱. تصویری بودن

۲. نمادین بودن

۳. مجازی بودن

۴. تشابه، و مکانیسم مقایسه که «آحاد پراکندهٔ تصاویر» براساس آن سامان می‌یابند و «تولید معنا می‌کنند».

۵. تناقض، یا در واقع امکان «اجتماع نقیضین» در عرصهٔ ناخودآگاه و در «زبان رؤیا» و شعر.

۶. اصل ترجمانی، یعنی بازتاب زبان رؤیا در زبان ملفوظ، که با آن «ماهیت شعر و چگونگی گذرِ آن از ساخت لفظی به ساخت تصویری بر ما آشکار می‌شود». «کنش متقابلی که در این اصل میان الفاظ و تصاویر برقرار است از اصول بسیار مهم و دقیق «خردغریزی» ماست.».

۷. انتزاع تصویری

۸. فقدان سلب یعنی اینکه برخلاف زبان ملفوظ که با استفاده از یک نشانهٔ نفی (نا / نه) موردی صریحاً نفی می‌شود، «چنین شکلی از بیان با رؤیا یعنی با کارکرد خرد غریزی ما بیگانه است». البته خرد غریزی توانایی نفی را دارد، ولی «شکل بیانی آن به صورت اثباتی است» اصولاً.

۹. اصل جا به جایی.

۱۰. درهم فشردگی (تراکم). «پیام رؤیا نه به صورت مشروح بلکه به صورتی تا حد ممکن موجز و درهم فشرده بیان می‌شود زیرا کار رؤیا نه توصیف و شرح بلکه تصویر کردن پیام است.».

تقریباً تمام این اصول دهگانهٔ «زبان رؤیا»، در مورد «زبان شعر» نیز (که آن هم از «خرد غریزی» مایه می‌گیرد) کمابیش صادق است. گرچه در این نظریه، «شعر» در معنایی خاص، یعنی فقط شعر تصویری، مورد توجه قرار گرفته است.

«دی لویس شاعر انگلیسی معتقد است که: «تصویر عنصر ثابت شعر است».» «درایدن، «تصویر سازی» را به خودی خود اوج حیات شعری می‌داند» (ضیاء موحد / شعر و شناخت ـ که از صور خیال در شعر فارسی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی نقل شده است). خود شفیعی نیز «از تصویر» به عنوان «جوهر اصلی» شعر نام می‌برد». «آنچه از این اظهارنظرها برمی‌آید این است که شعر بدون «تصویر» وجود ندارد.». اما موحد معتقد است که «شعر بی‌تصویر هم داریم، آن هم شعری که از بیشتر شعرهای تصویری غنی‌تر و سرشارتر و شعرتر است.».

پیداست که این عقاید ظاهراً متفاوت و حتی متضاد مقداریش برمی‌گردد به تعریف یا تلقی هر کس از «شعر». وقتی گفته‌های افراد گوناگون از منابع گوناگون کنار هم گذاشته شود، و مخصوصاً وقتی حرفی از بستر آن جدا و به طور مجزا نقل شود، چنین معضلاتی پیش می‌آید. بنابراین ما در اینجا کاری به درستی یا نادرستی هر کدام از این احکام نداریم، و فرض می‌کنیم که «تصویر» عنصر ماهوی «شعر» است. برای مفهوم و معنی تصویر، یا در واقع «تعریف» آن، هم با استفاده از گفته‌های مختلف در همین منبع (شعر و شناخت) یک چیزی از خودمان در می‌آوریم: تصویر عبارت است از «گره عاطفی و عقلانی» ناشی از «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان» که با «مجموعهٔ رنگ و شکل و معنی و حرکت» همراه است، و از تقابل «دو امر» که «امر سومی» را پدید می‌آورد،

پدید می‌آید! (وقتی قرار باشد آدم چیزی بنویسد که به کسی برنخورد، چنین ملغمه‌ای از آب درمی‌آید).

برگردیم به *دیالکتیک نمادها*:

گفتیم که در این نظریه، شعر در معنایی خاص (شعر تصویری) مورد توجه است. اما این «معنای خاص» چیست؟ برای اینکه باز به دامی که پیشتر در تعریف تصویر در آن گرفتار شدیم نیفتیم، مخلص کلام نویسندهٔ *دیالکتیک نمادها* را از صفحهٔ ۱۰۲ کتاب نقل می‌کنیم. اما قبلاً چند یادآوری را از چند صفحه جلوتر بیاورم که سوءتفاهمی پیش نیاید:

شاملو در پاسخ به پرسش «شعر چیست؟» گفته است: «... هنوز هیچ کس نگفته است که شعر چیست».

ریتسوس هم گفته است: «این سؤال که به طور کلی شعر چیست پاسخ ناپذیر می‌ماند».

تعریفی که خود نویسنده «عجالتاً» (در صفحهٔ ۹۸ کتاب) می‌دهد این است: «شعر هر گونه محتوایی است که در پیکری تصویری و در قالبی استعاری بیان شده باشد.».

بعد می‌رسیم به آن مخلص کلام از صفحهٔ ۱۰۲:

«مسئلهٔ شعر، مسئلهٔ فرم است» و «فرم (ساخت) اصلی شعر فرمی استعاری (نمادی) یعنی مبتنی بر تصاویر است که کنشی نمادین دارند. چنین ساختی، ساخت اصلی و بنیادی خرد غریزیِ ما نیز هست، بنابراین شعر نوعی خردتصویری است و نه کاخی تزئین شده از الفاظ.».

۷

«بهار» اسم دخترکی‌ست شش ـ هفت ساله که مثل همهٔ بچه‌ها گاهی نقاشی می‌کند. مادر و پدر «بهار»، به مباحث فرهنگی علاقه‌مندند. هر دوتاشان مهندس‌اند و در دانشگاه هم درس می‌دهند. آنها وقتی به خانهٔ ما می‌آیند، بهار حوصله‌اش سر می‌رود. او می‌بیند بزرگترها نشسته‌اند و مدام با هم حرف می‌زنند. گاهی هم یکی‌شان چیزی می‌خواند که بقیه، ساکت، گوش می‌دهند. بهار هر چه گوش می‌دهد و توی دهان این و آن نگاه می‌کند، از حرف‌هایشان سر درنمی‌آورد. به او یاد داده‌اند که وقتی بزرگترها با هم حرف می‌زنند، او باید ساکت باشد. اما یک دخترک سالم چند ساعت می‌تواند یک جا بنشیند و ساکت بماند؟ این است که اگر به خواب نرود، آرام و بی‌سروصدا بلند می‌شود می‌رود جعبهٔ مدادرنگ را که حالا دیگر جایش را در خانهٔ ما می‌داند، برمی‌دارد و مشغول نقاشی می‌شود. ما چون بچهٔ کوچک نداریم، هیچ اسباب بازی دیگری در خانه‌مان پیدا نمی‌شود. وقتی حرفهای ما تمام می‌شود، «بهار» نقاشی‌هایش را می‌آورد نشانمان می‌دهد. او در این یکی دو ساعت چند تا نقاشی کشیده است.

معمولاً در یک مهمانی خانوادگی کسی در مورد «نقاشی» حرف نمی‌زند. گفت و گوها حداکثر ممکن است دور و بر سریال‌های تلویزیونی، آشپزی، سیاست، طرز پختن یک نوع شیرینی، فوتبال، یک لباس تازه، یا یک واقعهٔ جنایی دور بزند. در یکی از این مهمانی‌ها، کسی که تازه از اروپا آمده بود، یک آلبوم نقاشی برای من سوغات آورده بود. سوغات فرنگ بود و آداب و معاشرت ایجاب می‌کرد همراه با تعارف‌های معمول، آن را همان جا ورق بزنم. رسیدم به یکی از تابلوهای «شاگال» که در اندازه‌های کوچک چاپ شده بود. از ته دل و بی‌اختیار گفتم: «به به!». عینکم را پیدا کردم گذاشتم به چشمم و دوباره آن را نگاه کردم. از نزدیک، با کمی فاصله، دوباره از نزدیک، .... هی آن را عقب و جلو بردم و از فاصله‌های گوناگون آن را تماشا می‌کردم. «به به» و «فوق‌العاده است» و «بی‌نظیر است» و «حیرت انگیز» هم که البته از زبانم نمی‌افتاد. خانم محترم و نسبتاً مسنی که پهلویم نشسته بود و گویا همراه من به نقاشی نگاه می‌کرد، گفت: عین نقاشی بچه‌هاست.

من ماندم که چه بگویم.

«بهار» یک شب که ما ساکت بودیم گفت: عمو (من عمویش نیستم، اما به من می‌گوید: عمو)، داستان نمی‌خوانید؟

پدرش گفت: بابا، داستان نه، مقاله. اینها که عمو می‌نویسد مقاله است.

«بهار» پرسید: مقاله دیگه چیه؟

ماندیم که چه جوابش بدهیم.

دیشب «بهار» که انگار از نقاشی حوصله‌اش سر رفته بود. یواشکی کاغذ کوچکی را داد به پدرش. پدرش آن را داد به من و گفت: بهار شعر نوشته است. فی‌البداهه.

خواندم:

ماه از پشت ابر بیرون آمد
من گفتم ماه آبی‌ست
و ماه آبی‌ست
من ماه را دوست دارم.

۸

می‌گویند حکیمی در آستانهٔ مرگ به بستر احتضار خفته بود. شاگردان دورش حلقه زده بودند و از او سخنی به یادگار می‌طلبیدند. حکیم لب گشود تا آخرین آموزهٔ خود را به شاگردان بیاموزد. اما جز لفظ کوتاه «ج» از او شنیده نشد. حکیم درگذشت و شاگردها در تعبیر و تفسیر آن نوای واپسین به اختلاف افتادند.

هر کس، بنابر امیال و توانایی‌های خویش تعبیری از آن لفظ جادویی دریافت و راهی را در پیش گرفت. برخی آن را حمل به «جهاد» نمودند و به فراهم آوردن ساز و برگ جنگ برخاستند. برخی آن را اشاره به «جلای وطن» تلقی کردند و راه دیار غربت در پیش گرفتند. عده‌ای هم از آن رسم «جنون» دریافتند، و به ترک عقل گفتند... خلاصه اینکه: هر کس به شیوهٔ خود آن «متن» کوتاه را «بازخوانی» کرد. در این میان آنکه به تمامی حذف شد، حکیم مؤلف بود. اقتدار خواننده (شنونده) جایگزین اقتدار سنتی متن و مؤلف شد.

۹

اگر بپذیریم که «نقد» سنت‌های موجود، یعنی نقد مداوم هر راه و رسمی که قبول عام می‌یابد و مستقر می‌شود، از عناصر ماهوی و ویژگی‌های اصلیِ مدرنیته است، «مدرنیسم» نیز نمی‌تواند از ضربه‌های بیدارکنندهٔ آن بگریزد. منتقد واقعیِ «مدرنیسم قراردادی» کسی نیست جز مدرنیست واقعی که به نقد مداوم دستاوردهای جنبش مدرن برمی‌خیزد و هر گونه «مدل»ی را، حتی (و بخصوص) اگر الگوهای راسیونالیستی جهان شمول باشد، درهم می‌شکند؛ و تحول اساسی و مستمر جنبش مدرن را تحقق می‌بخشد. شکستن مرزهایی که معارف بشری را تقسیم‌بندی می‌کند، و بی‌اعتبار شمردنِ احکام از پیشی (از جمله: «باید و نباید»های آکادمیک) کاری‌ست که نقد مدرن (به معنای لغوی و نه به معنای اصطلاحی آن) به آن می‌پردازد. مرز میان «شعر» و «داستان» و «مقاله» و «متن نمایشی»...، برداشته می‌شود و حتی هنرهایی چون گرافیک و نقاشی نیز در «متن ادبی» راه می‌یابند. «مارسل دوشان» نقاش از عناصری چون نمایش و متن ادبی در آثار تجسمی و عرضهٔ آن آثار بهره می‌گیرد و کار به جایی می‌رسد که مثلاً در یک «نمایشگاه»، «مخاطب» که حالا «طرف گفت و گو» شده است، نمی‌داند با یک صحنهٔ تئاتر روبه‌روست یا با یک تابلو نقاشی یا با یک تندیس. حتی در معماری نیز «اتوره سولتاس» اتریشی «در طراحی به طور همزمان از مفاهیم جادویی - آیینی و از اکسپرسیونیسم تجریدی و پاپ آرت تأثیر» می‌گیرد. (فصلنامهٔ معمار. شمارهٔ ۳)

اگر جنبش مدرن تنها در تحرک و تغییر مداوم معنا می‌یابد، تا جایی که آن را به موج جلو کشتیِ بشریت تشبیه کرده‌اند، من نمی‌دانم «پست مدرن» چه معنا دارد؟ آیا «پست مدرن» جز «پیش از مدرن» معنایی هم دارد؟ وقتی «پست مدرنیسم» مفهوم خطی بودن تاریخ را مردود اعلام می‌کند، واژهٔ «پست» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

۱۰

اگر قرار باشد ذهن را از هر گونه تعلقی «آزاد» بدانیم، و هر متن بی‌معنایی را به این دلیل که در آن «حذف معنا عمداً» و «آگاهانه» انجام شده است، «دارای منطق خاص خود» بدانیم، و حرف «چسترتون» را بپذیریم که این گونه متن‌ها «دارای معنای دیگری است»، حق با شاگردان آن حکیم است که هر کدام معنایی از کلام او دریافتند. اما، راستی، حق با کدامیک از آنهاست؟ می‌شود گفت همه‌شان حق داشته‌اند و هیچ چیزی مطلق نیست، حتی «حق».

من نیز حق دارم نوشته‌ام را این طوری بنویسم. حق دارم یک نامهٔ خصوصی را، بی‌اجازهٔ نویسنده‌اش، در اولِ نوشته‌ام بیاورم. حق دارم شعر «مریم» را به رأی خود تفسیر کنم. حق دارم شعر را با کمیت‌های ریاضی بسنجم. حق دارم به این بهانه که شعر را نمی‌توان «توضیح» داد، «احساس» خود را از «چیزی که شاید همان شعر امروز و فردا باشد» با این بی‌پروایی بیان کنم. حق دارم شعر امروز و فردا را با «بی‌معنی نویسی» که تا دوران باستان سابقه دارد مقایسه کنم. حق دارم - علی‌رغم همهٔ اینها - «تعریف» یا «تبیین» خود را از شعر، با استناد به حرف دیگران، ارائه دهم. حق دارم بعد از آن تعریف و تبیین، شعر «بهار» را

بیاورم و نقاشی‌های او را با نقاشی شاگال پهلوی هم بگذارم.... اصلاً حق دارم نوشته‌ام را هر طور دلم خواست بنویسم و هیچ در قید و بند این نباشم که نثر در برخی جاها خصوصی می‌شود؛ بعد به لودگی می‌انجامد؛ گاهی هم زیادی اخمو و عصاقورت داده می‌شود. درست مثل آدم سن و سال‌دار متشخصی که با کلاه پردار و کت و کراوات و «شلوار شنا» بنشیند سر میز یک «همایش بین‌المللی» در موضوع زایش در قرن آینده. «درست عین هواپیما». بدتر از همه اینکه من حق دارم چنین نوشته‌ای را، همین طور بدون پاکنویس، و با این همه قلم خوردگی، بفرستم برای شما و انتظار داشته باشم که چاپ هم بشود. البته شما هم حق دارید هیچ اعتنایی به آن نکنید و بیندازیدش توی سطل کاغذهای باطله.

صادقانه بگویم: من خود را «نویسنده» (به معنای حرفه‌ای) نمی‌دانم. اما من نیز، همچون هر کسی که سواد خواندن و نوشتن دارد، گاهی چیزی می‌نویسم. بنابراین، من نیز نویسنده‌ام.

«کنجکاوی» که نیرویی‌ست فعال در هر آدم زنده و گویا «شوپنهاور» آن را «ارادهٔ زیستن» نام نهاده، در من نیز هنوز نمرده است. این است که به هر جا و هر چیزی که دم دست باشد سر می‌کشم و دربارهٔ آن فکر می‌کنم. از این رو، من نه تنها نویسنده‌ام، بلکه نویسنده‌ای متفکرم. یک نامه، یک شعر، یک کتاب، یک نقاشی، یک بنا، یک فیلم، یک موسیقی،... می‌تواند ساعت‌ها یا روزها فکر مرا به خود مشغول کند. همیشه با خود می‌اندیشم این چیزی که می‌خوانم یا می‌شنوم یا می‌بینم چیست؟ در واقع، کنجکاوی در مورد مفاهیم، تعریف‌ها، مرزها... کم‌کم مرا به نوعی «وسواس ذهنی» گرفتار کرده است. وقتی می‌گویم «وسواس»، واقعاً نوعی وسواس است. چون قضیه فقط به مفاهیم و تعریف‌ها و مرزها ختم نمی‌شود. با خود می‌گویم دنیا پر از صداها، واژه‌ها، نقش‌ها، فضاها و تصاویر است. چرا برخی از آنها مرا به اندیشیدن وامی‌دارد و بسیاری دیگر، گویی اصلاً دیده یا شنیده نمی‌شود؟ آیا «عادت» باعث می‌شود که فقط برخی از آنها را ببینیم و بشنویم و درباره‌اش بیندیشیم؟ بدی‌اش این است که باز هم «مسئله» در همین پرسش‌ها خلاصه نمی‌شود. از خود می‌پرسم پدیدآورندهٔ این اثر چه هدفی را دنبال می‌کرده و موضوع چقدر برایش جدی بوده؟ چه نیرویی و چه زمانی را صرف این کار کرده؟ چقدر در موردش اندیشیده است؟ آیا نویسندهٔ مثلاً یک نامه یا یک شعر چند خطی در مورد متن آن نامه یا شعر بیشتر می‌اندیشد یا خواننده؟ آیا بر زبان آوردنِ لفظ «ج» اندیشه و نیروی بیشتری را می‌طلبد یا تن دادن به «جهاد» و «جلای وطن» و «جنون»؟ از میان سه ضلع «نویسنده»، «متن»، «خواننده»، کدام مهمترند؟ اصلاً آیا می‌توان آنها را با هم مقایسه کرد؟

می‌دانم که احتمالاً بسیاری از این گونه پرسش‌ها بی‌ربط است؛ اما ـ گفتم که ـ نوعی وسواس است. بعید می‌دانم این بیماری دست از سر من بردارد. چنان در تاروپود ذهنم ریشه دوانده که مگر، تنها، «با جان به در رود».

قاعدتاً حالا، در پایان این نوشته، باید به نوعی «نتیجه» گیری برسم. اما کدام کار یک آدم وسواسی به قاعده است؟ گیرم این «جهان گذران» بنابر قاعده‌ای می‌گذرد؛ یک آدم وسواسی مثل من، چگونه می‌تواند آن قاعده را ـ به راستی ـ دریابد و خود را با آن همساز کند؟ اگر او می‌توانست یک «آدم به قاعده» باشد، مثل این همه آدمی که به قاعده دارند زندگیشان را می‌کنند، و جوری زندگی می‌کنند که انگار قرار است همیشه زنده باشند (همه می‌میرند، جز من)، و با این همه، به قاعده هم (به موقعش؟) می‌میرند، که دیگر «وسواسی» نبود. این است که چندان غریب نیست اگر به جای نتیجه‌گیری، این پرسش بی‌قاعده را مطرح کنم که: راستی این نوشته‌ای که من نوشته‌ام چیست؟ قصه است؟ داستان است؟ مقاله است؟

اصفهان، یکشنبه، ۹ اسفند ۷۷

پانوشت

۱. البته می‌دانیم که «وسواس» به عنوان یک بیماری روانی، در واقع پایبندیِ بیش از حد به یک «قاعده» است.