



蒙古人民共和国
蒙古人民共和国
蒙古人民共和国
蒙古人民共和国
蒙古人民共和国
蒙古人民共和国

چرا من این قدر تند می نویسم؟

علی سطوتی قلعه

تزهایی در باب اختگی فرهنگی

طرح جلد: چاپ انگلیسی جامعه‌ی نمایش: گی دبور (society of the spectacle)

چاپ اول: خرداد ۱۳۸۷

نشر الکترونیک سایت ادبی عروض

شماره‌ی کتاب: (۱۸)

صندوق پستی: Info@Arooz.com

WWW.AROOZ.COM

فهرست:

صفر

چرا من اینقدر تند می‌نویسم؟ / تزهایی در باب اختنگی فرهنگی ۵

فصل نخست

کنش مانیفست / اینک به سوی ضد شعر - قطعه‌ی پنجم ۱۰

فصل دوم

نیمه‌ی نادر نیما / نگاهی به پی‌ریزی کاریزماتیک ادبی شاعر معاصر ۱۳

ایمان بیاوریم به آغاز آن چه نیست / حاشیه‌ای بر یک شعر بلند ۱۶

مرد مولف / درآمدی بر کارنامه‌ی یداله رویایی ۲۰

شاملو، براهنی و دیالکتیک معاصرت / برای دهمین سال انتشار «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» ۲۲

ظل الله؛ کتابی که نبایدش خواند / در ضرورت یک انتخاب ۲۶

فصل سوم

اعلامیه‌ای علیه زن، علیه شاعران زن، علیه شعر زنانه ۳۷

دار و دسته‌ی غربی‌ها / نگاهی به شعر مهاجرت ۴۲

شعر دهه‌ی هفتادی یعنی همین؟ / یک ترمینولوژی و چند قطعه‌ی دیگر ۴۶

فصل چهارم

چرا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را امضا کردم؟ ۶۴

شبی از شب‌های بخارا با پیرزنی در کنار دست ۶۷

پیش‌گفتارها، درآمدها و مقدمه‌ها معمولاً به قصد واکسیناسیون در ابتدای کتاب‌ها گنجانده می‌شوند. گویی مخاطب باید در جریان باشد که آن‌چه می‌خواند، در چه پس‌زمینه‌ای قرار می‌گیرد. این چند سطر آغازین می‌آید تا هم خیال مخاطب را راحت کند و هم کتاب را از گزند سوءتفاهم محفوظ بدارد. بدیهی است «چرا من این‌قدر تنده می‌نویسم؟» نخواهد در چنان مقام امنی قرار بگیرد و هرگز آرزومند می‌بی‌غش و رفیق شفیق نباشد.

صفر

چرا من این قدر تند می‌نویسم؟

ترهایی در باب اختنگی فرهنگی

۱

آن تقابلی که روسو میان فرهنگ و طبیعت برمی‌سازد و دریدا می‌کوشد تا آن را واسازد اینک جای خود را به یک همزیستی مسالمت‌آمیز داده و گویی به تاریخ متافیزیک پیوسته است. دست کم آن که از منظر فرهنگ‌شناسانه و در یک چارچوب نوستالژیک به شیوه‌ی کلود لوی اشتراوس به این تقابل می‌نگرد، دست آخر به این نتیجه خواهد رسید که امر فرهنگی همانا امر طبیعی است. دریدا گرچه سر وقت اشتراوس هم می‌رود و روش واسازانه‌ی خود را باز دیگر به کار می‌بندد، اما چنان کاری از پیش نمی‌برد. او در سراسر زندگی فلسفی خود همان کاری را پیش برده که اشتراوس با قاطعیت و بدون هیچ تعارفی به انجام رسانده است؛ این که باید پایگانی مثل مرد سفید غربی را به کناری نهاد و ویروس‌های سازنده‌ی دیگری را به کار بیست.

۲

آن روند تکاملی که در خوانش مارکسیستی تاریخ به چشم می‌آید و از بد حادثه به ایده‌ی لیبرال دموکراتیک فوکویاما می‌انجامد تنها در یک چارچوب نوستالژیک و به دنبال آن فرهنگی است که به عقب برمی‌گردد. این نگاه به عقب اما همان سرنوشتی را نمی‌یابد که اورفه به آن دچار می‌شود. سوژه‌ی فرهنگی علی رغم ایده‌های آرمان‌گرایانه‌ی پست‌مدرنیستی تکه‌تکه نمی‌شود. سوژه‌ی فرهنگی می‌میرد و تنها با پذیرش مرگ است که نشان فرهنگی خود را دریافت می‌کند. اگر قرار باشد درباره‌ی این سرنوشت خودخواسته به تمثیلی استناد شود، باید آن را با سرنوشت سیزیف گره زد. او که می‌خواست به زندگی جاودان دست یابد، خدایان را فریفت و همزمان که به آرزوی دیرین خود رسید، بهای آن را نیز پرداخت. "کامو" در کتابی که در باب سرنوشت او نوشته، تنها به وجه ابزرد آن پرداخت و از فریبی که او به کار بست، کمتر حرفي به میان آورد. با توصل به بدینی نیچه می‌توان آن روی فریب را حقیقت دانست و به استناد ضمنی گفته‌ی سقراط در مکالمه‌ی فایدرون، آن روی حقیقت مرگ است. مرگ سیزیف، فریبی که در کار اوست و سرنوشتی که به آن دچار می‌شود، همه و همه مراحلی است که گویی باید برای رسیدن به حقیقت پرداخت. سوژه‌ی فرهنگی با طبیعتی که از خود بروز می‌دهد همه‌ی این مراحل را که در گفتمان خاص خودش به مراحل عشق می‌ماند، پنهان می‌کند و تنها جنازه‌ی خودش را به نمایش می‌گذارد؛ جنازه‌ای که همواره کمتر از ۲۴ ساعت از پرواز روح درونش می‌گذرد. همین است که اغلب، تصویر باد کردن آن به چشم می‌آید و این طور به نظر می‌رسد که فرهنگ در حال

زایش و پویایی است. همه‌ی این اتفاقات اما در همان بازه‌ی زمانی کمتر از ۲۴ ساعت می‌افتد. اما آیا می‌توان باد کردن جنازه‌ها را اتفاق قلمداد کرد و به زعم بدیو، حقیقت/ رخداد را در آن‌ها جست و جایگزین حقیقت/ فریب کرد؟

امر فرهنگی همانا امر طبیعی است و ریشه در طبیعت بی‌جان دارد. نمی‌توان و گوبی نباید همچون مارسل دوشان به سراغ آن رفت و حاضر و آماده‌های دیگری را به نمایش گذاشت. همچو کنش مداخله جویانه‌ای بیش از اندازه طعنه‌آمیز خواهد بود و همسانگی نوع طبیعت را به هم خواهد ریخت. باید مراسم سوگواری را به جا آورد و بار دیگر سوژه‌ی فرهنگی را به قتل رساند تا احساس فقدان او به احساس خسaran و از پس آن به ماخولیا نینجامد. این گونه است که سوژه‌ی فرهنگی به جاودانگی دست می‌یازد و در جایگاه دایره‌المعارفی خویش آرام می‌گیرد و احتمالاً روحش قرین رحمت می‌شود. گستره‌ی فرهنگی، گورستان این دست سوژه‌ها است. نوشته‌هایی که می‌کوشند تا ابجهای نقادانه‌ی خود را در یک چارچوب فرهنگی بگنجانند و بر رسد تنها به کار سوگواری مشغولند. آن‌ها ابتدا یک سازمان نوشناسانگانی نوستالژیک را بر می‌سازند و در ادامه آن را به هر نحو ممکن از دست می‌دهند و سرانجام در غم آن به آه و شیون می‌پردازند. تنها‌یی و سردرگمی انسان معاصر کلید واژه‌ی آن‌ها است؛ کلید واژه‌هایی که از پس تبدیل "کارل مارکس" به شاعر کالاها سربرآورده است. آری، در نهایت باید اختیار از کف داد و از پیوند بنیادین سرمایه‌داری و فرهنگ سخن به میان آورد. این هر دو حوزه تا می‌توانند تساهل به خرج می‌دهند و هر آن چه را که ناسازگی به شمار می‌آید به سازش وامی دارند. در این میان، تنها سرمایه‌داری نیست که به تعبیر ضمنی گی دبور، ما را از چنگال تمام محدودیت‌ها وارهانیده جز خودش. فرهنگ نیز همین رویه را در پیش گرفته است. فتح‌الله بی‌نیاز و مهدی یزدانی خرم در حوزه‌ی قصه‌نویسی و محمود معتقد‌ی و لادن نیکنام در حوزه‌ی شعر به خوبی نشان داده‌اند که هر نویسنده و شاعری را می‌شود وارد بازی نقادانه کرد و با کمال احترام و در عین ناباوری، او را پذیرفت. شاید این منش نقادانه – این روضه‌خوانی بی‌پایان – برخاسته از خصلت ژورنالیستی آن‌ها باشد. به هر حال، رکن چهارم دموکراسی ناچار است که اخلاق دموکراتیک خود را به نمایش بگذارد. دیگر نیازی نیست تا همنوا با نیچه و با قیافه‌ای سرشار از استفهام انکاری پرسید: آیا شما دموکرات شده‌اید؟

در نظاره‌ی جنازه‌ای که فرهنگ از خود به جا می‌گذارد، باید بینی‌ها را گرفت و به روی خود نیاورد که ممکن است به زودی ترس و وحشت از راه برسد. باید اطمینان داشت که این نظاره کمتر از ۲۴ ساعت به طول می‌انجامد. باید از دست زدن به جنازه پرهیز کرد و از فاصله‌ای مشخص به باد کردن آن نگریست. این جنازه تا آن جایی که ممکن است از

خلاصهای مادی خود می‌گریزد و تنها در همان فاصله‌ی مشخص است که به چشم می‌آید؛ همان فاصله‌ای که برای اجرای مراسم سوگواری ضروری است و کاریش نمی‌شود کرد. نظام تولید و تقسیم کار اجازه نمی‌دهد که این فاصله به هم ببریزد. هر کسی باید در جای خودش قرار بگیرد و همزمان جایگاه دیگران را به رسمیت بشناسد. پیش از آن، جایگاهی که به هر کسی تعلق می‌گیرد، به فریبی که به کار می‌بنند بستگی دارد. طبیعی است سیزیف باید جایگاه ویژه‌ای داشته باشد. هیچ کس نمی‌تواند خود را در رنجی که کشیده و توانی که برای فریبیش پرداخته با او بسنجد. نوشتن درباره‌ی سیزیف نباید کاری به کار بیهوده‌ای که او انجام می‌دهد، داشته باشد. تنها و تنها باید از رنجی که او می‌کشد سخن گفت و البته در ادامه در قدیس بودنش شک نکرد. آری، در یک چارچوب فرهنگی، آن که بیش از همه جدیت به خرج می‌دهد و کار می‌کند سهم بیشتری از جاودانگی می‌برد و سیزیف، جاودانه‌ترین آن‌هاست. هر چه قدر هم که آن‌ها کار می‌کنند، باز نمی‌توانند تصویر زنده‌ای از بنجامین را پیش رو بگذارند؛ خری که در قلعه‌ی حیوانات اورول تنها و تنها عرق می‌ریزد و برایش فرقی نمی‌کند که آدمها بالای سرش ایستاده‌اند یا خوک‌ها. او کار خودش را می‌کند؛ درست مثل یک خر حرفه‌ای؛ همان ویژگی مطلوبی که نظام تولید و تقسیم کار سرمایه‌داری از کارگزاران خود انتظار دارد. شاید اولین و آخرین ایده‌ای که بنجامین می‌تواند با ما در میان بگذارد همین باشد: هر غلطی که دلت می‌خواهد بکن؛ مهم نیست... فقط حرفه‌ای باش و اخلاق حرفه‌ای داشته باش!

۵

شاید بهتر باشد گاهی همچون آنتونی نگری خوش‌باوری نشان داد و به نیروی انقلابی امید بست که از دل بحران‌های موجود در نظام نوین جهانی سر بر می‌آورد. این خوش‌باوری اگر چه بیش از اندازه به نظر می‌رسد اما دست کم در پاره‌ای موارد به کار می‌آید. به عنوان مثال، باید سراغ ژورنالیست‌های فرهنگی رفت و از ترس آن‌ها از دست زدن به جنازه‌ی سیزیف پیش از بازگشت جاودانش به زندگی سخن گفت. آن‌ها هر گونه پرداختن به مادیت جنازه – به آن چه به تعبیر بدیو به شمارش نمی‌آید – حاشیه‌پردازی می‌نمایند و در مقابل، همزمان که احالت بی‌پایانی به متن می‌بخشنند، قضاوت درباره‌ی آن را به تاریخ می‌سپارند. با این همه، نمی‌توان چشم‌ها را بست و بدن‌ها را نادیده گرفت. اگر کارگزاری فرهنگی تنها درون کتاب‌ها خلاصه می‌شد و به فضاهای اجتماعی رسوخ نمی‌کرد می‌شد آن را تحمل کرد. دست کم بنیامین با آن ارتباطی که میان کتاب‌ها و روپی‌ها بر می‌سازد، این اطمینان خاطر را می‌دهد؛ این هر دو را می‌توان به حوزه‌ی خصوصی شهروندان راند؛ همان حوزه‌ای که سرمایه‌داری می‌کوشد تا هر چه بیشتر آن را به زیر سلطه‌ی خود در آورد و این گونه وانماید که پاسداری آن را به عهده گرفته است. با این حال، کارگزاری فرهنگی به همین جا بسته نمی‌کند. این گونه است که بدن‌ها و جنازه‌ها را باید تاب آورد و خود را به آن راه زد تا بر亨گی پادشاه داستان مشهور اندرسن را ندید. اما فقط تا حدی می‌توان این وضعیت را تاب آورد. این بدن‌ها و این جنازه‌ها جلوی چشم ما وول می‌خورند و خود را تا زیر بینی ما بالا می‌آورند. فرهنگ چه می‌تواند باشد جز ما به ازای نشانگانی همین بدن‌ها و همین جنازه‌ها؟ بله، نباید به آن‌ها دست زد اما نه برای رعایت کردن آداب مراسم سوگواری. اما درست به همان دلیل باید این >

سوگواری را به پایان برد و جنازه‌ها را به خاک سپرد. تب آنمولوژی‌های شعر و داستان فارسی چنان بالا گرفته که این خاکسپاری کمترین هزینه‌ها را به دنبال خواهد داشت.

چرا من این قدر تند می‌نویسم؟ برای همیشه باید همچو پرسش روانکاوانه‌ای را به پرسشی دیگر ختم کرد: چرا من این قدر تند ننویسم؟ دست کم در جهانی که سرعت می‌رود تا همه چیز را جا بگذارد، باید سرعت بیشتری به خرج داد. فکر می‌کنم این را از همان‌هایی یاد گرفته باشم که یکسر به از خودبیگانگی و تنها‌ی انسان معاصر اشاره می‌کنند. چه حرف‌های میان‌مایه‌ای، چه بدن‌های متحرکی که در این جلسه و آن نشست فرهنگی جلوی دید را می‌گیرند... چه قدر اخلاق پرووتستانی؟ تا کجا رواداری؟ گیرم که این پرسش‌ها برای این و آن رنگ و بوی ماکیاولیستی داشته باشند. آن‌ها همیشه انگهای حاضر و آمده‌ی خودشان را دارند. بگذار یک بار برای همیشه ما انگ بچسبانیم: ارتجاعی... بیش از حد ارتجاعی!

فصل نخست

کنش مانیفست

اینک به سوی خد شعر - قطعه‌ی پنجم

«عصر جدید، شعر جدید می‌خواهد.»

گفت‌کرد تمامی کنش‌های انتقادی در حوزه‌ی شعر در همین پنج کلمه خلاصه می‌شود. درواقع بن‌ماهیه اصلی تمامی مانیفست‌ها، فهمی است که آن‌ها از مفهوم معاصرت به دست داده‌اند. حتا همین قطعاتی که پیش روی شما است سوای قطعه‌پذیری خود، گاه به همین فهم رایج دامن می‌زند و بسامد واژه‌هایی مثل «اینک» و «اکنون» طی آن بالا می‌رود.

با این همه، مانیفست‌ها به مثابه یک گونه‌ی ادبی می‌توانند مورد بررسی قرار بگیرند. اغلب شنیده می‌شود که دوره‌ی آن‌ها به سر آمده است. قضیه وقته جالب از آب در می‌آید که شاعرها، نویسنده‌ها، منتقدها و آدمهای فعال در حوزه‌ی شعر فارسی به آن استناد می‌کنند. آخر در سراسر شعر فارسی چند نمونه‌ی روشن و صریح از یک مانیفست به چشم می‌آید؟ اصلاً چند بار به آن‌چه یک مانیفست در پیش رو می‌گذارد، پرداخته شده است؟ آن‌چه از یک مانیفست ادبی سراغ خیلی‌هاست، سرکوب مداوم است: مانیفست، سرکوب می‌کند و سرکوب می‌شود. گرچه در سرکوب تام و تمام مانیفست‌های موجود در شعر فارسی، شک و شباهه‌ای وجود ندارد اما این که مانیفست به خودی خود دست به سرکوب می‌زند، از دقت و ظرافت چندانی برخوردار نیست. چنین نگاهی به مانیفست، آن را تا حد یک بخش‌نامه‌ی بلاغی پایین می‌آورد؛ به گونه‌ای که مقابله هر تخطی و انحراف از اصولی می‌ایستد و راه هر آن دیگری را می‌بندد. این‌ها همه داده‌های دموکراتیک به شمار می‌آید و آن ترس دائمی از استبداد را به رخ می‌کشد؛ خطری که همواره شهروندان را تهدید می‌کند. با این همه، این داده‌ای نیست که از پس مانیفست سربریاورد. دست کم، تنها نتیجه‌ای که یک مانیفست دربردارد، همچو سرکوبی نمی‌تواند باشد. مانیفست، در کنش‌مندی جهنه‌داش صورت می‌بندد: حرف نمی‌زنند، عمل می‌کنند. بیان نمی‌کند، نشان می‌دهند. نمی‌سازند، از بین می‌برند و این همه نه در کیفیت که در نفس آن گنجانده شده است.

کنش مانیفست به خودی خود می‌تواند جلو ببرد و فضای ناگشودهای را پیش رو می‌گذارد؛ همین است که اغلب آوانگارд می‌نماید. گرچه پیامدی از این دست می‌تواند مثل همه‌ی سال‌های پس از جنگ سرد، تاریخ مصرف پایان‌یافته‌ای داشته باشد و به رغم آن که آوانگاردیسم، مشروعیت خود را برای همیشه از دست داده است، هنوز آن قدر جا برای مانیفست وجود دارد که هم چنان موضوعیت داشته باشد. مانیفست به مثابه یک گونه‌ی ادبی باید به مرزهای ژنریک خود باز گردد و نه به عنوان حاشیه‌ای بر متون که یک جا در قامت یک متن خود را به رخ بکشد. مانیفست، قرار نیست که درباره‌ی چیزی حرف بزنند. اصلاً قرار نیست حرف بزنند. عمل می‌کند و نه جهت دیگری که تنها سرعت خود

را نشان می‌دهد. مانیفست، نمی‌خواهد به پروسه‌ی نام‌گذاری بازگردد. نمی‌خواهد از آن عبور کند. نمی‌خواهد آن را نادیده بگیرد. شاید آن‌ها را در هم بیامیزد. شاید به تصاحب بی‌رحمانه‌ی آن‌ها دست می‌زنند. اینک، نه زمان ترحم که توان آن از ما گرفته شده است.

باری، حتا اگر بپذیریم که در عصر جدید به سر می‌بریم - موضوعی که حیثیت داده‌پردازانه‌ی آن سخت زیر سوال است- می‌توانیم شعر جدید را بی‌خيال شویم. عصر جدید، شعر جدید نمی‌خواهد. شعر نمی‌خواهد. توانی می‌خواهد که شعر را کنار می‌گذارد و از حیثیت می‌اندازد. مانیفست می‌تواند روی پای خودش بایستد و این قابلیت را دارد که شعر را با تمام سرگرمی‌هایی که برای شهروندان به دنبال می‌آورد تنها بگذارد.

فصل دوم

نیمه‌ی نادر نیما

نگاهی به پیریزی کاریزمای ادبی شاعر معاصر

در صدر گذشته‌ی معاصر شعر فارسی و پیرامون بخشی از آن عبارتی به چشم می‌خورد به این مضمون که شعر نیما از ضعف تالیف رنج می‌برد. روشن‌ترین نمودی که در این باره یافت می‌شود قطعه‌ی «آی آدمها» است و سطرهایی از آن که «یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند روی این دریای تن و تیره و سنگین که می‌دانید» و آن جا که «یک نفر دارد که در آب می‌کند بی‌هوه جان قربان».«

این ضعف البته دامان قطعه‌های دیگری را هم که نیما می‌سازد می‌گیرد. حتا در قوی‌ترین ساخته‌های او چنان رسوخ می‌کند که قابل کتمان نیست. با این همه و به رغم این ایده‌های انتقادی کلاسیک، نیما به عنوان پدر شعر معاصر فارسی و شعر او به مثابه کلمه‌ی ابتدای معاصر بودگی فرض می‌شود. در این میان، آن‌ها که شهرت نیمایی دارند با ترجیح افق هستی‌شناختی و زیباشناختی کار او به سایر ویژگی‌هایش، به گونه‌ای قابل تامل پیرامون آن ویژگی‌ها سکوت می‌کنند. از این رهگذر و طی پدیداری مفهوم معاصرت، برای اولین بار در گذشته‌ی شعر فارسی نمودهای ضعف یک قطعه اثر تولیدی از سوی مصرف‌کنندگان قابلیت چشم‌پوشی می‌یابد. در واقع، از ویژگی‌های وضعیت معاصر و مدرن یکی همین است که ضعف، نقص و شکست را در بطن خود تعییه می‌کند، چرا که آن چه در ورای آن وجود دارد مرگ نیست؛ امر جدید است. در واقع ترس مدرن، ترس از مرگ نیست؛ چرا که مرگ معنای خود را از دست داده است. ترس مدرن، ترس از آن چیزی است که همواره «در- آن - جا» است و امر جدید نامیده می‌شود. کنش مدرنیستی با شدت عمل نابهنه‌گام خود، تمامی عناصر حوزه‌ی عمل خود را به چنین ترسی وا می‌دارد. در چنین شرایطی است که نیما از ادامه‌ی مسیر درمی‌ماند؛ از ترس دیگران از پیامدهای معاصرت می‌ترسد و به سرعت نیمایی می‌شود. آگاهی متورم نیما به حرکتی که می‌کند چنان تاریخی است که «آن دیگری» و «آن جایی» خود را وامی‌نهد و دچار «هم‌دیگری» و «این جایی» می‌شود. با این همه هنوز انسان دشواری می‌نماید: نیمایی که شعر را می‌نویسد و یا به روایت خود می‌سازد! این گوشه از رفتار او به هیچ وجه، شاعرانه به نظر نمی‌رسد. دست کم با نمود سمبولیستی و رمانیک ساخته‌هایش نمی‌خواند. ترسی که به واسطه‌ی نوع حرکت نیما سرکوب شده و بحرانی که موقعتا فروکش کرده بود، از پس این پیش‌نهاده‌ها بار دیگر سربرمی‌آورد: آیا فیزیک نوشتمن نیما بخشی از نوشتار او به شمار می‌رود یا به حساب یک رفتار بیرونی، کنار گذاشته می‌شود؟

نیمایی‌ها را ترس بر می‌دارد و شق دوم را برمی‌گزینند. گزارهای از این دست که نیما آدم شاعری نیست، برای آن‌ها باورنکردنی است. این که او خود را در محل کلمات و کلمات را در محل خود قرار نمی‌دهد، غیر قابل تحمل است؛ با این همه واقعیت دارد: نیما هر از چندی قطعاتی روی کاغذ می‌آورد و آن‌ها را شعر صدا می‌زنند. با این همه و باز به رغم ارادی بودن کنش تولید، قطعه‌هایش از ضعف تالیف او حکایت دارند. نیمایی‌ها که نمی‌توانند با این مسائل کنار بیایند،

چشم‌هایشان را می‌بندند و یک سر از انسان‌گرایی، ابژه‌بازی و ساختمندی هوش‌مند شعر او حرف می‌زنند. ویژگی‌هایی از این دست هرچند بخش عمده‌ای از رفتارهای شاعرانه‌ی پس از او را توضیح می‌دهد اما به عنوان نمونه از واکاوی و لا یهروبی تولید افرادی چون ایرانی و برانه متاخر و جریان‌هایی مثل موج نو و شعر حجم باز می‌ماند. از این رو به نظر می‌رسد متن پیشنهادی نیما برای افزایش توان انتقادی و گسترش حوزه‌ی تحت پوشش نیاز به یک حاشیه‌نویسی فرار دارد؛ چنان که چیزی از نمودهای نیمایی آن باقی نماند. در این موازنی منفی او نه به عنوان پدر شعر مدرن فارسی – پدر به مثابه وضعیت پیش‌بینی شده‌ی آینده – که به عنوان پسر ناخلف کلاسیسیم مورد شناسایی و پیگرد قرار می‌گیرد. از این منظر، نیما خواست قدرت خود را به میانجی‌های ضعف تزریق کرده است. او برخلاف سایر آونگاردها قدرت خلاقه‌ی خود را کنار می‌گذارد. او قدرت را گم می‌کند. کاری می‌کند تا در پایان، قدرت گم شده باشد؛ چرا که قدرت برای او معنای از دست رفته‌ای دارد. هزار سال شعر فارسی چنان قدرت خود را به رخ می‌کشد که معنای دفعی آن را می‌ستاند و به آن بار تاریخی می‌بخشد. نیما از همینجا شروع می‌کند. او سطرهای خود را از حرکت می‌اندازد و به سکون و می‌دارد. حرکت اصلی اعرابی شعر او ساکن است. سطرهای او اغلب به هم متصل می‌شوند و جایگاه دستوری کلمات چنان جایه‌جایی دارد که گاه بیم زوال می‌رود. در واقع آن چه با این شواهد و تحت عنوان ضعف تالیف از آن یاد می‌شود، عبارت است از برهم زدن طبیعت خطی دال. چنین روی‌کردی در ساخته‌های نیما، چه برآمده از وام گرفتن از واژگان و گرامر گویش طبری و برخی زبان‌های غربی باشد – آن گونه که گاه در پیشی صفت بر موصوف دیده می‌شود – و چه منتبه به نبود تسلط کافی بر زبان و ادبیات فارسی؛ تفاوت منفی را از میان دال‌ها و از میان مدلول‌ها به میان نشانه‌ها می‌گستراند. به دیگر عبارت، عرصه‌ی نمادین تازه‌ای سربرمی‌آورد و "شب، همه شب" متولد می‌شود. از رهگذر همین شکسته‌بسته‌نویسی و همین ساکن‌شدن‌ها است که نیما بر سر هر نشانه می‌ایستد، به آن تذکر می‌دهد و آن را برای جای‌گیری در سامان نشانگانی جدید خود آماده می‌سازد.

رمانتیسم و سمبولیسم گرچه به لحاظ زوال کلاسیسم به گونه‌ای ناگزیر به نیما تحمیل شده است اما امکان و توانمندی بالایی را برای نشانه‌گذاری جدید فراهم می‌آورد. ضعف تالیف او یا همان اختلال در طبیعت خطی دال، فهم تاریخی از امر شاعرانه را به چالش می‌کشد و فربه‌گی آن را مورد پرسش قرار می‌دهد. این گونه است که امر شاعرانه از افق کلامی خارج می‌شود و رفته‌رفته، حرکت خود را در روی‌کرد حداقلی به زبان باز می‌یابد. نیما چنان ضعیف می‌نویسد تا مرزهای ژنریک شعر پیدا شود. او انتقام همه‌ی ژانرهای را از شعر و انتقام شعر را از تاریخ می‌گیرد. زبان را به شکلی درمی‌آورد که نا-باورکردنی است. نا-باوری، ظرفیتی است که در ساخته‌های او تعییه شده است. ساخته‌های او باید به سمتی حرکت کند که غیر قابل باور باشد. با ساخته‌های او نمی‌شود احساس هم‌ذات‌پنداری کرد. هم‌ذات‌پنداری، همکاری و یگانگی از ویژگی‌های وزن عروضی است که به دلیل شکل موسیقایی خاص خود، اغلب به ترکیبات اضافی و وصفی و از آن بیش به کسرهای که در آن بین تولید می‌شود، نیاز دارد. نیما درست بر سر همین کسره خود را به تسلط نداشتن می‌زند. وزن عروضی جایی برای نمود کلمه‌ی وصفی و اضافه باقی نمی‌گذارد. نیما ترتیب وزن عروضی را به هم می‌ریزد تا کلمه اضافه بیاورد. کلمه در ساخته‌های نیما در وضعیت اضافه بودن قرار دارد؛ به همین دلیل دقیقاً اهمیت می‌یابد و به شدت خوانده می‌شود. بیان وصفی که از مولفه‌های نظری نیما است، در همین شدت خواندن مستقر

شده است. این روی کرد، البته به غیر قابل تحمل شدن شعر می‌انجامد. نیما کاری می‌کند تا شعر در موقعیت غیر قابل تحمل قرار بگیرد. شعر خاطره‌ی جمعی خوشایندی برای امروز ایرانی نیست؛ به ویژه آن جا که با ایده‌ی پیشرفت و عقلانیت همراه می‌شود. ایرانی در طول هزاره‌ی شعر فارسی، هیچ رفتار هنرمندانه‌ای جز گفتن و البته شعر گفتن نداشته است. شعر یادآور دربارها است: مفت‌خوری‌ها و پخته‌خواری‌ها. آشوبیتس عمومی ایرانی‌ها است که توان بالقوه و آدم‌های بالقوه توان‌مند را در خود می‌سوزاند. بعد از آشوبیتس، شعر وجود ندارد. نیما این آگاهی تلخ و این مرگ آگاهی را در خود تولید کرده و دست به نوشتمن نا-شعر برده است؛ متنی که توامان از شعر می‌گریزد و به سوی شعر می‌رود. شعر او، بر خلاف تصور همگانی از شعر، شعری خجالتی و گوشه‌گیر است. سطرهای او مدام این پا و آن پا می‌کنند. اطناب نیما نیز در همین ندانم‌کاری‌ها صورت می‌بندد و ناگهان است که مرزهای ژنریک شعر در ساخته‌های نیما پدیدار می‌شود. ساخته‌های نیما که نا-شعر محسوب می‌شود، به عبارتی شعر نیست و به عبارتی دیگر، شعر اصیل و جوهرمندی است. این شناخت‌شناسی ویژه، به این شدت در هزاره‌ی شعر فارسی بی‌سابقه بوده است. ساخته‌های نیما هنگامی که به اصالت و جوهر شعر بر می‌گردد، از یک آگاهی ژنریک پرده بر می‌دارد. این که هر نوشه‌ای نمی‌تواند شعر باشد و این که هر شعری می‌تواند در نوشتمن خود آزادانه عمل کند؛ این گشادگی و آن تنگی همه به شکل‌گیری مفهوم ژانر و در پس آن به پی‌ریزی کاریزمای شاعر معاصر یاری می‌رساند: او کسی است که می‌داند چه گونه می‌خواهد و نمی‌داند چه می‌خواهد.

ایمان بیاوریم به آغاز آن چه نیست

حاشیه‌ای بر یک شعر بلند

«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، نمود ساختمند و شاعرانه‌ی دریافت ایرانی است از وضعیت اکنون و در پی آن، نگاهی است به آن لحظه‌ی بی‌اعتبار وحدت که روزگاری در آن و در یک‌دیگر دیوانه‌وار زیسته بودیم. پس آفتاب سرانجام در یک زمان واحد بر هر دو قطب نامید نتابید. تو از طین کاشی آبی تهی شدی و من چنان پرم که روی صدایم نماز می‌خوانند. آری، این‌گونه است که "شب، همه شب" در یک آن تاریخی حلول کرد و با گذار از نیما و از پس آن شاعران شکست به آن دو دست سبز جوان رسید و معصومیت را که محصول همیشگی آگاهی حاشیه است، به بار آورد: چرا همیشه مرا در ته دریا نگاه می‌داری؟

مسئله‌ساز حرکتی از این دست معاصر، پیوستگی است: حرکت به قصد پیوستگی و در جهت برساختن شبکه‌ای جدید از مفاهیم؛ سنتی جدید. این همه، میل به طرحی نو نه که تاریخی نو را وا می‌نماید؛ جعل گناه نخستین دیگر و فربه‌سازی آن در قالب روایت نخستین دیگری است، چنان‌که از پس سال‌ها شعر فارسی و از پشت پدران زبان مادری‌مان رهنمون آن شویم. ضمن در نظر داشتن ایده‌ی مدرنیستی پیش‌رفت و کار بست نظری دیالیکتیک تاریخی در این ماجرا، اما باید از یک جهش هستی‌شناسانه سخن گفت که طی آن سوژه‌ی شعر فارسی نه به پیری که به کودکی می‌رسد و دوره‌ی آیننگی را نظیر آن‌چه در ابتدا، از سر می‌گیرد. پرتاب در وسعتی بهنام شعر امروز جهان، هم متن‌های تازه‌ای را در کنار متن‌های تولیدی به زبان فارسی قرار می‌دهد، شکاف خود و دیگری دچار فرایندهای نمادین می‌شود و شعر معاصر فارسی آغاز به کار می‌کند. گیرم که در ابتدای مسیر تنها با نمودهایی از خواست استعلایی مدرن روبرو باشیم و سازمایه‌های رمانیستی-سمبلولیستی را از غالب متن‌های تولیدی نیما و شاملو شاهد بیاوریم و این سوءتفاهم تاریخی را بار دیگر به صحنه‌ی بحث بکشانیم... آری، به ویژه در اطراف نیما و شاملو حرف‌های زیادی از این دست می‌توان زد؛ این‌که چنان در هستی‌شناسی دکارتی خود به دام افتاده‌اند که فاصله‌ی کانتی را فراموش کرده‌اند و بحران بنیادین مدرنیته را به شکلی کاملاً تلافی رفع و رجوع کرده‌اند: یک سوءتفاهم تاریخی، یک شعله‌ی بنفش که در ذهن پاک پنجره‌ها می‌سوخت و چیزی به جز تصور معصومی از یک چراغ نبود، روشنایی بی‌هوده‌ای که در این دریچه‌ی مسدود سر کشید...

"ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" در همین فاصله شکل می‌گیرد و طی رفت‌وآمدۀای مدام خود می‌کوشد شکاف را به عرصه نمادین بخواند، شاید نامگذاری‌های دامنه‌دار شکاف به فقدان آن بیانجامد. در همین طیف دالی است که آن تنש همیشه موجود درون — بیرون به تمامی بازتابانده نمی‌شود: چرا نگاه نکردم؟

فروغ فرخزاد به لحاظ وضعیت تنانه‌ی خود و با زیبایی‌شناسی ویژه‌ای که دارد می‌رود تا برای بار نخست در سیر تطور شعر فارسی، شکاف را به مسئله‌ساز نوشتن بدل سازد و البته بازتاب حضور بیرونی مولف، چه در سال‌های دهه‌ی سی، در جریان رمانیسم سیاه که با میل به آشکارگی و وانمودن غیرکنترلی وضعیت‌های شخصی همراه بود، چه بعد از تولدی دیگر که بازتولدی دیگر و از این دست تعابیر را به خاطر می‌آورد، خود شکاف عمیقی را در تذکره‌الشعرای شعر فارسی – از گذشته تا هنوز – ایجاد می‌کند. او تاریخ‌نگاری مذکور شعر فارسی را دچار هیستیری می‌کند و از این منظر بیماری او برای این همه مهلک‌تر از بیماری نیما به نظر می‌رسد.

پرسونای فروغ فرخزاد همیشه یا در هاله‌ای از قداست بوده است یا در پرده‌ای از سکوت؛ اما به راستی چرا نوازش را به حجب گیسوان باکرگی بردن؟

نگاه امروزین ایرانی همیشه وقتی به پرسشی از این دست برمی‌خورد، سکوت را برمی‌گزیند و این سکوت، چیزی از سردرگمی فروید را به خاطر می‌آورد که از پس سی سال کندوکاو هنوز نمی‌دانست زن‌ها چه می‌خواهند؟

در اولین گام و در ماجراهی جنجالی لکاته‌ایشیری یک رویکرد واکنشگرانه اتخاذ می‌شود: آینه شکسته می‌شود. در این میان مرد گرچه حضور تاریخی خود را در سیر متافیزیک غرب – خاستگاه اندیشگانی مولف ایرانی – حفظ می‌کند اما در مسیر یک تناصح اجتناب‌ناپذیر قرار می‌گیرد. آری، هیچ راه گریزی از مدرنیته باقی نمی‌ماند. طرفه آن که مدرنیته‌ی ایرانی لاگر میسر باشد – رفتاری ذاتا زنانه دارد: چه‌گونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست؛ او هیچ وقت زنده نبوده است؟!

"ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" اما نه از فقدان مرد که از تعلیق لذت جنسی خود رنج می‌برد – نه به مثابه‌ی یک روی کرد فمینیستی که هم‌چون یک رهیافت هستی‌شناسانه – خود به این‌گونه‌بودن دامن می‌زند. چنان میان تندرستی و بیماری رفت‌وآمد دارد تا دست آخر به‌آن تندرستی برتر دست می‌یابد. از این نگاه، متن لایه‌های متقطع روایی و فعالی را تدارک می‌بیند و این‌جا و آن‌جا مدام نقاب از چهره‌ی خود برمی‌دارد. در واقع این کنش سوزگانی در تندی حرکتی که دارد متمایز می‌شود؛ حرکتی که می‌تواند رو به هر سو باشد. ایده‌ی مدرن «جستن، یافتن و آن‌گاه به اختیار برگزیدن و از خویشتن خویش بارویی پی افکنندن» هرگز دچار رکود نمی‌شود. حتا گاه چنان سرعتی می‌گیرد که خواننده را جا می‌گذارد و دریغ آن امکانی دیدنی را می‌خورد که از دست رفته است: چرا نگاه نکردم؟

به این ترتیب یک غیبت سازمان‌یافته در ساخت «ایمان بیاوریم با آغاز فصل سرد» تعییه شده است: یک دریغ همواره، یک فاصله میان پنجره و دیدن، یک شکاف که از اختگی تنانه‌ی زنی تنها در آستانه‌ی فصلی سرد برمی‌آید و به اختگی هستی‌شناسانه‌ی او می‌انجامد. این‌گونه است که متن در یک مناسبت آرماگدونی با خود و با جهان قرار می‌گیرد و تجربه‌ی سکوت را در بخشی از برنامه‌ی کاری خود می‌گنجاند: سکوتی که در فاصله‌ی تکرار سطروی مانند «در کوچه باد می‌آید» شنیده می‌شود، در فاصله‌ی دو سلام شدت می‌گیرد و در خطاب‌های این‌جا و آن‌جا شبکه‌ی گستره‌های از دال‌ها را فرا می‌پاشد. راستی چه کسی رو به روی متنی از این دست ایستاده است؟ کیست که «ای یار، ای یگانه‌ترین



یار» صدایش می‌زند، چه نسبتی با «شب معصوم» دارد و در کجای «غراحت تنها بی» ایستاده است؟ این کیست، این کسی که دیگر تمام شد، باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم؟ این کیست، این کسی که انسان پوک، انسان پوک پر از اعتماد؟ آیا ما با یک بسته‌ی پستی گمشده مواجه نیستیم که از سر اتفاق به دست آمده است و اعلام می‌دارد «امروز، روز اول دی‌ماه است» و فراخوان می‌دهد که «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»؟ راستی، این مای پنهان در ایمان بیاوریم لاین ضمیر جمع- به کدام ما و جمع کدام یک از مشارالیه‌های موجود در متن برمی‌گردد؟ به نظر می‌رسد متن ایستادگی می‌کند و هیچ پاسخی برای این دست پرسش‌ها ندارد و فراتر از آن، هرگونه پرسش‌گری را در برابر آن چه خود به میان می‌کشد، عقیم می‌گذارد. حتا می‌توان تکرار سطراها و بندها را به حساب طفره رفتن از گفتن کنار گذاشت. آن چه در این فربه‌گی روایی مشهود است، ناگریز بودن از روایت و همزمان سرباز زدن از ادامه‌ی آن است؛ چنان که به گونه‌ای وضعیت پیش‌الدیبی مایل می‌شود؛ این روند خستگی‌ناپذیر اما پایان می‌گیرد؛ وقتی در آسمان دروغ وزیدن می‌گیرد دیگر چه‌گونه می‌شود به سروده‌های رسولان سرشکسته پناه آورد؟ ما مثل مرده‌های هزاران هزار ساله به می‌رسیم و آن‌گاه خورشید بر تباہی اجساد ما قضاوت خواهد کرد.

به مادرم گفتم تمام شد، گفتم میشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می‌افتد؛ باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم. من از کجا می‌آیم؟ من از کجا می‌آیم که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟

دروغ که می‌تواند تبیین اخلاقی فرآیندهای دال به دالی باشد و حکایت از شکل‌گیری سازوکارهای جانشین‌سازی - مادر - پدر - ... - در کودک - متن دارد، به تولید چیرگی مدلول استعلایی بر کلام راه می‌برد. همه‌ی این تعابیر در خصوص رفتارشناسی "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" نیز صادق است. همه‌ی این سطراها حاوی مقادیر زیادی از سرگردانی است. همه‌ی این سطراها به بوی شب آغشته‌اند و با حلول در ریزپردازهای آن از امکان پنجه فرا رفته و به امکان دیدن می‌رسند. این فاصله و این شکاف جایی برای تناظرهای یک‌به‌یک و مشروع باقی نمی‌گذارد. پروسه‌ی خواندن متنی چنین - خواسته یا ناخواسته - دچار فاصله‌گذاری می‌شود؛ پس جایی برای توحید و کسی که روی جاده‌ی ابدیت به سوی لحظه‌ی آن می‌رود باقی نمی‌ماند. همه‌ی مسیرهای هم‌ذات‌پنداری به بن‌بست می‌رسند و همه‌ی آینه‌ها که مثل آینه‌ها پاکیزه و روشن بودند به کار خود پایان می‌دهند. به این ترتیب پیش و پیش از آن که «حقیقت» وجود داشته باشد «شاید» به چشم می‌آید و تکه‌تکه شدن راز آن وجود متحدی بود که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد.

«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» خود پس‌آمد تکه‌تکه شدنی از این دست است و در فاصله و شکاف میان این تکه‌ها قرار دارد؛ شکافی زنانه که در آغاز شکل‌گیری آن در نگاه ایرانی، پوشیدنی نبود و اینک حتا در لحظه‌ی بی‌اعتبار وحدت، پر شدنی نیست. نه ایده‌های برگرفته از آموزه‌های وحدت وجودی - که گاه بی‌هیچ داوری دوگانه‌ی اخلاقی، واپس‌گرایانه به نظر می‌رسد - نه شهود نومارکسیستی و انتقادی پنهان در اینجا و آنجای متن - به یاد انسان پوک و برای زبان گنجشکان که در کارخانه می‌میرد - و نه حتا زیرساختهای رمانیستی دستگاه مولف شعری چنین - که زخم‌هایش همه از عشق است، از عشق، عشق، عشق - هیچ‌یک کاری از پیش نمی‌برند؛ چه بسا به بحران موجود نیز دامن می‌زند. این‌گونه است که از پس‌وپیش این شعر بلند، شعرهای تولدی دیگر و شعرهای دیگری از فروغ فرخزاد که

پس از مرگ او منتشر شد همه به دلیل کیفیت ارتباط با زنی تنها در آستانه‌ی فصلی سرد تعریف می‌شوند؛ زنی که تاج عشق به سر دارد و در میان جامه‌های عروسی پوسیده است.

مرد مولف

درآمدی بر کارنامه‌ی یدالله رویایی

۱

«فکر کردم برای هر سنگ نامی بگذارم چرا که فکر می‌کردم مرگ نوعی بودن است و برای این‌که باشیم، باید نامی داشته باشیم و نام، نوعی نamaست و هر کس نام خویش را می‌برد مثل گیاه که رشدش را و مثل عمارت که نمایش را. آن که نامی می‌گذارد حامل چیزی نیست. محمول چیزی است که نام نیست. ولی نام محل نمای خودش هست و نما معنای تحمل است؛ چه در گیاه و چه در عمارت.»

رویایی را بدون رویایی نمی‌توان خواند؛ چرا که این عبارت او، به تمامی دربرگیرنده موقعیت نوشتاری اوست که نام او، محل نمای خودش است. او – و در میان چهره‌های شعر مدرن فارسی، تنها او – شرایط خاص خود را دارد؛ خاصیتی مکرر و در عین حال ممتد. هر چه تکرار می‌شود بیشتر ادامه می‌یابد. تنها یک مولف می‌تواند در این شرایط دوام بیاورد، مولفی که مشروعیت خود را قبل و به واسطه حضور خود کسب می‌کند. ارجاع مداوم به خود – به مانیفستی که چند دهه از صدور آن می‌گذرد – در واقع آستانه‌ی تحملی را می‌نمایاند که در طی این مدت نسبت به او روا شده است. همه او را می‌شناسند. رویایی، جای خالی خود را پر کرده است.

۲

«هر آخری شروعی دارد، همه آخرها اگر شروع نشوند، تمام می‌شوند. و آخرها، همیشه شروعشان را جا می‌گذارند در نمایش نامشان، که هر نامی حرفی دارد.»

رویایی، نوشتمن را از نام کتابی که در سر دارد، شروع می‌کند. نام هر یک از کتاب‌های او محل نamaست. ادبیات رویایی، ادبیات نام‌گذاری است؛ کنشی بنیادین که ریشه در زیرساخت شهودی حجم‌گرایی دارد و از پیوندهای آن با عرفان نظری پرده بر می‌دارد. تنها نام – آن نام آیا و آینده – نام مثل حجم‌گرایی، مثل همه نام‌هایی که رویایی برای کتاب‌هایش برگزیده است – می‌تواند نجات دهد. هر نام، اگر آن نامی باشد که باید – اگر چه اسم اعظم نباشد – به تولید کتابی می‌انجامد و متن‌هایی از پی آن به نوشتمن در می‌آید. این گونه است که رویایی همواره به تولید همزمان کتاب و متن فکر می‌کند. نام کتاب‌های او به ترتیب انتشار و در کنار هم به مسیری اشاره دارد که طی آن همزمانی تشديد

می‌شود و انجام موفق‌تری به خود می‌بیند. بررسی کیفیت این همزمانی می‌تواند دورنمایی از حرکت رویایی به دست دهد.

۳

دریایی‌ها، دلتنگی‌ها و لبریخته‌ها، نام‌هایی هستند که هر یک با جمع قاعده‌مند اسمی مفرد حاصل شده‌اند و طبیعت دیوانی محمول خود را به نمایش می‌گذارند. این کتاب‌ها بیشتر از آن که کتاب، به آن ترتیبی که رویایی در سر دارد باشند، مجموعه قطعاتی را دربر می‌گیرند که هر کدام، یک نام بیشتر ندارند. «از دوست دارم» نیز گرچه نام و نمایی دیگر برای خود برداشته است، در عین حال کتاب را قربانی نوشتار می‌کند و اتفاقاً فاصله‌ی بیشتری تا نام خود می‌اندازد. در این فاصله، رویایی هر چه می‌کشد از «ها» است؛ از حدیث حاضر و غایی که «ها» در میان دارد. «ها» مانع از نیل به هستی بی‌واسطه‌ی کتاب می‌شود. «ها» فیزیک کتاب را کنار می‌گذارد و خود را مقدم بر آن می‌شمارد. این همان مسئله‌ای است که «هفتاد سنگ قبر» آن را دور می‌زند. نام این کتاب گرچه به مجموعه‌ای از سنگ‌ها اشاره دارد و مثل تمامی نام‌هایی که رویایی بر می‌گزیند، از مسیر «ها» گذشته است؛ اما به درستی روی جلد کتاب جا می‌ماند، کتاب، نام خود را جا می‌گذارد و هر صفحه از خود را سنگ می‌کند و در انتهای وقتی پشت جلد می‌آید که «فکر کردم برای هر سنگ نامی بگذارم» خود به سنگی بدل می‌شود که روی آن نام «هفتاد سنگ قبر» را حک کرده‌اند و انگار که نام رویایی به نام «نام پدر» درج می‌شود. هفتاد سنگ قبر، در واقع و در واقعیت حاصل هفتاد سنگ قبر نیست. تنها محل نمای خودش هست. این بار، رویایی نام و نوشتن را قربانی کتاب می‌کند. رویایی به فرم کتاب رسیده است و اینجا و دقیقاً همین «جا» است که رویایی محل خودش را می‌یابد؛ گیرم که به نام «نام پدر»، بهنام مولف که کار اسم اعظم می‌کند؛ گیرم که میان این همه نام در هفتاد سنگ قبر گرفتار آمده که محدود به هفتاد نام نیست. هفتاد، بهانه‌ی وصل به سلسله‌ی نام‌هاست. بهانه‌ی صوفیانه‌ی نامگذاری است. عدد آن‌ها از هفتاد بیشتر است؛ عدد صفحه‌های کتاب این را به ما می‌گوید. این جا کتاب و کتابت، مقدم بر بهانه‌ی این هر دوست و البته نام و امضاء، مقدم بر این هر دو و بر بهانه‌ی آن. رویایی را بدون رویایی نمی‌توان خواند. «امضاها» که در چاپ فارسی و برای رهایی از معضل «ها» با نام «من گذشته امضا» منتشر شده است، رویایی را متوجه نام خود می‌کند.

شاملو، براهنى و دیالکتیک معاصرت

برای دهمین سال انتشار «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟»

۱

میل به معاصرت، پی آمد ناگزیر وجه از دست رفته‌ی زمان است، زمانی که «به هر حال» و «از پیش» از دست می‌رود. معاصرت با قرار گرفتن در محور جانشینی و پیشنهادهای متنابه‌ی که در پی آن دارد، چنین فقدانی را از مسیر آگاهی به در می‌کند. هر انسان معاصری که در زمان حاضر زندگی می‌کند، پیش و حتا بیش از آن که در زمان حاضر زندگی می‌کند باید احساس معاصرت داشته باشد. چنین دریافتی هر چند رو به جلو — و نه رو به بالا — و نهایتاً آوانگارد — و نه اصیل — می‌نماید، اما به واقع و در کنش بافتی روزمره‌ی خود از یک وضعیت افقی — وضعیتی که «مرا» در کنار «او» می‌پذیرد — بیرون زده و در یک وضعیت عمودی استقرار یافته است؛ وضعیتی که مرا و همه را به جای «او» می‌گیرد، به گونه‌ای که هر کسی — اعم از من و تو — یک «آن دیگری» است.

این همه در یک ساحت ایدئولوژیک و با قوام ارزشگذارانه‌ی کیفی — آن چنان که در گذشته‌ی معرفت — صورت نمی‌بندد. ما با مطلق ارزش سر و کار داریم؛ با ارزش فی‌نفسه. پس تنها بلاغت است که زندگی معاصرمان را به جلو می‌برد؛ بلوغ جابه‌جایی برای در رسیدن به آن جلو.

۲

وقتی از آن‌چه ادبیات معاصرش می‌خوانیم و البته مدامش می‌خوانیم می‌نویسیم، همه چیز را کنار می‌گذاریم و از ادبیات معاصر می‌نویسیم. ستایش امروزین از یک متن، همیشه به این جمله می‌انجامد که هنوز معاصر ماست و این قید هنوز یعنی این که دوره‌ی معاصر ادامه دارد. چه کسی می‌تواند بگوید دوره‌ی معاصر کی به پایان می‌رسد؟ اصلاً چه وقت و از کجا معرفت تاریخی انسان آغازیده که هر بار به سمت ما یورش می‌آورد؟ اینک متنهای کهنه نیز به معاصرت ما درآمده‌اند؛ آن هم به واسطه‌ی خوانش ما: ما آدمهای نهاد و گزاره‌های معاصر!

کمیک آن که تولیدات متفاوت از همی که پیش از این و اینک عرضه می‌شود همگی محصول دوره‌ی معاصر به شمار می‌آیند. آن‌ها محصول معاصرتند. شعر هشتاد سال گذشته زبان فارسی، یک‌جا شعر معاصر نام می‌گیرد. کیفیت تفاوت اپیستمه‌های مختلف شعری در دوره‌ی یاد شده به گونه‌ای است که می‌توان از آن چشم پوشید و نیما، ایرانی، شاملو،



احمدی، رویایی و براهنه را به جای هم خواند. آن‌ها در کنار هم نایستاده‌اند. آن‌ها همگی درون یک خلاء به نام معاصرت که خود ردی (trace) از یک فقدان است مستقر شده‌اند.

کمیک‌تر آن که تمام این هشتاد سال کذا هم در ردیف گذشته قلمداد شود و هم در ردیف هنوز.

۳

شاملو به نام یک شاعر معاصر چقدر می‌تواند برای ما مساله‌ساز باشد؟ آن چه به نام گفت و گوی انتقادی با شاملو از آن یاد می‌شود، تا کی ادامه دارد؟ آیا کنش انتقادی گفت‌و‌گویی از این دست چندان توانا است که نقطه‌ی عزیمت تئوریک و پراتیک دیگری برای ما رقم بزند؟ ما از گفت‌و‌گویی با این کیفیت دست کم یک نمونه‌ی تاریخی سراغ داریم، دکتر رضا براهنه در شرایط آزمایشگاهی «خطاب به پروانه‌ها» و «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» و با واکاوی سطوح بوطیقایی و اجرایی نیما و شاملو، بوطیقا و اجرای خود را پیش رو می‌گذارد. او به ویژه در «خوانش شاملو» بی‌نظیر عمل می‌کند. سوای سمت و سوی آن باید گفت این همان خوانشی است که همزمان و در مسیر خود به نوشتن دست می‌برد. براهنه این واقعیت اعلام نشده را که یادداشت‌ها و گفت‌و‌گوهای شاملو پیرامون شعر هرگز لحن و شدت تئوریک بوطیقای نیما را ندارد، به کناری می‌نهد و این همه به رغم مشهود بودن میل شهودی شاملو در وانمودن پیش‌نهاده‌های نظیر شعر ناب است.

براہنی در مقاله‌ی مفصل و تاریخ‌ساز خود گرچه از «ترانه‌ی آبی» به نام درخشنان‌ترین شعر شاملو یاد می‌کند و به ارزیابی روشمند و فرماییستی آن می‌پردازد اما در عین حال و در مقطع دیگری از آن مقاله، شعر دیگری را از او با شروع «جخ امروز از مادر نزاده‌ام» مثال می‌گیرد تا در راستای حرکت انتقادی اش تنش‌های موجود در سطوح تئوریک و پراتیک شاملو را در کنار تنش‌های موجود در سطوح تئوریک و پراتیک نیما و این هر دو در کنار رهیافت‌های فلسفی—بلاغی متاخر خود به میان آورد. اگر همدوش براہنی شویم و ترانه‌ی آبی را درخشنان‌ترین شعر شاملو فرض بگیریم و اساسا قائل به هم چه پایگان ارزشگذارانه‌ای باشیم، باید بگوییم دوره‌ی درخشنان شعر شاملو و شعر شاملویی به تمامی در مجموعه‌ی کلاسیک و بی‌نظیر «ابراهیم در آتش» و در بخش‌هایی از «دشنه در دیس» نمود پیدا می‌کند. از این منظر «مدایح بی‌صله» حتی امتیاز کمتری نسبت به نخستین مجموعه‌های شاملو نظیر «هوای تازه»، «باغ آینه» و «آیدا در آینه» دارد و شعری با شروع «جخ امروز از مادر نزاده‌ام» نمی‌تواند سرنمون مناسبی برای چهل سال شاعری این غول کلاسیک شعر مدرن فارسی باشد. ارجاع براہنی به هم‌چه قطعه‌ای، کیفیت بی‌نظیری به خوانش او می‌دهد. این شگرد براہنی است؛ این که به شاملو مولفیت تاریخی ویژه‌ی شاملو را می‌بخشد. براہنی شاملو را دستگاه مولفه‌سازی می‌بیند که هیچ یک از فرادهش‌ها و فرأورده‌های او قابل گذشت نیست. شاملو به مثابه یک سازه‌ی عظیم نشانگانی؛ تنها فرض این قضیه می‌تواند برای براہنی مساله‌سازی کند.

اینک ده سال از زمان انتشار «خطاب به پروانه‌ها» و «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» می‌گذرد.

خوانش به یاد ماندنی براهنی از شاملو، تاثیری را که باید گذاشته و شعر بعد از نیمای فارسی را به قبل و بعد از خود تقسیم کرده است. در این یک دهه، مشروعیت گفت‌و‌گوی انتقادی با شاملو، نفس گفت‌و‌گوی انتقادی با شاملو بوده است. ما با شاملوی مولف روبه‌رو شدیم؛ ظرفیتی که براهنی آن را به او بخشید و آنقدر در پوست خود نگنجیدیم که هنوز داریم با شاملو گفت‌و‌گوی انتقادی راه می‌اندازیم، گفت‌و‌گوهایی که همه صدای براهنی را می‌دهد و بوی پیراهن یوسف را. در این میان، براهنی خود واجد مولفیتی تاریخی شده است. شعر فارسی همچه مولفی را با همچو تالیفی کم دارد و براهنی یکی از آن کم‌ها است و شاید تنها با نیما و افسانه و متن‌های تئوریک‌اش در یک قیاس بگنجد. با این همه به نظر می‌رسد آن‌چه براهنی را دچار مساله می‌کند، امری بلاغی باشد. مساله‌ی مفاهمه و پی‌آمد آن سوءتفاهم که بنیادی‌ترین مساله‌ی بلاغت به شمار می‌آید، بن مایه‌ی اصلی کنش انتقادی براهنی است. فهم بوطیقایی براهنی گرچه متفاوت می‌نماید اما به تمامی و برای امکان حضور در افق معاصرت صورت می‌بندد. تنها با چشم‌داشت به توانایی‌های محور جانشینی و وضعیت عمودی است که بلوغ جابه‌جا کننده‌ی او مشغول کار می‌شود.

براهنی با دوره‌ی تاریخی شعر معاصرت دارد و می‌کوشد در اجرای جدید و به شدت جدید خود، بار دیگر آن رهیافت ژنریک را حاضر کند که به زعم خود خسته است، از شاعر سیاسی – اجتماعی خسته است. این هم یعنی این که او نمی‌خواهد شعر را کنار بگذارد و بنویسد. حتی در پی ایجاد هم‌چه توانشی در تالیف خود نیست. در نتیجه کنش انتقادی‌اش از درون شعر بر می‌آید و رویکردهای بلاغت‌آمیزی نظیر چند وزنی، چند صدایی، نحوشکنی و رهاسازی ژرفیت‌های سرکوب شده‌ی زبان، درونی تولید او می‌شود؛ درونی شدن به مثابه فرایندی کلاسیک در رفتار ادبی مدرن. گذار از گفت‌و‌گوی انتقادی براهنی با نیما و شاملو به گفتمان پیش‌رو و مسلط ادبی یک دهه‌ی اخیر شعر ایران و طرح مسایلی همچون پلی‌ژانر و ژانرزدایی نیز پیرو همین قاعده‌ی درونی شدن عمل می‌کند. همه این نمودهای معضل‌ساز، موقعیت خود و مشروعیت آن را از حضور ژانر می‌گیرند و سیر تطور شعر فارسی را دست کم از نیما به بعد یادآور می‌شوند. آگاهی ژنریک که بی‌واسطه با خواست استعلایی ژانر سروکار دارد، مرجع خوانش محسوب می‌شود. طرفه آن که خودارجاعی، آن گونه که براهنی ایده‌اش را از یاکوبسن به وام می‌گیرد، به مرجعیت ژانر خصلتی ابدا در حال بازگشت می‌دهد؛ چیزی که در آن جلو است، اخلاقی پیش رونده دارد اما در یک قرائت نفس‌گیر باز می‌گردد. اما متنی که به شیوه‌ی شعر مورد خواندن قرار می‌گیرد، هیچ توان نفس کشیدن ندارد؛ چرا که بیش و پیش از آن که خواندن سر بگیرد، شعر «در – آن – جا» است و نزدیک‌ترین خاطره‌اش خاطره‌ی قرن‌ها است. تنها کافی است این هم‌بسته‌ی معرفتی از هم بگسلد و شعر دیگر مساله‌ی نوشتن نباشد، آن گاه نه فقط مساله‌سازهای براهنی از کار افتاده می‌شوند که حتی خود مولفیت تاریخی‌اش نیز برای ما مساله نمی‌سازد. کنش انتقادی ما دیگر نمی‌تواند متوجه براهنی باشد. حتی نفس کنش انتقادی چندان توانا نیست، اگر به برساختن یک اپیستمه ویژه انتقادی نینجامد. ما براهنی را – چنان که براهنی، نیما و شاملو را – نقطه‌ی عزیمتی قرار نمی‌دهیم تا از کیفیت مطلوب خود بنویسیم و به تالیف خود برسیم.

تالیف مایی از این دست، تالیفی بدون بهانه است؛ تالیفی که هیچ راه فراری برای مرگ باقی نمی‌گذارد. یعنی که در پی حضور نمی‌رود، گرچه در نهایت کسی حاضر به خواندن آن می‌شود. یعنی که معاصر هیچ کس نمی‌شود، گرچه به زعم تاریخی ادبی — این ادبیت هشت سر — معاصر این و آن باشد. تالیفی که به فردا نمی‌رسد؛ این همان دیالکتیک معاصر است. شعر به پایان می‌رسد و ضد شعر عمل می‌کند.

۵

خلع ژنریک شعر، در رهیافت‌های تئوریک و پراتیک خود به قطعه‌نویسی می‌انجامد. در جهانی که آدم‌های شعر — مهره‌هایش و نه لزوماً افرادی به نام اجتماعی شاعر — تمام شده‌اند و تنها مواد اولیه آن‌ها — اعم از کاغذ و خودکار و دست خط و امضا — به جای آن‌ها مانده است، میل به جمع‌آوری این یادگاری‌ها و خردمندانه شدت می‌گیرد و شخصیت یک کلکسیونر — نه به کیفیت ویکتوریایی آن — در کالبد یک فعال در حوزه‌ی روابط پیرامتنی حلول می‌کند. او با «چیز — نمود»‌هایی بی‌جان و تهی از روح روبه‌رو است؛ آن جان والا و آن روح زیبا. و اینک فعالیت متن بی‌آن که سر در پی پیدایش چنین حقیقت‌هایی بگذارد، می‌کوشد تا روش گم شدن را بیازماید و بیاموزد. هر چه ابزه‌ها سرخورده‌تر، سوژه‌ها سرافرازتر؛ این گونه است که هر چیز—نمودی قطعه‌ی ویژه خود را طلب می‌کند؛ چندان که باید در قامت یک پروژه آن را به انجام رساند و این از بی‌سرانجامی جهانی از این دست است. وقتی اثر هنری هاله‌ی خود را از دست می‌دهد، تنها باز تولید لحظه‌ی اکنون می‌تواند مناسبت‌های دیرپایی خواندن را از نو بنا سازد.

قطعه‌نویسی با سرعت کمی که دارد، می‌رود به سمتی که از «اکنون» عقب مانده باشد. هر قطعه تا دریافت معاصرت هم زمان، زمانی را از دست می‌دهد و زمانی را کم می‌آورد که این هر دو قابل برگشت نیست، چرا که چندان به اشیا ریز و درشت بر می‌خورد و در فضای میان آن‌ها رسوب می‌کند که در عمل فرصت دیگری برای در رسیدن به آن جلو باقی نمی‌ماند.

با متن‌هایی که در دست داریم و متن‌هایی که به هر روی به دست‌مان می‌رسد چه می‌توانیم کرد. دیگر جایی برای پیدا کردن نمانده و اگر مانده لذتی در آن مستتر نیست؛ لذتی که اگر مستتر نباشد اصلاً لذت نیست، پیدایش متن محصول میل معاصرت است. باید مسیرهای گم شدن را آزمود تا از این همبسته‌ی تاریخی به در آمد.

ظلاله؛ کتابی که نبایدش خواند

در ضرورت یک انتخاب

۱

انتخاب «ظلاله» از یک سو انتخابی آزاد و بدون مسئولیت نیست و از سویی دیگر همچون گزینشی بوروکراتیک عمل نمی‌کند. ضرورتا باید دست به همچو انتخابی زد؛ اما نه بنا به همان دلایلی که به عنوان مثال، پخش تلویزیونی فیلم‌های مزخرفی همچون «دو چشم بی‌سو» و «توبه‌ی نصوح» را موجه می‌کند. انتخاب ظلاله، انتخاب هر کتاب دیگری مناسب به رضا برآهنی نیست تا در پناه آن بتوان بار دیگر اخلاق بیش‌وکم کاسبکارانه‌ای را به کاربست که در نهایت آن را به کتابی همچون «خطاب به پروانه‌ها» ترجیح می‌دهد؛ همان منش دستوری ترس‌خوردگاری که اغلب از فسیل‌های ادبی سرمی‌زند. این ظلاله است که مورد خطاب قرار می‌دهد، استیضاح می‌کند و ناگهان ضرورت پرداختن به خود را پیش می‌کشد. پس همچو انتخابی نه وجه کنایی به خود می‌گیرد و نه قصد یادآوری دارد. به معنای بدیویی کلمه می‌خواهد وفاداری خود را نشان بدهد؛ وفاداری به مثابه پاییندی به رخدادهای عظیمی که قوام‌بخش سوزه‌ی انتقادی‌اند. در عین حال، برخورد با «خطاب به پروانه‌ها» نیز قطعی خواهد بود؛ چنان که شخصاً در جایی دیگر به مشروعیت و مرجعیت ژنریک آن حمله کرده‌ام.

۲

انتخاب ظلاله، همزمان به واکنش «بریده‌ها» می‌انجامد؛ همان‌ها که تاریخ مصرف نوع آن را پایان‌یافته می‌دانند و بدین ترتیب، پای ایده‌ی «عصر جدید» را به میان می‌کشند. در مقابل، باید نشان داد تاریخ مصرف ظلاله، نه پس از فروریختن دیوار برلین که از همان ابتدا پایان یافته بود؛ نه بدان نیت که شانی اجل مصرف برای آن در نظر گرفته شود، بل بدان معنا که اینک چیزی برای مصرف باقی نگذاشته است. این همان کتابی است که دیگر خوانده نمی‌شود و اساساً آن را نباید خواند؛ چرا که خواندن همچو کتابی کیفیتی یک سر ماخولیایی به خود می‌گیرد؛ ظلاله تمام شده و از دست رفته است. می‌توان مراسم سوگواری به جای آورد تا به نوعی به واسطه‌ی میانجی‌ها فقدانش را درونی کرد. این تنها کاری است که از دست بریده‌ها برمی‌آید. اما خواندن همدلانه‌ی آن، شکافی توام با احساس خسaran را برمی‌سازد که حالات‌ها پرشدنی نیست. در چاپ‌های بعدی آن که به نظر نمی‌رسد در کار باشد، باید این هشدار کاملاً پزشکی را روی جلدش آورد؛ خواندن این کتاب به انسان‌ها توصیه نمی‌شود. بدین ترتیب، تنها می‌توان به آن وفادار ماند، به مثابه رخدادی که یک بار برای همیشه اتفاق افتاده و اینک از موضع سوزه‌ای می‌توان به تماشایش نشست که از پس آن

آمده؛ سوژه‌ای نه بیطرف و نه صرفا ناظر؛ بل که سوژه‌ای که ردپای آن را در وضع کنونی خویش تشخیص می‌دهد؛ سوژه‌ی مداخله‌گر. از این نظر، ظل‌الله چیزی نیست جز موجبیت سوژگانی آن، جز نوشتن آن، جز بدنه که تکان می‌خورد، دستی که روی کاغذ می‌آید و خودکاری که می‌نویسد. پس آن چه موقعیت آن را برمی‌سازد، هندسه‌ی بوطیقایی آن نیست، یکه بودن کنش آن است؛ کنشی جهنه که به خودی خود دردرساز است. شاید بی‌دلیل نباشد که از پس این همه سال تجدید چاپ نمی‌شود و نسخه‌ی الکترونیک آن هم موجود نیست. گویی آن نگاه تاریخی‌گرانه‌ای که مجموعه‌ی شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی را در نظر می‌گیرد و آن‌گاه به واکاوی متن می‌پردازد، این بار جواب نمی‌دهد. ظل‌الله را نمی‌توان همچون نگارنده‌ی «تاریخ تحلیلی» در دل مجموعه‌ای از داده‌ها گنجاند و از شرش خلاص شد؛ چرا که «چیزی» در آن گم شده (چیزی که به نظر می‌رسد مرجعیت ژنریک شعر باشد) و تنها ضرورت نوشتن را در خود نگاه داشته است.

این جاست که هم‌صدا با بریده‌ها باید گفت: ظل‌الله شعر نیست و براهنی نمی‌تواند شاعر باشد. اتفاقاً به همین دلیل باید این دو را انتخاب کرد. این همان تجربه‌ای است که سوژه‌ی شعر فارسی پیشتر در مواجهه با نیما از سر گذرانده. چنان که در جای دیگری نوشته‌ام، کاریزمای ادبی نیما نه از نوآوری و نه به تبع آن قدرت بیانش که تنها و تنها از ضعف تالیف او سرچشم‌می‌گیرد. از جایی به بعد باید ایده‌ی «بازگشت به نیما» را کنار گذاشت و مرجعیت ادبی او را وانهاد؛ ایده و مرجعیتی که هنوز شاعرانی مثل حافظ موسوی روی آن تاکید می‌کنند. دیگر نمی‌توان نیما را به عنوان یک پدر به رسمیت شناخت و همچون نقطه‌ی عزیمتی به او نگریست که افق پیش روی ما را برمی‌سازد. در عین حال، تاکید بر وجه ابژکتیو شعرهایش بی‌فایده است و به ده‌کوره‌ای نمی‌رسد. حالا نیمای نحیف و لاغر مردنی است که پیش روی ما قرار دارد؛ کسی که نمی‌شود طرف شعرهایش رفت و در عین حال، سایه‌اش روی دیوار است.

۳

تاریخ مصرف ظل‌الله به پایان رسیده است. بریده‌ها – این مرده‌خورهای عصر جدید – مایلند تا ضمن طبقه‌بندی، آن را در حوزه‌ی شعر سیاسی و در نهایت شعار بگنجانند و همچون علی باباچاهی نتیجه بگیرند: «...حوادث و وقایع مهم و درخور توجهی همچون تخریب دیوار برلین و وقوع انقلاب اسلامی و جنگ ایران و عراق کافی است تا به سرعت ادبیات براندازی و آرمان‌گرایی‌های ایدئولوژیک کنار گذاشته شوند و شاعران و نویسنده‌گان با قرائتی دیگر از جهان و تکثر مفاهیم روبه‌رو شوند.... شعر امروز ایران از دهه‌ی شصت به بعد نمی‌توانست با معیارهای شعر دهه‌های پیشین، که جز در مفاهیم همه زمانی، موضوعیت خود را از دست داده بود، به حیات خود ادامه دهد. از این رو شعر یکدست پیش از انقلاب، به تنوع و دیگرنویسی روی آورد.» با ظهور بریده‌هast که از قرار معلوم، سه دهه جدال بر سر نسبتی که شعر و سیاست با یکدیگر برقرار می‌کنند، به پایان می‌رسد. کیفیت موضعی که براهنی در قبال شعرهای سه راب سپهری می‌گیرد، به خوبی فراز و فرود این جدال را وامی‌نماید: در «طلا در مس» او را یک بچه بودای اشرفی می‌خواند و >

می‌نویسد: «آیا در عصر حاضر، کسی با این ترتیب عارفانه می‌تواند نشانی دوست خود را پیدا کند؟ موقعی که همه چیز در حال مسخ کردن همه چیز است، آیا امکان آن هست که انسان از آن کوچه باغ سبز بگذرد؟ آیا تمام صدای ویران کننده‌ی زندگی امروز، سکوت عارفانه‌ی سپهری را به هم نمی‌زنند؟ و آیا از عایق دیوارهای مستحکم برج عاج مقدس سپهری، تیرگی عصر ما نمی‌تواند به درون تراوش کند؟... اگر لوله‌ی تفنگی یا تپانچه‌ای بر شقیقه‌ی راست آقای سپهری گذاشته می‌شد و هر لحظه امکان آن بود که ماشه چکانده شود، آیا آقای سپهری باز هم دست و رویش را در حرارت سیب شست و شو می‌داد؟ آیا در دنیابی که همیشه در تهدید خودکامگان قرار گرفته است، می‌توان پاسبان‌ها را به هیات شاعران دید؟» سال‌ها بعد در گفت‌وشنودی با ناصر حریری گویی مرام دلジョیانه‌ای را در پیش می‌گیرد و با لحن یک بریده می‌گوید: «درباره سهراپ من زمانی مقاله‌ای نوشته بودم که در «طلا در مس» چاپ شد. سهراپ طبیعی است که با عرفان سر و کار دارد و شاعری بسیار صمیمی است. اما من در گذشته با عارف بودن در عصر ما مخالفت کرده‌ام. در آن وقت‌ها من شدیداً یک شاعر اجتماعی بودم و اعتقادم بر این بود که در چنین دورانی شاعر باید همیشه در سنگر زندگی کند و در چنین مکانی نمی‌شد شعر سپهری را تایید کرد. طبیعی است که من امروز آن گونه نمی‌اندیشم». و البته این بار از منظر ارتدکسی یک فرمایست به مصاف سپهری می‌رود و به نقش می‌نشیند. در «خطاب به پروانه‌ها» نیز همچنان سپهری را جدی نمی‌گیرد اما دیگر از این دست پرسش‌ها خبری نیست. در عوض، همچون یک منتقد ادبی که خود را به اخلاقیات حرفه‌ای پاییند می‌داند، سطر «می‌دانم سیزه‌ای را بکنم خواهم مرد» را مثال می‌زند و قاعده‌مندی آن را به پرسش می‌کشد. براهنی پس از آن نه تنها دیگر شاعر نیمایی نیست، بلکه آن نگاه فraigتمانی خود را به شعر نیز فرمومی گذارد. این همان اتفاقی است که ادبیات اتفاقی دهه‌ی هفتادی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این بار نه شعرهای سپهری، تولی و مشیری که باید شعر شاملوی را مورد هدف قرار داد و از سویه‌های ایدئولوژیک آن تبری جست و از پس آن، ترم‌های بلاغی همچون زبانیت، چند صدایی، بیان‌گریزی و مرکز زدایی را در پیش نهاد. این گونه است که به عنوان مثال محمد آزم، اختگی سوژگانی شعرهای سپهری را نادیده می‌گیرد و پرداختن به آن را ناشی از تنگ‌نظری ایدئولوژیک و انتقادهای غیرهنری می‌داند: «شعر سپهری اما در برهه‌ای تاریخی... مورد شدیدترین حملات روشنفکران طرفدار ایدئولوژی چپ قرار گرفت. علت حمله‌ها، بی‌توجهی و عدم تعهد شعر سپهری به اوضاع اجتماعی ایران بود. روزنه‌ی تنگ ایدئولوژی چپ، هنر را امری درجه‌ی دوم و در خدمت نگاه خودش می‌خواست. و البته سپهری باهوش‌تر از آن بود که تثبیت شعرش را با ساخت کردن انتقادهای غیرهنری معاوضه کند. شعر سپهری برای حمایت از پابرهنه‌ها ساخته نشده اما نگاهی کاملاً شرقی به زندگی انسان دارد. شناخت و آگاهی او از هنر غربی و کنکاش مداومش در هنر شرق، شعر او را در مرتبه‌ای فراتر از نگاه ایدئولوژیک به هنر قرار می‌دهد.»

حالا شعر شاملوی بیشتر در مظان اتهام قرار دارد. تندیس شاملو، همزمان که به عنوان یک شاعر ملی و مبارز سیاسی ساخته می‌شود، می‌شکند و از هم می‌پاشد. اما آیا واقعاً می‌توان او را یک شاعر سیاسی نامید؟ آیا شاعر سیاسی وجود خارجی دارد؟ برای پاسخ می‌توان شاملو را کنار سپهری گذاشت. او طی مصاحبه‌ای در پاسخ به این پرسش که «در باب سهراپ سپهری نظرتان چیست؟» به کنایه گفته بود: «زورم می‌آید آن عرفان نابهنجام را باور کنم. سر آدمهای بی‌گناه را لب جوب می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که "آب را گل نکنید"! تصور می‌کنم یکی مان

از مرحله پرت بودیم، یا من یا او.» صرف نظر از بنجولیسم دهه‌ی هفتادی باید پاسخ شاملو را علیه خود او به کار برد؛ داشتند سر آدمهای بی‌گناه را لبِ جوب می‌بریدند و شاملو همچنان به نوشتن شعرهایش ادامه می‌داد؛ شعرهای خوب، قوی، عالی، تاریخی، بهادماندنی و درخشانی که ضمناً بار سیاسی داشتند و در عین حال می‌پذیرفتند که «وارطان» را کنار بگذارند و «نازلی» را خطاب قرار دهند اما منتشر شوند. از این نظر می‌توان گفت تفاوتی میان «مرغ سکوت جوچه‌ی مرگی فجیع را در آشیان به بیضه نشسته است» و «آب را گل نکنیم» وجود ندارد. هر دو نه به یک اندازه اما به هر حال از مرحله پرتند؛ چرا که همچنان در چارچوب یک گفتمان بلاغی می‌گنجند. البته در مقایسه با سپهری، شاملو گامی به جلو نهاد و وزن عروضی را کنار گذاشت، اما شعرهایش را نه به جای مته می‌شد به کار زد و نه به جای دار می‌شد به کار برد. به این ترتیب، خواست سیاسی شعرهای شاملو، خواستی صرفاً استعاری بوده. شاملو هرگز استالینیست نبوده؛ اما همچون یک استالینیست واقعی می‌توانسته هم مارکسیست باشد و هم ناسیونالیست. هم از شاهنامه‌ی فردوسی قرائتی ارتدوکس به دست دهد و هم عرب‌ستیزی مهوعش را اینجا و آن‌جا شعرهایش بگنجاند. پس این وجوده صرفاً زیباشناختی سیاست بوده که شاملو را به خود می‌خوانده؛ وجوهی که از او در جوانی یک نازیست، در میانسالی یک مارکسیست و در کهنسالی یک ناسیونالیست می‌سازد. می‌شد به جای وارطان و نازلی، قیصر را صدا کرد و فراتر از آن، می‌شد همه این‌ها را یک‌جا صدا کرد؛ چنان که در «سرود ابراهیم در آتش» ابراهیم و آشیل و اسفندیار را یک‌جا گردhem می‌آورد.

با این همه، سپهری را با شعرهای نو-عرفانی‌اش و شاملو را مشخصاً با شعرهای سیاسی‌اش می‌شناسند. سپهری به جای خود؛ درباره‌ی منش شاعرانه‌ی شاملو اما می‌توان گفت: شعر سیاسی، اگر شعر باشد، سیاسی نیست؛ نه بنا به آن دلایلی که ایده‌ی عصر جدید در اختیارمان می‌گذارد و در چارچوب مطالعاتِ فرهنگی می‌کوشد کنش سیاسی را اخته و به امری مبتذل بدل کند؛ بلکه دقیقاً خلاف آن: کنش سیاسی همانا کنشی شخصی و بی‌واسطه است که هر گونه میانجی‌پذیری را وامی‌گذارد. به تعبیر ژاک رانسیر و بنا به شرحی که ژیژک از آرای او به دست می‌دهد، سیاست راستین همواره متضمن نوعی اتصال کوتاه و میانبر بین امر کلی و امر جزئی است: ناسازه‌ی امری یکه و خارق عادت که به نیابت از امر کلی قد می‌افرازد و ثبات نظام کارکردی طبیعی مناسبات جاری در بطون جامعه را برهem می‌زند. به عبارتی شاید ساده‌تر و البته بسا رادیکال‌تر از آن چه رانسیر می‌گوید، نه آقا را می‌پذیرد و نه رفیق را. نه وزیر را و نه کمیسر را. نه شهروند را و نه خلق را. این همه، در محور جانشینی زبان که سویه‌های بوروکراتیک آن را سامان می‌دهد، شکل می‌بندد و به محور همنشینی - وضعیت موجود - مشروعیت می‌بخشند. کنش سیاسی اما بدون آن که رفرمیستی از آب دربیاید، دست به نحوشکنی نمی‌زند و در مقابل، با اختلال در محور جانشینی می‌کوشد محور همنشینی را از حیثیت بیندازد. برای توضیح بیشتر می‌توان همان مسیر انتقادی را پیمود که یاور بذرافکن در مقاله‌ای کوتاه با عنوان «در باب شعر و جنگ» پشت سر می‌گذارد و ترمی همچون «شعر - جنگ» را جای اضافه‌ی توضیحی «شعر جنگ» و به متابه باز تولید امر شاعرانه در مقام «شر بنيادين» به کار می‌برد. به همین سیاق باید در برابر شعر سیاسی ایستاد و تنها از شعر به مثابه کنشی سیاسی حرف زد و پرسشی را که یاور در انتهای مقاله‌اش بدان پاسخ می‌گوید، به گونه‌ای دیگر تحويل

کرد: آیا «شعر-سیاست» گونه‌ای خاص از شعر به شمار نمی‌آید؟ جواب واضح است: هرگز! دلیلش هم روشن است: ما غیر از آن شعر دیگری را سراغ نداریم.

این یگانگی نمادین که کنش سیاسی و امر شاعرانه را یک کاسه می‌کند، خواهناخواه لحن مذهبی به خود می‌گیرد. اتفاقاً سوگواره‌های مذهبی هم چنین کیفیتی را به نمایش می‌گذارند. این سوگواره‌ها به خودی خود فعل مذهبی به شمار می‌آیند و احتمالاً اجر اخروی به دنبال می‌آورند. چه اهمیتی دارد که چقدر بار ادبی داشته‌اند. مهم تاثیری است که می‌گذارند و به قولی گفتنی، اشکی است که می‌گیرند. در جایی دیگر، بدیو نیز همچون یک متاله مارکسیست می‌کوشد تا مفاهیم سه‌گانه‌ی سن پل را تفسیر کند و ایمان را ایمان به رخداد - برخاستن مسیح از میان مردگان - و امید را امید به تحقق وعده اعلام‌شده توسط رخداد - روز داوری - و عشق را همان پیکار صبورانه‌ای می‌داند که به این همه می‌انجامد.

در این میان، در پیش‌نهادن ترمی همچون شعر - سیاست به معنای نگاه زیباشناختی صرف به سیاست نخواهد بود؛ نگاهی که عمدتاً در چارچوب معرفتی پست‌مدرن می‌گنجد. این تنها یک تاکتیک سیاسی نیست؛ تنها کار ممکن است که می‌تواند از کسی خطاب به همه کس سر بزند. شعرخوانی گلسرخی در ابتدای آخرین دفاعیات خود در دادگاه سلطنتی را در نظر بگیرید... او قطعاً به این فکر نمی‌کرد که شعرش می‌تواند جان او را نجات بدهد. قرار هم نبود همچه اتفاقی بیفت. از جای خود بلند شد و در حالی که همه به انتظار شنیدن دفاعیاتش نشسته بودند، شعر خواند. چه معنایی می‌توانست داشته باشد آن شعرخوانی؟ فراتر از آن، چه اهمیتی داشت که معنایش چیست؟ همین که پایگان حقوقی جلسه را به هیچ گرفت، کفایت می‌کرد. آن جا بود که برای نخستین بار نوشتن شعر بر شعر و قواعدی که آن را می‌سازد و شعر می‌کند، تقدم یافت. آن جا شاعر ایستاده بود و داشت شعر می‌خواند. ما بدون آن که به اندامش دست بزنیم، بدنش را لمس کردیم. بعد هم با ادبیات خاص یک مارکسیست - لینینیست شروع کرد به سخنرانی. واقعاً سخنرانی؛ چنان که حاضران به احترامش سکوت اختیار کرده بودند. در آن میان، صدای یکی از آن‌ها برخاست و تنها برای یک بار گفت: «دروغه.» این همان گرهی کور فیلمی است که از دادگاه او به جای مانده و تصویری از صاحب این دیالوگ موجود نیست.

نه فقط دادگاه گلسرخی که هر نشست کیفری دیگری را که رنگ‌بوی مدرنی دارد، باید به مثابه اجرای یک نمایش در نظر آورد؛ نمایشی که از اقتصاد ویژه‌ای بهره می‌گیرد. پیش از آن که حتاً متن آن نوشته شود، میزانس آن آماده و نقش‌های آن تعریف شده است: نقش‌های سایه را شاکی و متهم و نقش‌های اصلی را دادستان و وکیل بازی می‌کنند. تنها تماشاگر این نمایش که قاضی باشد، منتقد آن نیز است: چرا که شخصیت‌های آن، پشت به دیگر حاضران بازی می‌کند. تنها قاضی است که این نمایش را می‌بیند و با صدور رای نهایی، آن را برای دیگر حاضران تعریف می‌کند و به نقد می‌کشد. آن‌ها تنها در صورتی قصه‌ی رای نهایی را از او می‌پذیرند که آن را از دل چنین قالب نمایشی بیرون بکشد. تنها نمایش است که بر واقعیت پیشی می‌گیرد؛ چنان که به تعبیر گی دبور سراسر زندگی رنگ نمایش به خود گرفته است.

دادگاه گلسرخی بارها و بارها نمایشی‌تر بود. او و کرامت‌الله دانشیان خلاف رفقای دیگر توبه‌نامه‌ای ننوشتند. بنابراین حکم این دو از پیش آمده بود و برای اجرای آن باید نمایش همیشگی را ترتیب می‌دادند و بازیگران طبق متده استانی‌سلاوسکی باید در نقش‌های خود فرو می‌رفتند. گلسرخی به نمایشی دعوت شد که از پیش به پایان رسیده بود. با این همه، کوشید تا فاصله‌گذاری کند و به بار نمایشی آن دامن بزنند. او داشت آخرین ساعات زندگی خود را به اجرا درمی‌آورد: یک شعرخوانی و یک سخنرانی. دیگر مهم نیست که چه خوانده و چه حرف‌هایی را به زبان آورده. دقیقاً در همان لحظه‌ای که دفاع از خود را فروگذارد و به زعم خودش، به دفاع از خلقش پرداخت، آن لحظه‌ای که بازی او به اوج خودش رسید، خودش را به نمایش گذاشت. حتاً اگر تاریخ مصرف شعرهایش به پایان رسیده باشد، بدنش همچنان پیش روی ماست. این بدن یک شاعر است؛ کسی که همه‌ی عمرش دروغ می‌گفت و به دروغ‌هایش اعتماد داشت. آن صدایی که در حین سخنرانی او به گوش رسید و گفت: «دروغه»، صدای دیگری از خودش بود که زیر پایش را خالی می‌کرد. این گونه بود که جان خود را بر سر اتهامی از دست داد که از همان روز نخست ساختگی بود.

براهنی در دو شعری که به یاد گلسرخی نوشتند و فراتر از آن در سراسر ظل‌الله، این وجه ساختگی را به خوبی نشان می‌دهد. او نه همچون شاملو به ایهام و استعاره متولی می‌شود و نه همچون زمانی که «خطاب به پروانه‌ها» را می‌نویسد، می‌کوشد تا با شورش علیه نحو زبان، زبان را علیه نظم موجود بشوراند. اتفاقاً به شدت به نحو زبان احترام می‌گذارد و صرفاً بخش دوم افعال مرکب را در انتهای یک مصرع به ابتدای مصرع بعدی انتقال می‌دهد. اگر گلسرخی در واپسین ساعات زندگی خود به وجه نمایشی دادگاه دامن می‌زند، براهنی در ظل‌الله بر وجه منطقی صوری زبان انگشت می‌گذارد و آن را تا انتهای فشار می‌دهد؛ وجہی که دقیقاً ساخته می‌شود و بالا می‌آید. این برای نخستین بار است که زبان در منطقی‌ترین شکل خود به کار رفته و در نهایت، به تولید یک مجموعه‌ی شعر فارسی انجامیده است. او در مقدمه‌ای که بر ظل‌الله می‌نویسد، این نوع نوشتار را در شعر فارسی مسبوق به سابقه می‌داند و منش آزادنویسانه‌ی آن را تا شعر مشروطه عقب می‌برد و پس از آن، از نیما، شاملو، نادرپور و حتی مهدی اخوان ثالث یاد می‌کند و به «موج نو» می‌رسد. مسئله‌ی اصلی ظل‌الله اما منش آزادنویسانه‌اش نیست. مسئله‌ی دقیقاً همان منطقی است که حرفش به میان آمد: «شما خسرو گلسرخی را کشته‌اید.» این یک گزاره‌ی منطقی است و به شکل بیرحمانه‌ای نه چیزی بیش از آن. این است که کافی به نظر نمی‌رسد و در عین حال چندان لزومی ندارد که آن را نادیده گرفت و از «شیرآهن کوه مردی چنین عاشق» سخن گفت. اتفاقاً باید آن را به یک تراز بیش از حد منطقی ارتقا داد تا سوراخ و سنبه‌هایش به خوبی نشان داده شود:

«شاید یکی از افراد یکی از گروهان‌های ارتش که سه ماه ریش گذاشت تا ده دقیقه در برابر شاه در فرودگاه مهرآباد نقش عالم روحانیت ایران را بازی کند، به ما خبر داده. یا یک رئیس کلانتری که دربهدار به دنبال چریک است به زنش گفته. زن او به زن من گفته، زن من هم رفته در میدان مجسمه، جیغ زده به همه گفته. شاید. شاید آقای دکتر عضدی شخصاً به خود من گفته!» [مرگ شاعر/ظل‌الله]

«چهار نفر را دیروز کشته‌اند چهل نفر را فردا خواهند کشت امروز را اعلام نکرده‌اند. چهل نفر را پریروز کشته‌اند چهارصد نفر را پس‌فردا خواهند کشت امروز را اعلام نکرده‌اند. چهارصد نفر را سه روز پیش کشته‌اند چهارهزار نفر را سه روز بعد خواهند کشت امروز را اعلام نکرده‌اند. بیست و پنج میلیون نفر را بیست و پنج روز پیش کشته‌اند چه دلیلی هست که همه را بیست و پنج روز بعد نکشند؟ امروز را اعلام نکرده‌اند» [شعری که ادامه دارد، همان]

به این ترتیب، منطق صوری زبان در انتهای خودش شکست می‌خورد:

«شما خسرو گلسرخی را کشته‌اید / حتاً پیش از آن که بکشید، کشته‌اید / شما دو هزار و پانصد سال پیش ازین / خسرو گلسرخی را کشته‌اید» [مرگ شاعر، همان]

این جاست که زبان به چیزی بیش از خودش تبدیل می‌شود و چیزی بیش از خودش را به شعر می‌دهد؛ چیزی که چنان منطقی و در عین حال صریح و امی‌نماید که در نهایت به چشم نمی‌آید:

«جهان ما / به دو چیز زنده است / اولی شاعر / و دومی شاعر / و شما / هر دو را کشته‌اید / اول: خسرو گلسرخی را / دوم: خسرو گلسرخی را» [شاعر، همان]

صورت ریاضی این شعر کوچک و صراحتی که به خرج می‌دهد، هرگز کافی به نظر نمی‌رسد. حتاً آن علامت سجاوندی که در مقابل اول و دوم به کار می‌رود، کفایت نمی‌کند. الزاماً برخوردي چنین که در پی می‌آید، در چارچوب الاهیات می‌گنجد؛ اما گریزی از آن نیست: چیزی این وسط گم شده است؛ چیزی که علاوه‌غم به نمایش درآمدن پنهان است، هرگونه میانجی‌پذیری را وامی‌گذارد و آن گونه که پیش‌تر آمد، به نیابت از امر کلی قد می‌افرازد و ثبات نظام کارکردی طبیعی مناسبات جاری در بطن جامعه را برهمنمی‌زند. این است شعر-سیاست: شعر همچون یک کنش سیاسی؛ کنشی که گرچه شخصی به حساب می‌آید و میانجی دیگری را نمی‌پذیرد اما در عین حال خود را به امر کلی پیوند می‌زند. بدیهی است چنین شعری نه روی کاغذ می‌آید و نه چونان حکمت افلاطونی در سینه نگاه داشته می‌شود؛ بل تنهای روی بدن شاعر نوشته می‌شود. این همان شعری است که سرنوشتِ شاعر را رقم می‌زند؛ شعری که جان شاعر بدان بسته است.

فرخی بزدی، میرزاده‌ی عشقی، خسرو گلسرخی، سعید سلطان‌پور و محمد مختاری... این ۵ تن سلسله‌ی بدن‌ها را به وجود آورده‌اند و شعر را در خود متجدس کرده‌اند. شعر فارسی وجود خارجی ندارد مگر در بدن‌های ایشان؛ مگر در آن لحظه‌ای که شعرهایشان به بدن‌هایشان متصل می‌شد. اتفاقاً جملگی شعرهای متوسط و اغلب ضعیفی هم نوشته‌اند. لابد نوشتن شعرهای قوی و درخشان را به آن ۵ نفری سپرده‌اند که براهی در طلادرمس از آن‌ها نام می‌برد و در «گزارش به نسل بی‌سن فردا» همچنان روی نامشان تاکید می‌کند: یوشیج، شاملو، اخوان ثالث، نادرپور و فرخزاد. بگذار شعرهای قوی و درخشان را همان‌ها بنویسند. بدن‌ها به مثابه تنها «چیزی» که مالکیت‌شان به ما تحمیل می‌شود، چیز دیگری می‌گویند.



اگر شعر سیاسی را شعر بیان‌گرا دانسته‌اند، باید از شعر سیاست به عنوان شعری حادیانگرا نام برد؛ شعری که نه تنها از بیانگری دست نمی‌کشد، بل که بدان شدت می‌بخشد، حتاً اگر ابژه‌های بیان برای همیشه از دست رفته باشند. بیانگری - آن گونه که به شعر شاملویی نسبت داده می‌شود - همواره به تناظر یک‌به‌یک می‌انجامد. همه‌ی آن استعاره‌ها و کنایه‌ها قرار است به یک سرخ اصلی برسد. چه کسی است که مفهوم «شب» را در شعرهای نیما، شاملو و اخوان درنمی‌یابد؟ قطعاً هیچ کس.

حدیانگری این برخورد استعاری و کنایی را کنار می‌گذارد و از همان ابتدا روی سرخ اصلی پا می‌فشارد؛ چنان که آن را از اصالت می‌اندازد. این است که به خودی خود، کنشی سیاسی به شمار می‌آید؛ چرا که آن دسته از رمزگانی که ظاهراً از پیش سیاسی به حساب می‌آیند، فرمومی نهد و دست روی نقطه‌هایی می‌گذارد که هرگز به بیان درنیامده‌اند؛ نقطه‌هایی که پیش از این اجازه‌ی به بیان درآمدن را نداشتند و حتاً از دست رفته می‌نمایند. به همین دلیل و علارغم موجبیتی که دارند، رسوایی به بار می‌آورند و نه یک بار که مرتب صدایی از درونشان به گوش می‌رسد؛ همان صدایی که می‌گوید: «دروغه». شعرهای رامین عبادتی و آرش الهوردی نمونه‌هایی از این منش حادیانگرایانه را به نمایش می‌گذارند. هر دو ضمن آن که ضعف تالیف را درونی کرده و در دستور کار قرار داده‌اند، در لایه‌های روایی خود با ایده‌ی خانواده دست‌وپنجه نرم می‌کنند: یکی به شدت هیستریک و دیگری به غایت آیرونیک. طبیعی است که بتوان با رویکردهای متعارف نظری به سراغ آن‌ها رفت و هر دو را در دل یک بوطيقای ادبی گنجاند. با این همه، بیش از هر متن دیگری سیاسی به نظر می‌رسند. آن‌ها دست به کار تولید گفتمان خودبنیادی هستند که به سرعت خصلت فraigتمانی به خود می‌گیرد:

«سید برت می‌گفت حال داری دوش بگیریم / گفت نه عصبانیت کودکی‌ها دو تا تخت را این‌جا بی‌صرف گذاشته / بعد صورتش برید / خون‌ها را پاک نکرد مالید تو صورتش / کم نور بود صحنه‌ای که دیدم / دیدم پسری اتاق را رد کرد به سمت دستشویی رفت برگشت دوباره به سمت دستشویی رفت / ساختمان‌های بیرون از پنجره دیده می‌شدند / ولی در خانه نبودم / یک دیوار فقط بیست سانتی‌متر می‌باشد بچه‌ها / غروب‌ها بیرون نمی‌رفتم / زیرا از پنجره اتوبوس فقط یک چیز می‌شود دید / هر ماشینی که رد می‌شود یک نفر دست‌بند دارد» [بخشی از یک شعر / رامین عبادتی]

«همسرم حالا در کنار زن برادرش نشسته است / و برای او تی اس الیوت می‌خواند / و من / آه / دلم پیش اوست جی آلفرد پروفراگ / اما روز به روز موش‌ها بیش‌تر می‌شوند» [فکوری / عصبانیت / آرش الهوردی]

ظل الله اما خلاف آن چه در شعرهای رامین و آرش به چشم می‌آید، دقیقاً فیزیک سیاست را لمس می‌کند؛ جایی که سیاست اعمال می‌شود؛ بدن آدم‌ها؛ بدن‌هایی که از رمزگذاری سرباز زده‌اند؛ نه آن گونه که در شعر شاملویی پیداست، بار اروتیک به خود پذیرفته‌اند و نه همچون بدنی که در شعرهای ساقی قهرمان دیده می‌شود، کیفیتی پورنوگرافیک دارند:



«و می‌رسیدیم به جایی که / مقاطعه کاران، مهندسان، دلالان / - این ستون عظیم دشمنان ما - / و دکامی‌نوشیدند / و کباب‌ها را با انگشت‌های به خون آلوده / از سیخ‌های داغ بیرون می‌کشیدند / بzac دهان آن چنان تحریک می‌شد / که مثل گوگرد از سوراخ کونمان بیرون می‌ریخت / از گرسنگی / حتا احیلمان / به اندازه‌ی هسته‌خرمایی خیز برزمی‌داشت» [حماسه‌ی معکوس، همان]

«وقتی که / مامور گردن کلفتی بر گردن آدم سوار / شده / و شلوار زندان تا زانوهایش پایین / کشیده شده / وقتی که / دو امیر تجاوز کون آدم را به یکدیگر تعارف / می‌کنند / آدم / به یاد مورچه‌های بلندی نمی‌افتد که / یک پایشان شکسته پای دیگرشان / یارای کشیدن مورچه را / ندارد» [شعر تجاوز، همان]

این همان بدنی است که باید آن را کنترل کرد. باید به زندانش افکند. ظل الله، شعرهای زندان رضا براهنی است و از این نظر در امتداد سنت حبسیه‌نویسی معاصر و در کنار شعرهای شاملو و اخوان ثالث جای می‌گیرد. با این همه، آشکارا راه دیگری را در پیش می‌گیرد. تفاوت به نگاه ادبی شاملو و اخوان ثالث و نگاه ضدادبی براهنی برزمی‌گردد. برای شاملو و اخوان ثالث، زندان بخشی از آن مبارزه‌ی سیاسی است که دست به کارش شده‌اند. زندان چونان زهدانی است که مبارز سیاسی باید به آن بازگردد تا بار دیگر متولد شود. از این نظر باید سپاسگزار قانون بود که این فرصت طلازی را به وجود می‌آورد، چشم‌بند در اختیارش می‌گذارد و بدون خونریزی کورش می‌کند تا همچنان فاصله‌ی ادبی رعایت شود. در این فاصله تنها میانجی‌ها راهی به درون سیاه‌چال‌ها می‌یابند و می‌توانند خودی نشان بدھند. شعر «کیفر» شاملو را باید نمودار کاملی از این نگاه ادبی دانست؛ روایتی که با به رسمیت شناختن نظام سلسه مراتبی که بر بدن‌ها اعمال می‌شود، می‌کوشد تا راوی خود را تبرئه کند:

«در این زنجیریان هستند مردانی که مردار زنان را دوست می‌دارند / در این زنجیریان هستند مردانی که در رویايشان هر شب زنی در وحشت مرگ از جگر برزمی‌کشد فریاد / من اما در زنان چیزی نمی‌یابم — گر آن همزاد را روزی نیابم ناگهان خاموش — / من اما در دل کهسار رویاهای خود جز انعکاس سرد آهنگِ صبور این علفهای بیابانی که می‌رویند و می‌پویند و می‌خشکند و می‌ریزند با چیزی ندارم گوش / مرا گر خود نبود این بند شاید بامدادی همچو یادی دور و لغزان می‌گذشتم از تراز خاک سرد پست / جرم این است / جرم این است»

حدیبانگری ظل الله پایان این ریاکاری شاعرانه را رقم می‌زند و البته همزمان که از یک موضع تاریخمند نگاه می‌کند، از آن فراتر می‌رود. این بدان معنا نیست که ظل الله کتابی برای همه‌ی دوران‌هاست اما در عین حال، آن دوره‌ی تاریخی را پشت سر گذاشته و اینک تنها سوژه‌ی حدیبانگرا و بصیرت تاریخی آن به جای مانده؛ سوژه‌ای که دیگر به دخالت در آن دوره‌ی تاریخی بسنده نمی‌کند و به استیضاح ما می‌پردازد. این همان نگاه ضدادبی است که منش عاطفی و آسیب‌شناسانه‌ی کیفر را فرومی‌گذارد و زندان را به عرصه‌ی تصادم ماشین‌های میل ارتقا می‌دهد؛ به ویژه آن جا که دست به روایت تجاوز در زندان می‌زند:

«مرد قدکوتاهی هست که نامش اردلان است / بفرمایید: دکتر اردلان - / او به زندانی تجاوز می‌کند / مرد و زن برای او یکی است. دکترايش در تجاوز به زندانی است / (و تو ای زندانی در تمام این مدت می‌کوشی تا مرد نیمه‌کوری را که از تو مقاله‌ای چاپ کرده / فراموش کنی. زن دارد سه بچه یک پدر و یک مادر و خرج همه را او می‌دهد)» [سردسته‌ی جلادان، همان]

«اردلان موقع جفت‌گیری به یک سگ در زمان جفت‌گیری می‌ماند / جای دندان‌هايش پشت شانه‌هايم مانده / البته شلاق و گرز و سیلی و لگد و دشنام هم در کار بود» [زندگی خصوصی ف.م، همان]

«دستگاهی هم هست / که برای فشار دادن جمجمه‌ی تو ساخته شده / درجه به درجه فشارش بیشتر می‌شود / تخم مرغ آیا پیش از اعتراف می‌شکند - / این را از جراح نامی دکتر رسولی بپرسید» [اتاق‌های تمشیت، همان]

«دختر چارده‌ساله‌ای را می‌شناسم که / ترس از شکنجه / عادت ماهانه‌اش را مختل کرده بود / یک بار / از هر شش ماه عادتش می‌شد یک بار از هر چهار روز» [مردم زندان، همان]

«دختری که هم‌اکنون رد شد / جیغش را در میان دیوارهای زندان سر داده / از حرف‌هایش فهمیدم که تازه بکارتش را از دست داده / پس چرا دست‌هايش را نبوسم» [جدایان، همان]

«و بعد آدم در مغزش خطاب به مادرش / می‌گوید / چرا / مرا همان‌طوری که بیرون دادی بالا نمی‌کشی چرا» [شعر تجاوز، همان]

این گونه است که ظل‌الله، هر گونه همذات‌پنداری را پس می‌زند و همچون شعرهای شاملو نمی‌توان در میتینگ‌های سیاسی بلغورش کرد. نه کسی از دکتر رسولی متنفر می‌شود و نه کسی برای ممدعه اشک می‌ریزد. البته شاید همه‌ی این‌ها واقعیت داشته باشند، چه به استناد مقدمه و پانوشت‌هایی که برآهنی در این‌جا و آنجای کتاب آورده و چه به استناد اسنادی که پس از بهمن ۵۷ به دست آمده است؛ اما چنان واقعیت دارند که هر لحظه می‌توان از هم پاشیدنش را به انتظار نشست.

«ساعت چهار صبح است / در بیرون زندان اذان صبح یقیناً شروع / شده / دکتر رسولی نماز می‌خواند / بعد آستین‌ها را بالا / می‌زند در راه خدایی که خود می‌شناسد ممدعه را / به اتاق تمشیت می‌برد / ممدعه چار روز است خون می‌ششد ممدعه / ساعت چهار صبح تا ابد برای / ممدعه مفهوم تازه‌ای خواهد داشت / (من فریادش را شنیده‌ام فریادش را من شنیده‌ام)» [زمان ممدعه‌ی، همان]

فصل سوم

اعلامیه‌ای علیه زن، علیه شاعران زن، علیه شعر زنانه

۱

نوشتن علیه زن به خودی خود می‌تواند انگهای مستعمل مردسالارانه بخورد. باید دانست حمله به پایگان زنانه، همانا حمله به پایگان‌های مردسالاری است. زن، وجود ندارد مگر در چارچوب گفتمانی مردسالارانه – و نه حتا گفتمانی مردانه –.

۲

ولتر می‌نویسد: «اگر خدا وجود نداشت، بشر آن را اختراع می‌کرد.» درباره‌ی زن اما می‌توان مشروطیت را کنار گذاشت و صراحةً بیشتری به خرج داد: «در آغاز، زن نبود و تنها با قوام مردسالاری بود که آن به وجود آمد.»

۳

همان‌گونه که می‌توان فئوالیسم را معادل پدرسالاری گرفت، کاپیتالیسم را باید برابر نهادهای برای مردسالاری دانست. فئوالیسم، سرنوشت خود را با مفهوم «زمین» گره می‌زد؛ بنابراین همزمان تنها و تنها به تولید «مادر» بسنده می‌کرد؛ در خانه و بر سر زمین‌های کشاورزی. کاپیتالیسم اما آخر و عاقبت خود را در هر چیزی همچون «سرمایه» می‌دید و می‌جست؛ این است که دست به کار ایجاد «زن» شد؛ در کارخانه و پشت میزهای روابط عمومی.

۴

کاپیتالیسم زن را می‌سازد و در عین حال از آن تغذیه می‌کند. زن، اساساً کیفیتی کاپیتالیستی دارد. اگر زن به وجود نمی‌آمد، مدت‌ها پیش از این مبارزه‌ی طبقاتی جهانی به ثمر نشسته بود.



کاپیتالیسم خود را مديون زن می‌داند. فمینیسم، ادائی دینی است که کاپیتالیسم خود را موظف می‌کند تا در برابر زن انجامش دهد.

فمینیسم برگرفته از فرهنگ توده‌های «به-گارفته» نیست. فمینیسم می‌آید تا توده‌های به گارفته را در حوزه‌ای جز «به-گارفتن» مستقر سازد. با این همه، ساده‌لوحانه است اگر آن را کنشی همدلانه به شمار آورد. تنها مفهوم به-گارفتن است که به بازی گرفته می‌شود و ضمن این که ارتقا می‌باید، همچون اتفاقی پیشروانه خود را می‌نمایاند. در یک سپهر فمینیستی، امکان بیشتری برای به-گارفتن تعییه شده، بدون آن که گفتمانی از این دست شکل بگیرد. فمینیسم در عین حال که به دایره‌ی بسته‌ی به-گارفتن دامن می‌زند، در برابر شکل گیری گفتمانش مقاومت می‌کند.

فمینیسم تنها فرهنگ زنانه‌ی مصرف نیست که به مثابه یگانه آرمان کاپیتالیسم به خورد توده‌های به-گارفته می‌دهد. فراتر از آن همزمان خود به مصرف توده‌های به-گارفته دست می‌زند. هر سازه‌ی فمینیستی را باید پیش از آن دستورالعمل مصرف برای توده‌ها از یکسو و مصرف خود توده‌ها از سویی دیگر به شمار آورد. بنابراین چندان نباید به عشوه‌های انقلابی آن دل بست. فمینیسم، فرهنگ توده‌گرایانه‌ی مصرفی است؛ گیرم بیشتر در طبقه‌ی الیت رایج باشد.

خواهی‌نخواهی همه در قطعیت اجتماعی فمینیسم سهمی به خود اختصاص می‌دهند. نمی‌توان در جهانی که پیروزی نهایی کاپیتالیسم را به جشن نشسته زندگی کرد و به دانش فمینیستی آلوده نشد. شاید دیگر شک و تردیدی وجود نداشته باشد در این باب که باید زن را به رسمیت شناخت و حقوق مدنی اش را به آن بازگرداند. با این حال، در برابر هر گونه ودادنی باید مقاومت ورزید. اگر چاره‌ی دیگری نمانده باشد، باید فمینیسم را همچون منشی خصوصی و در عین حال بدیهی به کار بست و این می‌تواند یکسر جدا از حمله به پایگان فمینیستی باشد و این نمی‌تواند بهانه‌ای باشد



برای پاره‌ای تظاهرات فمینیستی رایج. درباره‌ی آن چه بدیهی به نظر می‌رسد، به حرف نشستن و سینه چاک کردن بیهوده است. باید به عمل بسنده کرد و همزمان، چه باک از این که باید به پایگان گفتمان فمینیستی تاخت.

۹

در عین حال باید نشان داد که چگونه فمینیسم زن را می‌سازد و به مصرفش می‌رساند. باید بار دیگر مفهوم بکارت را احیا کرد اما نه به آن کیفیت ارجاعی که فمینیستها به آن نسبت می‌دهند و از میان برداشتنش را طی نسل‌های متوالی جزو پیروزی‌های خود به شمار می‌آورند؛ بل بکارت همچون سوژه‌ای که هویت دخترانه را برمی‌سازد، با همان شیطنت‌هایی که با خود به همراه می‌آورد: سربازدن‌ها از نظام تولید و گریختن‌ها از آن چارچوب بورژوازی. این آخرین فرصتی است که می‌توان به بدن‌هایی داد تا خود را از مهلکه‌ی زنانگی خلاص کنند.

۱۰

فمینیسم فرآورده‌ی نظری‌اجتماعی نظم کاپیتالیستی و مردسالارانه است و درست به همان میزان نیت توسعه‌طلبانه و تمامیت‌خواهی در سر دارد. در واقع، نمی‌توان از امر فمینیستی سخن گفت و تنها از امر فمینیستی سخن گفت. هر گونه رویکرد فمینیستی متضمن آن است تا بالاصله تمام حوزه‌های انسانی را به تملک درآرد و از نو بازسازد. از این منظر، فمینیسم را باید در چارچوب منش ذات‌باورانه‌ای که دارد گنجاند. فمینیسم به ذات زنانه قسم یاد می‌کند. الاهیات زنانه‌ای که کریستوا در پیش می‌نهد هرگز اهرگز برآمده از یک رویکرد تطبیقی بیناحوزه‌ای نیست که می‌کوشد پلی میان الاهیات و دانش فمینیستی بزنده؛ بل اساسا خواست الاهیاتی ذاتا زنانه را به نمایش می‌گذارد. همچنین است استتیک زنانه و زبان زنانه.

۱۱

شعر زنانه وجود ندارد، نه بنا به دلایلی که از نگاه بنجول اوامانیستی نشات می‌گیرند و چنین وامی‌نمایند که جنسیت را فروبگذارند و اوامانیته‌ی موجود و مشترک را بچسبند، بل به اتكای امکان وجودیش: نمی‌تواند وجود داشته باشد. باز نه بنا به دلایلی که وجود زن را شعر مجسم می‌پندارند و شعر زن را حشو و زائد می‌دانند، بل به شهادت گزارشی که می‌توان از فرآیند برساخته شدن زن در نظم کاپیتالیستی به دست داد: زن به مثابه ارزش افزوده و با کیفیتی سخت ارگانیک که همزمان تولید می‌کند و به مصرف می‌رساند؛ به گونه‌ای که درآمدزترین کارخانه‌ی انسانی به شمار می‌آید.

بدین ترتیب، زن ارزش افزده‌ی شعری است که می‌نویسد؛ ارزشی که تنها سوژه‌های مصرف می‌توانند برایش قائل باشند. شعر زنانه شعری است برای خریدن و نه خواندن. شعری برای پاره کردن و به دور انداختن. شعری که در خود این قابلیت را به وجود آورده که جوش داد و محل سگش نگذاشت.

۱۲

اگر بنا باشد از ذات زنانه سخن به میان کشید، ارگانیسم زنانه در منع وجود شعر زن سخت به کار می‌آید. در حالی که شعر را باید کنشی یکسر نوشتندی دانست – البته نه بدان کیفیت و غایت سانتی‌مانتالیستی که بارت در پیش می‌نهد، بل با تأکید بر وجود ماتریالیستی آن – اندام زنانه منشی شفاها را به نمایش می‌گذارد. اندام زنانه سراسر لب است. لبه است. همه‌اش حرفی است و ورای آن حرفها باید آماده شد تا به درونش رفت. اندام زنانه آن توُست و چیزی که بیرون است همچون نوزاد تنها تا مدتی می‌تواند از آن توُ تعذیه کند. بدین ترتیب، فقط تا مدتی می‌توان حیثیتی تحلیلی به شعر زنانه بخشید. پس از آن موسوم خیانت از راه می‌رسد اما نه به متابه حقی زنانه که فمینیست‌ها روی آن پا می‌فشارند، بل در چارچوب امکانی که اندام زنانه برای طرف مقابل فراهم می‌کند. تنها اندام زنانه این قابلیت را دارد که ناگهان نادیده گرفته شود، از بین برود و به عبارتی ساده‌تر، به آن خیانت شود. گویی هر زن از دیگران می‌خواهد تا بدو خیانت کنند. باید به زن‌ها خیانت کرد. شعر زنانه وجود ندارد مگر در چارچوب آنتولوژیکی که برایش دست و پا می‌کنند. تنها در همان لحظات می‌توان تابش آورد. باقی کُس‌شعر مطلق است.

۱۳

تحمل شعر زنانه از شاعرش باید آسان‌تر باشد. شعر زنانه را یکسر می‌توان به کناری نهاد و از حیثیتش انداخت. شاعران زن اما مثل تکیاخته‌ای‌هایی که منتشر می‌شوند، همان جا هستند، با همان ارزش افزوده‌ای که اجازه می‌دهد تا باشند. آن‌ها مرتب جلوی چشم ما سیز می‌شوند. مرتب از این ور به آن ور می‌غلتنند. مظہرِ تساهلِ تخمی ادبی به حساب می‌آیند. به همه رحم می‌کنند تا به خودشان جایی برای نشستن تعلق بگیرد. اجازه می‌دهند همه بیشتر از آن چه در جنم خویش می‌یابند، به آن‌ها خیانت کنند تا در نهایت چهره‌ی یک قدیس بچه‌کونی را به خود بگیرند و معصومیت احمقانه‌شان را به نمایش بگذارند. کودن‌ترین و بی‌دست‌وپاترین آدم‌هایی هستند که ممکن است تا به امروز روی زمین زندگی کرده باشند. البته در این گزاره نباید ردپای هیچ کنایه‌ای را گرفت که یکسر واقعیت محض است. اگر شاعر زن نبود، چیزی از ارتجاج ادبی باقی نمی‌ماند. آن‌ها هستند که زیر پر و بال ارتجاج ادبی را می‌گیرند و مولامولا‌گویانش به نظاره می‌نشینند. فاک یو آل

حمله به پایگان زنانه به معنای برساختن فضای مردانه نیست. مسئله این نیست که زن‌ها را باید به خانه فرستاد تا تنها مرد‌ها پشت تربیون‌ها شعر بخوانند و در کافه‌ها سیگار خود را روشن کنند. بر عکس... به جای در پیش گرفتن سیاست استالینیستی تصفیه باید شروع کرد به از- دست- دادن. باید هدف نهایی از- دست- دادن همه‌ی آن‌هایی باشد که بنا به ارزش افروده‌شان تا به امروز تحمل شده‌اند: یکی به دلیل زن بودنش، دیگری به دلیل سابقه‌ی ادبیش و دیگران شاید به دلیل همخونی، همکیشی، همولایتی، همسایگی و همپیالگی. فاک یو آل

اعلامیه علیه زن، علیه شاعران زن و علیه شعر زنانه هیچ استثنایی نخواهد داشت.

دار و دسته‌ی غربتی‌ها

نگاهی به شعر مهاجرت

۱

شعر مهاجرت با آن کیفیت کاذب ترمینولوژیکی که به دنبال می‌آورد، به مشروعيت تاریخ و کنش تاریخی دامن می‌زند. در پشت این نام‌گذاری عام و در پشت هرگونه نام‌گذاری که در پی پرده برداشتن از کلیت مجزا و منحصر به فردی است، سهم خواهی معصومانه‌ای به چشم می‌خورد. این گونه است که رفتن و ادامه دادن، به رفتن برای ادامه دادن تعبیر می‌شود و این طور به نظر می‌رسد که چه رفتنی و چه ادامه دادنی؛ چه قدر قابل ستایش... وقتی همه‌ی این رفتن‌ها به همه‌ی این ادامه‌دادن‌ها فروکاسته می‌شوند، در یک آن ارزش تاریخی به خود می‌گیرند. بماند که همین طوریش هم مهاجرت گزینه‌ای کاملاً تاریخی است و اصلتی آریایی دارد.

۲

مورخ ادبی یعنی یک آدم فرهنگی، یعنی کسی که اخلاق سرش می‌شود و روحیه‌ی دموکراتیکی دارد. وقتی آرتور رمبو شعر را کنار می‌گذارد و شعر کنارش نمی‌گذارد و نقش تاریخی برجسته‌ای به او اختصاص می‌دهد، وقتی تریستان تزارا می‌کوشد تا شعر را از اصالت بیندازد و شعر می‌کوشد تا او را آرام کند و روی صندلی ویژه‌ی تاریخی‌اش بنشاند، وقتی هوشنگ ایرانی آن همه فحش می‌خورد و تنها از دست مورخ ادبی بر می‌آید که دهان آن همه را بیندد و احترام لازم برای یک متوفی را به او بازگرداند،

وقتی بهرام اردبیلی می‌خواهد به فراموشی سپرده شود و شعر نمی‌خواهد و دست او را می‌گیرد و با اعلان عمومی مرگ او به همگان یادآور می‌شود که آری، بهرام اردبیلی نیز...

فردای تاریخی محمدعلی سپانلو که روشن است و مفتون امینی می‌تواند مطمئن باشد که نامش در شمار شاعران معاصر خواهد بود (چه افتخاری!) و شمس لنگرودی که زحمت کشیده و ۴ جلد تاریخ تحلیلی را به رشته‌ی تحریر درآورده، اصلاً نباید نگران این صحبت‌ها نباشد.

در این میان دست اندر کاران شعر مهاجرت که جای خودشان را دارند... آن‌ها دست کم این‌گونه که از نامشان بر می‌آید رفته‌اند تا شعر بنویسند و آن شعری را که دوست می‌دارند بنویسند. آن‌ها برای شعر رفته‌اند و رفته‌اند برای کسانی که هنوز شعر را دنبال می‌کنند چیزهایی بنویسند؛ آن‌هم به زبان فارسی.

آن‌ها می‌توانستند رفتار شاعرانه‌ی دیگری را در پیش بگیرند و به زبانی در بیانند که با آن حرف می‌زنند، راه می‌روند، کتاب می‌خوانند و زندگی‌شان را می‌چرخانند؛ کاری که فریدون رهنما کرد و تحسین آندره برتون را برانگیخت، کاری که سیروس اتابای کرد و شعرهای آلمانی‌اش را برایمان خواند، کاری که رضا براهی کوشید تا در دوره‌ای که در نیویورک زندگی می‌کرد، به آن بپردازد و اتفاقاً همان‌جا در شب‌های شعر متعددی نتیجه‌اش را به اطلاع عموم رساند.

شعر مهاجرت اما مسیر دیگری را در پیش می‌گیرد. برای آن که یک بار برای همیشه مهاجرت کرده است، نوشتن به زبان فارسی نوشتن به هر زبان دیگری نیست. برای او زبان فارسی کاملاً حیثیت وجودی دارد. تازه آن جاست که می‌فهمد زبان مادری یعنی چه؟

اساساً چیزی به نام زبان مادری وجود خارجی ندارد مگر برای مهاجر. او با زبان که خصلتی پدرانه دارد به مام وطن بر می‌گردد و جالب آن که زبان مادری، خصلت پدرانه‌ی مضاعفی دارد. در مرحله‌ی پیشاادیپی، کودک ضمن این که با اندام مادر - خاک - احساس یگانگی می‌کند، تشخّص نشانگانی برای او قائل نیست. زبان است که به رابطه‌ی دلالی مادر و فرزندی سر و سامان می‌بخشد. همین مثلث ادبی در به کارگیری زبان مادری شکل می‌بندد؛ با این تفاوت که کیفیت دیگری به خود می‌گیرد. در این‌گونه مباحث، کودک - بیمار - و مادر، حضور بی‌واسطه و پدر، حضور نمادین به هم رسانده‌اند. اما زبان مادری هم چون اراده‌ای که می‌کوشد تا به یک نظام نشانگانی خاص اشاره داشته باشد، تنها با حضور بی‌واسطه‌ی پدر محقق می‌شود. زبان مادری برخلاف آن چه می‌نماید با تکیه به اصالتی که به هم زده است، به پدرها و پدرخوانده‌ها تعلق دارد و چنان عمل می‌کند که کودک - بیمار - را از این معادلات بیرون می‌گذارد. بیهوده نیست که یداله رویایی در هفتاد سنگ قبر و امضاهای، به شطح‌نویسی و فحامت ادبی روی می‌آورد و شعرهای مریم هوله لحن پیامبرانه‌ای به خود می‌گیرد و علی عبدالرضایی در شعرهایی که پس از مهاجرت می‌نویسد، می‌کوشد تا از تمام ظرفیت‌های لمپنیستی بهره ببرد.

این پاک‌دینی فزاینده را که هر روز اخبار تازه‌تری از آن به گوش می‌رسد چه طور می‌توان نادیده گرفت؟ چه‌گونه می‌توان به کاروانی که در این دو سه دهه‌ی اخیر به راه افتاده و جلای وطن می‌کند تا شعر فارسی ادامه داشته باشد، پشت کرد و مشغول نگارش تاریخ ادبی شد؟

نه، رفتاری از این دست هرگز نمی‌تواند بدون پاسخ بماند. اخلاق که ساخته‌ی ذهن ضعفاست و با دموکراسی و حقوق بشر همخوانی دارد ایجاب می‌کند شعر مهاجرت نه تنها به رسمیت شناخته شود که در ضمن، به عنوان سرنوشت تاریخی و مقدار شعر فارسی مورد بررسی قرار گیرد.

باید رو به روی این همه شاعر که سال‌ها است غم غربت را به دوش می‌کشند نشست و هاج و واج به قیافه‌هایشان زلزد؛ مگر نه این که آن‌ها برای مصرف ادبی داخل کشور تن به غربت و غربابت سپرده‌اند: از یداله رویابی بگیر که حالا دیگر در این زمینه برای خودش یک پا حرفه‌ای شده و مدام لی لی به لالای عباس معروفی می‌گذارد تا رضای براهنی که ایرانه خانم را می‌نویسد تا این اوخر مریم هوله و هومن عزیزی که ادبیات زیر زمینی را مدیریت می‌کردند تا علی عبدالرضایی با اشاره به بلاغت سرشار و حماقت‌بارش تا پرهام شهرجردی به عنوان یک کارگزار فرهنگی با آن عشق افلاطونی به عبدالرضایی تا زیبا کرباسی تا ترانه جوانبخت تا ساقی قهرمان تا جلال سرفراز که پا می‌شود می‌آید ایران و در جلسه‌ای که نشر ویستان به افتخار او ترتیب می‌دهد کلی شعر می‌خواند و مرتب از حاضران می‌پرسد که خسته نشید؟ (خب، معلوم است که خسته نمی‌شوند. آن‌ها آمده‌اند تا خسته نباشید بگویند و بپرسند چه خبر تازه... از شعر مهاجرت چه خبر؟ اتفاقاً یکی - به نظرم موجودی به نام جواد مجابی- این را می‌پرسد و چه جواب امیدوارکننده‌ای که می‌دهد شاعر... کف مرتب لطفاً) تا مدیا کاشیگر که در کار ترانسفر شاعر تبحر دارد تا...

۳

شعر مهاجرت یا هر عنوان اضافی دیگری که هم‌چو مفهومی را بالا بیاورد (شعر تبعید، شعر اقلیت و شعر زیرزمینی و...) نه به دلیل سمت‌وسویی که به متن می‌دهد (که اگر می‌داد دست کم به یک ترمینولوژی راستین می‌انجامید) بل بنا به اتکای نمادین به شاعر به عنوان کسی که در مهاجرت به سر می‌برد در گیر مناسبت‌های اخلاقی می‌شود. او پیش از هرچیز، نه وابسته که به عبارتی دقیق‌تر مدیون میزبانی است که به او آزادی بیان داده است. هر چند در سال‌های اخیر بیشتر از منظر حقوقی و در چارچوب جامعه‌ی مدنی به این مسئله پرداخته می‌شود، با این حال نمی‌توان ملاحظات اخلاقی - اومانیستی نظام سرمایه‌داری را نادیده گرفت. شهروند مهاجر، علاوه بر دستمزدی که در ازای حضور در چرخه‌ی تقاضا، تولید، عرضه و مصرف دریافت می‌کند، حقوق از دست رفته‌اش را به عنوان یک انسان باز می‌یابد. این لطفی است که شامل حال او می‌شود.

همو که همواره نالیده از تنگناها و همیشه از فقدان فضایی گفته که در آن امکان تولید و عرضه‌ی هر آن چه شایسته‌ی زبان فارسی است فراهمن باشد، حالا می‌تواند با خودش یکی شود و بنویسد هر آن‌چه را که در سر دارد. با این حساب، شعر مهاجرت به محض آن که موضوعیت پیدا می‌کند، سطح کاملاً آرمانی شعر فارسی را به نمایش می‌گذارد و چنین به نظر می‌رساند که از تمام پتانسیل ممکن (و نه موجود) استفاده کرده است. این رویکرد بهره‌ورانه و اقتصادی به متن به سرشت و سرنوشت اخلاقی آن دامن می‌زند. در این باره هم‌چنین باید از تناظر یک‌به‌یک و ارتباط مستقیمی سخن گفت که غربت با معصومیت برقرار می‌سازد؛ معصومیتی که صاحبش را بری از گناه و بالاتر از آن، به دور از هرگونه ارزش‌گذاری و امنی نماید؛ همین است که کیفیت استعلایی به خود می‌گیرد. مسیر شعرهایی که در خارج از مرزهای کشور تولید می‌شود، کاملاً مشخص و متصور است. فاصله‌ای که طی می‌شود، آن قدر طولانی است که هر خواننده‌ی

پیش‌بینی نشده‌ای را پس می‌زند. (چه کسی به خودش جرات می‌دهد درباره‌ی شعری که نویسنده‌اش آن را در غربت سروده است، اظهار نظر کند؟ چه کسی می‌تواند این نویسنده را که هنوز به زبان مادری خود فکر می‌کند، نادیده بگیرد؟ چه کارهای غیر اخلاقی و ناجوانمردانه‌ای... واقعاً که!) هرچند دنیای مجازی با آن معجزه‌هایی که از خود نشان می‌دهد، این فاصله‌ها را کم می‌کند اما چیزی عوض نمی‌شود. همه‌ی آن مشروعيتی که شعر مهاجرت را سامان می‌دهد، در همین فاصله‌ها است. چنان باید از مصرف کننده‌ها فاصله گرفت که اخلاق مصرف را به مصرف اخلاقی بدل ساخت و نشان داد شعر فارسی توان‌مندتر از این حرف‌ها است که در داخل کشور محصور بماند. اینک شعر فارسی جهانی شده است، با نماینده‌هایی که در سراسر جهان دارد. آن‌ها از هر فرصتی استفاده کرده‌اند تا خود را به ثبت برسانند. جاهای مختلفی نشسته‌اند و برخاسته‌اند. با آدم‌های مختلفی حشر و نشر دارند. جایزه‌های مختلفی را از این ور و آن ور گرفته‌اند. شعرهایشان را به زبان‌های مختلفی برگردانده‌اند. این است کارنامه‌ی درخشنان شعر مهاجرت و این است آینده‌ی روشن شعر فارسی... در سال‌های آینده بیش‌تر از این‌ها از شعر مهاجرت خواهیم شنید!

۴

آن‌چه شعر مهاجرت را از موضوعیت می‌اندازد و به یک فیلم هندی مبدلش می‌سازد، ایده‌های ناسیونالیستی، نازیستی و فاشیستی نیست. حرف بر سر آن چراگی نیست که به زعم امثال شاملو در این خانه می‌سوزد. مسئله این نیست که تولید شعر به زبان فارسی در خارج از جامعه‌ی فارسی زبان، آن طور که باید و شاید جواب نمی‌دهد. از پایه و اساس هم نمی‌باید نگران آینده‌ی شعر فارسی بود. همه‌ی این قبیل آه و ناله‌ها علیه شعر مهاجرت، کاری از پیش نمی‌برد و در حد یک ژست دلسوزانه‌ی مهوع ادبی باقی می‌ماند.

شاید بهتر آن باشد که بار دیگر به سویه‌های آرمانی شعر مهاجرت بازگشت و از آن جهان وطنی نمادین سخن گفت که همه جای جهان را موطن (مام وطن) خویش می‌گیرد. مهاجر با تولید شعر به زبان مادری هم‌زمان با مشروعيتی که فراچنگ می‌آورد، به تولید شعر مشروعيت می‌بخشد. این مشروعيت‌بخشی دوسویه است که صحنه‌های جانگذاری را رقم می‌زند. چنین وانمود می‌شود که هیچ وضعیتی آن قدر توانا نیست که به عنوان مانعی بر سر راه تولید شعر قرار گیرد. بنابراین آن‌ها که در مهاجرت به تولید شعر پرداخته‌اند باید از ارج و قرب بیش‌تری برخوردار باشند. آن‌ها نشان داده‌اند که شعر هم‌چنان موضوعیت دارد و اتفاقاً آن قدر موضوعیت دارد که مرزهای جغرافیایی را به رسمیت نمی‌شناسد و برای خودش مرزهای زبانی را پی می‌ریزد. این آن‌ها و این شعر فارسی... همه‌اش تقدیم به آن‌ها و تقدیم به کسانی که دوستشان دارند.

شعر دهه‌ی هفتادی یعنی همین؟

یک ترمینولوژی و چند قطعه‌ی دیگر

من شاعر اجتماعی‌ام

آرش الهوردى

تنها برای شاعران مطرود

۱

ظاهرا خواست ناهمسازانه‌ی شعر نباید به سرنوشتی ترمینولوژیک تن دهد، اما این همه دوراندیشی را چه سود که دست آخر کارمندان و کارگزاران گمنام فرهنگ از راه می‌رسند، ماشین نامگذاری با توحش تمام به کار می‌افتد و آن گونه که ادیپ شهریار کمر به قتل پدر بست و از پس آن بینایی‌اش را داوطلبانه واگذارد، شعر را در مدخلی که باید می‌گنجاند؛ گیرم به بهای فروکاست آن.

دهه‌بندی تاریخی شعر فارسی و نامگذاری بخشی از آن به عنوان «شعر دهه‌ی هفتاد» اما نه همچون یک سرنوشت ترمینولوژیک، بل به مثابه سرشتی بوطیقایی که ایده‌ی پیشرفت را در پی دارد - چه وقاحت بار - و نه از سوی گمنامان، بل از جانب آنان که خود را ستاره‌هایش می‌پنداشتند - چه بنجول و مصرفی - اینک به هراس تازه‌ای دامن می‌زنند: آیا ترمی همچون «شعر دهه‌ی هشتاد» می‌تواند حیثیتی ترمینولوژیک به خود بگیرد؟

و این گونه است که هفتادی‌ها - چه ساده و سهل‌الوصول - رفتار دوگانه‌ای را درپیش می‌گیرند: تا آن جا که ممکن است، دهه‌ی هفتاد را دهه‌ی طلایی شعر وامی‌نمایند و از پس آن و از آن جا که نزدیک به هفت سال از پایانش می‌گذرد، هر گونه دهه‌بندی ادبی را از حیثیت می‌اندازند.

اما و اما در مقابل و در یک افق انتقادی باید همزمان بر سرنوشت ترمینولوژیک و سرشت بوطیقایی شعر دهه‌ی هفتاد پاکشید و فربیش ساخت و همچون یک ترم انتقادی درخودماندگار به کارش بست تا همچنین نشان داد دهه‌های قبلی و بعدی با همین کیفیت بسته‌بندی شده در کار نخواهند بود و در کنارش تنها و تنها می‌توان از شعر نیمایی، خروس جنگی، شعر شکست، موج نو، شعر دیگر، شعر حجم، حدبیانگری و... نام برد و نه مثلا از شعر دهه‌ی سی، دهه‌ی چهل، دهه‌ی پنجاه، دهه‌ی شصت، دهه‌ی هشتاد و...

نیز تا آن جایی باید بر زمانمندی آن تاکید داشت که نشان می‌دهد چه‌گونه مفاهیم تاریخ‌نگارانه‌ای همچون نسل و گرایش ادبی از میان رفتند و در عوض، یک نقطه‌ی عزیمت واحد – شاید موخره‌ی خطاب به پروانه‌ها – همه را در کنار هم قرار داد: شمس آقاجانی، عباس حبیبی بدرآبادی، هوشیار انصاری‌فر، مهرداد فلاح، علی عبدالرضا‌ی، علی قنبری، بهزاد زرین‌پور، علی باباچاهی، بهزاد خواجهات، ابوالفضل پاشا، محمد آزم، حافظ موسوی، شیوا ارسطوبی، محمدحسن نجفی، فرهاد حیدری گوران، رویا تفتی، علی‌رضا بهنام، گراناز موسوی، پگاه احمدی، مریم هوله، رزا جمالی و...

این همه را می‌توان «شاعران دهه‌ی هفتادی» نامید و نه فقط شاعران دهه‌ی هفتاد. البته هر چند وقت یک بار باید این فهرست کهنه را بهروز کرد. حتا باید پاراکلاسیک‌های جوانی همچون محمدسعید میرزایی، هادی خوانساری، سید مهدی موسوی و شبکه‌ای را که پیرامونشان به چشم می‌آید، به این فهرست افزود تا عمق سمپاتیک شاعران دهه‌ی هفتادی به خوبی مشخص شود.

البته انتظار ع بشی نخواهد بود اگر در پیش‌نهادن همچو ترمی تا به این حد تاریخی، کیفیتی فروکاهنده به خود بگیرد و به این هراس دامن بزند که از پس آن، تفاوت‌ها به هیچ انگاشته شوند. با این همه، آن چه در چارچوب «شعر دهه‌ی هفتادی» می‌گنجد، خود پیش از هرگونه داوری تاریخی دیگری دست به کار شده و به نوعی شباهت عام تن داده و فروکاست را به خود پذیرفته است.

- آیا هیچ تفاوتی را نمی‌توان میان شاعران دهه‌ی هفتادی دید؟

- چرا... قطعاً تفاوت‌هایی وجود دارد اما تفاوت‌هایی به غایت خطی. آن‌ها صرفاً در فاصله‌ی بوطیقایی‌ای که در نسبت با موخره‌ی «خطاب به پروانه‌ها» رعایت می‌کنند، تفاوت‌هایشان را به رخ می‌کشنند. اصلاً مهم نیست که در زمانی پیش یا پس از این موخره شعرهایشان را نوشته باشند. موخره است که همزمان فاصله‌ی براهنی با یوشیج و شاملو را و فاصله‌ی شاعران دهه‌ی هفتادی را با یکدیگر توضیح می‌دهد. آیا فاصله‌ای جز در این چارچوب به چشم می‌آید؟ آیا موخره‌ی دیگری جز این نوشته شده تا فاصله‌ای جز این را حیثیت بخشد؟

- اما نمی‌توان نمونه‌های شعر دهه‌ی هفتادی را کنار گذاشت و فراتر از آن سوژه‌ی یگانه‌ای را برای آن‌ها در نظر گرفت.

- و البته ضمن آن نمی‌توان از پیش‌نهادهای انتقادی این دهه درگذشت. «شعر دهه‌ی هفتادی» دقیقاً همان قدر به درد نقد و بررسی می‌خورد که به عنوان مثال، نمونه‌های عینی آن. به عبارتی دیگر، شعر دهه‌ی هفتادی است که «شعر دهه‌ی هفتادی» را برمی‌سازد. شاید شاعران دیگری هم باشند که شمایلی دهه‌ی هفتادی را پیش رو می‌گذارند و نامی از آن‌ها در این میان نیست. کمبودی اگر باشد، از بود آن‌هاست و نه صرفاً از بود نمونه‌هایی از شعرهایشان. به عبارتی دیگر، باید به گوشت شاعر برگشت و به چهره‌اش و به چشم‌هایش خیره شد. تنها و تنها آن وقت می‌توان به مسئله‌سازی نامها پرداخت و به مسئله‌ی مسئله‌سازی همچون نامگذاری. در این میان، شعر فارسی یا ظرفیت نامگذاری

را در خود به وجود نیاورده یا همچون شعر حجم و آن چه در سراسر دهه‌ی هفتاد اتفاق افتاد، از بیم فروکاست شعر به آن، به نامی که حد نمی‌گذارد پناه برده؛ نامی همچون حجم و همچون شعر دهه‌ی هفتادی]. چه رضا براهنی در مخمره‌ی خطاب به پروانه‌ها، چه علی باباچاهی در مخمره‌های کتاب‌های مختلفش و تحت عنوان شعر پسانیمایی و گویی در برابر پرسش بنیادین «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟»، چه محمد آزم در یادداشت‌ها و با پیشنهادی همچون «شعر متفاوط» و چه ابوالفضل پاشا در «شعر و حرکت»، همه و همه یا از نامگذاری و به دوش کشیدن بار سنگین آن طفره رفته‌اند [همچون براهنی]، یا نامی به جای گذاشته‌اند که برسازنده‌ی هیچ افق انتقادی تازه‌ای نیست، چرا که در نامگذاری هراسی هست که بزدل‌ها زیر بارش نتوانند ایستاد [همچون پاشا، باباچاهی و آزم]. این است که در نهایت همه‌ی این‌ها، در حالی که شاید در گمانشان نیاید در کنار هم می‌ایستند و در شرح عکس یادگاریشان می‌آید: شاعران دهه‌ی هفتادی؛ چرا که همه از یک ترس مشترک برخاسته‌اند. از منظری سیاسی می‌توان گفت که انگار در طول تاریخ ادبی معاصر گریزی از نامگذاری نبوده اما مسئله، واکنشی است که به این ناگزیری داده شد. هرگز ناگزیری به فرصتی برای کنش نامگذاری بدل نشد. همه‌اش واکنش‌های هیستوریک بود.

از سویی دیگر و ناظر به وجه زمانمندی که کاربست انتقادی در خودماندگارِ ترمی همچون «شعر دهه‌ی هفتادی» دارد، بار دیگر ایده‌ی پیش‌رفت سربرمی‌آورد؛ همان ایده‌ای که هنوز به کار می‌آید و به عنوان مثال به مدخل تازه‌ای می‌انجامد که اخیرا در نشستی در دبستان لندن و با حضور علی عبدالرضایی، پرهام شهرجردی، ابوالفتوح و منصور پویان حرفش به میان آمد: پساهافتاد. پیش از آن، مهرداد فلاح نیز طی یکی دو پست در بلاگ‌های سه‌گانه‌اش، یکی با نام «کی جهانی می‌شویم پس؟!» و دیگری با نام «مانیفست اسب»، همین ایده را در قالب ترم‌هایی چون «شعر پیشرو» و «شعرهای خواندیشندی» به دست گرفت: «دیدم شعری مرا می‌سراید که نمی‌شناسم اصلاً». یک بار برای همیشه باید به هرگونه وادادن در برابر مفهوم «عصر جدید» و مصرف بی‌حدود‌حصر ایده‌ی پیشرفت پایان داد؛ از چهار جهت اصلی، تنها گردش به راست و پسرفت به کار مورخ ادبی می‌آید؛ آن هم به مثابه یک انگ، یک تابلو و شاید یک فحش. این قابلیت جهت‌یابی را می‌توان به شعر دهه‌ی هفتاد عطا کرد. شاید این همان آخرین انتظاری باشد که شعر دهه‌ی هفتاد از ما دارد: تحويل آن به "شعر دهه‌ی هفتادی" و تاب نیاوردنش؛ بس که ارتجاعی می‌نماید!

«بیان‌هراسی» همان نقطه‌ی عزیمتی است که در نهایت شاعران دهه‌ی هفتادی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد؛ آن هم با تمام خودبستگی‌هایی که هر یک به شیوه‌ی خود به رخ می‌کشند. این فوبیا به ویژه در قالب رهیافت‌های بوطیقایی مشترکی همچون «بیان‌گریزی» خود را وامی‌نماید و باید گفت که پیش‌نهادهای دیگری همچون زبانیت، چندصدایی، مرکزگریزی، فاصله‌گذاری، اجرا و... از همین‌جا سربرمی‌آورند. این گونه است که دهه‌ی هفتاد، خود یک

دھهی پیشنهادی است؛ دھهای که «پیشنهاد» به عنوان کلیدوازهی انتقادی آن مرتب تکرار و تکرار می‌شود. گرچه این طور به نظر می‌رسد که سوژه‌ی پیشنهاد، سوژه‌ای یکسر تجربی باشد اما در عین حال می‌کوشد تا وجهی دموکراتیک به خود بگیرد و اتفاقاً در همین چارچوب دموکراتیک است که پیشنهاددهنده تا ابد به عنوان یک پیشنهاددهنده باقی می‌ماند: یک کارمند ادبی؛ آن که هیچ خطری تهدیدش نمی‌کند و هیچ خطری از سوی او احساس نمی‌شود. همان قدر که بدنش در کار او بی‌تأثیر است، پس از آن نیز در امنیت اجتماعی کامل به سر خواهد برد. پیشنهاد را می‌توان پذیرفت و می‌توان به هیچش گرفت. با پیشنهاددهنده نباید کاری داشت. با این همه، پیشنهادهای دھهی هفتادی، پیشنهادهایی برای به رای گذاشتن نیستند. البته اگر لازم باشد، درباره‌ی خود دست به نظرسنجی می‌زنند و نشان می‌دهند که تا چه اندازه راهگشا بوده‌اند. اساسی‌ترین گزاره‌ای که ممکن است از دل این نظرسنجی‌ها بیرون آید، همانا تاثیر گرفتن این از آن و دزدیدن آن از این است؛ همان رفتاری که برآنی به درستی در قبال «دریایی‌ها» در پیش گرفت و در ادبیات انتقادی دھهی هفتادی به‌یک اصل بنیادین بدل شد؛ چنان که همین حالا برآنی خود از سوی فسیل‌های ادبی متهم به رونویسی از تئوری‌های غربی می‌شود و از سویی دیگر، عبدالرضایی چهره‌ی یک سارق ادبی را به خود می‌گیرد و بهزاد زرین‌پور با همان یک کتابش، ادعای تاثیرگذاری بر همه‌ی همنسان خود و نسل‌های بعدی را دارد. همه‌ی این‌ها هم با دلیل و مدرک ثابت می‌شود. بنابراین، این طور که پیداست، دعوا بر سر پیشنهادها نیست. بر سر پیشنهاددهندها هم نیست. تنها و تنها بر سر جایی است که همه‌ی این‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند و عکسی به‌یادگار می‌اندازند. چه کسی کجا می‌نشیند؟ این پرسش که در سریال‌های خانوادگی به وفور به بازی گرفته می‌شود، گویی اولین و آخرین پرسشی است که در دھهی هفتاد طرح می‌شود و انگار هر پرسش دیگری را باید با همین پرسش یکی گرفت و به تمامی پاسخی یکسان داد؛ چنان که هوشیار انصاری‌فر در سراسر گفت و گویی که پاییز ۸۶ در مجله‌ی پگاه به چاپ می‌رسد، همین رویه را در پیش می‌گیرد: «به هر حال باباچاهی بهتر است سودای بنیانگذار بودن و موسس بودن را فراموش کند... علی عبدالرضایی را باید ترکیبی از سانتی‌ماتالیزم و سرقت ادبی بدانیم... زرین‌پور شعرهای «کاش آفتاب....» را قبل از «خطاب به پروانه‌ها» نوشته است.... فلاح در این شعرها خیلی تحت تاثیر زرین‌پور، چایچی و حتا موحد است... امیدوارم فکر نکنی چون علیرضا [بهنام] دوست من است، دارم در موردش محافظه‌کاری ویژه‌ای به خرج می‌دهم... شمس آفجانی در مجموعه‌ی اولش شاعر خیلی خوبی است. با توجه به آن که اکثر آن شعرها را زمانی نوشته که حتا چهارده قطعه‌ی برآنی هم در تکاپو منتشر نشده بود... ارسطوی اولین مجموعه‌ای را منتشر کرد که تعدادی شعر زبان در آن بود. «گم» دو سه سالی قبل از «خطاب به پروانه‌ها» چاپ شد.... گراناژ موسوی در مقابل ما که بچه‌های بد بودیم، به عنوان نمونه معرفی شد.... پروشات کلامی یکی از اولین شاعران شعر زبان بود... رضا چایچی یکی از اولین‌هایی است که از شعر رایج دھهی شصت خروج کرد....»

آن‌ها که پیش از این به تاریخ نزدبانی دل بسته بودند، وقتی شانه‌به‌شانه ایستادند، هنوز داشتند بر سر پله‌ی اول و پله‌ی آخر گریبان می‌دریدند و جوش می‌آوردن. پیشنهاد این عکس یادگاری را چه کسی داد؟ چرا پیشنهاد؟ این است مسئله‌ای که در پرداختن به شعر دھهی هفتادی هر لحظه با توان بیشتری بورش می‌آورد.

کنش پیشنهاد، اساساً کنشی محافظه‌کارانه است. گیرم که واقعاً نتوان از بار تجربی آن دل کند اما در عین حال، این یک امر تجربی بی‌واسطه نیست و جا و بی‌جا دارد از میانجی‌هایی که آن چارچوب دموکراتیک در اختیارش می‌گذارد، بهره می‌گیرد؛ همه می‌توانند پیشنهاد دهنده‌ی برای به رای گذاشتند نیستند. لازم نیست درباره‌ی آن‌ها تصمیم گیری و پیشنهادهای دهه‌ی هفتادی، پیشنهادهایی برای به رای گذاشتند نیستند. اعلام موافقت یا مخالفت یا موافقت طراحی شده‌اند. حتاً فرادر از آن، انگار کن که یک پیشنهاد دهه‌ی هفتادی، پیشنهادی خودبستنده است که هرگونه ایده‌ی کارکردگرایانه را وامی‌گذارد؛ هر شعر دهه‌ی هفتادی برای خودش و در دل خودش پیشنهادهایی دارد؛ پیشنهادهایی که ممکن است در کارهای بعدی یا قبلی مورد تجدید نظر قرار بگیرند و پیشنهادهای تازه‌ای از دل آن‌ها سربرآورد. ردپای این ایده‌الیسم انتقادی وحشی به وفور در یادداشت‌ها و مقالاتی از علی باباچاهی، ابوالفضل پاشا و محمد آزم به چشم می‌آید. نگاه اقتصادی هوشیار انصاری‌فر به تولید نیز به گونه‌ای بر همین پایه استوار است. برای او که کمتر از آن چه به طور معمول انتظار می‌رود، شعر می‌نویسد، گویی باید هر قطعه شعر پیشنهاد تازه‌ای داشته باشد. عبدالرضایی و فلاخ هم که می‌کوشند رویکرد متهورانه‌ی مصرفی داشته باشند، گرچه این‌گونه می‌نمایند که مرتب در حال تغییر و تجدید نظرنند اما در نهایت، به زخمی کردن پیشنهادها می‌بردارند؛ پیشنهادهایی که ارائه می‌شوند، نه برای آن که دیگری به کارشان بندد و نه حتاً برای این که افق‌های تازه‌ای را در پیش رو بگذارند، بل تنها و تنها به این دلیل فی‌نفسه که پیشنهاد شوند. این پیشنهادها هرگز در پیشنهاد نمی‌شوند، جلو نمی‌آیند و چهره‌ی خودشان را نشان نمی‌دهند. چهره‌ها از کار افتاده‌اند و بار اخلاقی خود را - به معنای لویناسی کلمه - از دست داده‌اند. چهره‌ها که می‌توانستند به جان هر بیننده‌ای پروا بیندازند، خود از پروای بیان عربیانی پادشاه شکستند. این گونه است که باباچاهی، آزم و پاشا تا آن‌جایی که به چهره‌شان مربوط می‌شود، با انحنای که به گردشان می‌دهند و حرکتی که به دست‌هایشان و ریتمی که به حرفاً‌یشان، منتقدان چیره‌دستی به حساب می‌آیند اما وقتی پای پیشنهادهایشان در میان باشد، فقط پرسونای انتقادی‌شان را به جلو می‌فرستند: باباچاهی، از شعر پسانیمایی حرف می‌زند؛ گویی در واکنش به پرسش بنیادین «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟». آزم در یادداشت‌های به غایت ژورنالیستی‌اش مرتب از کلیدواژه‌هایی همچون «به اعتقاد نگارنده» و «به اعتقاد متن حاضر» مدد می‌گیرد تا نهایت بی‌اعتماد به نفسی پیشنهاددهنده را با استقرار پیشنهاد جبران کند. پاشا زور خودش را می‌زند تا خواننده‌ی «شعر و حرکت» بپذیرد، این یک مانیفست نیست. خب، اگر یک مانیفست باشد، چه؟ چه اتفاقی ممکن است بیفتد؟ انصاری‌فر، از پس اقتصادی‌کلاسیک خود که سخت قناعت‌پیشه و صوفی‌مآب می‌نماید، لحن فاخرانه‌ای به گفتمان انتقادی‌شیوه کسانی چون علیرضا قزوونی، عبدالجبار بلاگش می‌گذارد، غزل می‌نویسد و طی مشروعیت‌بخشی به نقد نوشه‌های کسانی چون علیرضا قزوونی، عبدالجبار کاکایی، محمدعلی بهمنی و... در این اواخر می‌خواهد پاک‌دینی انتقادی خود را به رخ بکشد. البته در این میان چهره‌های پیشاهمت‌داری را در کنار خود می‌بیند: منوچهر آتشی را می‌بیند که به دریافت نشان چهره‌های ماندگار، آن‌هم چند روز مانده به مرگش تن می‌دهد، احمد رضا احمدی را می‌بیند که شعرهای قیصر امین‌پور را روی نوار می‌خواند و تحسین می‌کند و محمدعلی سپانلو را می‌بیند که دعوت خانه‌ی شاعران ایران را می‌پذیرد. این همان نگاهی است که می‌کوشد شعر را ورای مرزبندی‌های موجود بگنجاند. با این همه و در مقابل، مرزهای شعر سربرمی‌آورند. جایی هست

که شعر مستقر می‌شود، جایی که دیگر باید شعر را بما... هو. شعر دید: شعر به مثابه‌یک ارزش فی‌نفسه و نه همچون یک ارزش افزوده. همان جاست که گویی یک بار برای همیشه باید پیش‌فرض‌ها را کنار گذاشت و بدن شعر را در دست گرفت. در پیش گرفتن تقوایی از این دست را - آن هم در ملاعام - چه می‌توان نامید: پاک‌دینی انتقادی؟ یا فراتر از آن: زهدِ ریایی؟ این است آن ناسازه‌ی اخلاقی: این که شعر درباره‌ی بدن خودش باشد نه درباره‌ی بدن‌هایی که در آن دخالت کرده‌اند و نه حتا درباره‌ی میدانی مستقر در میان بدن‌ها که در میانه‌اش مسقراشده است. نادیده گرفتن بدن‌های دیگر، مخصوصاً بدنِ شاعر، به بهای این که بدنِ شعر خودش را بنمایاند، همان قدر غیر اخلاقی است که به شمار آوردن بدنِ شاعر با تحرکاتی که دارد و کنار گذاشتن بدنِ شعر.

علاوه بر این‌ها، وقتی شعر پیدایش می‌شود و مرزهایش را می‌کشد تا آن‌چه غیر است، بیرون بماند، خواهی نخواهی ترم‌های بلاغی همچون شروع و پایان‌بندی را به سوزه‌ی انتقادی می‌قبولاند و این علی‌رغم آن ایده‌آلیسم وحشی است که افق‌های کاذب دهه‌ی هفتادی را برمی‌سازد؛ آن نگاه تغزیلی نوع رولان‌بارت که بارها و بارها سانتی‌ماتالیزه‌تر با نوشتن برخورد می‌کند و برای فراروی از هرگونه مرزگذاری مایل است تا در عین حال که از متن تقدیس‌زدایی می‌کند، آن را همچون یک امر قدسی، نامتعین و فرار بداند.

در مواجهه با فلاخ و عبدالرضایی اما دیگر نمی‌توان از چیزی در مایه‌های چهره سخن گفت. نباید سخن گفت. چهره‌ای وجود ندارد. این‌ها نه فقط چهره‌ها که فراتر از آن بدن‌هایشان را از دست داده‌اند و در عوض، در شبکه‌هایی مستقر شده‌اند که خود به شکل‌گیری و گسترش آن دامن زده‌اند. در واقع، ترم تاریخی پت و پهنه‌ی همچون شعر دهه‌ی هفتادی را بیشتر می‌توان در این شبکه‌ها جست‌وجو کرد؛ شبکه‌هایی که از سنت‌های اخلاقی فئودال نسب می‌برد و در برابر هر گونه پرسشگری تنها تبار خویش را به رخ می‌کشد و گزاره‌هایی از این دست را تحويل می‌دهد: "این است فلاخ، این است عبدالرضایی." گویی هرگز نمی‌خواهد خود را با پرسشی از این دست رویه‌رو کند: آیا واقعاً فلاخ یعنی همین؟ عبدالرضایی یعنی همین؟ بدیهی است چهره‌ای باید تا چنین پرسش‌هایی حیثیت برساننده‌ی خود را بازیابند.

در این میان بیشتر باید به عبدالرضایی پرداخت؛ نه بنا به احتمال وجود آن حیثیت برساننده‌اش [که موجود نیست]، بل دقیقاً در باب تبار ترس‌خورده‌اش. او هرگز چهره‌اش را در برابر دیگری نشان نمی‌دهد و خامدستانه کمر به قتل دیگری می‌بندد؛ چنان که همواره خود را به ندیدن دیگری می‌زند و دیگران را به دیدن خود می‌خواند؛ به دیدن "همان": علی‌عبدالرضایی؛ بزرگترین شاعر معاصر فارسی. او بیش از آن که دچار خودبزرگ‌بینی باشد، آن گونه که اغلب به او می‌بندند، درگیر ایده‌ی بزرگی است: همان استعاره‌ی شاهانه‌ای که از دل آن می‌توان غول ادبی را بیرون کشید.

فراتر از همه‌ی این‌ها اما تبار سیاسی شاعران دهه‌ی هفتادی است که ناسوژگی نوع عبدالرضایی را سامان می‌دهد. در واقع، مخربی "خطاب به پروانه‌ها" تنها موخره‌ی خطاب به پروانه‌ها نیست؛ اعلامیه‌ی ویرانی دیوار برلین و فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی است، اعلامیه‌ی پایان تاریخ است و این گونه است که "چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟" در عین حال که بنیادین به نظر می‌رسد، سویه‌های تجدیدنظر طلبانه‌ای دارد. همزمان و با گذشت یکی دو سال، دوم خداد ۷۶ از راه می‌رسد؛ با همان بیان‌هراسی که براهنی را به تکاپو وامی‌دارد و شعر دهه‌ی هفتادی در روزنامه‌ها به دنیا

می‌آید؛ همان میانجی‌هایی که به ظاهر در قالب رکن چهارم دموکراتیک می‌کوشند تا چارچوب دموکراتیک لازم را برای ارائه‌ی پیشنهادها دست‌توپا کنند. جز آن، در همان فضاهایی مستقر می‌شود که در مقام حرف – بخوانید غر زدن – به پایگانش می‌تاختند: مجموعه‌ی شعر، نشسته‌های ادبی، شب‌های شعر، مجله‌های تخصصی – آدینه، تکاپو، گردون، کارنامه، پیام شمال، گیله‌وا، عصر پنج‌شنبه‌ها و... و بالاخره جوايز ادبی.

عبدالرضایی همان رفتاری را از مدیران جایزه‌ی کارنامه می‌طلبد که نیروهای دوم خردادی از نظم سیاسی موجود؛ تقاضای به بازی گرفته‌شدن و تمکین کردن. همان قدر که دوم خردادی‌ها روی منش رفرمیستی خود پا می‌فشارند، شاعران دهه‌ی هفتادی و در میان آن‌ها عبدالرضایی رفرمالیست می‌نمایند؛ گیرم در پس پرسونای رادیکال، پیشرو و آrog‌هایی از این دست پناه گرفته باشند. تنها نظم سیاسی موجود و فسیل‌های ادبی می‌توانند همچو پرسونایی را با چهره‌ی نیروهای دوم خردادی و شاعران دهه‌ی هفتادی به اشتباه بگیرند. هیچ یک نکوشیدن، نخواستند و فراتر از آن در تواشان نمی‌گنجید تا فضای مستقل و در عین حال پیوسته‌ای را در پیش نهند. بنابراین، برخورد انتقادی – و دقیقاً برخورد و نه نقادی صرف – با این دو دسته تنها آن جایی به ثمر می‌نشیند که وجه سیاسی به خود بگیرد؛ درست به همان کیفیتی که ژاک رانسیر در ترهای یازده‌گانه‌ی خود ارائه می‌کند: کنش سوزه‌های متهم؛ سوزه‌هایی که در نسبت با هر گونه شمارش بخش‌های یک جامعه، به عنوان مازاد ثبت می‌شوند [تز شماره‌ی ۶] و تجلی تفرقه یا اختلاف‌نظر؛ آن‌هم چونان حضور دو جهانی واحد.[تز شماره‌ی ۹]

باری؛ عبدالرضایی و شبکه‌ای را که در دل آن مستقر می‌شود، نباید نادیده گرفت، نه به دلیل آن که واقعاً پای بزرگترین شاعر معاصر فارسی در میان است [زکی!] و در مقابل، نه از آن روی که وی را مستظره به سرقت ادبی می‌دانند [اموران پلیس و داوران دادگستری پول می‌گیرند تا به همین جور مسائل پردازنده‌اند]، همچنین نه چندان خویشندارانه و به قصد افشاء رازش و احتمالاً برشمرون مشخصه‌های برسازنده‌اش؛ بل دقیقاً به منظور حمله به پایگان سیاسی‌اش و هم‌صدا با رضا براهنی در «طلا در مس»، وقتی سراغ فریدون توللى می‌رود و در «کیمیا و خاک»، وقتی یادی از ذبیح‌الله منصوری به میان می‌آورد.

این است علی عبدالرضایی؛ بزرگترین شاعر معاصر فارسی... پیش‌ترها حمیدی و توللى و سهیلی نیز در دام همین همان‌گویی‌ها افتاده بودند؛ منشی که به گونه‌ای دیگر در نوشته‌های به ظاهر انتقادی این شبکه تکرار می‌شود. نویسنده‌ی هر یک از این نوشته‌ها می‌کوشند تا «خوانش» خود را از یک قطعه یا یک مجموعه شعر ارائه دهند. پیش از هر چیزی باید دانست که خیلی خب، این، «خوانش» آن‌هاست و نه «خوانش» هر کسی دیگر. آن‌ها تلاش کرده‌اند تا «خوانش» منحصر به فرد خود را داشته باشند و انگار در هر سطر و هر جمله‌ای که می‌نویسند، داد می‌زنند که این «خوانش» من است. مسئله اما نه تاکیدشان روی من که دقیقاً فراوی از آن است؛ آن هم با توصل به «خوانش»؛ کلیدوازه‌ای با همان خصلت دوگانه و کاربرد گسترده‌ای که پیش‌نهاد دارد؛ تجربی و در عین حال بارها و بارها محافظه کار. به عبارت دیگر، هر خوانش و پیش‌نهادی فقط خوانش و پیش‌نهاد شخصی است و نه چیزی فراتر. جز آن، هر کسی می‌تواند خوانش و پیش‌نهاد خاص خودش را داشته باشد. پس چه دلیلی دارد، خوانش و پیش‌نهادی را به

پرسش کشید؟ آن فقط یک خوانش و پیش‌نهاد شخصی بوده است. چه اشکالی دارد؛ تو هم خوانش و پیش‌نهاد خاص خودت را داشته باش...

و همان‌گویی همچنان ادامه دارد!

سوژه‌ی خوانش از همان ایده‌آلیسم وحشی‌ای رنج می‌برد که سوژه‌ی پیش‌نهاد. همان قدر که وحشی و خام می‌نماید، رام و قابل پیش‌بینی است. با این حال بسا وحشی‌تر و رامتر به نظر می‌رسد. از طرفی، به واسطه‌ی بار هرمنوتیکالی که به دوش می‌کشد، گویی خود را به هرگونه شلنگ‌اندازی مجاز می‌بیند. کامنت‌هایی که بلاگ‌های سه‌گانه‌ی مهرداد فلاح به خود می‌بینند، این وحشی‌گری را به خوبی به نمایش می‌گذارد. هر کاربر اینترنتی که گذارش به این بلاگ‌ها می‌افتد، می‌کوشد تا خوانش خود را به دست دهد. باید این خوانش را داخل گیومه گذشت و از آن مراقبت کرد. این «خوانش» اوست. حق اوست که هر طور دلش می‌خواهد بخواند. رهایش کنید تا بخواند:... اما پست‌مدرن [?] در کارهای تلفیقی فلاح و تلاش‌هایی در جهت ترکیب معنی و رنگ و خطوط و به هم‌ریزی ارکان جمله و تاخر واژه در قالب‌های مرسوم و اشعاری که چون موهای فرفی در حال شانه کردنند... و موضوعات [?] در اشاعه‌ی شعرها [?] می‌کوشند و تداعی‌ها و این تلفیق، آهنگ تداعی‌ها را در ما به طنین در می‌آورد. وقتی یک مدیوم جدید به درون یک مدیوم دیگر وارد می‌شود، اینجا ما باید گوش‌مان را تیز کنیم برای موسیقی و آهنگ درونی، برای آشنا شدن با چند و چون و غریبگی در کار و این رنگ‌ها همراه با تصاویر و خطوط، مانند سینما دارند نقش جلوه‌های ویژه را بازی می‌کنند و این جلوه‌های ویژه در متن، گاهی دریابی، گاهی موضوعی ذهنی، گاهی چیزی و ماكتی از چیزی بیرونی را به ما نشان می‌دهند. تلفیقی از چند شئی که ممکن است موضوعیتی در روند نظم‌بخشی ما در عالم نداشته باشند، اما تداعی کننده‌ی خاطره‌ها و لذت‌هایند و گذشته‌ی ما را ممکن است به یاد آورند....»

و از طرف دیگر، از همان ترم‌های انتقادی‌ای بهره می‌گیرد که درباره‌ی تک‌تک شاعران دهه‌ی هفتادی می‌توان به کارش بست؛ با همان ولع سیری‌نایزیر. پرham شهرجردی در خطابه‌ای با عنوان «خطر شعر؛ گذرنامه‌ای برای شعر پسا‌هفتاد» توانسته است همه‌ی این ترم‌ها را یک جا گردهم آورد و ما را با آخرین نمونه‌های خوانش دهه‌ی هفتادی روبرو کند. از این نظر، هر چه ممکن باشد، در «من در خطرناک زندگی کردم» به چشم می‌آید: نظم‌گریزی، تقدس‌زادایی، زبانیت، نحوگریزی، چند صدایی، چند زبانی [?], شعر تبعید و ساخت‌زادایی از ساخت‌های فولکلور [?]... این‌ها همه‌ی آن اشاره‌های مکرری است که اغلب قابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد. فاجعه در آن ابعاد به ظاهر هرمنوتیکال به مراتب سهمگین‌تر است: «تنهایی. تنهایی در دو تن دو عرقیه عقره‌هایی که ربطی با زبان زمان ندارند و تنها صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرند، که اندازه نیست، بیرون اندازه است، بیرون اندازه‌ی ساعت است. ساعت؟ زمان است، زمانی دارد، اندازه‌ای دارد، با اندازه‌اش اندازه می‌گیرد. اندازه‌ها محدودند و محدود می‌کنند. تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد، اندازه‌ی دیگری می‌خواهد، که اندازه‌ی تعریف نیست، تعریف دیگری است، تعریف تازه‌ای است، تعریفی از زمان.» این‌جا دیگر شطح نیست که دارد خودی می‌نمایاند، حتاً یدالله رویایی هم نیست که دارد مؤخره‌ای بر امضاهای می‌نویسد. این‌جا دقیقاً و دقیقاً سوژه‌ی خوانش است که ایده‌آلیسم وحشی خود را به نمایش



می‌گذارد. به علاوه، در پیش‌نهادن ترمی همچون «خطر شعر»، دقیقاً متناسب آن است که از پیش، تبعاتش را داخل گیومه قرار داد و به عنوان یک بسته‌ی تبلیغاتی به آن نگریست. این فرار رو به جلوست و تنها از دست مشتی شاعر دهه‌ی هفتادی برمی‌آید؛ این که خطری را که متوجه سوژه‌ی شعر و بدن شاعر می‌تواند باشد به کناری نهاده و از خطری حرف زد که شعر متوجه نظام سوزگانی پیرامونش می‌کند. گویی سوژه‌ی شعر تا ابد خیالی آسوده دارد و در امنیت کامل به سر می‌برد.

با تمام این‌ها، جذبه‌ی امر تجربی نهفته در پیش‌نهاد و خوانش، چنان به کار می‌آید که گویی نمی‌توان همچو کلیدواژه‌هایی را به آسانی وانهاد. به این ترتیب، شعر دهه‌ی هفتادی می‌تواند در پس پیش‌نهادهایی که دارد و خوانش‌هایی که از خود به جای می‌گذارد، چهره‌ای یکسر تجربی به خود بگیرد. اما آیا به راستی می‌توان شعر دهه‌ی هفتادی را همزمان شعر تجربی خواند؟ به نظر می‌رسد، تنها پای وامدهای از شعر تجربی در میان باشد. سوژه‌ی امر تجربی همواره با «دیگری» سروکار دارد و از این نظر، در دامان مناسبات اخلاقی به معنای لویناسی کلمه مستقر می‌شود. سوژه‌ی شعر دهه‌ی هفتادی اما مرتب در کار تحويل دیگری به «همان» است. او نمی‌تواند با چهره‌ی دیگری روبرو شود. بنابراین، میانجی‌هایی را به کار می‌گیرد تا فاصله‌اش با دیگری را پر کنند: مجموعه‌ی شعر، نشسته‌ای ادبی، شب‌های شعر و جوازی ادبی؛ میانجی‌هایی که اگر ایده‌ی پیشرفت حیثیتی داشته باشد، بلافصله باید به کارش بست و تاریخ مصرف آن‌ها را پایان‌گرفته دانست. سوژه‌ی شعر دهه‌ی هفتادی بیش از آن که از دیگری بترسد، ترس از- دست- دادن دیگری را به خود می‌بیند. پس ساده‌لوحانه فرمان اول [قتل مکن؛ چرا که به تعییر لویناس نمی‌توانی قتل کنی] را زیر پا می‌گذارد و همزمان که چهره‌ی دیگری را به تصرف خویش درمی‌آورد، چهره‌ی خود را فرو می‌گذارد. به عبارتی دیگر، «همان» را به اشتراک می‌گذارد تا هرکس سهم خودش را بطلبد. همان یعنی شعر دهه‌ی هفتادی، با تمام پیش‌نهادهای بوطیقایی که در پی دارد: زبانیت، مرکزگریزی، چندصدایی، فاصله‌گذاری، اجرا و... و در یک کلمه: بیان‌گریزی؛ بیان‌هراسی. در واقع، آن وجه شعر دهه‌ی هفتادی که به نظر تجربی می‌آید، به خودی خود تجربی نیست، بل تنها و تنها دلالت بر سویه‌های بورژوازی و رقابتی دارد. تنها پای این انگاره در میان نیست که از تمام امکانات و ظرفیت‌های موجود زبانی باید بهره گرفت [هر چند ایده‌آلیسم انتقادی وحشی به خودی خود این فرصت را فراهم می‌آورد] اما ایده‌ای به مراتب مصرفی‌تر در کار است: ... باید چنان بهره گرفت که امکانات و ظرفیت‌های موجود زبانی را به صفر رساند؛ به گونه‌ای که ته آن چیزی برای دیگری نماند.

و در این میان است که افق‌های تازه‌ی رقابتی به وجود می‌آید تا خیلی زودتر از آن چه فکرش به سر آدمی می‌زند، کلک دیگری کنده شود. شعر زبانه، شعر زنانه، شعر چندصدایی و شعر شنیدیداری... هر یک از این ترم‌ها به کارمی‌آیند تا چهره‌ی دیگری به چشم نیاید، تا فقط همان باشد و همان: شعر دهه‌ی هفتادی.

و خواهی نخواهی گویی باید در این میان به انتظار شعر جنگ یا احتمالاً ضد جنگ هم نشست...

مسئله این است که ابزه‌های بیان در افقی که شعر دهه‌ی هفتادی بر می‌سازد، از بین می‌روند و تنها ظرفیت‌های بلاغی آن‌ها باقی می‌مانند. شعر جنگ یا احتمالاً ضد‌جنگ، علی‌رغم آن کسره‌ی میانجی‌ای که سرشناسی اضافی عنوانش را رقم می‌زند، «درباره‌ی» و «برای» جنگ نیست. تنها از ظرفیت‌های بلاغی جنگ بهره می‌گیرد؛ نه برای اعلام موضع علیه آن، به مثابه کنش نمادینی که غالباً انتظارش می‌رود. گرچه همچو پیشنهادی صرفاً برای برآورده کردن همچه انتظاری به میان می‌آید اما در نهایت، شمایلی یک‌سر تزیینی، بلاغی و اخته را به نمایش می‌گذارد؛ شمایلی که ایده‌ی «امر خلاق» را همچون شمشیر داموکلس بالای سر خود می‌بیند، با همان ولع سیری ناپذیر.

۱-۳- در میان شاعران دهه‌ی هفتادی، زرین‌پور نخستین کسی است که از کناره‌گیری به مثابه استراتژی [و دقیقاً استراتژی با همان بار سیاسی که دارد] سود جست؛ همان استراتژی صوفی‌مانهایی که بیشتر از سوی شاعران شعر دیگر، شعر حجم و موج ناب به کار گرفته شد و این روزها دارد در مقام یک سیاست مشخصاً دهه‌ی هفتادی به چشم می‌آید؛ آن هم در قالب خردمندانه‌ای سلبی همچون تجاهل‌العارف، سربه‌زیری، سکوت، خانه‌نشینی و به تاریخ سپردن داوری [ایده‌ای اساساً دست‌راستی].

بهزاد زرین‌پور است و همان تک مجموعه‌ی شعری که در سال ۷۵ منتشر کرد: «ای کاش آفتاب از چهار سو بتا بد». تک مجموعه‌ی شعر هموست و همان شعر بلندی که در پیشانی‌اش آورده و اغلب آن را مهم‌ترین شعر جنگ یا احتمالاً ضد‌جنگ دهه‌ی هفتادی می‌دانند: «خرمشهر و تابوت‌های بی‌دروپیکر».

۱-۴- بدون آن که پای فروکاستنی در میان باشد، باید خرم‌شهر و تابوت‌های بی‌دروپیکر را با "خرمشهر و تابوت‌های بی‌دروپیکر" یکی دانست. در واقع، به‌گونه‌ای کاملاً نمادین، شعر از عنوان خود فراتر نمی‌رود و دقیقاً ذیل آن به نوشتن درمی‌آید. همان اتفاقی که در عنوانش می‌افتد، ذیل آن ادامه می‌یابد. واو است که تابوت‌های بی‌در - و - بی‌پیکر را می‌سازد. واو است که تابوت‌های بی‌دروپیکر را به خرم‌شهر می‌بخشد.

واو است که سرنوشت شعر را رقم می‌زند.

واو است که اغلب سطرهای شعر را به هم می‌چسباند و در نهایت، خودش کنار می‌کشد. واوهای داخل آکولاد، همگی قتل عام شده‌اند:



«آنوقتها که دستم به زنگ می‌رسید / در می‌زدم / [و] حالا که دستم به زنگ می‌رسد / دیگر دری نمانده است»

صفحه‌ی ۴

«طنین کشدار سوتی غریب / بازی را متوقف کرد / [و] صدای گنجشک‌ها را برید / [و] جنین کال زنی به زمین افتاد / [و] کارون یک لحظه زیر پل ایستاد / و ما به بازی جدیدی دعوت شدیم / که تپهایش به جای گل آتش می‌شدند»

صفحه‌ی ۵

«باد مشام شهر را پر از بوی انهدام کرده است / [و] هیچ‌کس از ملامت آفتاب / به ملایمت بی‌اعتبار دیوارها پناه نمی‌برد / سفره‌های بی‌تعارف / [و] وعده‌های توخالی / [و] شکم‌هایی که جای نان گلوله خوردندا و نمکی‌های ورشکسته‌ای که گونه‌ای‌هاشان را برای ساختن سنگر به جبهه فرستادند» صفحه‌ی ۷

«ساعتهای عقب‌مانده / [و] تفریح‌های زنگ‌خورده در حیاط مدرسه / [و] نرده‌های درو شده / [و] بذرهای عمل نکرده / [و] نخل‌های روانی / [و] عروسک‌هایی با آرایش نظامی یک‌دست / [و] بانک‌هایی که خون در حسابشان جاری است / [و] ... / [و] / [و].... / [و].... و کوچه‌های له شده‌ای / که خیال بلند شدن ندارند / انگار هیچ وقت چراغان نبوده‌اند» صفحه‌ی ۱۰

واو اما تنها تابوت‌های بی‌دروپیکر را نیست که به خرمشه رمی‌بخشد:

«گنجشک‌ها لانه‌ایشان را پایین آوردند / [و] ما بادبادک‌هایمان را / و بزرگ‌ترها صدایشان را» صفحه‌ی ۵

«و آن‌ها که از ما کمی بزرگ‌تر بودند / تفنگ‌ها و خیال‌های ساده‌شان را برمی‌دارند» صفحه‌ی ۷

«و این ابتدای غربت و جیره‌بندی ماه / و امتداد شب‌های بی‌خیروپنجره زیر خیمه‌هایی بود / که جا به اندازه‌ی کافی برای خواب‌های بی‌جای ما نداشتند.» صفحه‌ی ۸

«روزهای اول / همه نماز و خیمه‌شان را شکسته بر پا می‌کردند» صفحه‌ی ۸

«اما حالا دیگر چگونه می‌توان / سربه‌هوا میان کوچه‌ها و میدان‌های «مین» دوید» صفحه‌ی ۹

« فقط دلم می‌خواهد / دوباره با پول‌های توجیبی ام قلک بگیرم / اما این‌بار از گندم و گلوله پرش کنم» صفحه‌ی ۹

«فسیل فلس‌ها و رقص‌های له شده را / از زیر آوار پل به موزه نمی‌برند» صفحه‌ی ۱۱

و تنها سطرها را نیست که به هم می‌چسباند. گاهی سطرها را می‌سازد و خودش را گم و گور می‌کند:

«و ما با کمال وحشت و بغض‌های طبیعی / نمی‌توانستیم از تعطیلی مدرسه تا اطلاع ثانوی خوشحال نباشیم / روی میزهای ما تقویم جدیدی گذاشتند / که تمام روزهایش تا اطلاع ثانوی قرمز بود» صفحه‌ی ۶

«چقدر بهانه می‌گیرم / منی که این همه سال / چنان فقیر و سربهزیر خواب دیده‌ام / که یک ریال بهانه به دست هیچ‌کس نداده‌ام» صفحه‌ی ۹

این گونه است که خرمشهر می‌ماند و آن کنش عاطفی واو که عطف و عطفوت را یک‌جا در خود جای می‌دهد؛ کنشی که هرگز به دخالت نمادین نمی‌انجامد و تنها نمونه‌های - شاید - موفقی از آشنایی زدایی را برای دانشجویان رشته‌ی ادبیات به جای می‌گذارد. در این موفقیت کذا باید سهم خرمشهر را دوچندان دانست؛ شهری که یک بار دیگر به اشغال درآمد تا صرفاً ظرفیت بلاغی دایره‌ی واژگانی آن به رخ کشیده شود؛ هر چند در نهایت، اتفاق‌ها همه در خرمشهر می‌افتد اما اتفاقی برای خرمشهر نمی‌افتد:

«پیراهنم را درمی‌آورم / کارون مرا به جا نمی‌آورد / رفتارِ تلخ آب / اجسادِ بادکرد را / از ذهن او به فراموشی دریا ریخته / انگار جز ماتم از این رود چیزی نمی‌توان گرفت» صفحه‌ی ۵ و ۶

«به تیمار نخل‌های سرخورده می‌روم / طناب می‌طلبد از من / چه قدر شانه‌هایشان سوخته در حسرتِ «تاب» / و هنوز روزهای جمعه سایه‌هایشان را تمیز می‌کنند / بر می‌گردم / که تاب بیاورم» صفحه‌ی ۶ و ۷

«تا مادر درِ خانه را قفل کند / پدر درِ قفس را گشود / اما «کاکایوسف» بی‌اعتنای از کنار درخت‌ها گذشت» صفحه‌ی ۸

«یادشان رفته بود / که پشتِ پایمان کسی آب نریخت / وقتی شهر را با خودش تنها می‌گذاشتیم» صفحه‌ی ۸

«کارون خوش گل‌ولای / به ماهیانِ موج گرفته‌ات بگو / با بلمهای به ماتم نشسته کنار بیایند» صفحه‌ی ۱۱

با این حال رجوع به حافظه‌ی تاریخی واو هم نمی‌تواند خالی از فایده باشد. در واقع، همین کنش عاطفی در سراسر کتاب «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به چشم می‌آید؛ به ویژه در «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» که سویه‌ای یک‌سر پارو دیک به نمایش می‌گذارد.

۳-۲-۱-۲-*تقدیم‌نامه‌ی خرمشهر و تابوت‌های بی‌دروپیکر*، درست هم‌تراز با عنوانش می‌تواند افق دستوری آن را در دسترس قرار دهد: "برای برادرم بهروز / که کارون تمامش را پس نداد". این هر دو گرچه به ظاهر بیرون شعر قرار می‌گیرند اما هم‌زمان همان مقاومتی را به شعر عطا می‌کنند که بیرون از آن وجود دارد؛ یک‌جا با همان کیفیت بیرونی. در حالی که ابزه‌های بیان، در افقی که شعر دهه‌ی هفتادی بر می‌سازد، یکی‌یکی از بین رفته‌اند و رویکردهای بلاغی توanstه‌اند فقدان آن‌ها را درونی کنند، خرمشهر و بهروز سر جای خود ایستاده‌اند؛ با احساس ماحولیا که هم‌زمان به دنبال می‌آورند. تمام تلاش‌ها برای مراسم سوگواری بی‌فایده است. گوبی مرگ این دو هرگز پذیرفتی نخواهد بود. حتاً به نظر می‌رسد که بهروز، خود در لایه‌های دلالی خرمشهر مستحیل می‌شود؛ چرا که کارون است که تمامش را پس

نداد. اما خرمشهر همچنان مقاومت می‌کند. گویی هرگز به اشغال درنمی‌آید. در واقع، دخالت نمادین شعر چندان قدرتی ندارد که از پس آن برباید و به یکباره به زانویش درآورد. تنها آرایه‌های ادبی را توی دست‌و بال خود دارد؛ همین!

از سویی دیگر، تقدیم‌نامه حتا آن صراحة لازم را برای تقدیم شعر به بهروز از خود نشان نمی‌دهد. گویی دست‌و دلش می‌لرزد برای تقدیم کردن. بماند که «ای کاش آفتاب از چهارسو بتا بد» کم ندارد شعرهایی را که به این و آن تقدیم شده‌اند؛ بدون آن که نسبت این و آن با زرین‌پور مشخص باشد. صالح حسینی، محمدرضا صحیفی، علی باباچاهی، دکتر ابراهیم قیصری که آرام نمی‌گیرد، لورکا که خیلی ماه بود، احمد شاملو و شمس لنگرودی همانانند که در کنار هم کم تعجبی را برنمی‌انگیزند. اما آن‌ها به کنار؛ تقدیم‌نامه‌ای به نام بهروز است که وجهی آشکارا کنایی به خود می‌گیرد؛ وجهی که نه فقط در خرمشهر و تابوت‌های بی‌دروپیکر، بل به تعبیر سهند آدم عارف در سراسر دهه‌ی هفتاد نمود بارزی دارد:

«بابای خط‌خورده‌ی مدرسه‌مان را / از زیر آوار دفتر بیرون می‌کشند / در یک دستش نقشه‌ی ایران مچاله شده / و در دست دیگرش / دستمالی مانده از رقص‌ها و گریه‌های محلی» صفحه‌ی ۶

«و ما که دیگر قافیه‌ای برای باختن نداشتیم / مرثیه‌ای سپید می‌سرودیم» صفحه‌ی ۸

«صدای باد در می‌آید / حس می‌کنم حرف‌های زیادی برای وزیدن دارد / انگشتم را خیس می‌کنم / و بی‌جهت دنبال باد می‌وزم» صفحه‌ی ۹

۲-۳- تا به امروز کتاب شعری از هوشیار انصاری‌فر به چاپ نرسیده. هر چه بوده، شعرهایی بوده که در اینجا و آن‌جا منتشر شده. درواقع، انصاری‌فر خود را در موقعیتی باستان‌شناختی قرار داده؛ موقعیتی که در دسترس به نظر نمی‌رسد و رنج راه دست‌یابی به آن را باید به جان خرید تا بتوان از آن نوشت. باید سراغ آرشیو خاک‌خورده‌ی مجله‌ها را گرفت. به این ترتیب، نگاه انتقادی به شعرهای او جای خود را به رویکرد ریاکارانه و همدلانه‌ی تاریخی می‌دهد؛ چرا که پای ارزش افرودهای در میان است. به هر حال، این شعرهای انصاری‌فر است و نه شعرهای هر کسی دیگر و همان امنیتی را می‌طلبد که در سوژه‌ی پیش‌نهاد و خوانش از آن بهره می‌گیرند. همین است که منش تولیدی او تنها در چارچوب یک اقتصاد کلاسیک می‌تواند قابل دفاع باشد: کم می‌نویسد و انگار باید پای پیش‌نهادی در میان باشد تا تن به نوشتن بسپارد. این بایستگی و این نگاه پوزیتیویستی به تولید، پای در همان ایده‌آلیسم وحشی‌ای دارد که سوژه‌ی انتقادی شعر دهه‌ی هفتادی را برمی‌سازد.

«اسفار اربعه» شعری است از هوشیار انصاری‌فر که در شماره‌ی ۱۳ مجله‌ی پیام شمال (ویژه‌ی شعر و داستان-۱) در آذر ۷۹ منتشر شده است؛ شعری بلند و به ظاهر اپیزودیک.

۳-۲-۱- در پانوشت اسفرار اربعه آمده است: «یادداشت‌های شامل نقل‌قول‌ها، اشارات و احیاناً ایضاحتات، به دلیل

نبود جا میسر نشد.» احتمالاً اگر جایی می‌ماند و این یادداشت‌ها در پایین شعر می‌آمد، جور دیگری می‌شد درباره‌ی آن حرف زد. با این همه، نقل‌قول‌ها، اشارات و احیاناً ایضاحتاتی که در داخل شعر گنجانده شده‌اند، کم نیستند. کم نیستند علایم آوایی و سجاوندی که در میان سطراها به کار آمده‌اند؛ علایمی که مشخصاً کارکرد ایضاحتی دارند:

«فاسمی را (مکث) می‌گذری باد از روی سینه‌ات تو را، آ (مکث) جُری رنگ» صفحه‌ی ۹

«زنم هم به خاطر رفیق‌بازی‌هام طلاق گرفتم طلقتُ شعر و طلقتُ زن مکث می‌کنم / [مکث بهتر است بعد از از] / که می‌ریزد / اما و اما بعد» صفحه‌ی ۹

«می‌کند و از جزیره‌ی احمدی اخبار می‌گوید چف یهی بی‌مقدار بی‌مقدار / اینجا کویت است الله‌اکبر (مکث) پل لندن» صفحه‌ی ۱۰

« « دست من حالا دست مال من مالی علی است پایی من مال حسین هر کدام / [مال] کیست؟ / من در حسین و علی؟ حسین و علی در من؟ سرم را که نمی‌توانم؟» صفحه‌ی ۱۰

حتا سطربندی شعر به گونه‌ای است که اغلب می‌کوشد تا کارکرد ایضاحتی داشته باشد؛ آن چنان که به عنوان مثال، آسیبی به نقل‌قول‌ها نرسد:

«حالا (دم) ممّد نبو (دم) دی بینی (دم) شهر آزا (دم) گشته» صفحه‌ی ۱۰

و گاه فونت شعر را از حالت Bold درمی‌آورد؛ تظاهرات فناورانه‌ای که در شعر دهه‌ی هفتادی مشخصاً خواست پلی‌فونیک را وامی‌نماید:

«قبل از آن که برسم به زیر تو ای درخت سبز درخت معرفت / دنیا را به ممّد آقا سپردم / قبل از آن که زیر تو تو خانه‌ی همسایه که پا به پدال پیانوی پایی قبل از آن قبل تر قبلاً تو را / تو را برنادت و سال سال سفید سفید / تهران تهران ۷۸ یا ۹۶ با یک سال سال، اندوه تا دوباره شدت جاریت / تو را برنادت دوباره تو را» صفحه‌ی ۱۰

«ممّد آقا دنیا دست تو من رفتم تو حیاط بنشینم رفتن شد ندا بدھ / مسجد جامعه خرمشهر یک روز بهاری کویتی‌پور / قاسم جای خشایار جای ابی خبری نیست یک نخل سوخته ما را نام او اسرا / و دنیا دست ممّد آقا به او دم سپردم دی بینندم» صفحه‌ی ۱۰

در تظاهراتی از این دست باید خواست به اجرا درآوردن (نه با آن وجه دادائیستی و نه با آن وجه نیویورکی‌اش؛ دقیقاً به شیوه‌ای کاملاً دهه‌ی هفتادی) در کار باشد: اجرا به مثابه تلاش برای این‌همانی سوژه‌ی شعر و ابژه‌ی بلاغی‌اش:

پیشنهادی که دقیقاً از بیان هر اسی سرچشم می‌گیرد؛ باید آن فاصله‌ی کانتی را پر کرد تا همزمان، ابژه‌های بلاغت را از میان برداشت.

۳-۲-۲- «و مانده‌ام این همه اسم را چه کنم آقای آبوغیش آقای براهنی اما و اما» صفحه‌ی ۹

شعر فارسی چگونه می‌تواند اسم خاص را تاب بیاورد؟
می‌تواند آن را در قالب تخلص بپذیرد و بسا تخلص که خاصیت خود را واگذاشته‌اند و وجهی بلاغی به خود گرفته‌اند: حافظ.

می‌تواند از پیش خاصیت آن را بستاند و به کارش بندد:

بار تمثیلی به روی شانه‌اش بگذارد: لیلی.

بار دراماتیک: افسانه.

بار حماسی: وارطان.

بار عاشقانه: آیدا.

همچون یک تیپ: دختر سید جواد.

همچون یک افسانه: سالیا.

می‌تواند بیرونش بگذارد اما نه به شیوه‌ای افلاطونی: پیش از خودش بگذارد، بالای خودش بگذارد، تقدیمش کند.

و گویی در فاصله‌ی میان بیرون و بالاست که «هفتاد سنگ قبر» نوشته می‌شود اما در نهایت، همه‌ی آن اسم‌ها می‌میرند، نه در سنگ قبرهایی که رویایی می‌چینند. روی آن سنگ قبرها اسم‌ها اگر هم باشند به اسطوره‌ها پیوسته‌اند. تنها باز هم بیرون کتاب می‌ماند، در پایان آن، در فهرستی که اسم‌ها را در خود جای داده. کتاب را که سر و ته بگیری، انگار اسم‌ها می‌ریزند روی زمین و محو می‌شوند.

و این گونه است که سوزه‌ی شعر فارسی، به ویژه شعر دهه‌ی هفتادی ظرفیت نامگذاری خود را از دست می‌دهد و اختگی فرهنگی وبالش را می‌گیرد.

شاید تنها در «ظل الله» باشد که خاصیت اسم‌ها سر جای خودش می‌ماند و در عین حال همچون کلمات دیگر کار می‌کند و به بازی گرفته می‌شود.

مشخصاً اسفرار اربعه همچو پروژه‌ای را پیش روی خود می‌بیند:

«یک روز بهاری با احمد عبدالرحمن، با آخرین با خشایار آخرین یک روز یک نوار» صفحه‌ی ۹

«اما و اما اینجا ماهشهر است/ پل لندن فرو می‌ریزد/ اینجا شادگان است آقای آلوغبیش می‌بارد/ شهید پتروشیمی می‌بارد» صفحه‌ی ۹

«بعد از من هستم آقای براهنی اشتباہ نکنید نکنید» صفحه‌ی ۹

«دادسرای انتظامی فائقه را لغو کرد و نجاریان را بیرون/ و من باز هم ازم آقای براهنی لغو و در عین حال نجاریان/ مهلک است لندن است استخوان و پوست/ و می‌بارد فرو می‌بارد از اینجا/ تا شادگان» صفحه‌ی ۹

«مسجد جامع خرمشهر یک روز بهاری کویتیبور/ مکث می‌کند فائقه نجاریان را (مکث)/ اینجا شوستر است یا شیخ محمدتقی مکث/ در در آستان خیمه‌تان می‌ریزد/ اما پل لندن» صفحه‌ی ۹

«با دست و پایم حسین و علی این زیرم باران هم می‌آید این زیر/ حق با شمامست دکتر براهنی باران هم می‌آید شکوفه‌های مانگولیای سفید/ [صورتی فام فراتر تر از بینی] / این زیر/ من با دست شما کشم ای مادر ای خطاط برنادت/ حق با شما هم هست پالسترنیا توی گوشه حنجره‌تان/ [شکوفاست فاست سقید صورتی ف]» صفحه‌ی ۱۰

«دیگر پالسترنیا حق با شمامست نمی‌خواند حتا و سینه‌های/ [حتا به شیر آغشته‌ی مادران]/ یا اسرا سپید مثل مریم یا اسرا» صفحه‌ی ۱۰

«خشایار جای ما جای گرفته دردهامان زانوهامان» صفحه‌ی ۱۰

اما و اما نامها را به شب نامگذاری‌شان برمی‌گرداند و وامی‌رهاند، با همان خصلت اساساً شاعرانه‌ای که نامگذاری دارد: نامها باید به آن اختگی دلالی دامن بزنند و فرآیند دال به دالی را شدت بخشنند. نامها تنها و تنها به خود دلالت می‌کنند: به همان و نه چیزی فراتر از آن. نامها می‌آیند تا صرفاً همچون یک دال رها عمل کرده باشند و این همان ایده‌آل وحشی دهه‌ی هفتادی است که از آن‌ها انتظار می‌رود:

«حسن حسین را؟ یا ما ایشان را؟ و روزها می‌گذرد ندایی بدھید روزها» صفحه‌ی ۱۰

و این بار تازه‌ای است که انصاری‌فر بر دوش آن‌ها می‌گذارد؛ بی‌آن که خاصیتی ازشان باقی بماند.

۳-۲-اگر آن سوءتفاهم غمانگیزی که هوشیار انصاری فر در آخرین گفت و گوی منتشر شده اش به علی عبدالرضا بی نسبت می دهد، حیثیت تحلیلی داشته باشد، هم زمان باید همچو ترم بیش و کم عرفی ای را در باب تمام شاعران دهه هفتادی به کار بست.

باید گفت: مسئله ای سوژه ای انتقادی هرگز گزینش میان بد و بدتر نبوده است. فراتر از آن، سوژه ای انتقادی هرگز در مقام همچو گزینشی قرار نمی گیرد. تنها گروههای دوم خردادی و شاعران دهه هفتادی می توانند تا به این حد ریاکاری به خرج دهند.

انصاری فر بلافاصله اضافه می کند: «فکر نمی کردم روزی فرا بررسد که در یک مصاحبه ای ادبی در مورد کسی مثل او نظر بدهم.» [مجله‌ی پگاه، ویژه نقد و نظریه‌های ادبی امروز ایران، پاییز ۸۷، صفحه‌ی ۳۴]

مسئله دقیقا همین است: در مورد کسی مثل او نباید نظر داد. باید برخورد کرد و این نظر ندادن و برخورد کردن تنها به او و شبکه‌ای که در دل آن مستقر شده محدود نمی شود و اتفاقا خیلی‌ها از جمله انصاری فر را هم در بر می گیرد.

«جنگ جنگ تا پیروزی» نخست در شماره‌ی ۱۳ مجله‌ی پیام شمال (ویژه‌ی شعر و داستان-۱) در آذر ۷۹ منتشر شد؛ مجله‌ای که در همان سال‌ها عملاً به ارگان مطبوعاتی شاعران دهه هفتادی تبدیل شده بود... و بعدها اما با جرح و تعديل و این بار با نام "جدول" مجموعه‌ی شعر جامعه گنجانده شد.

۱-۳-۳

۲-۳-۳

فصل چهارم

چرا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را امضا کردم؟

۱

چرا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را امضا کردم؟

آیا پرسشی از این دست، امضا کننده را تنها نمی‌گذارد و مراسم بازجویی را درباره‌اش به اجرا در نمی‌آورد؟ آیا این همان پرسش پلیسی نیست که در عین حال می‌خواهد حساسیت‌های دکارتی طرف مقابل را به تحریک وادارد؟ آیا این یک نوع توطئه‌ی روانکاوانه نمی‌تواند باشد که مرا در مقابل خودم و در پی آن در مقابل دیگران قرار می‌دهد تا از رهگذر آن، پرده از سیاست مالوف «تفرقه بینداز و حکومت کن» بردارد؟

اما آیا از این سطرها بُوی توهمندی به مشام می‌رسد؟ و به طور مثال، آیا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر، پادزهر همچو سیاستی به شمار می‌آید؛ بیانیه‌ای که عده‌ای را تحت عنوان «شاعران آزاد» گردهم می‌آورد؟ آیا سخن از یک حزب ادبی در میان است؟ یعنی همچو عنوان پت و پهن، کلی و فraigیری آن قدر توانا است که به همچه واقعیتی بینجامد؟ واقعاً امضای این بیانیه همان و دریافت حق عضویت و از پس آن، پرداخت آن، همان؟ پس چرا آن را امضا کردم؟ برای کاستن از مسئولیتی که به دوش امضا کننده می‌گذارد؟ برای فرار رو به جلو؛ جایی که جمعیت شاعران آزاد در آن جمع شده‌اند؟ برای طفره رفتن و انکار کردن در موقع ضروری؟ و خلاصی از پروا؟ از تنهایی؟ چه قدر این بیانیه در آن سپیده‌دمی که هیچ امضایی را پای خود نمی‌دید، خطرناک می‌نمود؟ آیا سپیده‌دمی در کار بوده است یا آن کسی (یا کسانی) که متن بیانیه را تنظیم کرده است (یا کرده‌اند) پیش از آن امضای خود را پایش انداخته است (یا انداخته‌اند)؟ آیا او (یا آن‌ها) همه‌ی امضاكنندگان بعدی را به بازی نگرفته است (یا نگرفته‌اند)؟ آیا امضا کنندگان بعدی، او (یا آن‌ها) را به اشتباه وانداشتهداند؟

آیا بالا رفتن شمار امضاهای از خطر آن چه به امضا گذاشته شده، نمی‌کاهد؟ جشنواره‌ی شعر فجر و جمع‌آوری امضا علیه آن؟ جنگ زرگری؟ هوچی‌گری؟ همان هیاهویی که برگزارکنندگان جشنواره به کار می‌بندند و هیچ رسانه‌ای تاب مقاومت در برابرش را ندارد؟ یک بدیل غیر دولتی؟

اما آیا رسانه‌ها به امضاهای این‌گذاشته باشند، به چه بهانه‌ای؟ آیا اتفاقی افتاده است؟ چه کسی؟ چه زمانی؟ کجا؟ چی؟ چرا؟ چگونه؟ چه ارزش خبری خاصی در آن نهفته است؟ امضاهای افکار عمومی چه کار می‌کنند؟ امضای هر شاعر، امری شخصی است یا عمومی؟ حتاً جمع امضاهای در کنار یکدیگر، چطور؟ "حتا" چطور؟ حتای شخصی؟ اما و اگر؟ با این همه، امضا؟ آن هم در کنار یک امضای دیگر؟ در قفای امضاهای در قعر آن‌ها؟ در حالی که فراز و فرویدی در امضاهای به چشم نمی‌آید؟ یک نقطه و یک نقطه‌ی دیگر و نقطه‌هایی که وضع در حال شکل‌گیری را نمایان می‌کنند؟ آیا ایده‌ی «نقطه»‌ها که از مژده‌پویانی به عاریت گرفته شده، برای نا-پیش‌بینی این وضع، کفايت نمی‌کند؟ و در کنار

چرا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را "امضا" کردم؟

این چه پرسشی است دیگر؟ در عین حال، چرا باید به آن پاسخ دهد؟ پاسخ دهنده چه عنوانی را یدک می‌کشد؟ یک امضا کننده؟ یک شاعر آزاد؟ آیا با نوعی فروکاست (reduction) مواجه نیستیم؛ گونه‌ای تقلیل که می‌کوشد اندام شاعر را در قالب یک بسته‌ی مصرفی بگنجاند و خطابش قرار دهد؟ این یک پرسش است یا فراتر از آن، یک خطاب؟ مدخلیت فرهنگستانی؟ یک انجام‌دادگانی؟ مقبره‌سازی و گفتن از آن‌ها که در آن‌جا خفت‌هاند؟ پرسش از مردگان لابد؟ نکیر و منکر؟ شاید هم بازخوانی یک عکس یادگاری؟

اما آیا این عکس یادگاری است واقع؟ یک جمع دوستانه؟ و حرف‌هایی که پای منقل به گوش می‌رسد؟ پارتی؟ مهمانی شبانه؟ امضاکننده‌ها با چه مجوز ورود و کدام دعوت‌نامه به آن جا نفوذ می‌کنند؟ در آن لحظه‌ای که عکاس رو به روی آن‌ها می‌ایستد، در سرش چه می‌گذرد؟ عکسی که برمی‌دارد، باید از چه منطقی بهره گیرد؟ چگونه کادرش را می‌بندد؟ عمودی؟ افقی؟ مدور؟ به این ریزه‌کاری‌ها فکر کرده است؟ آیا همچو لحظه‌ای پیش می‌آید؟ و مجال آن را می‌دهد که منطق زیبایی‌شناسانه‌ی واحدی اعمال شود؟ آیا صرفاً با چیده‌مان (installation) چهره‌ها رو به رو نیستیم؛ چیده‌مانی که بر حسب تصادف و در چارچوب روند خطی زمان به وجود آمده و مدام تغییر می‌کند؟ آیا روند خطی زمان نادیده گرفته نمی‌شود، وقتی امضاها به ترتیب حروف الفبا کنار هم قرار می‌گیرند؛ تنها به ترتیب حروف الفبا؟ آیا می‌توان از اولین کسی (یا کسانی) حرف زد که بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را امضا کرده است (کرده‌اند)؟ این بیانیه را چه کسی (یا کسانی) نوشته است (نوشتهداند)؟ چه اهمیتی دارد؟ و چه اهمیتی دارد که چه کسانی آن را امضا کرده‌اند؟ و چه اهمیتی دارد که چند نفر آن را امضا کرده‌اند؟ این امضاها با افکار عمومی چه کار می‌کنند؟ چه انتظاری می‌توان از آن‌ها داشت؟ خروجی عملی؟ تغییر عینی؟ یا به شکل ساده‌لوحانه‌ای، توقع برگزار نشدن این جشنواره در سال‌های آینده؟ آیا این همان بلندپروازی بیمارگونه‌ای نیست که برگزارکنندگان جشنواره نیز دچارش شده‌اند و پیش‌بینی می‌شود که اگر امکانش را یابند، پس از تاسیس خانه‌ی شاعران ایران و برگزاری جشنواره‌ی شعر به کمتر از وزارت‌خانه‌ی شعر رضایت ندهند؟ آیا این همان گرفتار آمدن در جمهوری شعری نیست که یک مشت فسیل ادبی - گیرم غیر دولتی - ایده‌اش را در سر می‌پزند؟ کدام ادا و اصول است؛ بیانیه علیه برگزاری شعر فجر و امضای آن یا موضع‌گیری علیه این بیانیه با این بهانه‌ها؟

آیا یک امضا حکایت از یک لحظه و امضای دیگر، حکایت از لحظه‌ای دیگر ندارد؛ درست همان لحظه‌ای که فوکو در تحلیل جایگاه مولف و کریستوا در توصیف تاریخی فمنیسم از آن یاد می‌کنند؟ آن آگاهی جهنده نیست در آن لحظه‌ای که امضا شکل می‌بندد؟ آن شکل بستن آگاهی؟ آگاهی از قطع؟ از برشی از واقعیت؟ از جعل واقعیت؟ و شاید آگاهی از جعل آگاهی؟ کسی چه می‌داند در آن لحظه چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ در آن «لحظه‌ها»؟

آیا این «لحظه‌ها» از «وارد شدن» باز ایستاده‌اند؟ آیا دیگر کسی بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را امضا نمی‌کند؛ در حالی که جشنواره به پایان رسیده و برنده‌هایش را به خانه – و در یکی دو مورد به قبر – فرستاده است؟ آیا برگزاری جشنواره شعر فجر، چنان حرف و حدیثی را بر انگیخته که باید علیه آن به اعلام موضع – آن هم در قالب بیانیه – پرداخت؟ آیا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر، تنها نقطه‌ی عزیمتی نیست برای اعلام موضع علیه اخته کردن شعر؟ تلاشی برای به گفتمان درآوردن همه‌ی آن نارضایتی‌ها که طی سال‌های اخیر در این باره به گوش می‌رسد؟ گشودن افق گفتمانی و طرح پرسش؟ وقتی امضاهای پس گرفته می‌شود چی (بكتاش آبتین و حامد شکوری)؟ وقتی امضاهای تکذیب می‌شود چی (حمیدرضا شکارسری و محمود سنجرجی)؟ وقتی تنها اسم کوچک امضائندۀ دریافت می‌شود چی (غزاله، آرش و...)؟ اگر امضایی به دست می‌آید که وجه استعاری دارد چی (حاشا کژ)؟ اگر امضائندۀ خود سری در آخر شعر دولتی داشته باشند چی (۰۰۰)؟ اگر از چگونگی استناد به امضاهای پرسیده می‌شود چی (رضاعلیرضا شکرالله‌ی)؟ اگر علیه بیانیه و امضاهایش مصاحبه‌ای انجام می‌شود و مطلبی نوشته می‌شود چی (علیرضا فزوه، علیرضا سمیعی)؟ آیا لحظه‌ی امضا از دست رفته و افق انتقادی آن ناپدید شده است؟ آیا مواردی از این دست، بخشی از چیدمان تصادفی بیانیه به شمار نمی‌آیند؛ آن هم در برابر چیدمان رسمی و پیش‌بینی‌شده‌ی جشنواره‌ی شعر فجر؟ کدام یک به آن دیگری مشروعيت می‌بخشد؛ بیانیه به جشنواره یا برعکس؟ آیا اساساً مشروعيت‌بخشی خاصی به چشم می‌آید؟ آیا این همان گستاخی نیست که به حوزه‌ی نمادین در آمده است؟ یک انقطاع؟ یک لگد؟ و همه‌ی این‌ها به گونه‌ای که مسئله‌های تازه‌ای را به دنبال داشته باشند؟ ها؟

۳

چرا بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر را امضا کردم؟

چرا همچه پرسشی را باید به پرسمان کشید و از خاستگاه آن پرسید؛ آن هم به سیاقی که متن حاضر در پیش گرفته است؟ آیا پرسش‌گری و تا ابد پرسیدن، همان امکانی نیست که امضای بیانیه علیه برگزاری جشنواره‌ی شعر فجر در اختیار صاحبیش می‌گذارد؟

شبی از شب‌های بخارا با پیرزنی در کنار دست

۱

کارگزاری فرهنگی، با آن منش دموکراتیک پروتستانیزه‌ای که در پیش می‌گیرد، مرزها را بر می‌دارد و گستره‌ی نشانگانی تعریف شده و در عین حال گستردگتری را در پیش می‌نهد؛ چندان که عدالت را به تساوی وامی‌گزند و افق خواندن را به خواندن و تنها خواندن فرو می‌کاهد. حتا اگر همچو اراده‌ای از سوی نهاد دست‌وپاگیری چون دولت به کار نیفتند و به مثابه کنشی در چارچوب جامعه‌ی مدنی به شمار آید، به خودی خود به اختگی انتقادی می‌انجامد؛ اتفاقی که در قالب مجله‌ی بخارا و شب‌هایی که در حاشیه‌ی آن می‌گزند قابل ردگیری است.

۲

بیست و هشتمین شب از شب‌های بخارا به ادبیات افغانستان اختصاص داشت و بیش و پیش از هر چیز دیگری حاوی یک پیام بود: شمار پیرزن‌ها در نشسته‌های فرهنگی رو به افزایش است. این پدیده که در جای خود بررسی بیشتری را می‌طلبد، به خوبی می‌تواند از اختگی موجود در نمودهای فرهنگی پرده بردارد. پیرزن‌ها با رسیدن به سن یائسگی توانسته‌اند از شر تخمک‌گذاری و عوارض ناشی از آن خلاص شوند. آن‌ها بزرگ می‌کنند تا همچنان محرک جنسی باقی بمانند. این بزرگ کردن و آن ناباروری دقیقا سرشت نشسته‌های فرهنگی را باز می‌نمایاند: جذایت آشکار بورژوازی!

۳

از همان ابتدای کار، پیش از آن که درهای تالار بتهوون را بگشایند و پیرزن‌ها را روی صندلی‌ها جا بدهنند، می‌شود از حال و هوای شب ادبیات افغانستان خبر گرفت. مطابق آن چه در دایره‌ی گمان می‌گنجد و سرانجام به واقعیت می‌پیوندد، در پس همچو عنوانی باید انگاره‌های نوستالژیک گله‌ها نهفته باشد. میل به وانمودن یک قلمروی زبانی واحد چنان شدت می‌گیرد که همه‌ی جهش‌های خلاف جهت را به کناری می‌نهد: همه با هم و همه برای هم برای آن ارض موعود... این جا تکه‌ای از خاک آلمان هیتلری نیست؛ خانه‌ی هنرمندان ایران است، یک‌شنبه، ۱۹ فروردین سال جدید.

فرخنده حاجیزاده داستان می‌نویسد. فرخنده حاجیزاده مجله در می‌آورد. فرخنده حاجیزاده یک بنگاه انتشاراتی دارد. فرخنده حاجیزاده در کتاب‌فروشی خود جلسه هم برپا می‌کند. با این همه، فرصت می‌یابد تا در جلسه‌های فرهنگی دیگر هم شرکت کند. نمونه‌اش همین شب ادبیات افغانستان. خانم نویسنده، مدیر مسئول، ناشر و صاحب جلسه، قرارش بر این بوده تا قصه‌ای از عتیق رحیمی را به زیر تیغ نقد ببرد اما سفرهای نوروزی مجالی برای او نمی‌گذارد. اینک قصه‌ای از او: کارگر افغانی در کتابخانه و زنی که آن‌جاست و در آینده دلبُری خواهد کرد. عشق است که بار دیگر آن‌ها را به گذشته‌های تاریخی می‌برد؛ همان‌وقتها که به قول راوی در پایان داستان، افغانستان جزئی از ایران بود. کارگر افغانی هم که پیش از این در وطن جنگ‌خورده‌اش دیگر ادبیات بوده آن قدر از حافظ و مولانا و عطار می‌خواند تا شور پیوستگی فرهنگی بالا و بالاتر برود. در این میان نباید از تظاهرات بشردوستانه‌ی شخصیت‌های ایرانی داستان گذشت. کجایی فردینان سلین تا بار دیگر از این رئالیسم حمایت و تهی‌مغزی یک مشت موجودات آزمایشگاهی پرده برداری... کجایی؛ ها؟

آیا این داستان به مناسبت این شب عزیز نوشته شده بود؟ آیا این داستان بدون مناسبت این شب عزیز هم شنیدن داشت؟ آیا آن‌ها که می‌شنیدند، آدم‌های خوشحالی به نظر نمی‌رسیدند؟

آن‌ها به درد این دست «فرهنگ-پارتی»‌ها می‌خورند. این‌ها هم به درد آن‌ها می‌خورند.

علی دهباشی معتقد است دانشنامه‌ی ادب فارسی نوشته‌ی حسن انوشه از ارکان هر کتابخانه‌ی معتبری به شمار می‌آید. علی دهباشی معتقد است دانشنامه‌ی ادب فارسی کاری سترگ و ستودنی است. علی دهباشی با همین ستایش‌ها دعوت می‌کند تا حسن انوشه روی صحنه بیاید.

کارگزاری فرهنگی، آن جایی نشان فرهنگی را به خود می‌پذیرد که کاری سترگ را به انجام رسانیده باشد و چه کاری سترگ‌تر از دانشنامه‌نویسی. تنها آن‌جا است که شخصیت فرهنگی می‌تواند خودش را به تمامی نشان دهد و شایسته‌ی نشان بنماید؛ آن‌جا که همه هستند. آن‌جا است که شاعران کنونی افغانستان و تاجیکستان به شاعران کنونی ایران پهلو می‌زنند؛ چرا که هر شاعر برای خودش مدخلی دارد و دانشنامه‌ای سترگ‌تر از آب در می‌آید که مداخل بیشتری را در خود جای داده باشد. پیش‌فرض مدخلیت است که همه‌ی امور پسینی را به هیچ می‌گیرد و جلو می‌رود.

کارگزاری فرهنگی بر آن است تا با دست و پا کردن مشروعیت‌هایی که در لحظه به کار می‌آیند، به خودگردانی نشانگانی برسد. ناگهانی یکی از مداخل دانش‌نامه‌ای را بیرون می‌کشد تا به لحظه‌ای که در پیش است، بار دلایل بیشتری بدهد و غافل‌گیری را به دنبال بیاورد. این شوی فرهنگی می‌تواند آینده‌ی دانش‌نامه‌ها را تضمین کند.

این‌گونه است که علی دهباشی از سیمین بهبهانی و عبدالغفور آرزو می‌خواهد از جای برخیزند و حاضران را به تشویق آن‌ها فرا می‌خوانند... کف مرتب لطفا!

پی‌نوشت:

روایتی که به دست داده شد تنها ساعتی از شب افغانستان را در برگرفت. در ساعات باقی مانده من بودم و یاری و خیابان‌هایی که گرگ و میش آن‌ها به قدم زدن ما می‌آمد.