



دیگری در شعر معاصر فارسی

احسان سلطانی

# دیگری در شعر معاصر فارسی

احسام سلطانی

۱۳۹۸

نام کتاب: «دیگری» در شعر معاصر فارسی

پدیدآورنده: احسام سلطانی

نشر: شخصی / ۲۰۱۹ / ۱۳۹۸

طراحی جلد و صفحه آرایی: کامران سلطانی

## فهرست

یادداشت/ دکتر فرهنگ ارشاد.....	۷
مقدمه .....	۱۴

### فصل اول: تنهایی ناممکن است

محمد مختاری را کشتند.....	۱۷
تنهایی ناممکن است .....	۱۹
دیگری چه اهمیتی دارد؟.....	۲۳
مکالمه و دفاع از تکثرگرایی .....	۲۹
تکثرگرایی و بسترسازی برای شکل گیری مکالمه .....	۳۴

### فصل دوم: مروری بر آراء باختین

دیگری در ذهنیت گرایی افراطی .....	۳۶
ملاحظات تجربی در جهت تکمیل مباحث پیشین.....	۴۹
زبان شاعرانه و برخی از ویژگی های آن از نظر باختین .....	۴۹
عادت زدایی و کارکرد آن در شعر .....	۵۱
استبداد و نابرابری در ساختار اجتماعی ایران.....	۵۵

## فصل سوم: صدای دیگری در شعر معاصر فارسی

- خود و دیگری در اندیشه‌ی نیما ..... ۵۹
- نگاهی به شعری از رضا براهنی ..... ۹۲
- نگاهی به شعری از یدالله رویایی ..... ۱۱۹
- دیگری در شعر مهدی اخوان ثالث ..... ۱۳۵
- نگاهی به شعر فروغ فرخ‌زاد ..... ۱۴۸
- نگاهی به شعری از مهرداد فلاح ..... ۱۶۶

## فصل چهارم: بحث و نتیجه‌گیری

- بحث و نتیجه‌گیری ..... ۱۹۵
- زبان و موقعیت آن در شعر ..... ۲۰۰
- جهان‌بینی حماسی و نقش آن در شعر شاملو ..... ۲۰۲
- فهرست منابع ..... ۲۱۱



هنگامی که با طرح پیشنهادی کار پژوهشی آقای سلطانی آشنایی یافتیم، انجام چنین پژوهشی را مهم و ضروری تشخیص دادیم و موافقت خودم را در همکاری برای انجام این فعالیت دانشگاهی اعلام نمودم. به‌ویژه این که این موضوع مهم را یکی از جوانان نسل امروز ما مطرح می‌کرد که برای من بسیار معنادار بود و خودم را نه فقط موافق، که موظف می‌دانستم که در انجام این تحقیق مهم، با ایشان همراهی کنم. موضوع تا آنجا برایم مهم بود که ذهن مرا بیش از حد یک اندیشه روزمره درگیر کرد. پیش از این هم مطالبی در باره قوت خوی فرد-محوری (و نه فردگرایی به مثابه یک جهان-بینی، یعنی ایندیویدوالیزم) نوشته بودم و علت آن را در شرایط تاریخی گذشته‌مان، و از جمله دوام استبداد و برخی عوامل دیگر مثل فراگیری ساختارهای قبیله‌گرایی و طایفه‌گرایی یافته بودم که تاثیر شدید در ایستایی ساختار و الگوی قدرت داشته است. اکنون این نکته مطرح می‌شود که آیا در شعر و دنیای هنر و اندیشه هم این خوی فرد-محوری و فاصله گرفتن از دیگری شیوع دارد؟ آیا واقعا، در شعر معاصر فارسی، آن‌گونه که بایسته و شایسته است حضور "دیگری" مورد توجه قرار نگرفته؟ این موضوع تا چه اندازه بر فضای شعر فارسی سنگینی می‌کرده و ریشه تاریخی یا فرهنگی آن تا کجاست؟ شاید نخستین پاسخی که به ذهن می‌آید این باشد که قضیه به این غلیظی هم نیست! و منصفانه آن است که این وضع را امری نسبی بدانیم. و شاید بتوان گفت که این قضیه در فکر و عمل

شاعران معاصر ما با شدت و ضعف نسبی خود را بازمی‌نمایاند. پرسش بعدی که ممکن است به ذهن بیاید این که آیا خوی مزبور (یا به گفته بوردیو، این عادت‌واره)، ریشه تاریخی دارد یا این که فرهنگ ایرانی، خوی "فرد-محوری" یا تفرد و "من-پروری" را در ذات خود عجین کرده و با تار و پود آن درهم بافته شده و از آن جدایی ناپذیر است؟

بدون تردید، برای من که در همین فرهنگ پرورده شده‌ام و همچنین سال‌هاست جامعه‌شناسی را به جوانان عزیزمان درس می‌دهم و می‌خواهم از این زاویه و به‌طور علمی به امر فرهنگ نگاه کنم، عقیده دارم که این پرسش آخر، از پشتوانه منطق علمی برخوردار نیست. یعنی با وجود این که شواهد این رفتار را کمابیش در زندگی روزمره و در همه مردم، و نه فقط در شاعران خود، می‌بینیم (که البته شاعران ما هم از همین مردم‌اند)، ولی پذیرش این که فرهنگ ایرانی، من-محوری و بی‌تفاوتی نسبت به دیگری را در ذات خود عجین کرده، نیاز به استدلال کافی دارد وگرنه قبول این ادعا را مشکل می‌نماید. در حالی که به تفاوت فرهنگ‌ها باور داریم، حداقل به نظر من، این خوی فرد-محوری و خودبینی به-هیچ وجه "ذاتی" نیست، بلکه شایسته آن است که ذهن پرسنده بیشتر در جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی آن باشد، چنان‌که نویسنده این کتاب هم چنین کوششی نموده است. پس، این خصیصه منفی و این رفتار سترون، می‌تواند محصول میراث گذشته

ما باشد، ولی بسیار روشن است که تبیین و اثبات این ارثیه ناخوشایند، به کمک رهنمودهای علوم طبیعی و "ژنتیک" میسر نیست. زیرا میراث‌بری طبیعی، و میراث‌بری فرهنگی دو واقعیت کاملاً متفاوت و ناهم‌جنس هستند و هستی‌شناسی و معرفت-شناسی کاملاً متفاوتی را می‌طلبند. هر چند تردیدی ندارم که هر عالم اجتماعی که از کشفیات بزرگ مندل و تشریح مباحث ژنتیک آگاهی داشته باشد، واقع‌بینانه‌تر و علمی‌تر می‌توند از میراث‌بری فرهنگی دفاع نماید.

تا اینجا به نظر می‌رسد که فرض بر این است که ما (من و پژوهشگر محترم) تردیدی نداریم که فرد ایرانی، شخصیتی فرد-محور و "من‌گرایی" دارد و کار پژوهشی حاضر می‌خواهد شواهد این عادت‌واره و علل وجودی آن را در شعر معاصر بیابد و آن را تشریح نماید. اشاره بکنم که در صورت پذیرش این "فرض"، تبیین آن نیاز به مشارکت متخصصان دیگر رشته‌ها و از جمله کارشناسان روان-شناسی اجتماعی مردم ایران دارد که بگویند چرا ما ایرانی‌ها این-گونه فرد-محور و خود-بین (نه صرفاً به معنای اخلاقی یا کاربست آن در مکالمات روزمره و عامیانه) هستیم؟ و اما، من هنوز درباره اصل ماجرا تأمل دارم.

فراموش نکنیم که نویسندگان درباره نادیده گرفتن "دیگری" که پرسش اصلی این کار پژوهشی است، شعر "معاصر" فارسی را موضوع کندوکاو خود قرار داده تا پاسخ خود را بیابد. هر چند برای

این کار به‌ریشه‌یابی تاریخی این وضعیت پرداخته و علل آن را در استبداد دیرینه و جان‌سخت گذشته‌ای که بر مردم ایران تحمیل شده می‌یابد، که به نظر تبیینی منطقی است. حال که ایشان نگاهی به گذشته این عادت‌واره دارند، من از نظر خودم لازم می‌دانم به یکی دو نکته تکمیلی یا تعریضی اشاره کنم.

برداشت من از اندیشه فردوسی، به‌عنوان نمونه، در داستان شگفت‌انگیز نبرد رستم و اسفندیار این است که، رستم این قهرمان حماسی ایرانی که ساخته و پرداخته ذهن فردوسی است، در رویارویی با اسفندیار، وجود و حضور دیگری را نادیده نگرفته است. اسفندیار در مقابل رستم یک دیگری نمادین است و نیز رستم در برابر اسفندیار چنین است، و فردوسی در عالم خیال خودش گاه با رستم و گاه اسفندیار گفت‌وگو می‌کند. البته در سراسر شاهنامه و به‌ویژه بخش پهلوانی آن، فقط دو پهلوان هستند که مراحل پختگی و پروردگی هفت‌خوان را گذرانده‌اند و بر این پایه، اسفندیار برای رستم یک “دیگری مهم” به‌شمار می‌آید و به همین خاطر در اوایل ماجرا، چند بار رستم و اسفندیار با هم صحبت می‌کنند و هر دو از درآمیختن با هم در مقابل خواسته خیره‌سرانه پدر اسفندیار، یعنی گرشاسب که اسفندیار را به این کارزار واداشته، روی موافق ندارند و سخنانی در این باره بین آن‌ها ردوبدل می‌شود که بی‌تردید، حاصل ذهن و زبان فردوسی است. آیا به این ترتیب، نمی‌توان این تلقی را داشت که فردوسی نه فقط از “دیگری” و اهمیت آن غافل نبوده که

گاهی موضعی نیمه مخالف هم با رستم ابرمرد دارد و حتا هشدار می‌دهد که هرکس اسفندیاری را سرکوب کند که به راهنمایی سیمرخ رویین تن شده، گرفتار عاقبتی ناگوار می‌شود و چه ناگوارتر این که رستم به دست برادرش، شغاد، به چاه آجیده از خنجر سرنگون شود و زندگی‌اش با مرگی چنین دردناک به پایان برسد. و فردوسی در این افسانه‌پردازی چه اهداف عینی و هوشمندانه‌ای داشته و آن‌ها را ماهرانه دنبال کرده است. یا سعدی در آن حکایت معروف مجموعه بوستان که ”چنان قحط سالی شد اندر دمشق“، زندگی سخت مردم را بیان داشته و از جمله این که دوستی دیرینه را می‌بیند که با وجود این که آدمی همچنان توانگر است، ولی پریشان‌روزگار و زرد روی است. و سعدی چرایی آن را می‌پرسد و به او می‌زند که ”تو را هست، بط را ز توفان چه باک؟“ او پاسخ می‌دهد من هم از این روزگار و رنجی که مردم می‌برند نمی‌توانم بی‌تفاوت باشم. صرف‌نظر از این که این ماجرا را چگونه تفسیر می‌کنیم، در هر حال مثل این که سعدی که خود نه آن توانگر است و نه آن تنگ‌دستی که توانگر غم او را می‌خورد، از ”دیگری“ غافل نمانده است. ولی شاید نویسنده کتاب بر این عقیده است که در این ماجراها که برای مثال به آن‌ها اشاره شد، راوی، سخن‌گوی یکایک شخصیت‌های داستان است و خود را نماینده آن‌ها می‌داند. ولی ایشان آن ”دیگری“ را در نظر دارد که باختین تعریف می‌نماید و آن را در رمان (به‌ویژه در آثار داستایوفسکی) جست‌وجو می‌کند و

نشان می‌دهد که هر یک از شخصیت‌ها که در مقابل هم، “دیگری” مستقلی هستند و با منطق و جهان‌بینی خاص خودشان حرف خود را می‌زنند و شخصیت کسی در زیر لایه‌های زبانی و فکری راوی محو نمی‌شود.

در این جا یادآوری یک نکته را برای خواننده ارجمند این اثر لازم می‌دانم؛ هر چند این نکته از ذهن نویسنده بیرون نمانده و من به-خاطر اهمیت آن و صرفاً به رسم یادآوری بازگویی می‌کنم. و آن این که باختین قرن‌ها پس از سعدی می‌زیسته، که محتوای این قرن‌ها برای ایرانیان معنای سنگینی دارد. در این سده‌ها، اروپا دوران رنسانس را پشت سر گذاشته و سپس مدرنیته را با نقاط قوت و ضعف آن تجربه کرده است. یعنی عامه مردم، هم مزایا و ارمغان‌های امیدبخش و اندیشه‌ساز عصر روشنگری را با تمام وجود لمس کردند و هم شیوه حکومتی اندیشه‌سوز هیتلر و استالین را تحمل نمودند و باختین‌ها، فرزندان ققنوسی بودند که از خاکستر این ماجراها برآمدند. از این رو گفته می‌شود امروز دیگر دوران ادبیات حماسی و نیز ادبیات غنایی - اندرزگویانه به سر آمده و از سوی دیگر ما هم باید بدانیم که قوالب فکری باختین، که متاثر از این رویدادهای مهم تاریخی است، هر چند که نبوغ آسا و آموزنده باشد، نمی‌تواند برای نقد و ارزیابی ادبیات قدیم ما (حداقل پیشاصفویه)، کارساز باشد.

با همه این‌ها به نظر می‌رسد کار حاضر شایان اهمیت است و هنوز هم جای ژرف‌کاوی و توسعه دارد و من صادقانه آرزوی موفقیت

نویسنده را دارم و امیدوارم تلاش‌های پژوهشی از این دست، از یک سو به‌وسیلهٔ این نویسنده و ”دیگران“ ادامه یابد و از سوی دیگر ای-کاش که همین کار هم در معرض نقد خوانندگان ژرف‌بین قرار گیرد تا ما بیشتر از این رهگذر بیاموزیم. و اما، اگر نگاه و برداشت من در این تحقیق کاملاً با برداشت پژوهشگر منطبق نیست (گرچه در اصل موضوع با ایشان همراه هستم و تمرکز بر رویکرد باختین و منطق گفت‌وگویی او را کاری هوشمندانه و آموزنده می‌دانم)، ولی بر همین اساس هم ایشان و هم من می‌خواستیم خودمان هم در منطق گفت‌وگویی باختین با هم گفت‌وشنود داشته باشیم، هرچند که تمامی برداشت‌هایمان و معیارهایمان برای گزینش مجموعه شاعران معاصر که شعرشان در این اثر به تفسیر کشیده شده، و سرانجام در نتیجه‌گیری اثر بازتاب یافته یکسان نباشد. برای نمونه من اگر جای نویسنده بودم (که این امری محال است) در گروه شاعران مورد بررسی، پس از نیمای تاریخ‌ساز و شخصیت‌های برجسته‌ای چون شاملو، اخوان و فروغ فرغ‌زاد، نگاه به آثار شاعرانی مانند حمید مصدق و شفیعی کدکنی را مهم‌تر از کسانی می‌دانستم که پس از این در پژوهش حاضر مورد توجه قرار گرفته‌اند. گو این که نویسنده معیارهای خودش را دارد و شاید تفاوت دیدگاه ما، خود نوعی سرمشق‌گیری از باختین به حساب آید!

## مقدمه

گذشته هیچ‌گاه پشت‌سر ما نبوده است. به تعبیری گذشته همواره در «حال» جاری بوده است و برای فهم دقیق از آن، لزوماً نباید به پشت‌سر نگاه کرد. گاه در تاریخ ما حتا «گذشته» در پیش‌رو بوده است و آینده را هم بلعیده است. به همین دلیل در کتاب حاضر به‌جای اینکه وقت خود را صرف اثبات این امر کنیم که «دیگری» چگونه در شعر کلاسیک نادیده گرفته شده است، به «دیگری» در شعر معاصر فارسی می‌پردازیم. ما تا جای ممکن گذشته را در حال جست‌وجو می‌کنیم و برای اینکه به درک درستی از گذشته‌ی شعر فارسی برسیم، شعر برخی از شاعران معاصر فارسی را بررسی می‌کنیم.

در آخر لازم می‌دانم پیش از سپاس‌گزاری از دو استاد عزیزم، دکتر فرهنگ ارشاد و محمدجواد زاهدی، نکاتی را درباره‌ی روند شکل‌گیری کتاب حاضر بیان کنم. سال ۹۲ در رشته‌ی جامعه‌شناسی مشغول تحصیل شدم. هنوز یک ترم از تحصیل نگذشته بود که تصمیم گرفتم موضوع پایان‌نامه‌ام را به «دیگری» در شعر معاصر فارسی از منظر جامعه‌شناسی ادبیات» اختصاص دهم. این موضوع را با دکتر زاهدی در میان گذاشتم و ایشان بسیار از آن استقبال کردند. پس از آن سعی کردم مطالعات خود را در این باره با دقت بیشتری ادامه دهم. به هر رو، دکتر زاهدی یکی دو ترم بعد،

دکتر فرهنگ ارشاد را به من معرفی کردند. با ایشان تماس گرفتم. قرار شد با هم ملاقاتی داشته باشیم. پس از گفت‌وگویی که با هم داشتیم، ایشان پذیرفتند که استاد راهنمای تحقیق باشند. از قبل هم دکتر زاهدی پذیرفته بودند که استاد مشاور تحقیق باشند. به هر ترتیب، تحقیق حدود ۸ ماه طول کشید. معمولاً هر هفته روز شنبه به دفتر کار دکتر ارشاد می‌رفتم و بیش از یک ساعت درباره‌ی تحقیق صحبت می‌کردیم. البته در اغلب مواقع در طول هفته هم بخشی از کار را مکتوب می‌کردم و نزد ایشان می‌بردم. در این میان معمولاً با دکتر زاهدی هم در تماس بودم و از پیشنهادهای ایشان بهره می‌بردم. پس از اتمام کار قرار شد پایان‌نامه به کتاب تبدیل شود. حدود ۸ تا ۱۰ ماه روی کتاب وقت گذاشتم و پس از آن، دکتر ارشاد با دقت و حساسیت فراوان کتاب را خواندند و با ارائه نظرات خود از کاستی‌های کتاب کم کردند. از این دو بزرگوار برای همراهی و همدلی‌شان در این مسیر بسیار سپاس گزارم.

احسام سلطانی

زمستان ۱۳۹۶

## فصل اول

### تنهایی ناممکن است

## «محمد مختاری را کشتند»

محمد مختاری سال‌ها کوشید تا با نشان دادن واقعیت تاریخی و فرهنگی ایران، جایی برای مفاهیم و اندیشه‌های نو در این سرزمین باز کند. او با تأکید بر تاریخ و فرهنگ استبدادزده‌ی ایران از آزادی، گفت‌وگو، پذیرش صدای مخالف، حقوق برابر میان افراد، حق انتخاب و... سخن گفت (ناگفته نماند که بسیاری از این مفاهیم و اصطلاحات تازه، پس از مشروطه در ایران شکل گرفتند. در واقع تا پیش از آن دوره کمتر چیزی به نام «حق»، پذیرش صدای مخالف و... مورد توجه قرار گرفته بود چرا که اغلب افراد «رعیت» محسوب می‌شدند و این کلمه، یعنی رعیت، حق دیگری جز تسلیم شدن در مقابل اراده‌ی حاکم را به افراد نمی‌داد). اما پس از مرگ، مباحث او آن‌چنان که باید مورد توجه قرار نگرفت و بیش از آن‌که به آثار وی پرداخته شود، به نحوه‌ی مرگ او توجه شد.

پس از مرگ او، این جمله‌ی آشنا - محمد مختاری را کشتند - شاید بیش از هر جمله یا سخن دیگری شنیده شد. این جمله سال-هاست که در دهان‌ها می‌چرخد. از این جمله نباید راحت گذشت؛ زیرا که اگر به آن خوب توجه کنیم، احتمالاً آشکارکننده‌ی مسائل مهمی باشد. این جمله خود را در وضعیتی افشاگرانه قرار داده است، افشای یک قتل. و مخاطب خود را به جایی می‌کشاند که در این قتل هیچ ردپایی از او دیده نشود. این جمله به مخاطب خود،

یعنی مردم، می‌گوید: «دو دست پر زور محمد مختاری را کشت.» در واقع بدون این‌که کاری به مخاطبان خود، و کسانی که آن را به کار می‌گیرند، داشته باشد، توجه آن‌ها را به سیستم حاکم جلب می‌کند. و طوری وانمود می‌کند که انگار سیستم حاکم هیچ ارتباطی با افراد درون آن ندارد. سوالی که در این جا به وجود می‌آید این است: آیا این جمله تظاهر به افشا می‌کند یا نه حقیقتاً افشاگرانه است؟

جامعه‌ای در این جمله مخفی شده است. این جمله به ما می‌گوید مرا به کار بگیرید تا شما را از هرگونه مسئولیتی معاف کنم. بگویید: «محمد مختاری را کشتند.» نگاهی که در درون آن وجود دارد یک-جانبه‌نگر است و قادر به دیدن ابعاد وسیع‌تر ماجرا نیست. برای اثبات بی‌گناهی خود فقط کافی است آن را به کار بگیرید.

این همان چیزی است که همواره جامعه‌ی ایران را به خود مشغول کرده است. معمولاً در جامعه‌ی ایران، همین که اتفاق ناگواری رخ می‌دهد هر کس با توجه به جایی که اشغال کرده است تلاش می‌کند خود را بی‌تقصیر جلوه دهد و کمترین مسئولیت را بپذیرد. در هر حال باید کسی پیدا شود و مسئولیت تمام مشکلات ما را بپذیرد. همیشه غرب، سیستم حاکم، تاریخ و فرهنگ مستبدانه و... را دلیل اصلی مشکلات خود دانسته‌ایم و این موضوع هرگز اجازه نداده است که به نقش خود در این میان توجه ویژه‌ای داشته باشیم. محمد مختاری نه یک بار بلکه دو بار کشته شد. در هر دو بار

هم نقش مردم و بخصوص روشنفکران در مرگ او پررنگ است. بار دوم به شکل فجیع‌تری کشته شد. او را در جمله‌ای که در بالا به آن اشاره شد پیچیدند و هنوز هم می‌توان در آن جمله جنازه‌ی مختاری را تماشا کرد. او پس از مرگ اول، بدون اینکه اجازه دهند بلند شود و با متفکران هم‌عصر خود گفت‌وگو کند، دوباره مرد؛ یعنی کشته شد. اما او همچنان توان بلند شدن دارد. او می‌تواند برخیزد و با دیگران گفت‌وگو کند. این همان چیزی است که مختاری هم انتظار آن را می‌کشید و هنوز رخ نداده است. امید که هرچه زود این گفت‌وگو آغاز شود. آثار او این قابلیت را دارند که بیش از پیش مورد بررسی قرار بگیرند.

### تنهایی ناممکن است

همان‌طور که باختین معتقد است، به دلیل سرشت اجتماعی انسان، برای او تنهایی اساساً ناممکن است. اجتماع، نه با «من» بلکه با حضور انسان‌های دیگر شکل می‌گیرد. زندگی اجتماعی بدون حضور «دیگری» ناممکن است. اگر از همین منظر به زبان بنگریم متوجه خواهیم شد که بدون «من» و «دیگری» و لحاظ کردن دو ضمیر متفاوت، که خبر از دو دیدگاه و دو نگاه متفاوت به جهان می‌دهد، زبان هم شکل نخواهد گرفت. به راستی اگر «دیگری» نبود، زبان به چه کار «من» می‌آمد؟ از طرفی، زبان، انسان و جهان را نمی‌توان به صورت مجزا و از هم جدا دید. هستی

آدمی در زبان نمود آشکاری دارد و توجه دقیق به آن، می‌تواند ما را به نتایج قابل توجهی برساند. بدون توجه به زبان نمی‌توان از انسان و جهان سخن به میان آورد. در نتیجه اگر قرار باشد به شناخت نسبتادقیقی از خود برسیم، ناگزیریم به زبان نگاه ویژه‌ای داشته باشیم. همه‌چیز از طریق زبان آشکار می‌شود. به هر ترتیب، با توجه به نکات ذکر شده، «من» و «دیگری» در زبان و از طریق زبان با هم ارتباط برقرار می‌کنند و چیزی که در این جا مهم و قابل تأمل است، چگونگی این ارتباط است.

به نظر می‌رسد در جامعه‌ی ایران درک روشنی از «دیگری» وجود ندارد. ما به عنوان افراد این جامعه می‌آموزیم تا دیگری را نادیده بگیریم. از سوی دیگر، نادیده گرفتن «دیگری» را هم نادیده می‌گیریم. در واقع تاریخ و فرهنگ این جامعه مدام ما را به خلوت‌گزینی دعوت می‌کند و از ما می‌خواهد که جهان را بدون دیگری ببینیم و تنهایی را بپذیریم. این مسئله نه‌تنها ریشه در تاریخ و فرهنگ ما دارد، بلکه ساختارها و نهادهای موجود هم به تثبیت این وضعیت کمک کرده و به طرق مختلف درصدد گسترش آن برآمده است.

با این همه، محمد مختاری از نخستین افرادی است که در ایران، برای رسمیت بخشیدن به صدای «دیگری» تلاش فراوان کرده است. او نادیده گرفتن «دیگری» را در جامعه‌ی ایران، عارضه‌ای فرهنگی و اجتماعی می‌داند. همچنین بر این باور است که ریشه‌ی

این موضوع را باید در تاریخ و فرهنگ ایران جست‌وجو کرد. او یکی از ویژگی‌های دیرینه‌ی فرهنگ ایرانی را رابطه‌ی نابرابر میان افراد جامعه می‌داند. مختاری معتقد است در این فرهنگ همواره حق و حقیقت را باید نزد کسانی جست‌وجو کرد که در رأس قدرت قرار گرفته‌اند. او می‌نویسد:

«خواه این شبان - رمگی درون یک خانواده باشد، خواه در حد یک محله یا روستا و صنف و گروه و طبقه و شهر و کشور، و خواه در یک فرقه و جنبش و دعوت و... اصل، برقراری قداست آن بالایی است.» (مختاری، ۱۳۹۴؛ ۹۸)

مختاری معتقد است در جوامعی با تاریخ و فرهنگی استبدادی، نمی‌توان تنها یک گروه یا بخش اجتماعی را آلوده به مسئله‌ای دانست؛ تمام ابعاد چنین جامعه‌ای به هم گره خورده است. به واقع محمد مختاری بر این باور است که هیچ گروهی در امان نیست و حتا روشنفکران چنین جوامعی گرفتار تک‌گویی و «من» محوری هستند.

در تاریخ و فرهنگ ما هرگز آن‌چنان‌که باید به دیگری به مثابه صدایی متفاوت توجه نشده است و اغلب به دیگری به مثابه دشمن نگاه شده است و افراد درصدد حذف و طرد صدای دیگری بوده‌اند. در این جا سوال‌هایی در ذهن ایجاد می‌شود که احتمالاً پاسخ دادن به آن‌ها ما را نسبت به موقعیت خود، آگاه‌تر کند. آیا تداوم گفتمان

فردمحوری ریشه در جهان‌بینی انسان ایرانی دارد؟ اگر پاسخ به این پرسش مثبت است، می‌توان در ادامه پرسید که ریشه‌های تداوم گفتمان فردمحوری چیست؟ همچنین اگر پاسخی درخور توجه برای این پرسش بیابیم، می‌توان پرسید که چگونه می‌توان از این وضعیت خارج شد و بستری امن برای حضور صداهای مختلف در کنار هم ساخت؟

در جهانی به سر می‌بریم که همه‌چیز آن علیه مکالمه است و کمترین امکانات را برای ارتباط با غیر در اختیار ما گذاشته است. جهان ما طوری شکل گرفته است که از هر صدای غریبه و متفاوتی دشمن بسازیم و سپس آن را طرد و حذف کنیم. در چنین شرایطی بدیهی است که دفاع کردن از مکالمه بسیار خطرناک و عملی انقلابی است و هر لحظه ممکن است جان خود را بر سر این عمل انقلابی از دست بدهیم. با این همه، راه دیگری وجود ندارد. باید ایستاد و از انسان و از صدای متفاوت دفاع کرد و گرنه جهان ما بیش از پیش به نفرت، دروغ، تظاهر و ریا، سانسور، سرکوب و خشونت، زورگویی و تجاوز آغشته خواهد شد. باید ایستاد و از آن صدای محوشده دفاع کرد. اکنون جهان ما بیش از هر زمان دیگری به این مقاومت احتیاج دارد. در فرهنگ و جامعه‌ای که تک‌گویی و خودمحوری در تمام ابعاد آن رخنه کرده است، بی‌اعتنایی به «دیگری» فقط در روابط فردی بروز نمی‌یابد بلکه در ساختارها و حوزه‌های کلان هم حضور محسوس و مسلطی دارد. شعر نیز از

آسیب‌های این روند در امان نخواهد ماند. به واقع، مسئله و پرسش ما در این تحقیق این است که آیا در شعر معاصر فارسی، «دیگری» به مثابه سوژه در نظر گرفته شده است یا خیر؟ آیا چنین نیست که در اغلب شعرها زبانی غالب وجود دارد که زبان‌ها و گفتمان‌های دیگر را به حاشیه می‌راند و آن‌ها را به نفع خود مصادره می‌کند؟

### دیگری چه اهمیتی دارد؟

در غرب، توجه به مفهوم فرد با ظهور دکارت آغاز شد: «من می‌اندیشم پس هستم.» از نظر دکارت، می‌توان به همه چیز شک کرد جز «من» که می‌اندیشم (گفتنی است که در نظام فکری دکارت، نقش «دیگری» در نحوه‌ی اندیشیدن «من» نادیده گرفته شده است. این امر در همین جمله‌ی معروف او هم نمایان است). اهمیت فرد و توجه به آن در انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹ بیشتر نمایان شد؛ انقلابی که همواره مورد ستایش هگل بود. در آن دوره عقل سرنوشت بشر را در دست گرفت و انسان اروپایی را از مرجع عقلی و فکری پیشین، یعنی کلیسا، دور کرد. آزادی و عقلانیت دو مفهوم اساسی در عصر روشنگری‌اند و هرچه زمان بیشتری گذشت، تعاریف تازه‌تری از این دو ارائه شد. ولتر در نامه‌اش به ژان ژاک روسو می‌نویسد: «با این که اندیشه‌های تو نقطه‌ی مقابل اندیشه‌های من است، حاضرم بمیرم تا تو حرفت را بزنی.» احتمالاً تا پیش از عصر روشنگری امکان نداشت که چنین کلماتی بر زبان کسی

جاری شود. انگار در سخن ولتر دوره تازه‌ای خودش را با تمام خصوصیاتش برجسته کرده است و می‌توان از طریق آن به عمق ماجرا پی برد. به هر رو، در قرن بیستم وضعیت به گونه‌ی دیگری رقم خورد. متفکران علوم انسانی و از جمله فیلسوفان، به جای «من» دکارتی، زبان را محور فعالیت‌های فکری خود قرار دادند. از طرفی، در اغلب نظریات ارائه شده، مفهوم «دیگری» با توجهی ویژه مورد بررسی قرار گرفت. در این دوره، جنبش‌های دیگری خواهانه‌ای به‌راه افتاد و سرکوب‌شدگان و حذف‌شدگان جامعه، بخصوص زنان، دست به اعتراض زدند و جامعه به مرور زمان، تا حدودی، به خواسته‌های آن‌ها تن داد. هیچ حکومت و سیستمی با بی‌توجهی به آزادی و دیگری - که بی‌شک راه رسیدن به آزادی هم از همین رهگذر یعنی توجه به دیگری می‌گذرد - نخواهد توانست که به حیات سیاسی - اجتماعی خود ادامه دهد. در ایران نیز در دوره‌ی مشروطه تحولاتی در جامعه به وجود آمد. در آن دوره حتی شاعران، شعر را به خدمت تفکرات آزادی‌خواهانه‌ی خود درآوردند و تلاش کردند به هر شکل ممکن روزه‌ای برای عبور از سلطه و استبداد تاریخی ایران ایجاد کنند. اما پس از مدتی همه چیز بر باد رفت و جامعه مجدداً به حاکمی مستبد تن داد. در جامعه‌ی امروز ایران، با تمام تلاش‌های صورت گرفته در این صد سال اخیر، همچنان شاهد تک‌روی و خودمحوری از سوی افراد، در سطوح مختلف جامعه، هستیم. هنوز «دیگری» از سوی گفتمان

غالب مورد غضب قرار می‌گیرد و بی‌اعتمادی و بی‌اعتنایی به غیر، جامعه را از هر طرف در معرض چالش‌های اساسی قرار داده است. جامعه‌ی ایران بدون توجه به دیگری هرگز نخواهد توانست وضعیتی دموکراتیک را تجربه کند و همچنان راه ارتباط با خود را بر خود خواهد بست. در هر جامعه‌ای صداها و گفتمان‌های مختلف و متفاوتی وجود دارد و نمی‌توان با نادیده گرفتن صداها، متفاوتی به جامعه‌ای انسانی دست یافت. نادیده گرفتن دیگری و هر صدای متفاوتی، پیامدی جز ریشه دواندن کینه و نفرت، بی‌اعتمادی در میان افراد جامعه، سانسور، تظاهر و دروغ، چاپلوسی و مانند آن ندارد. افراد وقتی نتوانند از آزادی‌های انسانی و حقوق فردی خود استفاده کنند، به هر چیزی پناه می‌برند که به اهداف خود برسند. آن‌ها از اهداف خود و امیالشان دست نمی‌کشند بلکه از خصوصیات انسانی خود می‌کاهند. برای ساختن جامعه‌ای بهتر باید صداها، مختلف را شنید و به آن‌ها توجه کرد. چشم بستن بر روی «دیگری» چشم بستن بر روی «خود» است؛ چرا که فرد با نادیده گرفتن دیگری امکان‌های تازه‌ای را برای شناخت و فهم بهتر از خود که از طریق ارتباط با غیر به دست می‌آید، از دست خواهد داد.

باختین از دسته افرادی است که توجه خاصی به ارتباط میان من و دیگری نشان داده است. او معتقد است هر چیزی به واسطه‌ی

ارتباط با دیگری قابل شناسایی است و بدون غیر نمی‌توان به خود دست یافت.

او می‌نویسد:

«من با آشکار کردن خود بر غیر و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم و خودم می‌شوم. مهم‌ترین کنش‌ها، آن‌ها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند، تنها در رابطه با خودآگاهی دیگر (آن که «شما» خطاب می‌شود) تعیین می‌پذیرند. بریدن از دیگران، جدا کردن خود و حبس کردن خود، این‌ها علل اساسی از دست دادن خویشتن خود است... در نتیجه، هر تجربه‌ی درونی بر مرز بین خود و غیر استوار است. هر تجربه‌ی درونی در مواجهه با غیر است که تحقق می‌پذیرد و این مواجهه، ذاتی هر تجربه‌ی درونی است... موجودیت انسان (موجودیت درونی و بیرونی او) عبارت است از ارتباط ژرف. بودن یعنی ارتباط حاصل کردن... بودن یعنی بودن برای غیر و از طریق او، برای خود. در انسان قلمروی درونی خودمختاری وجود ندارد. شخص انسان همواره و به تمامی بر مرزی واقع است که وی را با دیگری پیوند می‌دهد.» (باختین / تودوروف، ۱۳۹۱؛ ۱۵۰)

هر کدام از ما پس از تولد در جهانی پا می‌گذاریم که دیگران ساخته‌اند. زبان را به واسطه‌ی دیگران می‌آموزیم و با آن، جهانی برای خود می‌سازیم. می‌توان گفت هیچ‌کس آغازگر هیچ‌چیز

نیست. به عبارتی آغازکننده وجود ندارد. به گفته‌ی باختین: «درست همان‌گونه که جسم انسان در آغاز در رحم مادر (در جسم او) شکل می‌پذیرد، آگاهی انسانی نیز در احاطه‌ی آگاهی دیگران است که بیدار می‌شود.» (باختین؛ ۱۳۹۱، ۱۵۰) هیچ‌کس مالک جمله‌ای خاص نیست. کتاب‌ها از آن افرادی خاص نیستند. هر چیزی با مشارکت دیگران ساخته می‌شود و هیچ چیز بکر و دست نخورده نیست. در هر جمله یا کتابی می‌توان رد پای هزاران نفر را پیدا کرد. همچنان که در زندگی هر کدام از ما هزاران مرده و زنده می‌توان یافت. اگر تأثیر مردگان بر سبک زندگی و جملات ما بیشتر از زندگان نباشد کمتر هم نیست. زندگی ما پر از رد پای افرادی است که هرگز نامی از آن‌ها نشنیده‌ایم. زبان، فرهنگ و اجتماع ما را کسانی ساخته‌اند که هرگز آن‌ها را ندیده‌ایم اما نقشی که در زندگی ما دارند انکارناپذیر است. ما با کلماتی یک‌دیگر را صدا می‌زنیم که دیگران ساخته‌اند. گاه با چشم‌های کسانی که نمی‌بینیم به زندگی نگاه می‌کنیم. هیچ چیز را نمی‌توان به تمامی به شخص خاصی نسبت داد. زبان، فرهنگ، اقتصاد، اجتماع و هر چیز دیگری اشتراکی است (یا لاقلاً باید این‌گونه باشد). هولکویست می‌گوید: «همان‌طور که مارکس به اقتصاد اشتراکی معتقد بود، باختین هم به اشتراکی بودن ادراک معتقد بود.» (هولکویست؛ ۱۳۹۵، ۶۶) به همین دلیل است که باختین تک‌گویی را انتزاعی می‌داند و معتقد است که مکالمه واقعی و تک‌گویی نهایتاً نوعی

توهم است؛ «یعنی در حالتی که به دور از هر نقدی مسلم فرض می‌شود.» (هولکویست؛ ۱۳۹۵، ۱۰۲) هولکویست بر این باور است که هیچ پاره‌گفتاری به طور فی‌نفسه یا به خودی خود آغازکننده نیست؛ هر پاره‌گفتاری همواره یک پاسخ است. او با توجه به تفسیری که از آراء باختین دارد، معتقد است که هرکس در وجود جایگاهی منحصربه‌فرد اشغال کرده است و درصدد پاسخ‌گویی به پاره‌گفتارهایی است که او را مورد خطاب قرار می‌دهند. من همواره از سوی پاره‌گفتارهای دیگر مورد خطاب قرار می‌گیرم و تا زمانی زنده‌ام که بتوانم پاسخ‌گو باشم و هر زمان که چنین امکانی از من سلب شد، یعنی مرگ من فرارسیده است. در اینجا مرگ یعنی ناتوانی در پاسخ‌گویی به غیر.

او می‌نویسد:

«ما را در مقام ساکنان قلمرو زبان، همان دریای کلماتی که زندگی خود را درون آن می‌گذرانیم، شکل‌هایی احاطه کرده‌اند که فی‌نفسه در پی حفظ وضع موجود، وضع مقرر طبیعت وحشی، هستند. برای پر کردن این شکل‌ها از معنا و زندگی و برای آن‌که فهمیده شویم و آن‌که کار جهان اجتماعی ادامه یابد، همه‌ی ما به ناچار می‌بایست مولف شویم.» (هولکویست؛ ۱۳۹۵، ۱۱۱)

در واقع منظور او این است که باید خود را بیافرینیم و همواره در چنین نقطه‌ای به سر ببریم، در نقطه‌ی تألیف خویش. اما به راستی که حضور در چنین نقطه‌ای در هر شرایطی ممکن نیست. آیا در تاریخ و فرهنگی که تک‌گویی به امری طبیعی بدل شده است، می‌توان به راحتی در چنین نقطه‌ای حضور یافت؟ کلمات و شکل‌هایی که از گذشته و از پدرانمان به ما رسیده است، کمتر این امکان را به ما می‌دهند که افرادی پاسخ‌گو باشیم و در نقطه‌ای قرار بگیریم که مسئولانه به پاره‌گفتارهای دیگر پاسخ دهیم. شکل‌هایی که به ما رسیده است در اغلب مواقع ما را در جایگاهی قرار می‌دهند که تک‌گویی را به اشکال مختلف بازتولید کنیم و جز صدای خود قادر به شنیدن صدای دیگری نباشیم. جهان ما از هر امکانی برای شنیدن صدای غیر سرباز می‌زند و کمترین امکانات را برای مکالمه در اختیار ما قرار داده است.

### مکالمه و دفاع از تک‌گرایی

باختین بر ارتباط بی‌واسطه میان افراد تأکید می‌کند. از طرفی، همان‌طور که هولکویست معتقد است، «باختین مکالمه را پدیده‌ای دوتایی یا دو - دویی نمی‌داند بلکه آن را پدیده‌ای چندبعدی برمی‌شمارد». هولکویست می‌نویسد:

«برای آن که به تصور درآید می‌توان آن را به طرحی حداقلی از سه عنصر تقلیل داد که ساختاری بسیار مشابه با ساخت سه‌تایی نشانه‌ی زبانی دارد: هر مکالمه‌ای از یک پاره‌گفتار، یک پاسخ و نسبت میان آن دو تشکیل شده است. در این میان، مهم‌ترین عنصر همان نسبت یا رابطه است، زیرا بدون آن، دو عنصر دیگر بی‌معنا خواهند بود. در واقع، به چیزهایی تک‌افتاده تبدیل خواهند شد، حال آن که یکی از اولین امور پیشین باختین این است که هیچ چیز فی‌نفسه نیست.» (هولکویست، ۱۳۹۵؛ ۷۱)

از طرف دیگر، «اشتراک» برای باختین مسئله‌ی بسیار مهمی است و اصلاً آن را بی‌اهمیت نمی‌شمارد. هولکویست معتقد است که باختین وجود را مانند زبان، رویدادی مشترک می‌داند و تنها به تفاوت‌ها نمی‌پردازد. به تعبیری می‌توان گفت تنها با چنین رویکردی است که می‌توان از فروپاشی اجتماع جلوگیری کرد؛ چرا که اگر به طور محض به تفاوت‌ها پرداخته شود بدون شک نتیجه‌ای جز آشفتگی و هرج و مرج به دست نخواهد آمد. با این همه، مکالمه آشکارکننده‌ی شکاف میان «من» و «دیگری» است و هرگز تن به آشتی و همچنین ادغام و یکپارگی نخواهد داد. فلسفه‌ی باختین به تمامی متکی بر مکالمه است و همه‌چیز را بر همین مبنا تحلیل می‌کند. به عبارتی، مکالمه به مثابه یک پل ارتباطی عمل می‌کند و میان من و دیگری، زبان و معنا، دال و مدلول و... ارتباط

برقرار می‌کند. مکالمه، همان‌طور که پیداست، همواره به بیش از یک نفر نیاز دارد. از این نظر می‌توان گفت در این رویکرد «دیگری» همیشه همان «دیگری» باقی می‌ماند و به نفع «من»، «وحدت و انسجام» و... مصادره نخواهد شد. در ذات این مفهوم، یعنی مکالمه، مقاومت در مقابل حذف تفاوت نهفته است و نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. مکالمه را می‌توان مفهومی ناسازگار قلمداد کرد که هرگز به تک‌گویی تن نخواهد داد و از تکثرگرایی دفاع می‌کند. مکالمه مفهومی است که روبه آینده دارد و از تقلیل دادن افراد به طبقه یا موقعیت اجتماعی‌شان پرهیز می‌کند؛ زیرا ابعاد تحقق نیافته‌ی آدمی را در نظر می‌گیرد. از طرفی، امور غایب را به نفع امور حاضر مصادره نمی‌کند و هرگز نسبت خود را با آینده از دست نمی‌دهد. هیچ مفهوم مطلق وجود ندارد که بتواند آدمی را به تمامی در خود جای دهد و همه‌ی وجود او را پیش روی ما بگذارد. مکالمه‌گرایی به امور مطلق و چیزهایی که شکل ثابت و مقدسی به خود گرفته‌اند پشت می‌کند و به اموری از این دست واقعی نمی‌نهد و جهان عینی و انضمامی را بیش از هر چیز دیگری ستایش می‌کند. مکالمه‌گرایی مفهومی است که حرکت و تغییر را در تاروپود خود حفظ می‌کند و امر نور را حاصل رخداد و اتفاق نمی‌داند، در واقع امر نور را حاصل کشمکش و ارتباط فعال میان زبان-های گوناگون در اجتماع می‌داند. مکالمه بر آگاهی افراد صحنه می‌گذارد و آن را کاذب نمی‌داند. در مکالمه‌گرایی همه‌چیز حاصل

ارتباط است. مکالمه‌گرایی هرگز از دوگرایی دفاع نمی‌کند و جدایی محض میان پدیده‌های اجتماعی را ناممکن می‌داند. این مفهوم متن و جهان بیرون از آن را در ارتباط با هم می‌داند و منکر هرگونه استقلال محض و خودآیین بودن محض است. هولکویست نقل می‌کند که باختین در اولین مقاله‌ی منتشر شده‌ی خود می‌نویسد: وقتی انسان مشغول هنر است دیگر مشغول زندگی نیست. اما این بدان معنا نیست که میان هنر و زندگی خطی قاطع کشیده شده است... چگونه است که وقتی من در آشپزخانه‌ام دیگر در اتاق خواب نیستم اما در هر حال هنوز در همان خانه‌ام، هنر و زندگی نیز به زعم باختین مکان‌هایی متفاوت‌اند که به واحدی بزرگ‌تر که از این اجزا تشکیل شده است تعلق دارند. هنر و تجربه‌ی زیسته هر دو وجوهی از یک پدیده‌اند، یعنی هتروگلاسیای کلمات، ارزش‌ها و کنش‌هایی که تعامل میان آن‌ها با هم مکالمه را به مقوله‌ی بنیادی مکالمه‌گرایی تبدیل می‌کند. حتی اگر هنر و زندگی را کاملاً دو موضوع جدا از هم فرض کنیم، به طوری که دیگر هیچ ارتباطی میان‌شان نباشد، باز در تجربه‌ی سوژه‌های زنده‌ی خاصی که مصرف‌کننده آثار هنری‌اند، یا به تعبیری، برای‌شان قسمی پاره‌گفتار است، امکانی برای مبادله‌ی موثر وجود دارد. هنر و زندگی دو ثبت‌کننده‌ی متفاوت مکالمه‌اند که آن‌ها را تنها در حال مکالمه می‌توان درک کرد. (هولکویست، ۱۳۹۵؛ ۱۷۵)

مکالمه‌گرایی «در نهایت رابطه‌ای است مبتنی بر تفاوت.» (هولکویست، ۱۳۹۵؛ ۷۶) یعنی همان چیزی که در رویکرد هگل و لوکاچ به نفع وحدت مصادره می‌شود. در تاریخ مورد نظر باختین «معیاری که مراحل بالاتر آگاهی را می‌توان با آن سنجید یگانگی و وحدت مورد نظر هگل و لوکاچ نیست، بلکه چندگانگی و تنوع است. تفاوت اساسی دیگر در فهم مکالمه‌گرایی از مفهوم پیشرفت خوابیده است: به جای آگاهی وحدت‌گرا یا نوعی آگاهی که به طور دائم همچون موجی خروشان و فرارونده پیش می‌رود و ما آن را نزد هگل و لوکاچ می‌یابیم، مکالمه‌گرایی تاریخ را همانند پیکاری دائمی میان تک‌گویی و مکالمه (مونولوگ و دیالوگ) می‌بیند، و امکان بازگشت یا وارونگی دائمی را نیز در نظر می‌گیرد.» (هولکویست، ۱۳۹۵؛ ۱۲۴)

### تکثرگرایی و بسترسازی برای شکل‌گیری مکالمه

برخی از اساسی‌ترین مولفه‌هایی که موجب تکثرگرایی و بسترسازی برای شکل‌گیری مکالمه می‌شوند: ۱. پرسش و پاسخ ۲. همدلی و هم‌حسی با دیگران ۳. نسبی‌اندیشی ۴. تجربه‌گرایی و دور شدن از تفکر انتزاعی ۵. از خود به دیگری و از دیگری به خود رسیدن ۶. فراروی از «من» محوری ۷. توانایی شنیدن صدای مخالف و پذیرفتن

تنهایی ناممکن است ۳۴

آن به مثابه صدایی متفاوت ۸. توجه به زمان حال و آینده ۹. توجه ویژه به خاطره و تخیل ۱۰. توجه خاص به ماهیت مکالمه‌ای زبان و هستی اجتماعی انسان ۱۱. توجه به زمان‌مندی و موقعیت‌مندی انسان و زبان ۱۲. توجه به زیست جهان آدمی در زندگی روزمره ۱۳. تقدس‌زدایی از جهان و توجه خاص به پدیده‌های عینی و ملموس ۱۴. صمیمیت با جهان و زبان در زندگی روزمره و...

فصل دوم

مروری کوتاه بر آراء باختين

متفکران بسیاری از قرن بیستم به بعد درباره‌ی «دیگری» و اهمیت او نوشته‌اند. گادامر، سارتر، لویناس، دریدا، هوسرل، مید، لاکان و باختین را می‌توان از جمله کسانی دانست که در این زمینه بحث‌های متفاوتی مطرح کرده‌اند. در این‌جا پرداختن به آراء متفاوت این متفکران ما را از هدف اصلی خود دور می‌کند. در این پژوهش از آراء باختین بیش از هر متفکر دیگری استفاده شده است. بنابراین سعی می‌کنیم در ادامه بیشتر بر مباحث او متمرکز شویم و برخی از آرای او را که در تقابل با آراء دیگر متفکران مهم این عصر است، بررسی کنیم. (۱)

### دیگری در ذهنیت‌گرایی افراطی

باختین برتری بخشیدن به تفکر انتزاعی را از خصوصیات جهان مدرن و نتیجه‌ی کم‌توجهی به زندگی روزمره می‌داند. مایکل گاردینر در مقاله‌ی «تخیل معمولی باختین» می‌نویسد:

«باختین متذکر شده است که تاریخ تفکر غربی در زمان‌هایی با دیدگاه‌هایی نشان خورده است که اعتبار تجربه جسمانی و زنده را به نفع برساخته‌های نظری غامض و مبهم رد کرده‌اند. افلاطون‌گرایی، مثال ازلی این دیدگاه است. به هر تقدیر، از نظر

باختین صور تفکر مدرن اند که به سیستماتیک‌ترین شیوه آنچه را او «بودن به عنوان رخداد» - یعنی بودن یا وجودی که تجربه در حال استمرار زنده آن را برساخته است - می‌نامد از شناخت انتزاعی جدا کرده است تا دومی را امتیاز بخشد. از نظر باختین خواست فراتر رفتن از زندگی روزمره با توسل به انتزاعات نظری خصلت ویژه ایام مدرن و می‌توان گفت خصلت انحصاری قرون نوزدهم و بیستم است». (گاردینر، ۱۳۸۱)

ذهنیت‌گرایی افراطی موجب نادیده گرفتن «دیگری» می‌شود. دوگرایی بین ذهن و عین که بخش‌های زیادی از عصر مدرن را درگیر خود کرده است، به انحاء مختلف در جامعه‌ی ایران نیز وجود داشته و دارد؛ این امر را می‌توان در تفکر عرفانی و دینی ما دید. باختین معتقد است که بی‌اعتنایی به امر روزمره و جسم‌مندی و موقعیت‌مندی انسان از پیامدهای تفکر انتزاعی است. او بر این باور است که این جان‌پناه کاذب و دروغین که همان اندیشه‌ی انتزاعی یا اندیشه‌ی نظری است، با پست و مبتذل جلوه دادن امور روزمره جایگاهی برتر برای خود قائل می‌شود و با این عقیده که زندگی روزمره مملو از عادت‌هاست، آن را نادیده می‌گیرد. انسان از این طریق نه تنها صمیمیت خود را با جهانی که در آن زندگی می‌کند از دست می‌دهد بلکه کاملاً با جهان بیگانه می‌شود. در چنین شرایطی انسان همواره باید پاسخ‌گوی قاعده‌هایی باشد که از پیش

تعیین شده‌اند. او معتقد است که انسان تنها در شرایطی می‌تواند پاسخ‌گو باشد و مسئولانه عمل کند که با زیست جهان خود درگیر شود و به طور کلی در آن مشارکت کند. انسان با مشارکت فعال خود در جهان ساخته می‌شود. تفکر انتزاعی، امکان این مشارکت را از انسان می‌گیرد و منکر موقعیت‌مندی و جسم‌مندی انسان می‌شود. درک امور روزمره و زندگی بدون توجه به «دیگری» ممکن نیست. این قلمرو بدون «دیگری» دسترس‌ناپذیر است. من از طریق «دیگری» به شناخت می‌رسم. در واقع شناخت، بدون «دیگری» ناممکن است. اما در اندیشه‌ی انتزاعی اصل و اساس چیز دیگری است، جهان روزمره پست و مبتذل است، پس معنا و مفهومی اصیل هم نمی‌توان در آن جست‌وجو کرد. تنها راهی که باقی می‌ماند رجوع به ذهن است و نظریه‌پردازی. از این نظر، باختین با کانت، مارکس، فروید و حتی نیچه اختلاف‌های اساسی دارد.

گاردینر در مقاله‌ی ذکر شده می‌نویسد:

«این عبارت وصف گفته فراموش نشدنی و مکرر باختین است: هیچ «جان‌پناهی» در هستی نیست، ما نمی‌توانیم اعمال خود را با توسل به انتزاعاتی همچون احکام مسلم، ناخودآگاه و یا ماموریت تاریخی پرولتاریا توجیه کنیم. همچنین نمی‌توانیم صرفاً از روی عادت و عرف دست به عمل بزنیم. توسل به چیزهایی که گفته شد، پناه بردن به همان جان‌پناهی است که ما با رفتن به آن از مسئولیت

خود طفره می‌رویم. ما به هر موردی که توسل بجوییم، عملی پاسخ‌گویانه انجام نداده‌ایم بلکه رفتاری تکنیکی یا ابزاری در پیش گرفته‌ایم، رفتاری که از معنای وجودی و قابلیت پاسخ‌گویی تهی است.» (گاردینر، ۱۳۸۱)

تودوروف در کتاب «منطق گفت‌وگویی» بیشتر به اختلاف‌های میان مارکس، فروید و باختین پرداخته است و می‌توان برای آگاهی بیشتر از این موضوع به کتاب فوق مراجعه کرد. به هر رو، اختلاف نظر باختین با متفکران بزرگی مثل مارکس، فروید و نیچه جنبه‌های دیگری هم دارد که در این جا به صورت اجمالی به این اختلاف‌نظرها اشاره می‌کنیم. گفتنی است که به این دلیل به تفاوت آراء متفکران مورد اشاره پرداخته می‌شود که سه متفکر بزرگ قرن بیستم، یعنی مارکس، فروید و نیچه، اغلب متفکران این قرن را تحت تأثیر اندیشه‌ی خود قرار دادند و بیشتر اندیشمندان، آراء خود را یا در جهت تأیید نظرات این سه تنظیم کردند یا در تقابل با آن‌ها. به نوعی باختین را هم می‌توان جزو همین متفکران دانست. نگاه او به ایدئولوژی بسیار با نگاه مارکس، فروید و نیچه فرق دارد. به عبارتی باختین مکالمه‌گراست و به قول دکتر اباذری، متفکران مورد اشاره هیچ‌یک مکالمه‌گرا نیستند و اتفاقاً این اختلاف از نوع نگاه‌شان به ایدئولوژی آغاز می‌شود. در مکالمه‌گرایی است که

«دیگری» مهم دانسته می‌شود؛ چرا که مکالمه نه تنها به «من» بلکه به «دیگری» هم نیاز دارد و بدون او شکل نخواهد گرفت.

مارکس در کتاب فقر فلسفه و ایدئولوژی آلمانی مباحث خود را درباره‌ی ایدئولوژی مطرح می‌کند و بعد از آن در نوشته‌های دیگر خود به شرح و بسط این مفهوم می‌پردازد. ریمون آرون در کتاب «مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی» می‌گوید در اغلب مواقع منظور «مارکس از ایدئولوژی، آگاهی دروغین یا تصور دروغین یک طبقه‌ی اجتماعی از وضعیت خودش و از کل جامعه است.» (آرون، ۱۳۸۷؛ ۲۲۳)

از این نظر می‌توان گفت که آگاهی کاذب فرد از موقعیت اجتماعی‌اش باعث می‌شود که از هر گونه ارتباط راستین و حقیقی با جهان دور شود. ایدئولوژی به افراد سرمایه‌دار و مالک کمک می‌کند که با در دست داشتن ابزار تولید افرادی را که فاقد سرمایه‌ی کافی هستند، به خدمت خود دربیآورند و آن‌ها را از حقوق انسانی خود که همانا آزادی و برابری است محروم کنند. در چنین شرایطی امکان گفت‌وگو وجود ندارد؛ چرا که ایدئولوژی باعث به وجود آمدن آگاهی کاذب در افراد شده است. تنها کاری که می‌توان انجام داد این است که افراد طبقه پایین را از وضعیتی

که در آن قرار گرفته‌اند آگاه کرد. باید آن‌ها را آگاه کرد نه این‌که با آن‌ها گفت‌وگو کرد. و پس از متحد کردن و سازمان‌دهی افراد، جهان موجود را دگرگون کرد.

به هر ترتیب، ریمون آرون به نگاه مارکس نسبت به ایدئولوژی حمله می‌کند و آن را به چالش می‌کشد. او می‌گوید اگر به ناچار بپذیریم که ایدئولوژی، آگاهی کاذب است و عامل این آگاهی دروغین، طبقه است، این دریافت از ایدئولوژی دو اشکال دارد: «اگر طبقه‌ای به تبع موقعیت خویش، تصویری دروغین از جهان داشته باشد، چگونه فردی می‌تواند خود را از زنجیر اوهام یا این آگاهی دروغین آزاد سازد؟ و از سوی دیگر، اگر همه طبقات، طرز تفکر ناقص و جانبدارانه داشته باشند، دیگر حقیقتی باقی نخواهد ماند.» (آرون، ۱۳۸۷؛ ۲۲۳) و به قول اسنایدر، اگر حقیقتی هم وجود نداشته باشد، چگونه می‌توان قدرت را نقد کرد؟

پل ریکور در مقاله‌ی «احیای معنا یا کاهش توهم»، نوع نگاه مارکس، فروید و نیچه را به «آگاهی» همانند می‌داند. او در این مقاله می‌نویسد:

«... آن‌ها اساساً مصمم‌اند که کل آگاهی را آگاهی کاذب بدانند. از این‌رو آنان، هر یک به شیوه‌ای متفاوت، مجدداً به مسئله‌ی شک دکارتی بازمی‌گردند و آن را درباره‌ی اساس فلسفه دکارتی به کار می‌گیرند. فیلسوفی که در مکتب دکارت تعلیم دیده است می‌داند که می‌توان درباره‌ی همه‌چیز شک کرد و اشیاء همان نیستند که نشان می‌دهند: ولی شک نمی‌کند که آگاهی همان است که خود را به خود نشان می‌دهد: در آگاهی، معنا و آگاهی از معنا بر هم منطبق‌اند. از زمان مارکس، فروید و نیچه این مسئله هم مورد شبهه قرار گرفته است.» (ریکور؛ ۱۳۸۵)

پل ریکور معتقد است که «آنچه مارکس می‌خواهد آزاد کردن پراکسیس است از طریق فهمیدن ضرورت، ولی این آزادسازی از «بصیرت آگاه» که پیروزمندانه به اسطوره‌سازی آگاهی کاذب ضدحمله می‌کند جدایی‌ناپذیر است. آنچه نیچه می‌خواهد افزایش قدرت آدمی و احیای قدرت اوست: اما معنای اراده‌ی معطوف به قدرت باید با تأمل در کشف رمزهای «ابرمرد» و «بازگشت جاودان» و «دیونوسوس» انجام گیرد: مفاهیمی که بدون آن‌ها قدرت موردنظر وجود دارد ولی فقط خشونت‌ی است دنیوی. آنچه فروید می‌خواهد این است که انسانی که مورد تحلیل روانی قرار می‌گیرد

با درک معنایی که برایش بیگانه بوده است قلمرو آگاهی‌اش را وسعت بخشد و بهتر زندگی کند و در نهایت کمی آزادتر باشد و در صورت امکان شادتر زندگی کند.» (ریکور، ۱۳۸۵)

به هر حال این متفکران، بر عکس باختین، هیچ‌کدام اعتقاد چندانی به مکالمه ندارند. باختین اما معتقد است که گفتمان‌های مختلفی در یک جامعه وجود دارد و هر یک از این گفتمان‌ها ویژگی‌های زبانی خاص خود را دارند. زبان‌های مختلف در جامعه بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و به نوعی با هم مکالمه می‌کنند. از طرف دیگر، باختین ایدئولوژی را آگاهی کاذب نمی‌داند. به عبارتی منظور باختین از ایدئولوژی «مجموعه‌ی بازتاب‌ها و انعکاس‌های واقعیت اجتماعی و طبیعی است که در مغز انسان حفظ می‌شوند و مغز آن‌ها را از طریق کلمات، ترسیم‌ها و هر شکل دلالت‌گر دیگر بیان می‌کند و ثبات می‌بخشد.» (باختین؛ ۱۳۹۱؛ ۳۶)

باختین بر این باور است که یکی از ویژگی‌های هر گفتمان، جهت‌گیری مکالمه‌ای آن است و این امر موجب پویایی و دگرگونی هر گفتمانی خواهد شد. او می‌گوید: «کلمه در تمامی جهات با کلمه‌ی بیگانه‌ای روبه‌رو می‌شود و چاره‌ای جز رویارویی با آن در قالب تعاملی پویا و پر تنش ندارد. فقط آدم اسطوره‌ای (حضرت

آدم) واقعا می‌توانست به‌طور کامل از این جهت‌گیری درونی مکالمه‌ای با کلمه‌ی بیگانه‌ی موجود در موضوعات بگریزد، چون او با نخستین کلمه به جهانی بکر قدم گذاشت که هنوز به لحاظ کلامی مشروط نشده بود. گفتمان انسان تاریخی عینی چنین مزیتی ندارد، گفتمان انسان فقط به‌طور مشروط و به میزان خاصی قادر است از این جهت‌گیری درونی روگردان شود.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۳۸۶)

باختین برای شرح و بسط نظریه‌ی خود درباره‌ی مکالمه به سراغ گونه‌های ادبی می‌رود و از این طریق رویکردهای خود را آشکار می‌کند. در این میان، او رمان را بیش از هر چیز دیگری ستایش می‌کند و معتقد است که در رمان، بخصوص در رمان‌های داستایفسکی، این ویژگی - مکالمه - به اوج خود می‌رسد. از طرفی، باختین به هیچ عنوان نشانه را از ایدئولوژی و همچنین ارتباط اجتماعی جدا نمی‌کند و زبان را کاملاً ایدئولوژیک می‌داند. از این نظر با نگاه سوسور به زبان هم سر ستیز دارد.

از نظر سوسور «زبان، تابعی از عملکرد شخص گوینده نیست بلکه محصولی است که فرد به صورت غیر فعال در ذهن خود ثبت می‌کند.» (سوسور، ۱۳۸۹؛ ۲۱) در واقع او معتقد است که فرد در

گفتار آزادی بیشتری دارد. سوسور در بررسی‌های خود به ناهمگون بودن گفتار پی می‌برد و به همین دلیل است که این بخش از زبان را کنار می‌گذارد و سراغ نظام حاکم بر زبان می‌رود، نظامی که از قواعدی خاص شکل گرفته است و خود را بر افراد تحمیل می‌کند. در رویکرد سوسور با تقدم نظام زبان بر سوژه‌ی سخن‌گو مواجه هستیم. اما باختین این تقدم را نمی‌پذیرد. او هیچ‌چیز را مقدم بر هیچ‌چیز نمی‌داند و همواره از ارتباط و مکالمه می‌نویسد. برای او آغاز و پایانی وجود ندارد که موجب برتری یک چیز بر چیزی دیگر شود.

از طرف دیگر، گفتار برای باختین از اهمیتی اساسی برخوردار است. از نظر او یکی از ویژگی‌های گفتار (پاره‌گفتار) در زندگی روزمره این است که همواره درصدد پاسخ دادن به یک پاره‌گفتار است. به سخن دیگر، گفت‌وگومندی از خصوصیات بنیادین گفتار است که در زندگی روزمره خود را آشکار می‌کند. در این جا می‌توان به اهمیت سخن و گوینده‌ی سخن در این دیدگاه پی برد؛ چرا که در این جا انسان به عنوان موجودی سخن‌گو در جایگاهی قرار گرفته که ناگزیر به پاسخ‌گویی است، به این دلیل ساده که همواره مورد خطاب قرار می‌گیرد. از نظر او، انسان موجودی گشوده و

زمان‌مند است که از طریق مکالمه به خود چهره می‌دهد. در واقع «خود» از طریق ارتباط و مکالمه شکل می‌گیرد؛ یعنی از طریق ارتباط با دیگری.

اختلاف‌نظر باختین با سوسور از آن‌جا آغاز می‌شود که سوسور نظام زبان را بر گفتار ترجیح می‌دهد. باختین معتقد است که سخن در زندگی روزمره به طور مستقل عمل نمی‌کند و همواره جهت خاصی دارد؛ یعنی موقعیت‌مند است و خصوصیتی برون‌کلامی دارد. به همین دلیل بدون توجه به موقعیت کلام و جهت آن در زندگی روزمره نمی‌توان به معنای آن نیز پی برد. اما سوسور موقعیت‌ها و زمینه‌هایی را که کلمات در آن قرار می‌گیرند در نظر نمی‌گیرد. درحالی‌که برای باختین، بحث درباره زبان از همین‌جا آغاز می‌شود؛ از جایی که سوسور مایل نیست به آن توجهی نشان دهد.

به طور کلی، از نظر باختین، هر گفتاری با گفتارهای دیگر ارتباط دارد. هر فردی با چشم‌های یک فرد دیگر قادر به دیدن و شناخت خود است. او می‌نویسد: «من» در سخن تحقق نمی‌یابد مگر با تکیه بر «ما». (باختین، ۱۳۷۳؛ ۷۰) گفتنی است که منظور او از مکالمه، مکالمه میان دو شخص خاص نیست، منظور او از مکالمه،

بیشتر مکالمه میان دو گفتمان یا دو دیدگاه و زبان است. او معتقد است که هر کلمه‌ای با موضوع خود ارتباطی ژرف دارد و از موضوع خود جدایی ناپذیر است. دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌های مختلفی در کلمه‌ت‌نشین شده‌اند و کلمه در هر موقعیتی که قرار بگیرد، نگاه‌ها و دیدگاه‌های متفاوتی را با خود می‌آورد. این امر خود نوعی مکالمه ایجاد می‌کند؛ مکالمه‌ای که وابسته به زمان و مکان است.

با این همه، مسئله‌ی اساسی برای باختین، زبان نیست بلکه زبان‌هاست. او معتقد است ما با زبان‌های مختلفی در جامعه روبرو هستیم. پزشک، سیاستمدار، بازاری و... هر کدام زبان خاص خود را به کار می‌برند. هر انسانی به طور معمول در طول روز با زبان‌های مختلفی حرف می‌زند. او در کتاب «تخیل مکالمه‌ای» می‌نویسد:

«بنابراین یک روستایی بی‌سواد نیز، با وجود این‌که فرسنگ‌ها از شهر فاصله دارد و ساده‌دلانه در یک دنیای روزمره‌ی ساکن و از دید او تنزل‌ناپذیر به سر می‌برد در چندین نظام زبانی زندگی کرده است: او خدا را به یک زبان می‌خواند (باختین در اینجا در داخل پراکنش به زبان اسلونی کتاب مقدس اشاره می‌کند و می‌توان در جامعه ایران، به زبان عربی قرآن اشاره کرد)، با زبان دیگری شعر می‌خواند، با خانواده‌اش به زبان سومی سخن می‌گوید و هنگامی

که دادخواستی را خطاب به صاحب‌منصبان محلی به یک  
میرزابنویس دیکته می‌کند، می‌کوشد به زبان چهارمی لب به سخن  
بگشاید (زبان رسمی - فاضلانہ، زبان «اسناد»). (باختین، ۱۳۹۱؛  
۳۸۶)

## ملاحظات تجربی در جهت تکمیل مباحث پیشین

### زبان شاعرانه و برخی از ویژگی‌های آن از نظر باختین

متن مرکزیت‌گریز و متنی که برای صداهای مختلف و متفاوت آغوش باز کرده باشد، با وحدت و یکپارچگی سر آشتی ندارد. چنین متنی حاصل پیوند ارزش‌های آشتی‌ناپذیر است و مفهوم سنتی و عقل‌باور ذهن فردی یکپارچه را نمی‌پذیرد. (پیرو، زیما، ۱۳۹۲؛ ۱۶۹-۱۷۰)

باختین معتقد است که شعر بیشتر به تک‌گویی و تک‌صدایی گرایش دارد و شاعر، زبان را از مقاصد «دیگری» تهی می‌کند. او معتقد است که زبان در شعر به وحدتی می‌رسد که هرگونه تضاد و دگر مفهومی را به نفع یک وحدت یکپارچه مصادره می‌کند. اما در رمان، چنین اتفاقی نمی‌افتد و متن عرصه‌ی صداهای مختلف و گفت‌وشنود میان آن‌هاست. به تعبیری می‌توان گفت از نظر باختین، شعر صداهای مختلف و متضاد را با هم آشتی می‌دهد و آن‌ها را در وحدت و یکپارچگی غرق می‌کند.

او معتقد است که شاعر از زبان خودش جدا نمی‌شود و کاملاً در آن غرق می‌شود و جز صدای خود صدای دیگری را نمی‌شنود. از نظر او، شاعر زبان را به خدمت مقاصد خودش درمی‌آورد و جواری به آن شکل می‌دهد که با مقاصدش جور دربیاید. از طرفی، زبان در آثار

شاعرانه کمترین تردید را به خود راه نمی‌دهد و اغلب بحث‌ناپذیر است. همچنین می‌گوید زبان در آثار شاعرانه جهانی یکپارچه و تک‌گویانه را بنا می‌کند و شاعر طوری عمل می‌کند که گویی نیازمند زبان‌های دیگر نیست و تنها به زبان خودش متکی است. (باختین، ۱۳۹۱؛ ۳۷۵-۳۷۶)

البته باختین به تمامی انکارکننده حضور صداهای متفاوت در شعر نیست و معتقد است که در هر اثری مکالمه وجود دارد اما فقط در رمان است که صداها و زبان‌های مختلف در شرایطی برابر قرار می‌گیرند و هر یک حضور مشخص و محسوسی دارند. او معتقد است در شعر این اتفاق نمی‌افتد؛ چرا که نهایتاً یک زبان خاص بر زبان‌ها و صداهای دیگر برتری می‌یابد. به طور کلی او معتقد نیست که شعر مطلقاً تک‌صدایی است و صدای «دیگری» در آن راه نمی‌یابد. در واقع به طور نسبی به این مقوله نگاه می‌کند و نسبت به آن موضع می‌گیرد.

با وجود این، مباحث باختین درباره‌ی شعر بحث‌برانگیز است و پذیرش سخنان او در این باره بسیار دشوار. در فصل بعد سعی می‌کنیم با بررسی شعر برخی از شاعران معاصر ایران، و به‌طور مشخص با بررسی شعری از مهرداد فلاح، درستی و نادرستی سخنان او را درباره‌ی شعر محک بزنیم.

## عادت‌زدایی و کارکرد آن در شعر

فرمالیست‌های روس، بسیار بر عادت‌زدایی در شعر تأکید داشتند. بوریس آبخن‌باوم در مقاله‌ی نظریه‌ی «روش فرمال» می‌نویسد:

«کار فرمالیست‌ها با مطالعه‌ی مسئله‌ی آواها در شعر آغاز شد که در آن زمان مهم‌ترین و داغ‌ترین مسئله‌ی روز بود. البته در پس این مسئله‌ی ویژه‌ی بوطیقا، آرای کلی‌تری نیز شکل گرفت که در ادامه می‌بایست مجال بروز می‌یافت. تمایز میان نظام زبان شاعرانه و نظام زبان عادی که از همان ابتدا فرمالیست‌ها را به خود مشغول کرده بود باید در بحث بسیاری از مسائل تأثیر می‌گذاشت.»  
(آبخن‌باوم، ۱۳۹۲؛ ۴۳)

همچنین اشکلوفسکی در مقاله «هنر همچون فرایند» می‌نویسد:

«هدف هنر، ایجاد حسی از ابژه است، حسی که یک بینش باشد و نه باز شناختن ابژه: فرایند هنر، فرایند یکه‌سازی ابژه‌هاست و فرایندی است مبتنی بر غامض کردن فرم و افزایش دشواری و زمان ادراک. کنش ادراک در هنر هدفی فی‌الذات است و باید طولانی‌تر شود: هنر امکانی‌ست برای درک دگرگونی ابژه، آنچه ابژه تاکنون به

آن «تبدیل شده» برای هنر اهمیتی ندارد.» (اشک洛夫سکی، ۱۳۹۲؛ ۸۸-۸۹)

او بر این باور است که زبان شاعرانه آگاهانه خلق می‌شود تا ادراک را از خودکاری آزاد کند. به عبارتی او یکی از اهداف مهم هنر را نیز عادت‌زدایی می‌داند. (اشک洛夫سکی، ۱۳۹۲؛ ۱۰۱-۱۰۲) چیزی که در این‌جا بیش از هر چیز دیگری بر آن تأکید می‌شود تکنیک و عادت‌زدایی از طریق تکنیک و از طرفی به تعویق انداختن ادراک و اصرار بر لایه به لایه بودن اثر و مبهم بودن آن است. این کار برای حیرت ایجاد کردن صورت می‌گیرد. گویی تنها وظیفه‌ی شاعر آگاهی یافتن از عادت‌هاست؛ آگاهی‌ای که به هیچ‌وجه قابل استفاده نیست. شاعر با آگاهی یافتن از مکانیزم‌های ادراکی خود، آن‌ها را باید کنار بگذارد تا بتواند اثری هنری خلق کند. این جدالی درونی است که انگار هر شاعری باید بدون توجه به آنچه تا حال وجود داشته است دست به این کار بزند. گویی هنرمند یک موجود همه‌چیزدان است و با آگاهی از هر آنچه وجود داشته و دارد، جهانی نو خلق می‌کند. وگرنه چطور می‌تواند اثری هنر خلق کند؟ آیا یک انسان (هنرمند) دچار حواس‌پرتی نمی‌شود؟ آیا یک انسان (هنرمند) به همه چیز آگاهی کامل دارد؟ آیا یک انسان (هنرمند) از

همه‌ی عادت‌ها و هر چیزی که موجب عادت می‌شود آگاهی دارد؟  
آیا این دستورالعمل همواره به خود وفادار می‌ماند و به چیزی ضد  
خود تبدیل نمی‌شود؟

عادت زدایی مدام، خود نوعی عادت است و گاه - بر اثر عادت زدایی  
- کار به جایی کشیده می‌شود که شعر به تجربه‌ای ذهنی و کاملاً  
انتزاعی تبدیل می‌شود و ارتباط خود را با جهان موجود از دست  
می‌دهد. سوالی در این جا مطرح می‌شود که پاسخ به آن می‌تواند  
بسیار راهگشا باشد. چه چیزی موجب شکل‌گیری عادت می‌شود؟  
چرا از کلمه‌ی عادت برای فهم خیلی از رفتارها و اعمال خود  
استفاده می‌کنیم؟ احتمالاً نخستین کلمه‌ای که برای پاسخ به ذهن  
خطور می‌کند این کلمه باشد: تکرار. این همان چیزی است که  
هگل نیز بر آن تاکید داشت. تکرار باعث عادت می‌شود و زبان پس  
از رسیدن به سطحی خاص، دیگر توان پیش‌روی ندارد. پیش‌رفتن  
زبان هم یعنی گرفتار شدن ما در دام عادت‌ها و کسالت‌های روزانه.  
پس هنر باید به ما کمک کند تا از این گرفتاری و به نوعی از شر  
میله‌هایی که هر روز هم بر تعداد آن‌ها اضافه می‌شود و به دور  
زندگی ما کشیده می‌شود، خلاص شویم. و چون شعر بیش از هر  
چیز دیگری با زبان سر و کار دارد، این کار بیشتر برعهده‌ی شعر

است و تنها شعر است که می‌تواند ما را در این راه یاری کند. اما این فقط بخشی از پاسخ است و احتمالا دقیق هم نیست؛ چرا که این پاسخ هیچ توجهی به موقعیت کلمه و زبان ندارد. کلمه و زبان، هر بار در موقعیتی خاص و منحصر به فرد قرار می‌گیرد و هر موقعیتی شیوه‌ای خاص از دیدن را پیشنهاد می‌کند. نمی‌توان از کلمات انتظار یکسانی داشت. هر کلمه‌ای معناهای گوناگونی دارد و این به موقعیت کلمه مربوط می‌شود. لحن و نحوه‌ی ادا کردن کلمه در موقعیت‌های گوناگون متفاوت است؛ یعنی کلمات ارتباط عمیقی با موقعیت‌ها دارند و نمی‌شود ارتباط زبان را با موقعیت‌ها نادیده گرفت. این ارتباط معناهای تازه ایجاد می‌کند. در واقع هر چیزی حاصل کنش متقابل است. معنا هم از همین طریق ایجاد می‌شود. حال اگر این موقعیت‌ها را در نحوه‌ی مواجهه‌ی خود با زبان در نظر بگیریم چه می‌شود؟ آیا باز همان حرف‌های پیشین را درباره‌ی عادت می‌زنیم؟

قصد نداریم به تمامی منکر چیزی به نام عادت شویم. هدف از مطرح کردن این بحث، تأمل بیشتر است. عادت‌زدایی، آن هم به شکلی که فرمالیست‌ها از آن دم می‌زدند، شعر را به سمت انتزاع محض می‌کشد. شعر از این طریق به قدری پالایش می‌شود که

کنش خود را نسبت به جهان موجود از دست می‌دهد و امر شخصی بر امر عمومی تسلط می‌یابد. در این رویکرد امر فردی و عمومی به هیچ‌عنوان به هم نمی‌رسند و همواره امر شخصی بر امر عمومی برتری دارد. این جاست آن پیوندی که این نگاه با تاریخ و فرهنگ ما دارد. تاریخ استبدادی ایران، به نوعی حاصل همین نگاه است: تسلط امر شخصی بر امر عمومی. خواست فرمانروا در ایران همواره فراتر از هر امر دیگری بوده است. در تاریخ استبدادی ایران، تنها یک مرجع مهم برای سامان‌دهی به امور وجود داشته است و هر عملی با ارجاع به آن صورت پذیرفته است. آن مرجع نهایی برای همگان چیزی جز «من»، یا صدایی متکی به زور، نبوده است. تحمیل اراده‌ی شخصی بر امر عمومی نتیجه‌ی این روند است. در هر دوره‌ای این امر بازتولید شده است و مردم هم انگار خواست دیگری جز این نداشته‌اند.

### استبداد و نابرابری در ساختار اجتماعی ایران

موریه در کتاب حاجی بابای اصفهانی می‌نویسد:

«زندگی انسان ایرانی در جامعه‌اش «به تار مویی بند است و بسیار متلاطم است» و حق او همیشه تابع قدرت و زور است: اگر زور

داشته باشی حق هر کاری را داری و حتی برای گرفتن حق نیز به زور باید متکی بود.» (موریه، ۱۳۷۹: ۸۴)

در چنین شرایطی بدیهی است که «دیگری» آن چنان که باید مورد توجه قرار نمی‌گیرد و در مناسبات اجتماعی به حاشیه رانده می‌شود. جامعه‌ی ایران به دلیل وجود استبداد در تمام لایه‌های آن، از هر امری که احساس کند کنترلی روی آن ندارد رویگردان است و عمیقاً از آن وحشت می‌کند و برای مقابله با این وحشت، همواره از طریق فاصله‌ای حماسی با جهان ارتباط برقرار کرده است. ترس از نافرجامی و آینده‌ی نامعلوم، انسان ایرانی را به جایی کشانده است که یک جهان سلسله‌مراتبی و سرشار از سرکوب را بر یک زندگی پیش‌بینی‌ناپذیر که از مهم‌ترین خصوصیات هر نوع زندگی انسانی است ترجیح می‌دهد. به همین دلیل هم مدام تلاش می‌کند این جهان‌بینی حماسی را در هر دوره‌ای حفظ کند و با بی‌اعتنایی به تغییر و تحول، همه‌چیز را تحت مراقبت و اراده‌ی مستبدانه‌ی خود در بیاورد. در هر دوره‌ای، چه در نظام‌های سیاسی حاکم بر جامعه و چه در روابط اجتماعی افراد، این فاصله‌ی حماسی حضور پررنگی دارد. همیشه یکی هست، یا باید باشد، که با در نظر گرفتن جایگاهی بالاتر برای او، خط‌مشی زندگی را برای

«دیگری» تعیین می‌کند. این نظام سلسله‌مراتبی، ریشه در نوع نگاه انسان ایرانی دارد. پذیرش چنین نظامی، رابطه‌ی بسیار نزدیکی با نحوه‌ی شناخت ما از جهان دارد. گویی نحوه‌ی شناخت ما از جهان وارونه است. ما برای رفع این مشکل به رابطه‌ای صمیمانه و خودمانی با جهان نیاز داریم؛ رابطه‌ای که با نظام سلسله‌مراتبی موجود در جامعه امکان بروز آن وجود ندارد. با وجود این، کار هنرمند این است که در روند معمول زندگی وقفه ایجاد کند. صاحبان قدرت تلاش می‌کنند مردم را برده‌وار به پیروی از قواعد موجود در جامعه تشویق کنند اما هنرمند (شاعر) کارش را با برهم زدن این نظم آغاز می‌کند. هنرمند برهم‌زننده‌ی نظم حاکم بر جامعه است. هنرمند با هر قاعده‌ای که در خدمت نظم حاکم باشد سرستیز دارد. زیرا که نظم موجود در جامعه بیشتر در خدمت منافع قشر خاصی است که در طبقه‌ی حاکم قرار گرفته‌اند و شعر با برهم زدن نظم موجود جهانی تجربه نشده و نو را وعده می‌دهد... به راستی برای حاکمان و آن‌ها که دل در گرو شرایط موجود دارند چیزی وحشتناک‌تر از چنین وعده‌ای هم وجود دارد؟

فصل سوم

صدای دیگری در شعر معاصر فارسی

شعر معاصر فارسی بدون شک وامدار تلاش‌های نیماست. به همین دلیل پیش از هر چیز لازم می‌دانیم نگاهی به آراء او بیندازیم و در این میان، به طور مشخص، نگاه او را نسبت به «خود و دیگری» مورد بررسی قرار دهیم. سپس شعر «نگاه چرخان» از براهنی، شعر «بازی‌های باد» از رویایی، شعر «چاووشی» از اخوان، چند شعر از فروغ فرخزاد و شعر «چهارجوابی‌ها» از مهرداد فلاح را بررسی خواهیم کرد.

### خود و دیگری در اندیشه نیما

در دوره‌های پیشین، یعنی تا قبل از مشروطه، جامعه ایران تحت فشار نظامی سلسله‌مراتبی، سلطانی و پیشامدرن قرار داشت و افراد در هر موقعیتی باید به آن سلسله‌مراتب تن می‌دادند. پادشاه به عنوان کسی که امور جامعه را در دست داشت، در رأس امور قرار داشت و همه‌ی افراد تابع خواست او بودند. پدر در خانواده همان نقشی را بازی می‌کرد که پادشاه در جامعه. هنر هم از این قاعده مستثنا نبود و از این ساختار قوام یافته تبعیت می‌کرد. قالب شعری مثل غزل دقیقاً آشکارکننده‌ی چنین موضوعی است. بیت اول، که

مصراع‌های دوم هر بیت را با خود هم‌صدا می‌کند، همان نقش پدر را برای دیگر مصراع‌ها بازی می‌کند. در چنین فضایی عملاً امکان حضور دو یا چند صدای متفاوت و نسبتاً مستقل ناممکن است. از طرف دیگر، ابیات به سختی می‌توانند یکدیگر را تحت‌تاثیر قرار دهند و هدف هر یک از آن‌ها هم‌صدا شدن با آن صدای نخستین است. به همین علت می‌توان گفت در چنین فضایی میل به یکپارچگی و وحدت بیش از هر چیز دیگری است و هر صدای متفاوتی باید خود را در آن صدای نخستین حل کند تا مجوز حضور در چنین فضایی را کسب کند. آیا چنین فضایی انتزاعی و تحت تسلط امور ذهنی نیست؟

فرم زندگی انسان ایرانی در دوره‌های پیشین، نشان دهنده‌ی حاکمیت تفکر انتزاعی بر زندگی روزمره و رفتارهای اجتماعی است. در دوره‌های قبل، با توجه به چشم‌اندازی که از زندگی انسان ایرانی ارائه شد، مرجع‌هایی برای عمل کردن ایجاد شده بود که همواره افراد ملزم به پاسخ‌دهی به آن‌ها بودند. سنت، آداب و رسوم و هنجارهای اجتماعی هم از آن مرجع‌ها دفاع بی‌قید و شرط می‌کردند. دین و عرفان از یک طرف و قواعد و سنت‌های اجتماعی که در ارتباط با این امور شکل گرفته بودند و شکل حکومت‌داری در

ایران و همچنین نوع نگاه مردم به زندگی از سوی دیگر، همگی در یک نقطه به هم می‌رسیدند و آن هم اهمیت ندادن یا نادیده گرفتن «دیگری» بوده است. مرجع نهایی افراد برای پاسخ دادن به هر موقعیتی «من» بوده است و این یکی از خصوصیات بارز ساختار اندیشه در جامعه ایران در دوره‌های پیشین است. این خصوصیت برگرفته از همان تفکر انتزاعی و بی‌توجهی به امور روزمره است. حال آن‌که زندگی روزمره و زیست جهان آدمی بدون حضور «دیگری» شکل کاملی به خود نمی‌گیرد. به قول باختین، دیگران همواره در زیست جهان «من» نقش مهمی دارند و وقتی که «دیگری» را در عرصه‌ی اجتماعی نادیده بگیریم، در واقع خود را نادیده گرفته‌ایم.

به نظر می‌رسد که نیما به محدودیت‌های تفکر انتزاعی پی برده بود و درصدد پاسخ دادن به آن‌ها بود. تأکید او بر عینت در شعر و همچنین پافشاری او برای گره زدن شعر با زندگی و عمل، این ادعا را تأیید می‌کند. نیما در مقاله‌ی ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان و همچنین حرف‌های همسایه و دیگر آثارش به این امر پرداخته است.

نیما، انسان را موجودی زمان مند و موقعیت مند می داند و تحولات و دگرگونی ها را از این زاویه تحلیل می کند. زمان در اندیشه‌ی او روبه جلو حرکت می کند؛ چنان که طبیعت و واقعیت هستی چنین است. در دوره‌های قبل، زمان شکل ثابت و ایستایی داشت. این امر حتی از طریق قالب‌های شعری نیز قابل مشاهده است. در غزل یا دیگر قالب‌ها، عموماً با زمانی روبه جلو مواجه نیستیم. کلمات و ابیات هر شعری روبه آن قالبی دارند که از پیش شکل گرفته است و تعریف آن هم مشخص است و شعر هر چه بیشتر خود را به آن نزدیک کند بر اعتبار خود می‌افزاید. انسان در شعر کلاسیک اغلب مکان مند و زمان مند نیست و زندگی روزمره از اعتبار خاصی برخوردار نیست تا شعر به طرف آن حرکت کند. نیما در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد:

«ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و به همپای آن در موسیقی؛ که بیان می‌کنند نه وصف. شلوغ پلوغی در اشعار وصفی ما هم به همین سبب است. تشبیه زلف به چوگان و گونه به ارغوان و ترکیب این دو مضمون که: گر چوگان زنی بر ارغوان. این گوینده که از خارج روگردان است در

عین بهره گرفتن از وصف خارج، باز به درون خود می‌پردازد.» (نیما،  
۱۳۸۵: ۱۳۹)

او در نامه‌ی دیگری می‌نویسد:

«به شما گفته بودم که شعر قدیم ما سوپژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه‌ی فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد نه به کار این که دکلمه شود.» (نیما،  
۱۳۸۵: ۱۴۵)

این سر در خود فرو بردن که نیما به آن اشاره می‌کند، نتیجه‌ای جز انزوا و انفعال ندارد. از طرفی، تفکر عرفانی هم این ویژگی را تقویت کرده است. ارتباط سلطه و استبداد با ذهنیت‌گرایی انکارناپذیر است. تحمیل کردن نوع خاصی از نگاه و تفکر بر زندگی انکارکننده‌ی زمان‌مندی و موقعیت‌مندی انسان است. در چنین نگاهی انسان همواره روبه ذهنیت خاص خود دارد نه موقعیتی که در آن قرار گرفته است. گفتنی است که این ذهنیت‌گرایی خصوصیتی اجتماعی دارد و هیچ‌کدام از افراد جامعه از آن بی‌بهره نیستند. توجه به زندگی روزمره ما را متوجه حضور «دیگری»

می‌کند؛ زیرا انسان اجتماعی، رابینسون کروزوئه نیست که در جزیره‌ای به تنهایی زندگی کند. در زندگی واقعی و عملی همواره دیگران حضور دارند. زندگی روزمره عرصه‌ی امکان‌ها و فرصت‌های تازه است. پشت کردن به زندگی و عمل، چشم بستن بر روی «دیگری» و به نوعی انسان‌های دیگر هم هست؛ چرا که انسان‌های دیگر در صورتی درک و دیده می‌شوند که ما به عرصه‌های مختلف زندگی توجه کنیم. زیست جهان ما عمیقاً به حضور انسان‌های دیگر وابسته است و درک این موضوع نیاز به دیدی تازه دارد که هنوز جامعه‌ی ما از آن بهره‌ی کافی و وافی ندارد.

نیما بخش زیادی از تلاش خود را در «حرف‌های همسایه»، صرف پاسخ‌گویی به مسائلی می‌کند که زمانه‌ی او پیش کشیده است. او در دومین نامه‌ی خود می‌نویسد:

«عزیز من! باید بتوانی بجای سنگی نشسته، ادوار گذشته را که توفان زمین با تو گذارنیده، به تن حس کنی. باید یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به تن حس کنی.» (نیما، ۱۳۸۵: ۱۰۹)

نیما از حس کردن ادوار گذشته حرف می‌زند؛ از جدا شدن از خود. اما چگونه می‌توان ادوار گذشته را حس کرد؟ آیا مگر غیر از این است که همه چیز اساساً از طریق زبان و کلمه حس کردنی می‌شود؟ آیا ادوار گذشته و هر آنچه بر انسان رفته است در جایی غیر از «کلمه» خانه کرده است؟ کلمه مکانی برای آن ادوار گذشته است که نیما از آن سخن می‌گوید. گذشته، خانه‌ای جز کلمه ندارد. در هر کلمه‌ای صداهای گوناگونی وجود دارد؛ صداهایی که اگر به آن‌ها گوش بسپاریم به ما از موقعیت‌ها، حرکت زمان و دوره‌های مختلف تاریخی خواهند گفت؛ از دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌هایی که در ادوار مختلف وجود داشته‌اند. نیما در این نامه و در اغلب نامه‌هایش، در حال پاسخ دادن به صداهایی است که از دوره‌های قبل به گوش می‌رسند. او با پیش کشیدن این موضوع که شاعر کسی است که بتواند از خودش جدا شود، قصد دارد پاسخی به تک‌گویی و ذهنیت‌گرایی شاعران پیش از خود بدهد. او بر ارتباط میان خود و دیگری تأکید می‌کند؛ چیزی که تا پیش از او کمتر به آن توجه شده بود.

در جای دیگری از همین نامه آمده است:

«دیدن در جوانی فرق دارد تا در سن زیادتر. دیدن در حال ایمان فرق دارد با عدم ایمان. دیدن برای این که حتما در آن بمانی یا دیدن برای این که از آن بگذری. دیدن در حال غرور، دیدن بحال انصاف، دیدن در حال وقعه، دیدن در حال سیر، در حال سلامتی و غیرسلامتی، از روی علاقه یا غیر آن.» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۱۰۹)

نیما با اشاره به این تفاوت‌ها در طرز دیدن، خصوصیات را از دوره‌ی خود برجسته می‌کند. انسان موجودی جسم‌مند و موقعیت‌مند است و نباید با تحمیل ذهنیتی خاص، عرصه‌ی عمل را بر آدمی تنگ کرد. نحوه‌ی دیدن و عمل کردن آدمی در هر موقعیتی به نحوه‌ی ارتباط او با آن موقعیت بستگی دارد. هر موقعیتی امکان‌های تازه‌ای پیش‌روی ما قرار می‌دهد و اگر به این امر توجه نکنیم، آینده را از دست خواهیم داد. چرا که در این شرایط تنها راهی که باقی می‌ماند پناه بردن به اندوخته‌های فکری پیشین است و به نوعی تحمیل کردن‌شان بر هر موقعیتی. این‌جاست که زمان گذشته اساس کار قرار می‌گیرد و امر نو که حاصل ارتباط فعال با موقعیت‌های مختلف است نادیده گرفته می‌شود. پذیرش موقعیت‌مندی و جسم‌مندی آدمی، مساوی است با پذیرش زندگی و عمل؛ مساوی است با ارتباط فعال و تاثیرگذار در

زندگی. برای نیما، شاعر کسی است که بتواند موقعیت‌ها و نگاه‌های متفاوت را در اجتماع درونی کند و شعری بنویسد که چکیده‌ای از تمام آن‌ها را در خود داشته باشد؛ یعنی نه این که از خود به خود برسد بلکه از خود به دیگری و از دیگری به خود برسد.

در دوازدهمین نامه‌ی خود می‌نویسد:

«قبول نکردن، توانایی نیست. توانایی در این است که خود را به جای دیگران بگذاریم و از دریچه‌ی چشم آن‌ها نگاه کنیم. اگر کار آن‌ها را قبول نداریم، بتوانیم مثل آن‌ها حظی را که آن‌ها از کار خود می‌برند، برده باشیم. شما اگر این هنر را ندارید، بدانید که در کار خودتان هم چندان قدرت تام و تمام ندارید. شاعر باید خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمده این است. همین را دستاویز کرده به شما نصیحت می‌کنم اینقدر خودپسند، مغرور و از خود راضی نباشید. اینکه دل نمی‌کنید از خودتان جدا شوید، علتش این است. حالت دوم که مزه‌ی کار دیگران را، مثل خودشان، نمی‌فهمید از حالت اول اثر گرفته است، ولی برای من و شما این عجز، عیب است.» (نیما، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

نیما در تقابل با نگاه «من» محورانه‌ای که در تاریخ و فرهنگ ایرانی ریشه دارد، از جدا شدن از خود می‌نویسد؛ یعنی از جدا شدن از زبان و گفتمانی سخن می‌گوید که فرد در درون آن قرار گرفته است و از ارتباط فعال با افراد دیگری که هر کدام داری نوع خاصی از نگاه و زبان هستند. اما چگونه می‌توان خود را به جای دیگران گذاشت و با چشم آن‌ها به جهان نگاه کرد؟ جواب شاید خیلی ساده باشد: از طریق همدلی. اما همدلی کردن و خود را جای دیگران گذاشتن ساده نیست. برای این کار، شاعر به تخیلی خلاق نیاز دارد و باید درک عمیقی از خود و دیگری داشته باشد. جدا شدن و گریختن از خود لازمه‌ی هر ارتباطی است. نیما با در نظر گرفتن این امر، در وهله‌ی نخست تک‌گویی و مرکزیت‌گرایی در شعر قبل از خود را به چالش می‌کشد و بعد به تفاوت میان «خود و دیگری» مشروعیت می‌بخشد. او می‌نویسد «موقتا» باید بتوان از خود جدا شد. کلمه‌ی «موقتا» در این جا بسیار مهم است. با اشاره به یکی از مباحثی که باختین در این زمینه بیان می‌کند، سعی می‌کنیم به اهمیت این نکته بپردازیم. تودوروف به نقل از باختین، در کتاب «منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین»، می‌نویسد:

«در صورتی که من با دیگری یکی گرفته شود، آنگاه که به عوض دو فرد تنها یک فرد باقی بماند، چه غنایی حاصل می‌شود؟ من چه چیزی به دست می‌آورم اگر دیگری در من یکی شود؟ او تنها آنچه را من می‌دانم و می‌بینم، می‌داند و می‌بیند. او تنها ابعاد تراژیک زندگی مرا درون خود تکرار می‌کند، پس بگذار بیرون بایستد زیرا تنها از آن جاست که می‌تواند آنچه را من از چشم‌انداز خودم نمی‌بینم و نمی‌دانم، ببیند و بداند. تنها این‌گونه او می‌تواند به رخداد زندگی من به طور اساسی غنای بیشتری ببخشد. در ادغام صرف و با غیر و زندگی وی، من نیز فقط می‌توانم گوهر تراژیک آن را تکرار کنم و افزونی بخشم و به عبارت دقیق‌تر، صرفاً آن را مضاعف کنم.»

از این منظر صرفاً باید از طریق ارتباط با «دیگری» به «خود» دست یافت و تفاوت میان «من» و «دیگری» نباید از میان برداشته شود. نیما در نامه‌ی بیست‌وششم و همچنین در نامه‌ی بیست‌وهشتم صراحتاً در این باره سخن می‌گوید. او در بخش پایانی نامه بیست‌وششم می‌نویسد:

«از دریچه‌ی چشم اشخاص، سلیقه و ذوق آن‌ها را می‌بینید. کسی که این قدرت را نداشته باشد یا به طور عادی بگوید: «بله من از

دریچه‌ی چشم آن‌ها می‌بینم» و نداند این مقدمه با استغراق و شرایطی تکمیل می‌شود، او شاعر نمی‌تواند باشد. هرچند ممکن است شاعرانه نگاه کند». او در نامه‌ی بعدی، نامه بیست‌وهشتم، می‌نویسد: «دو قدرت، به طور متناوب اما دائمی، باید در شما باشد: خارج شدن از خود و توانستن به خود درآمدن.» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۱۳۷)

خارج شدن از خود اگر با بازگشت به خود همراه نباشد، نتیجه‌ای جز از دست دادن «خود» ندارد؛ چرا که در این صورت خود را به نفع «دیگری» مصادره می‌کنیم و این نوع دیگری از سلطه را رقم خواهد زد. نیما به درستی روی این نکته تأکید می‌کند که نه تنها باید بتوان از خود جدا شد بلکه باید بتوان به خود نیز برگشت. این امر باعث می‌شود که به درک بهتر و عمیق‌تری از خود و دیگری برسیم. به تفاوت میان «من» و «دیگری» می‌توان به عنوان عاملی برای کشف راه‌های تازه نگاه کرد و نباید این امر را با بی‌ملاحظگی نادیده گرفت. این تفاوت، تفاوت میان دو فرد نیست، بلکه تفاوت میان دو فرهنگ است که برای رسیدن به خود باید آن را در نظر گرفت.

اما آیا نیما پس از مشروعیت بخشیدن به تفاوت میان «خود» و «دیگری»، همچنان این تفاوت را در سراسر کار خود در نظر می‌گیرد یا این تفاوت را به نفع یک وجود وحدت یافته، منسجم و واحد از میان برمی‌دارد؟ در پایان سعی می‌کنیم به این پرسش، پاسخ دهیم.

می‌توان از طریق اندیشه‌ی نیما به بسیاری از ویژگی‌ها و خصوصیات جهانی که او در آن زندگی می‌کند پی برد و آن‌ها را در مقابل جهان پیشین قرار داد. نیما با تقدس‌زدایی از امور مختلف تلاش می‌کند جهان سلسله‌مراتبی پیشین را در هم بشکند و با تأکید بر ارتباط میان صداها و فرهنگ‌های متفاوت، جهانی انسانی و طبیعی را به جای آن بنشانند. جهان پیشین، جهانی بود که همه‌چیز آن از بالا به پایین تنظیم شده بود. در رأس قدرت سیاسی، پادشاه قرار داشت و در خانواده پدر و در مکتب‌خانه یا کلاس درس، استاد و معلم و در فعالیت کسب‌وکار، استادکار. همواره یک موجود انسانی یا غیرانسانی اداره‌ی امور را در دست داشته است و همه باید خود را با خواست او تنظیم می‌کردند. با وجود این، نیما قصد دارد دوگرایی ذهن / عین را که در جامعه ایران عمیق‌ریشه دوانده است از میان بردارد و بر ارتباط فعال میان آن‌ها

تأکید کند. به طور کلی، نگاه نیما از جهانی نو و تازه حکایت می‌کند و برای فهم این موضوع کافی است به طرز نگاه او به «زمان» توجه کنیم. او در نامه‌های خود بسیار از واژه‌ی تغییر و تکامل استفاده می‌کند و خیلی از اندیشه‌های خود را از طریق این دو شرح و بسط می‌دهد. این موضوع نشان می‌دهد که زمان در اندیشه‌ی نیما، آن خصوصیت پیشین خود را از دست داده است و کاملاً روبه جلو حرکت می‌کند. به همین دلیل هم هست که از انسان موقعیت‌مند حرف می‌زند. او حتی گاه تا جایی پیش می‌رود که احساسات و تصورات انسان‌های دوره‌های قبل و زندگی‌شان را مرحله‌ای از کودکی انسان تلقی می‌کند. در نامه‌ی سی‌وسوم می‌نویسد: «پرسیدی چه مزیتی متأخرین بر متقدمین دارا هستند؟ اگر منکر تکامل تدریجی باشی، هیچ مزیتی. اما هنر از یک نقطه حرکت کرده این نقطه روزبه‌روز بزرگ شده و هستی دیگر که بزرگتر است فراهم آورده و اگر هر هستی را شامل فوایدی بدانی، بسیار رنگ‌ها و چیزها بر نقطه‌ی اول خواهد افزود. این است بنیان کار. یکی راه می‌پیماید و در هر قدم به جایی ندیده می‌رسد و چیزی در می‌یابد. در عالم هنر هم همین را باید در نظر گرفت. هنر امروز بارها دقیق‌تر است.» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۱۴۳)

نیما بسیار بر نگاه تکامل‌گرایانه‌ی خود تأکید می‌کند. او معتقد است که هر چه زمان بیشتری بگذرد درک عمیق‌تر و ژرف‌تری از هنر به دست می‌آید و این یعنی این که او به پیشرفت اعتقاد دارد؛ پیشرفتی که با گذشت زمان به دست می‌آید. اما سوالی که در این جا مطرح می‌شود این است که آیا هر تغییر و حرکتی، لزوماً منجر به پیشرفت می‌شود؟

نیما در نامه‌ی سی‌وهفتم می‌نویسد:

«... وزن نتیجه‌ی یک مصراع و بیت نیست بلکه چند مصراع و چند بیت باید مشترکاً وزن را به وجود بیاورند. این است بر طبق انتظام طبیعی وزن شعر که در اشعار همسایه معنی دارد. در صورتی که برای قدما یک مصراع یا بیت دارای وزنی هستند، یعنی بر حسب قواعد عروضی یا موزیکی یا هجایی، اما من وزن را بر طبق معنی و مطلب به همین اساس به شعر می‌دهم، نتیجه‌ی چند مصراع است و گاه چند بیت.» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۱۴۶)

و در نامه‌ی چهل‌ودوم می‌نویسد: «این فکر را از منطق مادی گرفته‌ام و اصل علمی است که هیچ چیز نتیجه‌ی خودش نیست، بلکه نتیجه‌ی خودش با دیگران است.» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۱۵۳)

نیما در این جا بیش از هر چیز دیگری بر ارتباط میان ابیات شعر تأکید می‌کند؛ ارتباطی که باید به صورت طبیعی شکل بگیرد نه مصنوعی و از طریق «قواعد عروضی یا موزیکی یا هجایی». از نظر نیما، ذوق و حس باید سطر را بسازند نه قواعد از پیش تعیین شده. از طرفی، به طور مثال، در اشعار قدیم امکان تأثیرگذاری هر بیت یا مصراع بر دیگر ابیات اندک است؛ چرا که ارتباطی که میان ابیات وجود دارد کاملاً سلسله‌مراتبی است و به طور کلی از بالا به پایین تنظیم شده است. ابیات در موقعیت برابری نسبت به هم قرار ندارند. در واقع قواعدی که برای هر نوع شعری تنظیم شده است، این امکان را نمی‌دهد که ارتباط به صورت طبیعی شکل بگیرد. وزن و قواعد عروضی نقش پدر را در شعر قدیم بازی می‌کند و به مثابه یک «من» مقتدر، خود را بر تمام ابعاد شعر تحمیل می‌کند. آیا در جامعه‌ای که درون‌گرایی، مرکزیت‌گرایی، تک‌صدایی و خودرأیی بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند، از شعر انتظار دیگری باید داشت؟

در شعر، یکی از عواملی که باعث می‌شود نتوان از کلمات و زبان‌های مختلف در جامعه آنچنان که باید استفاده کرد، تأکید بیش از اندازه بر موسیقی است. اصرار بیش از حد بر موسیقی

باعث می‌شود که سطر به طور محض تابع موسیقی باشد. در این حالت، هر کلمه‌ای اجازه‌ی ورود به شعر را نخواهد یافت مگر این که موسیقی شعر به آن اجازه‌ی ورود دهد. به طور کلی، در چنین شرایطی، موسیقی است که سطر را می‌سازد نه کلمات و زبان‌های مختلف که نماینده‌ی گفتمان‌های مختلفی در جامعه‌اند. نیما در نامه‌ی پنجاه و هشتم می‌نویسد:

«... تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم. در این صورت شعر از انقیاد با موسیقی مقید ما رها می‌شود. شعر جهانی است سوا و موسیقی سوا. در یک‌جا که بهم می‌رسند می‌توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر، آهنگ نیست. همچنین برای آهنگی می‌توان شعر به وجود آورد، اما شعر، موسیقی نیست.» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۱۶۹)

نیما در خیلی از نامه‌های خود به این امر اشاره می‌کند. تا جایی که در نامه‌ی صد و هشتم می‌نویسد:

«شعر سنتی ما، مثل موسیقی ما، وصف‌الحالی است و به حد اعلا‌ی خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلاً غم‌انگیز یا شادی‌افزا باشد؛ مگر این‌که با حالت ذهنی کسی وفق

بدهد. زیرا چیزی را مجسم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد. این است که من می‌گویم برای دکلامه شدن به رسم امروز، مناسب نیست.» (نیما، ۱۳۸۵: ۲۳۷)

حرف نیما را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که شعر کلاسیک به عینیت و صدای دیگری توجه کافی ندارد. او در این جا از «به یاد آوردن» می‌نویسد. این نکته‌ای اساسی و مهم است. او شعر و موسیقی ایرانی را وصف‌الحالی می‌داند و از این طریق به این نتیجه می‌رسد که شعر و موسیقی ما، به خاطر و گذشته تعلق خاطر بیشتری دارند تا به زمان حال و آینده. منظور از این که موسیقی و شعر ما به خاطر و گذشته وابسته‌اند چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت که اگر به موقعیت‌های فردی و جمعی و همچنین به زمان‌مندی و جسم‌مندی انسان توجه شود، چیزی که همواره مورد توجه قرار خواهد گرفت این است: «شدن» و نوع زیست و زندگی روزمره‌ی آدمی که مدام در حال تغییر است و در هر موقعیتی باید موضع خاصی اتخاذ کرد. این امر ما را از جزم‌اندیشی دور می‌کند و به سمت یک جهان نسبی می‌کشاند. چیزی که باعث ترجیح دادن خاطر و گذشته بر زمان حال و آینده می‌شود، سلطه‌ی امور ذهنی و درونی بر امور بیرونی و عینی است. گفتنی است که چیزی که

موجب به یاد آوردن می‌شود، خاطره و به نوعی حافظه است. به سخن دیگر، انگار شعر، و حتی جامعه‌ی ایران که اغلب خود را از طریق شعر به یاد آورده است، جان‌پناهی جز حافظه و خاطره ندارد و بخشی از این موضوع به معرفت‌شناسی و شناخت انسان ایرانی نسبت به جهان هم مربوط است.

نیما در نامه‌اش به شین پرتو می‌نویسد:

«باید هنرمند در نظر داشته باشد که برای مردم است. خودخواهی او را نباید در کوره راه بیندازد که من فقط برای پوست خود هستم. در زندگی با مردم این خودخواهی (وقتی که به آن زیاده از حد اهمیت گذارده شود) خنک و در عمق بسیار شرم‌آور است. هنر واسطه‌ی التیام همه‌ی دردها و واسطه‌ی پیشرفت در زندگی است چون زندگی ما را دیگران ساخته‌اند هنر چیزی را به دیگران می‌دهد است. شاید وقتی لازم بیاید قسمت بیشتر وقت و زحمت هنرمند به مصرف این منظور برسد. هنرمند واقعی نمی‌گوید: من رنجوری دیگران را فهم نمی‌کنم. و چون اعتراف دارد وسیله‌ی خدمتش را هنر اوست بکار می‌برد (پیش از آنکه به او سفارش بدهند).» (نیما، ۱۳۸۵؛ ۳۰۵)

با وجود این، با آن که نیما در آغاز تفاوت میان «من» و «دیگری» را می‌پذیرد و کوشش می‌کند که به آن توجه خاصی نشان دهد، در اندیشه‌ی او، «دیگری» صدای خودش را پیدا نمی‌کند؛ یعنی او تا مرحله‌ی هم‌حسی و همدلی با دیگران و حتی اشیاء پیش می‌رود اما پس از آن تلاشی برای جلو رفتن نمی‌کند. او همواره تلاش می‌کند خود را به جای دیگران بگذارد، و این کار را به دیگر شاعران زمان خود هم پیشنهاد می‌کند، تا رنج دیگران را مثل خود آن‌ها فهم کند. اما باید توجه داشت که این از مراحل اولیه‌ی کار است و کار در این جا به پایان نمی‌رسد.

به این بخش از شعر «خونریزی» توجه کنید:

من به تن دردم نیست

یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا

و چرا هر رگ من از تن من سفت و سقط شلاقی ست

که فرو آمده سوزان

دمبدم در تن من.

تن من یا تن مردم، همه را با تن من ساخته اند

و به یک جور و صفت می دانم

که درین معرکه انداخته اند. (نیما، ۱۳۸۴؛ ۷۵۹)

مختاری در کتاب «انسان در شعر معاصر» می نویسد: «عشق نمود ناب و نهایی همبستگی آدمیان است. انسان به شیوه ای سطحی و تصادفی، و با تفکری صرفاً درون گرایانه، به دیگری نمی پیوندد. رابطه ی بی واسطه چشم انداز اوست. از این رو نیما در شعر، به ویژه در شعرهای عاشقانه اش، می کوشد یگانگی با انسان (معشوق) و این همانی با طبیعت (جهان) را با هم ترکیب کند.

انسان تنهایی را بر نمی تابد. و عشق چشم انداز اصلی اوست. عشق به همراه و همدم خاص، و عشق به همراهان و همدمان عام. عشق به انسان در کلیت خود این روح غنایی را سرشار کرده است. و ایمان به پیروزی در جزء به جزء ذهن او نشان همین عشق است.

تلاش انسان گرایانه ی شاعر آن است که زبان درد و زبان تنهایی را به زبان عشق و زبان یگانگی بپیوندد. زبان شعر همان زبان همبستگی میان انسان هاست. خواه همبستگی در جامعه و خواه اتحاد با طبیعت. زبان انسان در شعر به وحدت می رسد. همچنان که در عشق با انسان دیگر به وحدت می رسد.» (مختاری، ۱۳۹۲؛

۲۶۴-۲۶۵) در ادامه، مختاری به بخشی از شعر «پی دارو چوپان» ارجاع می‌دهد:

من ترا بوده‌ام آن گونه که تو

بوده‌ای نیز مرا

همچو دو کفه‌ی نارنج بریده به نهانش دستی

وین دمش داده همان دست نهران پیوستی. (نیما، ۱۳۸۴: ۵۸۱)

مختاری به خوبی نشان می‌دهد که شعر نیما چه خصوصیتی دارد. او به درستی به این نکته اشاره می‌کند که «نیما در شعر، به ویژه در شعرهای عاشقانه‌اش، می‌کوشد یگانگی با انسان (معشوق) و این‌همانی با طبیعت (جهان) را با هم ترکیب کند.» در واقع، مختاری هم اعتقادی جز این ندارد و او با تحلیل شعر نیما، هم دیدگاه خود را نسبت به نحوه‌ی ارتباط با دیگری بیان می‌کند و هم رویکرد نیما را آشکار می‌کند. گفتنی است که مختاری از نظر معرفت‌شناسی به «دیگری» در شعر معاصر پرداخته است. او می‌نویسد: «... من در این بررسی فقط در پی نقد معرفت‌شناسی

شعر معاصر در زمینه‌ی مسائل انسانی‌ام و بس.» (مختاری، ۱۳۹۲؛ ۲۳) از نظر معرفت‌شناسی کار مختاری قابل تحسین است. بسیاری از مشکلات موجود در شعر معاصر ایران، مربوط به حوزه معرفت‌شناسی است. اگر خیلی از شعرها نمود عینی ندارند، اگر تن در شعر نمود آشکاری ندارد، اگر جسم‌مندی و موقعیت‌مندی انسان نادیده گرفته می‌شود و شعرها اغلب انتزاعی‌اند، همه و همه به حوزه معرفت‌شناسی مربوط می‌شود. یکی از ویژگی‌های انسان ایرانی - گو آن‌که این را شاید نتوان به همه تعمیم داد اما بدون تردید گفتمان غالب همین است - نادیده گرفتن امور عینی برای رسیدن به یک زندگی والاتر و مهم‌تر است. لاقلاً می‌توان این‌گونه بیان کرد که انسان ایرانی همواره در چنین مسیری قدم برداشته است، در مسیر نادیده گرفتن و پشت کردن به زیست جهان واقعی. عرفان، دین و همچنین نظام‌های سیاسی در ایران - و حتی متفکرانی نظیر آل‌احمد، شریعتی، نراقی و شایگان که نسبت به دیگری (غرب) سر ستیز داشتند و انسان ایرانی را تشویق می‌کردند که به هویت اصلی خود برگردد - در این مسیر گام برداشته‌اند. شکل و نحوه‌ی نگاه ما به جهان وارونه است. شناخت ما از جهان، حاصل بی‌اعتنایی به جهان است، بی‌اعتنایی به جهانی که در آن هستیم. اخلاقیات، ارزش‌ها، گرایش‌ها و نگرش‌ها در جامعه‌ی

ایران، بسیار تحت تأثیر چنین نگاهی به جهان است. حقیقت برای انسان ایرانی جای دیگری است. جایی که کمترین نسبت را با جهان موجود دارد. زمان، مکان و همه چیز آن با جهان موجود متفاوت است. انسان ایرانی، به دلایل تاریخی و فرهنگی، بیشتر در آرزوها و رویاهایش زندگی می کند تا در جهانی که در آن هست.

با وجود این، یکی از مشکلاتی که در نقد مختاری وجود دارد، نوع نگاه او به زبان و انسان است. او بیشتر به دنبال وحدت است تا هر چیز دیگری. او می نویسد: «زبان انسان در شعر به وحدت می رسد. همچنان که در عشق با انسان دیگر...». «دیگری» در چنین نگاهی چه جایگاهی دارد؟ آیا دیگری به نفع وحدت مصادره نمی شود؟ آیا این نگاه نشأت گرفته از واقعیتی است که در عشق یا در زبان شعر پدیدار می شود؟

## نتیجه‌گیری

در اندیشه‌ی نیما، اگر تر را به عنوان «من» در نظر بگیریم و آنتی‌تر را «دیگری»، با ادغام شدن این دو که یک سنتز را به وجود می‌آورد، تفاوت میان «من» و «دیگری» از بین می‌رود و یک جهان و آگاهی واحد مبنای همه‌چیز می‌شود. نیما به تفاوت میان «من» و «دیگری» اهمیت می‌دهد و حتی سعی می‌کند به آن مشروعیت بیشتری ببخشد اما تلاشی برای حفظ این «تفاوت» نمی‌کند و آن را با تأکید بر یک آگاهی و جهان وحدت‌یافته و یکپارچه نادیده می‌گیرد. این جاست که باید گفت تفکر نیما، همان‌طور که خود او در نامه‌هایش عنوان می‌کند، دیالکتیکی است نه گفت‌وگویی. نیما به اندیشه‌ی دیالکتیکی هگل تعلق خاطر زیادی دارد و میان اندیشه‌ی دیالکتیکی، آن هم از نوع هگلی‌اش، با اندیشه‌ی گفت‌وگویی تفاوت‌های مهمی وجود دارد. این موضوع در شعر او هم تأثیر عمیقی بر جا گذاشته است. یکی از خصوصیات بارز اندیشه‌ی گفت‌وگویی ناتمامی و نافرجامی آن است و پایانی برای آن نمی‌توان متصور شد و همواره روبه سوی آینده دارد. اما دیالکتیک هگلی در نقطه‌ای به خود پایان خواهد داد و این نظام فکری بسته تناقضات و تفاوت‌های انسانی را در خود حل خواهد

کرد و همه چیز را به نفع جهانی یکپارچه و وحدت یافته مصادره می‌کند. در شعر نیما هم، «دیگری» صدای مستقلی ندارد و همچنان زیرسایه‌ی «من» قرار دارد؛ چرا که او با ادغام کردن «من» و «دیگری» جهانی وحدت یافته و یکپارچه را نشان می‌دهد که حاصل یک جهان بینی مسلط بر متن است. هر تناقض و تفاوتی که در هستی و جهان آدمی وجود دارد، تنها می‌تواند در این جهان بینی یکپارچه خود را نشان دهد.

گفتمان رسمی و مسلط در ایران که کوشش می‌کند در همه جا حضور بی‌واسطه و تک‌گویانه‌ای داشته باشد، همواره هدف‌های خود را براساس اصولی خاص پیگیری کرده است. تمرکز بر وحدت و یکپارچگی از ابزارهای مفهومی این گفتمان است که از طریق آن ها صداهاى متفاوت را خفه می‌کند. زبان رسمی در خدمت گفتمان مسلط است و راه را برای نفوذ بیشتر این گفتمان در ابعاد مختلف اجتماع هموار می‌کند. گفتمان مسلط و رسمی، «دیگری» را دشمن خود می‌داند؛ چرا که تنها امر مهم برای او وحدت و یکپارچگی است و از جایی که چهره‌ی «دیگری» از طریق تفاوتی که با «من» دارد بازشناخته می‌شود، همیشه سرزنش و طرد می‌شود. دیگری در این گفتمان، موجودی نابهنجار است که موجب

برهم زدن نظم اجتماعی می‌شود؛ «دیگری» تهدیدکننده‌ی وحدت و یکپارچگی است. به سخن دیگر، گفتمان رسمی از طریق «طرد» و «حذف» به خود هویت می‌بخشد، طرد و حذف تفاوت. این گفتمان با تأکید افراطی بر امور مشترک و جمعی و تحمیل آن بر افراد، هر امر متفاوتی را کنار می‌گذارد و آن را دشمن خود می‌داند. یکپارچگی و وحدت با نفی «دیگری» به وجود می‌آید. این گفتمان با انکار ارتباط و تعامل میان «من» و «دیگری»، درصدد تعمیم دادن اصولی از پیش مشخص بر تمام افراد است.

ارتباط من با دیگری از طریق تفاوت شکل می‌گیرد. تفاوت میان من و دیگری در زندگی روزمره نمود آشکاری دارد. اما گفتمان رسمی با نادیده گرفتن این تفاوت، که در زندگی عملی وجود دارد، زندگی عملی را به نفع مفاهیمی خاص مصادره می‌کند و آن را به سطحی مشخص تقلیل می‌دهد. گفتمان رسمی و مسلط تلاش می‌کند از «من» موجودی بسازد که همواره نسبت به هر صدای غریبه‌ای به عنوان یک تهدید نگاه کند؛ هر چیزی که خارج از محدوده‌ی شناخت «من» قرار بگیرد، نوعی انحراف و کجروی محسوب می‌شود و به همین دلیل ناپه‌نچار است. از این نظر، انحراف از آن اصول تعریف شده و مشخص، که در عین حال

الگوهای زیادی برای نحوه‌ی رفتار کردن افراد ایجاد می‌کند، موجب می‌شود که نظم و وحدت اجتماعی بهم بخورد و جامعه از هم بپاشد. فرد در این گفتمان چیزی جز ابزاری در خدمت هدف-های گروهی خاص نیست و به هیچ عنوان فردیت او در نظر گرفته نمی‌شود. از خصوصیات دیگر این گفتمان این است که بر خانواده، به مثابه یکی از نهادهای اجتماعی، بسیار اصرار می‌ورزد؛ به این دلیل ساده که افراد در خانواده بر مبنای همان اصول تعریف شده تربیت می‌شوند و به راحتی آن اصول را درونی می‌کنند. و از طرف دیگر، در درون هر خانواده نوعی از سلسله‌مراتب وجود دارد که این گفتمان برای تداوم خود به نهادینه شدن آن در افراد بسیار نیاز دارد. شرط بقای گفتمان رسمی وجود نهادی مثل خانواده است که با محوریت پدر، که در رأس امور قرار دارد، به دیگر اعضاء تسلیم شدن در برابر این سلسله‌مراتب را بیاموزد. گفتمان رسمی برای بقای خود نیازمند قربانی است. این گفتمان بر مبنای این حکم کلی پیش می‌رود: «برای بقای خود باید بتوانی از روی دیگران رد شوی.» یا: «بکش تا زنده بمانی.» فردیت تنها قربانی جمع‌گرایی و وحدت‌گرایی انحصارطلبانه‌ی این گفتمان نیست. در واقع این اندیشه پیامدهای ناخوشایند دیگری هم دارد که در ابعاد مختلف اجتماعی بروز پیدا می‌کنند. پیوند میان فرد و جمع و ارتباط فعال

میان آن‌ها نادیده گرفته می‌شود و به افراد به مثابه موجوداتی کنش پذیر نگریسته می‌شود نه کنشگر. گفتمان رسمی می‌خواهد بگوید که «خود» در نسبت و ارتباط فعالی که با دیگران دارد شکل نمی‌گیرد، بلکه با حل شدن در جمع و منافع جمعی شکل می‌گیرد. به سخن دیگر، از جایی که سلسله‌مراتب در این گفتمان اهمیت ویژه‌ای دارد، تقدم جمع بر فرد از مفروضات آن است. در این گفتمان ارتباط میان فرد و جمع به کلی فراموش شده است. گفتمان رسمی و مسلط انکارکننده‌ی ارتباط است و تنها بر تابع بودن فرد از جمع تأکید می‌کند. توجه به زندگی عملی و روزمره ماهیت ناراست گفتمان رسمی را افشا می‌کند.

مسئله‌ی دیگری که لازم است به آن اشاره شود، نوع نگاه نیما به زمان و نحوه‌ی حرکت آن است. او بر زمان‌مندی و موقعیت‌مندی انسان بسیار تأکید می‌کند و زمان از نظر وی دایره‌وار حرکت نمی‌کند. با وجود این، نیما تکامل‌گراست. او در نوشته‌های خود بارها به کودکی انسان در دوره‌های پیشین اشاره می‌کند و معتقد است که خیلی از مسائل مطرح شده و حتی احساساتی که در آن دوران بروز یافته‌اند، و نوع مواجهه‌ی آدمی با هستی و جهان، نشان دهنده‌ی کودکی انسان است. اگر پیامدهای نظری چنین

رویکردی را در نظر بگیریم، به مفهوم پیشرفت می‌رسیم. به سخن دیگر، نیما به پیشرفت معتقد است و هر دوره را تکامل یافته‌تر از دوره‌ی قبل می‌داند. در این جا شباهت‌هایی میان اندیشه‌ی او و هگل دیده می‌شود. مایکل هولکویست در کتاب «مکالمه‌گرایی» می‌نویسد: «در تاریخ باختین معیاری که مراحل بالاتر آگاهی را می‌توان با آن سنجید یگانگی و وحدت مورد نظر هگل و لوکاچ نیست، بلکه چندگانگی و تنوع است. تفاوت اساسی دیگر در فهم مکالمه‌گرایی از مفهوم پیشرفت خوابیده است: به جای آگاهی وحدت‌گرا یا نوعی آگاهی که به طور دائم همچون موجی خروشان و فرارونده پیش می‌رود و ما آن را نزد هگل و لوکاچ می‌یابیم، مکالمه‌گرایی تاریخ را همانند پیکاری دائمی میان تک‌گویی و مکالمه (مونولوگ و دیالوگ) می‌بیند و امکان بازگشت یا وارونگی دائمی را نیز در نظر می‌گیرد.» (هولکویست، ۱۳۹۵؛ ۱۲۳)

نیما از این نظر بیشتر وامدار اندیشه‌های هگل است و توجه اندکی به مکالمه‌گرایی دارد. نیما به «دیگری» همچون موضوعی برای شناسایی نگاه می‌کند. او در وهله‌ی اول بر خارج شدن از «خود» تأکید می‌کند و از همین طریق مقدمات کار را مهیا می‌کند؛ یعنی تلاش می‌کند تا خود را جای او، یک انسان دیگر یا یک شیء،

بگذارد و پس از دریافت دقیق از موضوع خود، به خود بازمی‌گردد تا نظامی وحدت‌یافته و منسجم را شکل دهد. این وحدت از طریق نادیده گرفتن تفاوت و حذف تفاوت به وجود می‌آید. از آن جا که او وامدار فیلسوفی ایدئالیست به نام هگل است، به شکل دیالکتیکی سعی در پر کردن شکاف میان «خود» و «دیگری» دارد. و نتیجه‌ی کار چیزی جز مصادره کردن «دیگری»، و تفاوت او با «من»، نیست. در این جا «دیگری»، این بار به شیوه‌ای متفاوت، باز به نفع «من» در حال مصادره شدن است و حق متفاوت بودن از او گرفته می‌شود. نیما حتی در رویکردی که نسبت به زمان و تاریخ دارد هگلی است. او معتقد به پیشرفت است و بر این باور است که انسان دوره‌ی کودکی خود را گذرانده است و به آگاهی بیشتری رسیده است. او بارها در نامه‌های خود بیان می‌کند که تکامل‌گراست و همین مسئله یک بار دیگر نگاه خطی و هگلی او را نسبت به تاریخ آشکار می‌کند.

«من» به دلیل جایگاه و موقعیت منحصر به فردی که در زبان و به تعبیر هولکویست در «وجود» اشغال کرده، با «دیگری» متفاوت است. زمان و مکان هر شخص به او اجازه می‌دهد تا از دیدگاه و زاویه‌ای خاص به جهان بنگرد. کوشش برای وحدت و یکپارچگی،

کوشش برای نادیده گرفتن موقعیت خاص و منحصر به فرد «من» و «دیگری» در زبان است.

هر پاره گفتاری پاسخی به پاره گفتارهای دیگر است. در واقع، «من» حاصل نسبتی است که با پاره گفتارهای دیگر دارد. باختین بر این نکته بسیار تأکید می‌کند و بودن را به مثابه ارتباط ژرف با غیر و به مثابه رویداد در نظر می‌گیرد؛ رویدادی گشوده و باز که همواره توانایی فراروی از خود را دارد. مکالمه در این سطح از زبان رخ می‌دهد. در جایی که پاره گفتارها بهم می‌رسند و با ارتباطی فعال به خود شکل می‌دهند. نحوه‌ی ادراک «من» از «دیگری» و «دیگری» از «من» به جایی بستگی دارد که هر کدام در مکان و زمان اشغال کرده‌ایم. موقعیت من به من اجازه نمی‌دهد که به همه چیز اشراف کامل داشته باشم و همه چیز را ببینم، همچنان که موقعیت دیگری از چنین موضوعی پرده برمی‌دارد. هر یک از ما، من و دیگری، برای فهم و ادراک بیشتر از خود و موقعیت خود، به هم وابسته هستیم.

نیما در آغاز تفاوت میان «من» و «دیگری» را می‌پذیرد و کوشش می‌کند که به آن توجه خاصی نشان دهد، اما در اندیشه‌ی او، «دیگری» صدای خودش را نمی‌یابد؛ یعنی او تا مرحله‌ی هم‌حسی و همدلی با دیگران و حتی اشیاء پیش می‌رود اما پس از آن کوشش

بیشتری برای جلو رفتن نمی‌کند. باید توجه داشت که این از مراحل اولیه‌ی کار است و کار در این جا به پایان نمی‌رسد. به هر رو، من نیما نمی‌تواند نماینده‌ی خوب و کامل دیگری هم عصر او باشد.

با این همه، این اشارت‌ها نباید موجب غفلت از کار مهم و بزرگی شود که نیما انجام داد. نیما فرزند زمان خود بود و دریافت عمیقی از تاریخ و مسائل روز داشت. تلاش‌های او برای شنیده شدن صدای دیگری ستایش‌انگیز است و بدون شک او یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان و شاعران پیشرو در شعر فارسی است.

## نگاهی به شعری از براهنی

در ایران تا پیش از دوره مشروطه همه چیز زیر پوشش همان نگاه کلی به انسان قرار داشت. در این دوره با به وجود آمدن تحرکات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، جامعه دچار تغییراتی شد. به مرور تحولاتی در جامعه رخ داد و تصورات تازه‌ای نسبت به انسان و جهان شکل گرفت. در عرصه‌ی شعر و نقد و نظر، با ظهور نیما این امر خود را بیشتر آشکار کرد (البته همان‌طور که شمس لنگرودی هم در کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو اشاره می‌کند، قبل از نیما هم افرادی مثل تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی و... بودند که چون او به روند معمول پشت کرده بودند، در این میان تنها او بود که این فرصت را یافت تا به شکل منسجم و دقیقی شعر نو فارسی را برای همگان توضیح دهد و به آن مشروعیت بیشتری ببخشد. شاید اگر تقی رفعت زنده می‌ماند و در جوانی نمی‌مرد، اوضاع به شکل دیگری رقم می‌خورد). تا پیش از این دوره، انسان ایرانی هرگز نتوانسته بود از آن نگاه کلی به انسان - منظور از نگاه کلی این است که تا پیش از این دوره، فرد و فردیت آن چنان که باید مورد توجه نبوده است و همه چیز حول محور جمع بوده است و بر همین اساس به انسان نگریسته‌اند - فاصله بگیرد و طور دیگری

ببیند. اما پس از ظهور نیما، این مهم تحقق یافت. شعر و اندیشه‌ی نیما، خود گواه همین موضوع است. او (نیما) در مقابل کهنه‌گرایی و ذهنیت کهنه ایستاد و نقش مهمی در تغییر نگاه انسان ایرانی نسبت به شعر ایفا کرد. ظهور نیما در آن دوره نشان دهنده‌ی گسستی معرفت‌شناختی در جامعه ایران است. می‌توان گفت در دوره مشروطه در تمام ابعاد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... شاهد این گسست هستیم (گفتنی است که در این جا قصد نداریم به ابعاد گوناگون آن دوره بپردازیم اما این تمام ماجرا نیست؛ چرا که با شکست مشروطه جامعه‌ی ایران مجدداً به استبداد تن داد و به دلیل مستقر نشدن نهادهای مدنی و اجتماعی، زمینه‌ی پدید آمدن فردمحوری افراطی مهیا شد که هنوز هم گریبان جامعه ایران را رها نکرده است. انسان خصوصی و ذره‌ای‌شده حاصل همان دوران است. از طرفی، در این متن هر کجا که از گذشته‌محوری سخن به میان آمد، منظور تعمیم دادن همه‌ی ابعاد گذشته به زمان حال یا آینده نیست بلکه بیشتر به «من» محوری و نادیده گرفتن «دیگری» نظر داریم که در تاریخ و فرهنگ ایران سابقه‌ای بس طولانی دارد). با این همه، همچنان نحوه‌ی برقراری ارتباط با «دیگری»، قابل بحث و بررسی باقی ماند و تلاش چندانی برای

تحقیق و تفحص در این باره، نه در آن دوره و نه در دوره‌های بعد، صورت نگرفت.

هنوز عده‌ی زیادی از شاعران ایران با همان ذهنیت سلسله‌مراتبی پیشین به انسان و جهان می‌نگرند؛ ذهنیتی که بیشتر در دنیای حماسه یافت می‌شود. دنیایی که در آن، یک دانای کل فراتر از زمان ایستاده است و همه‌چیز را تحت اداره و کنترل خود دارد. قطعیت، تک‌گویی، مرکزیت‌گرایی در متن و... از خصوصیات این ذهنیت است. همه‌چیز با «من» سنجیده می‌شود و چیزی که همچنان نادیده گرفته می‌شود «دیگری» است. هر دیدگاه متفاوتی در شعر، به محض ورود، به تصاحب «من» در می‌آید و امکان دیگربودگی را از دست می‌دهد. به عبارتی، «من» محور بودن متن، تمام راه‌ها و روزنه‌ها را برای حضور دیگری می‌بندد. به طور مثال در غزل، دوبیتی، رباعی و... قالب اشعار، انکارکننده‌ی فرد و امور فردی است. شاعر در برخورد با قالب تعریف شده هیچ اختیاری از خود ندارد و با رعایت کردن آن قالب تعریف شده است که نوشته‌اش شعر نامیده می‌شود. مقصود از بیان این نکات پرداختن به شعر کلاسیک و مسائل مربوط به آن نیست. چیزی که مد نظر است «من» محور بودن شعر معاصر فارسی و نسبت آن با قالب‌های

تعریف شده برای شعر کلاسیک است. به نظر می‌رسد خویشاوندی نزدیکی بین این دو («من» محوری در شعر نو و قالب‌های تعریف شده برای اشعار کلاسیک) وجود داشته باشد. هر دو شعر را با نظارت کامل خود پیش می‌برند و صداهای متفاوت را در متن خفه می‌کنند. در شعر کلاسیک، پویایی و «شدن» جایش را با انفعال و «بودن» عوض می‌کند و جهانی که نشان داده می‌شود، جهانی است که انسان‌ها در آن مرده به دنیا می‌آیند. نه تنها نیما بلکه شاعران پس از او هم از این نکته غافل نبوده‌اند. اما در عمل کمتر شاعری توانسته است که خود و شعرش را به تمامی از شر این امر در امان نگه دارد. در اغلب شعرها «من» حرف اول و آخر را می‌زند و همچنان «دیگری» نادیده گرفته می‌شود. مسئله‌ی دیگری که باید به آن اشاره کرد، مسئله‌ی زمان و به‌طور کلی مسائل مربوط به آن است. بررسی‌های ما نشان می‌دهد که «گذشته» نقش مهم‌تری نسبت به زمان حال و آینده در شعر معاصر فارسی دارد. این تکیه گاه (گذشته) یکی دیگر از اشتراکات مهم میان شعر نو و شعر کلاسیک است. شعر کلاسیک از طریق قالبی که از پیش تعریف شده ساخته می‌شود و شعر نو با «من» مقتدری که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایران دارد. در اغلب موارد هر دو به زمان حال و آینده بی

اعتنا هستند و به نوعی می‌توان گفت بی‌اعتنایی به زمان حال و آینده بی‌اعتنایی به «دیگری» است.

به هر ترتیب، در اشعار کلاسیک همه‌ی ناهمواری‌ها و تناقض‌ها در یک آگاهی حل می‌شوند و به وحدت می‌رسند و از طریق یک آگاهی برتر هر امر بی‌قاعده‌ای قاعده‌مند می‌شود و در قالبی خاص قرار می‌گیرد. جهانی که بازنمایی می‌شود، جهانی یکپارچه و منسجم است که از طریق یک آگاهی خاص سامان یافته است. در اشعار کلاسیک تقریباً امر نامعلوم و پیش‌بینی‌ناپذیری وجود ندارد. از طرفی، اشعار کلاسیک با جهان انضمامی و عینی انسان کمتر سروکار دارند.

با این همه، نیما از جمله افرادی است که به هیچ‌وجه زبان را در شعر با رویکردی زبان‌شناسانه دنبال نمی‌کند و هم شعر و هم تئوری او در این زمینه نشان می‌دهد که او زبان را مقوله‌ای انتزاعی نمی‌داند، بلکه سویه‌های عینی و اجتماعی آن را بیش از هر چیز دیگری در نظر می‌گیرد. از این نظر می‌توان نیما را همچنان فردی پیشرو و مهم قلمداد کرد. او علیه تفکر انتزاعی قد علم کرد و تلاش کرد شعر و زندگی را بهم وصل کند. در آراء او این امر به خوبی قابل پیگیری است. پس از نیما، براهنی، رویایی و... نه‌تنها طرد کردن

این نگاه را نشانه‌ی آوانگارد بودن خود دانستند، بلکه زبان را در شعر به امری زبان‌شناسانه تقلیل دادند و وقتی از این زاویه به نیما نگاه می‌کردند او را نه در پیش‌رو بلکه در پشت‌سر خود می‌دیدند. گفتنی است که این امر در اشعار رویایی بیش از اشعار براهنی دیده می‌شود و شعر براهنی تا پیش از مجموعه شعر «خطاب به پروانه‌ها» به چنین نگاهی بی‌اعتناست (حتی در همه‌ی شعرهای او در مجموعه شعر ذکر شده این امر دیده نمی‌شود).

به هر رو، به نظر خیلی از صاحب‌نظران، براهنی یکی از شاعران مهم معاصر فارسی است. در این جا برای روشن شدن موضوع مورد بحث به یکی از شعرهای او در کتاب خطاب به پروانه‌ها می‌پردازیم.

## نگاه چرخان

همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا  
نشسته‌ای

بر روی برگ‌ها و، در «درکه» بوباد می‌وزد بوبرف می‌بارد و من  
نیستم

هر روز از گلفروشی «امیر آباد» یک شاخه گل می خریدم تنها  
یک شاخه

- اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما -

و موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته‌ای

سیگار می کشم می خندی هر روز یک شاخه گل

آنگاه یاد زمان‌هایی می افتم که یک الف بچه بودم

و در زمستان‌های تبریز

کت پدرم را به جای پالتو می پوشیدم

و با برادر آبی چشمم از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را می دویدم

و می گریستم زیرا که می گفتند: این بچه در چشم‌های

سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد

- اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما -

و با برادر آبی چشمم گاهی به تماشای اعدامی‌ها در میدان  
ساعت «تبریز» می‌رفتیم

و صبح زود برف، روی سر مردهای اعدامی آرام می‌نشست و  
روی پلک‌هایشان

زن‌ها چادر به سر همگی می‌گریستند ساعت میدان اعلام  
وقت جهان را می‌کرد

من با برادر آبی چشمم تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم

- این بزمجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد -

- اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما -

در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد

افسوس! ساده نبودن، تلخم کرده و گرنه می‌گفتم می‌خندیدید

وقتی که گریه‌ام می‌گیرد می‌روم آن پشت فوراپیاز پوست می  
کنم که نفهمند

صدای دیگری در شعر معاصر فارسی ۱۰۰

آنگاه، موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای  
سیگار می‌کشم می‌خندی هر روز یک گل سه سال تمام هر  
روز

شب، پس زمینه‌ی من نیست شب، قهرمان فیلم من است  
و گل فروش که موهایش در زیر نور، آبی - بنفش می‌زد روزی گفت:  
چرا ول نمی‌کنی؟

گفتم که تازه نمی‌فهمم چرا عاشق شدن طبیعی انسان است و  
شاید از طبیعت انسان، بالاتر

اما در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد

- این بزجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد -

و موهایم را... کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای

گل را به دست تو می‌دادم می‌خندیدی

صدای دیگری در شعر معاصر فارسی ۱۰۱

- مادر بزرگم، اتفاقاً از تو خوشش می‌آید این مشکل تو نیست  
مشکل من، مادر من است -

و می‌خندیدی

- اما اگر تو دوستم داری مادر چه صیغه‌ای است؟ -

- از چشم‌های تو می‌ترسد -

- چشم است، کفش نیست که دور بیندازم و بعد یک جفت چشم  
نوبخرم از بازار و

پیوشم -

- نه، او می‌گوید: «باید نگاه تازه بیپوشد، بی‌اشک» -

- گفتم که در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد و اشک‌ها  
را نمی‌خشکاند -

وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای

«سیمین» و «مهری» و گل‌ها و عکس‌های تو می‌خندند

و دست‌های تو می‌لرزند

تبریک «مهری» و «سیمین» - تو؟ لب می‌گویی

- نه! آن چشم‌ها با نام خانواده‌ی ما جور نیستند یک جوری اند

باید نگاه تازه بپوشد نگاه او... -

«سیمین» که حوصله‌اش سررفته، می‌گوید: «مهری! ای کاش گل

نمی‌آوردیم!»

«مهری» می‌گوید: «گل؟ گل؟ گل بی‌ارزش است! ولی برشان

دار!»

و من؟ در کوچه، گل‌ها را از دست «سیمین» می‌گیرم

و «مهری؟» در چشم‌هایم خاموش می‌نگرد و بعد، فریاد

می‌زند:

«این چشم‌ها که عیبی ندارند!»

و می‌نشینم و شاه می‌رود و انقلاب می‌آید

جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند

و جنگ، ترکش سوزانی در عمق روح‌های جوان می‌ماند

و بلشویسم بعد از هزار مسخ و تجزیه، تشییع می‌شود

- گفتی که اسم بچه چه بود؟ «سهراب»؟ «اسفندیار»؟ ... چند

ساله؟ ...

- چه بزرگ!-

- این سال‌ها که گفته گذشته؟-

موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای و من

نیستم

و می‌پرسی: «موهایت کو؟»

- گفتی که اسم بچه چه بود؟ ... چند ساله؟-

- شاید هزار سال! نمی‌دانم موهایت کو؟-

جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند

- و بچه‌های تو! آن‌ها کجایند؟ موهایت کو؟-

من با برادر آبی چشمم گاهی به تماشای اعدامی‌ها می‌رفتم

زن‌ها چادر به سر همگی می‌گریستند

و گاهی از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم

و می‌گریستم

- این بزمجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد -

موهائیم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای

بر روی برگ‌ها و، در «درکه» بوباد می‌وزد و برف می‌بارد و من

نیستم

- اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما

سیگار می‌کشم می‌خندی هر روز یک شاخه گل

- و موهایت کو؟ ... کنار می‌زنم - (خطاب به پروانه‌ها، ۱۳۷۴؛ ۷۸ - ۸۰)

در این شعر، راوی در اغلب مواقع در حال به یادآوردن است. او زمانی را به یاد می‌آورد که یک الف بچه بود و کت پدرش را به جای پالتو می‌پوشید. و بعد دوره‌ی جوانی و در آخر هم از پیری خود یاد می‌کند: «و می‌پرسی: «موهایت کو؟»

زمان به شکلی کاملاً دایره‌وار می‌چرخد؛ طوری که انگار پیش نمی‌رود. راوی در حال مکتوب کردن خاطره است و کمترین ارتباط را با آینده دارد. آنچه حاکم است زمان گذشته است. گفتنی است که نوع نگاه او به زمان با انسانی که کاملاً زیر سلطه‌ی دنیای حماسی است فرق دارد. او دنیایی شخصی و خصوصی شده دارد و تقریباً درصدد برجسته کردن آن است. اما نباید فراموش کرد که او همین موضوع را هم به خدمت جهان‌بینی‌ای درمی‌آورد که کاملاً متعلق به گذشته است. به عبارتی از تمام امکانات و فرصت‌های دنیای معاصر استفاده می‌کند، همچنین زندگی شخصی و خصوصی خود را وارد متن می‌کند و از آن جهان کلی و حماسی می‌گریزد اما در نهایت درصدد پشت پا زدن به جهان معاصر است. از طرف دیگر، «دیگری» هم موضوع سخن اوست نه هم‌سخن او. این همان سویی‌ی تاریخی و فرهنگی است که سر از شعری به اصطلاح نو درآورده است. اگر بنا باشد جهان معاصر هم خود را با

همان صدایی که در سراسر تاریخ ایران غالب بوده است نمایان کند، از شعر و جهان نو سخن گفتن چه معنایی دارد؟ این گذشته است که نهایتاً به جهان ما شکل و فرم می‌دهد و حتا در زندگی اجتماعی افراد نقش بسزایی ایفا می‌کند. طوری که انگار در تمام موقعیت‌های فردی و جمعی حرف آخر را گذشته می‌زند. در این شعر یک «من» مقتدر حضور دارد که همه چیز را زیر نظر دارد. او بر فراز شعر ایستاده است و به کلمات جهت می‌دهد و کلمات هم تکیه‌گاهی جز او ندارند.

و می‌نشینم و شاه می‌رود و انقلاب می‌آید

جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند

و جنگ، توکث سوزانی در عمق روح‌های جوان می‌ماند

و بلشویسم بعد از هزار مسخ و تجزیه، تشییع می‌شود

- گفتمی اسم بچه چه بود؟ «سهراب»؟ «اسفندیار»؟ ... چند

ساله؟ ...

- چه بزرگ! -

- این سال‌ها که گفته گذشته؟

همان‌طور که آشکار است، در این چند سطر به دو اتفاق مهم یعنی فروپاشی حزب کمونیست روسیه یا همان بلشویک‌ها و انقلاب ۱۳۵۷ در ایران اشاره می‌شود. همه‌ی نشانه‌ها از تغییر و دگرگونی به ما می‌گویند، چه در ایران و چه در جهان. از طریق این بخش از شعر می‌توان به چیزهای مهمی پی برد: «و می‌نشینم و شاه می‌رود و...» راوی به انقلاب ۵۷ و همچنین جنگ و مسائل مربوط به آن در دهه‌ی ۶۰ و... اشاره می‌کند. اما مهم‌تر از همه یکی دو سطر پایانی است: «- گفתי اسم بچه چه بود؟ «سهراب»؟ «اسفندیار»؟ و... چند ساله؟... / - چه بزرگ! - / - این سال‌ها که گفته گذشته؟»

این بند بازگوکننده‌ی یک نگاه دایره‌وار است. ببینید این دایره چگونه شکل گرفته است. او می‌گوید: و می‌نشینیم و شاه می‌رود و... . در تاریخ ایران نام‌ها و نام‌آوران بسیاری وجود دارند اما چرا وقتی نام بچه می‌آید، پای سهراب و اسفندیار به این جا باز می‌شود، آن هم در جایی که انتظار می‌رود زمان روبه جلو حرکت کند و شاهد تغییر و دگرگونی باشیم. این توقع را راوی در همان سطر اول (و)

می‌نشینم و شاه می‌رود و انقلاب می‌آید و...»، و حتا از طریق نام شعر (نگاه چرخان)، ایجاد کرده است. سهراب و اسفندیار را همه می‌شناسند. با وجود این، لازم است گفته شود که این دو نام برای ما در این جا نشانه‌اند. هم سهراب و هم اسفندیار توسط رستم کشته شده‌اند. سهراب پسر رستم است و می‌توان او را نماد آینده هم در نظر گرفت. در واقع رستم با کشتن سهراب، آینده را می‌کشد و نشان می‌دهد که آینده‌ای وجود ندارد و زمانی دایره‌وار را به رخ می‌کشد. این موضوع در سطر پایانی بیشتر آشکار می‌شود: «این سال‌ها که گفته گذشته؟» از طرف دیگر، رستم پدر است و پدر در تاریخ استبدادی ایران همواره بر پسر چیره شده است. در واقع می‌توان گفت سهراب قربانی این سلسله‌مراتب است. حال که شاه رفته است و انقلاب آمده است و جهان ما ظاهراً دگرگون شده است، پس چرا سهراب بچه‌ای هزار ساله است؟ او چرا تغییر نمی‌کند؟ زمان چه جایگاهی در زندگی او دارد؟ سهراب و رستم قصد مردن ندارند. آن‌ها بدون تغییر در اجتماع ما به زندگی خود ادامه می‌دهند. به عبارتی، چیزی که همچنان آن‌ها را زنده نگهداشته است شیوه‌ی ارتباطشان است. فرم ارتباطشان بر فراز زمان ایستاده است و در هر دوره نقش تعیین کننده‌ای در جامعه بازی می‌کند. این دو در هر دوره یک نقش را بازی می‌کنند و

همواره سهراب هم از پدر شکست می خورد. حتا نامها ممکن است تغییر کنند اما فرم ارتباط آنها انگار تغییرناپذیر است. همه چیز از پیش آشکار است و امر نامعلومی وجود ندارد. به همین دلیل هم همواره آینده انکار می شود و گذشته بر جهان ما حکم می راند. به جای گذشته حتا می توان از حال تعمیم یافته هم سخن گفت: «شب، پس زمینه‌ی من نیست / شب، قهرمان فیلم من است.»

آنگاه یاد زمان‌هایی می افتم که یک الف بچه بودم

و در زمستان‌های تبریز

کت پدرم را به جای پالتو می پوشیدم

و با برادر آبی چشمم از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را می دویدم

و می گریستم زیرا که می گفتند: این بچه در چشم‌های

سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد

- اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما -

صدای دیگری در شعر معاصر فارسی ۱۱۰

و با برادر آبی چشمم گاهی به تماشای اعدامی‌ها در میدان  
ساعت «تبریز» می‌رفتیم

و صبح زود برف، روی سر مردهای اعدامی آرام می‌نشست و  
روی پلک‌هایشان

زن‌ها چادر به سر همگی می‌گریستند ساعت میدان اعلام  
وقت جهان را می‌کرد

من با برادر آبی چشمم تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم

- این پژوهج در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد -

«آنگاه یاد زمان‌هایی می‌افتم که یک الف بچه بودم / و در  
زمستان‌های تبریز / کت پدرم را به جای پالتو می‌پوشیدم.» این  
سطرها شاید در وهله‌ی اول یادآور فقر و سردی و این جور چیزها  
باشد. اما این تمام ماجرا نیست. به راستی آیا این موضوع یادآور  
یک فرم ارتباطی نیست؟ آیا این موضوع نشان دهنده‌ی نوع ارتباط  
پسر و پدر در جامعه‌ی ایران نیست؟ میان راوی و آن بچه‌های هزار  
ساله، سهراب و اسفندیار، چه ارتباطی وجود دارد؟ آیا راوی که در

زمستان‌های تبریز کت پدر را به جای پالتو می‌پوشد، همان نقش  
بچه‌ی هزار ساله، سهراب، را بازی نمی‌کند؟

او با پوشیدن کت پدر، در وهله‌ی اول نشان می‌دهد که راهی را با  
گریه و زاری طی می‌کند که پدر رفته است: «و با برادر آبی چشمم  
از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم / و می‌گریستم / زیرا  
که می‌گفتند: این بزمجه / در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی  
اشکی دارد.» او به هیچ‌وجه از قدم نهادن در چنین راهی احساس  
رضایت نمی‌کند اما در عین حال حاضر نیست از این راه هم  
برگردد. صبح زود گاهی با برادر آبی چشم خود به تماشای  
اعدامی‌ها در میدان ساعت تبریز می‌رود و... او می‌داند آینده‌ای  
در کار نیست و هر روز صبح به جایی می‌رود که سرنوشت خود را در  
آنجا ببیند. آینده‌ی او به طنابی گره خورده است که هر روز صبح  
دور گردن مرده‌های اعدامی می‌افتد و یکی یکی از آن آویزان  
می‌شوند. خود طناب هم وقتی دور گردن اعدامی‌ها می‌افتد شکل  
دایره دارد و... او (آینده) مدام در میدان ساعت تبریز در آن دایره  
می‌افتد - عین جهان ما - و کشته می‌شود و راوی فقط نظاره‌گر این  
بازی است. او هیچ‌کاری نمی‌تواند جز گریه و زاری بکند و...

در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد

افسوس! ساده نبودن، تلخم کرده و گرنه می گفتم می خندیدید

وقتی که گریه ام می گیرد می روم آن پشت فوراً پیاز پوست می  
کنم که نفهمند

آنگاه، موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای

سیگار می کشم می خندی هر روز یک گل سه سال تمام هر  
روز

شب، پس زمینه ای من نیست شب، قهرمان فیلم من است

و گل فروش که موهایش در زیر نور، آبی - بنفش می زد روزی گفت:  
چرا ول نمی کنی؟

گفتم که تازه نمی فهمم چرا عاشق شدن طبیعی انسان است و  
شاید از طبیعت انسان، بالاتر

اما در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد

در این سطرها چه چیز ناگفته ای وجود دارد؟ از طرفی، گریه و به  
یاد آوردن نسبت عمیقی با هم دارند. در مقابل، همان طور که

باختین معتقد است: آدمی به قصد فراموشی به تمسخر (خنده) می‌پردازد. (باختین، ۱۳۸۷؛ ۵۸) در شعر نگاه چرخان، فقدان گفت-وگو با زمان حال و آینده و حتی نادیده گرفتن «دیگری» کاملاً مشهود است. هیچ دیدگاه متضاد و متفاوتی در اثر دیده نمی‌شود و تنها صدای یک «من» مقتدر است که شنیده می‌شود. صدایی که جز خود صدای دیگری را نمی‌شنود.

راوی به هیچ‌وجه مکان به مکان و زمان به زمان نمی‌شود. او کاملاً در «اکنون»، در خاطره‌های شخصی خود غرق شده است و میان کودکی و جوانی و پیری خود در حال رفت و آمد است و این موضوع نشان می‌دهد که اساساً با یک زمان و مکان مواجه هستیم و خبری از مکان به مکان شدن و زمان به زمان شدن نیست. او در «حال»، در زمانی که بنیادی‌ترین ویژگی‌های گذشته را حمل می‌کند، به سر می‌برد و مدام در حال به یاد آوردن است. با اینکه در این شعر طوری وانمود می‌شود که فرد و زندگی فردی مهم دانسته می‌شود، و این یکی از خصوصیات دنیای معاصر است، متأسفانه همین که امور مربوط به فرد و زندگی او وارد جهان متن می‌شوند، دیگر ویژگی‌های زمان حال را از دست می‌دهند و تسلیم همان سازوکاری می‌شوند که در گذشته وجود داشته است. ماهیت روابط و شیوه‌ی مواجهه با

پدیده‌ها، حوادث، افراد و... در متن به شکلی است که اصلاً احساس نمی‌شود این امر در دنیای معاصر رخ می‌دهد و عملاً فاصله‌ای حماسی بر روابط موجود در متن حاکم است. راوی به بیرون از خود نگاه نمی‌کند، به همان جا که «دیگری» ایستاده است، اغلب روبه درون خود دارد و تکیه‌گاهی جز حافظه ندارد. به عبارتی، راوی زمان حال را به خدمت گذشته درآورده است و با برجسته کردن خصوصیات آن، در حال تداوم بخشیدن به زمان گذشته است. درون‌گرایی و همه‌چیز را به ذهن سپردن و بی‌توجهی به جهان عینی و انضمامی از مهم‌ترین عواملی است که موجب تداوم تک‌صدایی در شعر و جامعه‌ی ایران شده است. راوی در این شعر به خوبی این مسئله را آشکار می‌کند که هنوز توان فراروی از خود را ندارد و کماکان از ارتباط فعال با دیگری محروم است. او در خود فرو رفته است و برایش هیچ‌چیز جز آنچه در سرش می‌گذرد حقیقی نیست.

همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا  
نشسته‌ای

بر روی برگ‌ها و، در «درکه» بوباد می‌وزد و برف می‌بارد و من  
نیستم

این کیست که همیشه روبروی اوست؟ بر روی برگ‌ها و... او همه جا  
با روای هست، حتا وقتی که نیست. پابه‌پای راوی حرکت می‌کند،  
بدون اینکه توجهی از خود نشان دهد. آیا این همان «گذشته»  
نیست که پابه‌پای او حرکت می‌کند؟ دوران کودکی که با اعدامی‌ها  
به یادآورده می‌شود و نقش ضعیف آفتاب برای خشکاندن اشک‌ها  
و... نشان می‌دهند که چیزی در حال از دست رفتن است. آیا این  
چیزی که در حال از دست رفتن است، آینده نیست؟

از طرفی، شعر در پایان به شروع خود بازمی‌گردد تا زمانی دایره‌وار  
را به رخ بکشد، تا آشکارکننده‌ی یکی دیگر از ویژگی‌های حاکم بر  
گذشته و حال باشد. آینده‌ای وجود ندارد. گذشته، آینده است.  
پس تنها راه موجود بازگشت به درون و خاطره است. این موضوع  
کاملاً دلایل اجتماعی دارد و به هیچ‌وجه مسئله‌ای فردی نیست.  
راوی زیر فشار تاریخ و فرهنگی است که جز «من» صدای دیگری را  
به رسمیت نمی‌شناسد و او نیز به همین دلیل قادر به دیدن دیگری

نیست و همواره خود را در درون خود جست و جو می کند نه بیرون از خود.

و می نشینم و شاه می رود و انقلاب می آید

این جا تنها جایی است که «انقلاب می آید» ولی هیچ اتفاقی نمی افتد؛ تغییری ایجاد نمی شود. از طرف دیگر، راوی توان فراروی از خود را ندارد؛ یعنی نمی تواند از موقعیتی که در آن قرار گرفته است و تملما محصول اجتماعی است که در آن زندگی می کند فراتر برود؛ نمی تواند بر خود چیره شود و با نابودی خود، خود دیگری را خلق کند. تلاش او در راستای منطبق شدن بر خود است نه فراروی از خود. او خود را به عنوان موجودی کنش پذیر نشان می دهد نه کنشگر. در واقع راوی از فردیت تهی شده است و به نوعی می توان گفت، خود را از دست داده است. راوی همان نقشی را بازی می کند که اجتماع برای او در نظر گرفته است. او به حافظه و گذشته پناه برده است. در صورتی که شعر نه تنها می تواند برخی از ویژگی های اساسی جامعه و افراد یک دوره را در خود جای

دهد بلکه می‌تواند علیه مسائلی که غیرانسانی به نظر می‌رسند اعتراض کند و خلاف جهت آن‌ها حرکت کند و به نوعی جهان دیگری را خلق کند. از طرف دیگر، زمان در این شعر فقط در حال نابود کردن است. او را زیر فشارهای زندگی پیر و فرتوت می‌کند، میدان ساعت تبریز که می‌توان آن را نماد زمان هم در نظر گرفت، با اعدامی‌ها و به نوعی مرگ، به یاد آورده می‌شود و... همه‌ی این‌ها بازگوکننده‌ی یک چیز است و آن این است که زمان تنها در ویژگی ویران‌کننده‌ی خود خلاصه می‌شود. اما به راستی این تنها چیزی است که از زمان سراغ داریم؟

زمان همان‌طور که ویرانگر است، آفریننده هم هست. تولد و مرگ در زمان و از طریق زمان معنا پیدا می‌کنند. اما در این شعر خبری از این بخش از زمان، یعنی آفرینندگی، نیست و تنها شاهد بخش ویرانگر آن هستیم. این شعر طبیعتی غیرانسانی دارد. از شعر، که کاملاً با زبان سروکار دارد، انتظار می‌رود که لااقل به انسان و ویژگی‌های مهم آن پشت نکند. می‌گوییم طبیعتی غیرانسانی چرا که در این شعر با ناهمگونی‌ها و تناقض‌ها و مسائل دیگری از همین دست که هر انسانی با آن مواجه است، کمتر روبرو هستیم. شاعر گاه تلاش می‌کند تا پای این امور را به شعر باز کند اما تلاش او به

بار ننشسته است و در این شعر، این امور طبیعی خیلی غیرطبیعی به نظر می‌رسند. از طرف دیگر، راوی تلاش می‌کند با نام بردن از مکان‌های خاص، شعر را از انتزاع دور کند و عینیت بیشتری به آن ببخشد. اما به دلیل نقش منفعل او و فقدان ارتباط فعال با موقعیت‌ها، شعر به شکل دیگری گرفتار انتزاع شده است.

## نگاهی به شعری از یدالله رویایی

در اینکه «دیگری» همواره در متن حضور دارد جای بحث نیست. چیزی که مهم است چگونگی حضور «دیگری» در یک متن معین است. نوع مشارکت او در متن بسیار مهم است. آیا «دیگری» در شعر معاصر فارسی، یک «من» مستقل است یا این که به مثابه موجودی منفعل و عاری از هرگونه کنش خلاق در نظر گرفته شده است؟

به گفته‌ی کریستوا: «امروز مسالهی اصلی نه همراه کردن دیگری با خویشتن، بلکه پذیرش خواست و حق دیگری است برای ادامه‌ی شکلی از زندگی که چه بسا یکسر متفاوت با زندگی من باشد». (احمدی، ۱۳۷۵؛ ۳۲۵) در اغلب شعرهای معاصر فارسی، روبرو شدن گفتمان‌ها و دیدگاه‌ها همیشه به برتری یک گفتمان که خویشاوندی نزدیکی هم با راوی اول شخص دارد ختم می‌شود؛ یعنی همواره جدال و رقابت بین انواع سخن، و از طرفی مسلط شدن گفتمانی خاص بر گفتمان‌های دیگر، نقش مهم‌تری نسبت به پذیرش تفاوت و متکثر بودن دیدگاه‌ها و گفتمان‌ها در متن ایفا می‌کند. البته رقابت و جدال بین گفتمان‌ها و انواع سخن، به خودی خود امری ناپسند نیست و چه بسا همین امر نشانه‌ی پویایی

هم باشد. چیزی که باعث ناکارآمدی و ایستایی این جدال می‌شود حضور بی‌واسطه و مستقیم قدرت است. «دیگری» در شعر معاصر فارسی، معمولاً موجودی منفعل و مفعول است. یک صدای مسلط وجود دارد که همیشه «دیگری» را به قصد نشان دادن خود به بازی می‌گیرد. هدف از این کار، نشان دادن برتری «من» نسبت به «دیگری» است. در چنین شرایطی به راحتی می‌توان فهمید که «دیگری» چیزی جز وسیله‌ای برای رفع نیازهای «من» نیست. او موجودی بی‌دست و پا و ناقص است که فقط در زیر سایه‌ی «من» قادر به ادامه‌ی حیات است. اما اگر پای منافع «من» در میان باشد، این نگاه کاملاً وارونه می‌شود و از دیگری حتی می‌توان قهرمان ساخت، قهرمانی زیر سایه‌ی «من». این وارونگی در گروه منافع «من» است.

### جدال خاطره و تخیل در شعر

برای فهم مطلب نیاز است که نگاه ژرف‌تری به این موضوع داشته باشیم و بدیهی است که این امر برای تحلیل شعر دیگر شاعران هم به کار می‌آید.

براهنی در کتاب «جنون نوشتن» تخیل را متکی بر حافظه می‌داند و معتقد است که تخیل با حافظه و تجربه سروکار دارد (این نگاه براهنی به تخیل بسیار متأثر از آراء هیوم، فیلسوف تجربه‌گرای قرن هجدهم است). اما واقعات تخیل فقط با حافظه و تجربه سروکار دارد؟ فرهنگ ارشاد در کتاب «کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات» می‌نویسد:

«تخیل پرورده نیروی خلاق و کارآمد در آفرینش ادبی است و می‌تواند در خدمت واقعیت‌گرایی قرار گیرد. بر همین پایه است که لوونتال اعلام می‌دارد تضعیف و بر باد رفتن تخیل به معنای به پایان رسیدن آزادی است. شوکینگ نیز عقیده دارد سیر عالم تخیل والاترین دست‌آورد هنر بوده است.» (ارشاد، ۱۳۹۱؛ ۲۳۴-۲۳۵)

ارشاد در ادامه به تفاوت میان خیال‌بافی، توهم، رویای واقعیت‌گریز و تخیل می‌پردازد و آن‌ها را از هم جدا می‌کند تا درک روشنی از تخیل ارائه کند.

ژان دو وینیو معتقد است:

«تخیل هنری مشارکتی را در برمی‌گیرد که هیچگاه نمی‌تواند تحقق یابد؛ تخیل هنری تا حد گسترده‌ای از تجربه‌ی ممکن خبر می‌دهد و در این راه از تجربه‌ی فعلی بهره می‌گیرد؛ تخیل هنری نوعی شرط‌بندی روی توانایی آدمیان برای ایجاد مناسبات نوین و تجربه کردن احساس‌ها و عواطفی است که تاکنون ناشناخته بوده‌اند.» (دو وینیو، ۱۳۷۹: ۱۷۷)

با توجه به آراء دو وینیو در این زمینه می‌توان گفت که تخیل فقط با تجربه و حافظه، و هر آنچه تاکنون رخ داده است، سروکار ندارد بلکه همواره روبه سوی آینده دارد. به عبارتی با آن امر غایب از جهان و دور از دسترس ارتباطی ناگسستنی دارد. تخیل نیرویی است برای کشف و خلق امر نو؛ نیرویی جست‌وجوگر و کنجکاو که با نارضایتی از وضعیت موجود تلاش می‌کند تا چشم ما را به روی اموری تجربه نشده و ثبت نشده باز کند. از طرف دیگر، خاطره اغلب با گذشته سروکار دارد و با پنهان کردن خود در حافظه، خود را به زمان‌های دیگر می‌رساند. حافظه جان‌پناهی برای خاطره است؛ جان‌پناهی که خاطره می‌تواند از طریق آن با زمان حال و آینده - برای حفظ خود - به مبارزه بپردازد. با وجود این، برای دور شدن و عبور از وضعیت موجود، خاطره و تخیل، هر دو، لازم

هستند. خاطره بستر این عبور است و تخیل راه عبور را هموار می‌کند. هر دو را باید مهم دانست، اما باید هوشیار بود که خاطره به دلیل ارتباط ژرفی که با ذهن و به نوعی گذشته دارد، اغلب با تخیل که روبه‌سوی آینده دارد سر ستیز و ناسازگاری دارد. و تلاش می‌کند ذهن را وابسته‌ی خود کند. امر نو به تخیل خلاق احتیاج دارد، تخیلی که در این ارتباط رخنه کند. تخیل حتا در ارتباط و گفت‌وگویی که با خاطره دارد می‌تواند آن را تغییر دهد و آن را به چیزی غیر از خود تبدیل کند. با تخیلی خلاق می‌توان نیستی را به هستی و هستی را به نیستی گره زد. امر نو با تخیل رابطه‌ای بسیار نزدیک دارد؛ در واقع بدون تخیل هیچ امر تازه‌ای رخ نخواهد داد. تخیل نباید در خدمت خاطره باشد. به طور کلی تخیل خلاق در خدمت چیزی جز خودش نیست. از طرفی، تخیل را نباید به امری روانشناختی تقلیل داد، همچنان که با خاطره نباید چنین کرد. این دو، پایه و اساس اجتماعی دارند و نمود و وجودشان کاملا جنبه‌ی عینی دارد؛ در معماری و ساخت‌وسازهای شهری، در خیابان‌ها، معابر، کوچه‌ها، در نوع پوشش و مراسم گوناگون رسمی و غیر رسمی، در شیوه‌ی رفتار و نوع نگاه به جهان، در روابط اجتماعی افراد و... عینیت یافته‌اند. برای بارور کردن تخیل باید ارتباطی سالم و جاندار با پدیده‌ها و همه‌ی آنچه متعلق به زیست و زندگی

آدمی است برقرار کرد. منظور از ارتباط سالم و جاندار این است که فرد در هر شرایط و موقعیتی، نباید نقشی از پیش مشخص را بازی کند. افراد در طول روز در نقش‌ها و موقعیت‌های متعددی قرار می‌گیرند. اگر افراد همواره خود را در آینه‌ی نقش‌ها و موقعیت‌های از پیش مشخص ببینند، دیگر حرف زدن از آینده کاملاً بی‌معنی است. در چنین شرایطی فرد چیزی جز نقشی که ایفا می‌کند نیست. او ایفا کننده‌ی یک نقش از پیش تعیین شده است که با موجودیت انسانی او کاملاً در تضاد است، اما جالب این‌جاست که اغلب افراد در چنین شرایطی طوری عمل می‌کنند که گویی حقیقتی جز آنچه آن‌ها به آن باور دارند وجود ندارد. نحوه‌ی ارتباط افراد با نقش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی‌شان بسیار متفاوت است. توان مشارکت افراد با هم متفاوت است و همین تفاوت در نحوه‌ی عمل نشان می‌دهد چیزی فراتر از نقش‌های از پیش تعیین شده برای افراد وجود دارد؛ چیزی که خیلی‌ها قادر به دیدن آن نیستند و همواره با ایستایی و انفعال ارتباط بهتری دارند تا پویایی و حرکت. به هر ترتیب، واقعیت امر این است که آدمی از طریق عمل، به خود و جهان خود معنا می‌بخشد. آدمی برای عبور از هر امر ثابت و ایستایی به تخیل خلاق نیاز دارد. در جامعه و فرهنگ ما، تخیل خلاق کمیاب است. در جامعه ما، فراروی از آنچه هست و حرکت به

سمت امر نو هیچ فرقی با کجروی ندارد. به عبارتی می‌توان گفت: هر فرد خلاق یک کجرو محسوب می‌شود (گفتنی است که مرتون، جامعه‌شناس کارکردگرای آمریکایی، به تبیین و تحلیل این موضوع پرداخته است و از نوآوری و کجروی به صورت قابل توجهی سخن گفته است). در این جا بحث بر سر فرهنگی است که اساساً به امر نو کمتر توجه نشان می‌دهد و اغلب روبه مسائلی دارد که پیش‌تر مطرح شده‌اند. در اغلب اوقات، افراد در مقابل فردی که از خلاقیت خاصی برخوردار است و در آثار یا حتا در کلام خود سعی می‌کند افق‌های تازه‌ای را به روی جامعه بگشاید، حالت تدافعی به خود می‌گیرند و کوشش می‌کنند که او را از زندگی جمعی خود بیرون بیندازند. این امر به شیوه‌های مختلفی رخ می‌دهد، گاه با برچسب زدن، گاه با انکار کردن، گاه با بی‌اعتنایی و بی‌توجهی به او و سکوت در مقابل کار او و در صورت لزوم با مجازات وی. شیوه‌ی رفتار افراد با فرد خلاق (کجرو) به زور آن‌ها بستگی دارد. زور تعیین کننده است. در واقع زور تعیین می‌کند که فرد هنجارگریز به چه شکلی مورد حمله قرار گیرد. حق او را زور دیگران تعیین می‌کند و زور هر فرد به جایگاهش بستگی دارد. به عبارت دیگر، زور هر فرد به این بستگی دارد که در فضای سلسله‌مراتبی موجود چه جایگاهی را اشغال کرده است و چقدر به رأس قدرت نزدیک است.

طبیعت‌ادر چنین شرایطی برای بسیاری از افراد منفعل و فاقد تخیل خلاق، امنیت مفهومی اصیل‌تر و مهم‌تر قلمداد می‌شود تا آزادی. مفهوم امنیت که با آنچه هست رابطه‌ی عمیقی دارد، در میان افراد جایگاه مهمی خواهد داشت که البته هر روز هم بر ارزش آن افزوده می‌شود. تخیل نظم موجود را برهم می‌زند، در آن رخنه می‌کند و بوی نامطبوع‌اش را در هوا پخش می‌کند. برای دور نشدن از موضوع اصلی که جدال خاطره و تخیل در شعر است، به شعری از یدالله رویایی می‌پردازیم:

### بازی‌های باد

بازوهای زیبای باد

برای پرت کردن مردان از بام

و فس روی بام باد

فس باد روی بام

فس بام.

پشت پایم بوی شن

بوی پشت پایم شن

بوی پایم پشت شن. (رویایی، ۱۳۸۹؛ ۲۶۴)

مالارمه معتقد بود که شعر با واژه‌ها نوشته می‌شود نه ایده‌ها. اما همان طور که کریستوفر کادول معتقد است: «شعر مسلماً ایده‌ها را فرا می‌خواند. یعنی تصویرهای حافظه را، وگرنه صوت محض خواهد بود». (کادول، ۱۳۹۱؛ ۱۵۳) شعر «بازی‌های باد» با تکیه بر موضوع خاصی آغاز نمی‌شود. نام شعر از اجزای تشکیل دهنده‌ی شعر است. این شعر از طریق تفاوت هر واژه با واژه‌ی دیگر و جابه‌جایی کلمات در هر سطر ساخته شده است. به تفاوت بین «بازی» و «بازو» و «باد» و «بام» توجه کنید. این واژه‌ها معنای پیشین خود را از دست داده‌اند و همان معنای متداول را در ذهن ایجاد نمی‌کنند. به عبارتی، از جای قبلی خود کنده شده‌اند و انتظار مخاطب از این واژه‌ها دیگر همان انتظار قبلی نیست. ظاهراً کلمات در زمینه و موقعیتی از پیش تعیین شده قرار نگرفته‌اند که همه‌چیز از همان اول مشخص و معلوم باشد. این شعر، نظم تازه‌ای را وعده می‌دهد: «بازوهای زیبای باد/ برای پرت کردن مردان از

بام / و فس روی بام باد / فس باد روی بام / فس بام». نفس، سطر به سطر در حال عقب‌نشینی است. در واقع سطرها طوری تنظیم شده‌اند که مخاطب با خواندن سطر پایانی این بند از شعر، احساس می‌کند یک شیء خاص در حال افتادن از پشت بام است. و این کار نه تنها با کوتاه شدن هر سطر نسبت به سطر قبلی، بلکه با کلمه‌ی «باد» و «بام» که حتی صدای انفجار را هم میان لب‌ها ایجاد می‌کنند، تکمیل می‌شود. ظاهراً نفسی که به نظم پیشین بند است در حال عقب‌نشینی است. و بعد، عبور که نشانه‌های آن پس از فضای خالی موجود در متن آشکار می‌شود: «پشت پایم بوی شن / بوی پشت پایم شن».

با این همه، اگر به گذشته و قالب‌های شعری پیشین رجوع کنیم خواهیم دید که در اغلب اشعار کلاسیک ذهن و به طور کلی تفکر انتزاعی بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد. رد این نگاه را نه تنها در شعر بلکه در دین و عرفان هم که سلطه‌ی بی‌چون و چرایی بر جامعه ایران داشته‌اند، می‌توان گرفت. حال سوال این است: آیا جز سلطه‌ی تفکر انتزاعی، یا نوعی «عینیت‌گرایی انتزاعی»، در این شعر چیز دیگری دیده می‌شود؟ در ظاهر چنین نیست اما اگر دقیق‌تر به این شعر نگاه کنیم، هم‌آغوشی آن را می‌توان با صدای

غالب که همان تک‌روی و «من»‌محوری است، اثبات کرد. یکی از دلایل پدید آمدن استبداد، و نادیده گرفتن «دیگری»، تفکر انتزاعی است. نظم‌ی که در این شعر وعده داده می‌شود، نظم‌ی است بنا شده بر پایه‌ی انتزاع و کاملاً با امور عینی و تجربی بیگانه است. از این نظر، تفاوتی میان این شعر و دیگر اشعار پیشین نیست. این شعر دقیقاً برآمده از دل فرهنگ و تاریخی مستبدانه است. رد پای انسان خصوصی و ذره‌ای شده در آن به وضوح دیده می‌شود؛ انسانی که بر جدایی و تنهایی بیش از ارتباط تأکید می‌کند و کلمه را از طبیعت خود که همانا گفت‌وگومندی است دور کرده است. این شعر بیش از آن که به تخیل وفادار باشد به گذشته وفادار است و به نوعی در خود فرو رفته است. به طوری که گویی در خلأ به سر می‌برد و کمترین ارتباط را با جهان عینی دارد. از طرفی، زبان در این شعر مدام به دور خود می‌چرخد و فقط خود را به رخ می‌کشد. عبور در چنین شرایطی چه معنایی دارد؟ در این جا عبور به معنای گذر از یک وضعیت و رسیدن به وضعیتی دیگر که همواره شکلی از تغییر را در ذهن ایجاد می‌کند نیست. زمان و زبان، دایره‌وار حرکت می‌کنند و ردی هم از حرکت خود به جا نمی‌گذارند. تنها حرکت دایره‌وار خود را نشان می‌دهند. این چرخش دایره‌وار زبان، قصد نشان دادن چه چیزی را دارد؟

زبان در این شعر بسیار خودشیفته عمل می‌کند. زبان این شعر فقط به دور خود می‌چرخد و چیزی هم جز خودش نمی‌بیند و قادر به دیدن وجه ارتباطی خود نیست. انکار وجه ارتباطی زبان، به نوعی به معنای انکار خود زبان است. در این صورت تنها چیزی که باقی می‌ماند بخش آوایی زبان است که شعر «بازی‌های باد» هم اساساً بر همین مبنا شکل گرفته است. این تصور کاذب از زبان، اغلب وقتی شکل می‌گیرد که زبان را در شعر به مقوله‌ای زبان‌شناسی تقلیل دهیم و سویه‌های اجتماعی آن را انکار کنیم. در این شعر، با تخیلی که مد نظر ماست مواجه نیستیم. امر نو حاصل مشارکت فعال خاطره و تخیل در اثر است که در این شعر شاهد این نوع از مشارکت نیستیم و شعر بیش از آن که روبه سوی آینده داشته باشد، به آینده پشت کرده است و گویی در خلأ به سر می‌برد.

کلمات هم مثل بدن حافظه دارند، گذشته و تاریخ دارند. پیرامون هر کلمه را نگاه‌ها و صداهایی خاص فراگرفته است. به عبارتی پیرامون هر کلمه را ارزش‌ها، اخلاقیات، گرایش‌ها، باورها و نگاه‌هایی ویژه اشغال کرده است که به راحتی نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. می‌توان از طریق کلمه به هرآنچه بر ملتی گذشته است دسترسی پیدا کرد. می‌توان دهان‌های بسیار در کلمه یافت؛ جهان‌بینی‌ها و گفتمان‌های بسیاری دید. برای پی بردن به هرآنچه

در حافظه‌ی تاریخی و فرهنگی هر کشوری نهفته است باید به کلمات رجوع کرد. کلمات همه‌چیز را به ما خواهند گفت. هنوز قلب‌های بسیاری در کلمه می‌تپد و در انتظار سخن گفتن با ما هستند. به تعبیری مرگ وجود ندارد. صداها همواره زنده‌اند و با ما سخن خواهند گفت. آن‌ها پیش از آن‌که ما دهان باز کنیم و سخن بگوییم با ما سخن می‌گویند، از ما سخن می‌گویند. از طریق کلمه است که می‌توان با جهان ارتباط بهتری برقرار کرد و باز از طریق کلمه است که جهان به ما امکان فهم و شناخت می‌دهد. حس و فهم کاملاً متکی بر کلمه‌اند و بدون کلمه حس وجود ندارد. جغرافیای هر صدا و زبانی را کلمه تشکیل می‌دهد. وقتی که می‌گوییم عشق، در این کلمه هزاران دهان باز می‌شود و از آن با ما سخن می‌گویند. گذشته از طریق «کلمه» خود را به حال می‌رساند، همان‌طور که آینده از طریق «کلمه» خود را به حال می‌رساند و با آن شکل می‌گیرد.

«کلمه» مرزی است میان زبان‌ها و زمان‌های مختلف، جایی است برای ملاقات. کلمه مکانی برای دیدار و گفت‌وگوست. اما این تمام ماجرا نیست. چیزی که اغلب به آن کم‌توجهی می‌شود دهانی است که کلمه را به کار می‌گیرد. تکیه‌گاه کلمه مهم است. مهم است که کلمه به که و به چه چیزی تکیه کرده است. همچنین موقعیت کلمه مهم است. اگر تنها و تنها به کلمه توجه کنیم و دهانی که آن را به کار می‌گیرد نادیده بگیریم، نه‌تنها از زبان

سوژه‌زدایی کرده‌ایم بلکه کنش‌مندی را هم انکار کرده‌ایم. به عبارتی در این صورت خود را به موجودی کنش‌پذیر تقلیل می‌دهیم. می‌توان گفت رویایی در این مسیر قدم برداشته است، در مسیر جدا کردن دهان از کلمه. این موضوع پیامدهای بسیاری دارد. این همان چیزی است که شعر حجم را به گذشته و تک‌گویی تاریخی و فرهنگی ما پیوند می‌زند.

در شعر بازی‌های باد، چیزی که بیشترین اهمیت را دارد، کلمه است. گوینده کمترین اهمیت را دارد. در واقع شاعر تلاش می‌کند که ارتباط میان گوینده و کلمه را قطع کند و این دو را طوری نشان دهد که انگار ارتباط خاصی میان آن‌ها وجود ندارد (هدف از بیان این نکته، تأکید بر ارتباط عمیق و موقعیت‌مند میان این دو، یعنی کلمه و انسان است که در این شعر با آن مواجه نیستیم). در این شعر، کلمات طبق یک الگوی تعریف شده و مشخص کنار هم قرار گرفته‌اند و همان طور که یک دانشمند به موضوع مورد نظرش می‌نگرد تا آن را بشکافد، شاعر این شعر نیز با همان نگاه به زبان و کلمه چشم دوخته است. سوژه‌مندی در این رویکرد انکار می‌شود و آنچه مهم و قابل توجه است نظام زبان است؛ یعنی همان چیزی که سوسور از آن دفاع می‌کرد. این رویکرد تقلیل‌گرایانه هرگز آن‌چنان که باید نمی‌تواند تصویری واقعی و ملموس از زبان ارائه کند و

انسان را نه یک موجود کنش‌گر بلکه موجودی کنش‌پذیر می‌داند. اما رویایی، علاوه بر تلاش‌های فراوانی که در این زمینه از خود نشان می‌دهد، نه در این شعر نه در شعرهای دیگر خود، هرگز موفق نمی‌شود که چنین تصویری از زبان به خواننده انتقال دهد؛ چرا که رد نگاه او در فرم شعر، و تفاوت اشعار او با اشعار دیگر شاعران، نشان می‌دهد که او به عنوان یک شاعر، موجودی کنش‌گر است. رویایی تلاش می‌کند تا کلام و به طور کلی کلمه را مستقل از گوینده آن نشان دهد اما نمی‌تواند. شعر او حاصل این ناتوانی و ضعف است.

زبان در شعر اغلب شاعرانی که از دسته شاعران «شعر دیگر» و حجم محسوب می‌شوند درست به شیء بدل می‌شود و شاعر تلاش می‌کند که آن را به رخ بکشد. به سخن دیگر، زبان در اغلب شعرها، ابژه‌ای برای شاعر است و شاعر بیرون از آن قرار گرفته و آن را به نمایش می‌گذارد. حتی اگر شیوه‌های گوناگونی از سخن هم در شعر آن‌ها وجود داشته باشد، باز به گونه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند که گفت‌وگو میان آن‌ها ناممکن است. به زبان باختین می‌توان گفت در اشعار آن‌ها انواع مختلف سخن چشم‌های خود را به روی یکدیگر بسته‌اند. یکدیگر را درک نمی‌کنند؛ چرا که فهمی از هم ندارند. زبان هم کر است هم لال. به همین دلیل می‌توان گفت

شاعر، زبان را به شکلی در بسته و مطلق نشان می‌دهد که در یک جهان بسته گرفتار شده و به شیء تبدیل شده است. جهانی که در این جا وجود دارد، جهانی فرجام یافته و در بسته است که در آن، زمان مندی و موقعیت مندی انسان و زبان انکار می‌شود. این امر به خوبی نشان می‌دهد که در این جا با فهمی از زبان مواجه هستیم که مبنایی زبان‌شناسی دارد و همان‌طور که یک زبان‌شناس، به طور مثال سوسور، به زبان نگاه می‌کند، شاعر هم به زبان و شعر نظر دارد. تقلیل دادن زبان به یک رویکرد صرفاً زبان‌شناسی، موجب نادیده گرفتن موقعیت کلمه در مکان‌ها و زمان‌های مختلف می‌شود و باعث می‌شود زبان در شعر به مثابه یک موضوع شناسایی در نظر گرفته شود. انتزاعی بودن و تک‌صدایی بودن این شعر، و شعرهای مشابه آن، از همین جا نشأت می‌گیرد.

## دیگری در شعر اخوان

### بی‌اعتنایی به «او»

«... شاعری با نام مهدی اخوان ثالث (م. امید)، رندی از تبار خیام. زندیق‌مزدت یا مزدشت‌زندیقی که با واژگان سکه زد و پر از عشق به راستی و نفرت از کژی، حب به پاکی و بغض به پلیدی بود. فقر و نکبت امروزش می‌گداخت و فخر و عصمت دیروزش می‌نواخت. به واقعیت جهان حال پشت می‌کرد و به تاریخ گذشته روی می‌آورد. به سرزمینی آرمانی، آرمانشهر دیرین پدرش، یوتوپیی دست نخورده و دوشیزه‌ی ایران نجیب باستان عشق می‌ورزید و همچون کودکی که همه‌ی چیزهایش را از او گرفته باشند، می‌گریست، غمگین - می‌شد و دشنام می‌داد. همه شور و حال بود و همواره به جستن لحظه‌یی در آرمانجایی. شاعری به تمام معنا حرفه‌ای که همه فکر و ذکر و هستی‌اش شعر بود. و چه بجا و چه زیبا که همه از او شاعری بیاموزند...» (حقوقی، ۱۳۷۶؛ ۶۱)

حقوقی در جای دیگری می‌نویسد:

«... وی صرفاً از ذلت حال ایران به زبان تخاطب در مقابل عزت گذشته به زبان ادب کهن سخن می‌گوید.» (حقوقی، ۱۳۷۶؛ ۵۱)

عزت گذشته؟ منظور حقوقی از عزت گذشته چیست؟ چرا اخوان نمی‌تواند از گذشته بگذرد و به حال و آینده رو کند؟ و از طرفی، چرا حقوقی طوری درباره‌ی اخوان می‌نویسد که انگار گذشته‌محور بودن شعر و نگاه اخوان، او را مهم و ستایش‌انگیز کرده است؟ آیا جان‌پناهی که اخوان در گذشته یافته است، نشأت گرفته از انفعال و پشت کردن به عمل در زمان حال نیست؟ چرا کسی که به راستی و درستی عشق می‌وزد باید به آینده و حال پشت کند و هم‌آغوش گذشته شود؟ راستی و درستی یعنی پشت کردن به حال و آینده؟ حب به پاکی و بغض به پلیدی یعنی چه؟ آیا گذشته‌ی ما ایرانی‌ها تا این اندازه ستایش‌انگیز بوده که همه‌چیز را باید فدای آن کرد؟ در نقد، این واژه‌ها که بوی اخلاقیات از صد فرسخی آن‌ها به مشام می‌رسد، چه اهمیتی دارند؟ این جهان برادرانه و به دور از هر گونه پلیدی کجای تاریخ ما پنهان شده که فقط اخوان قادر به دیدن آن بوده است؟ این اتوپیا و آرمان از دست رفته را که دیده که این چنین اخوان از آن دم می‌زند؟

حقوقی در وهله‌ی اول، پیش از گفتن این حرف‌ها، باید ثابت می‌کرد که جهانی این چنین حسرت‌انگیز وجود داشته است و بعد از آن سخن می‌گفت. سخن نگفتن حقوقی از این امر، خود گواه این

مدعاست که او به وجود چنین جهانی در گذشته باور داشته است و پیش فرض او هم مثل اخوان، همین بوده است. اخوان همان راهی را می‌رود که حقوقی از پیش پذیرفته است و دلیل ستایش حقوقی از اخوان هم به همین دلیل است. حقوقی تمایلش را به گذشته از طریق نوع نگاهی که به اخوان دارد نشان می‌دهد و اخوان هم از طریق شعرها و نوشته‌هایش. انگار هر دو قربانی فرهنگی هستند که چیزی جز گذشته برایش مهم نیست.

- «کسی اینجا است؟»

هلا! من با شمایم، های!... می‌پرسم کسی اینجا است؟

کسی اینجا پیام آورد؟

نگاهی، یا که لبخندی؟

فشار گرم دست دوست ماندی؟»

و می‌بیند صدایی نیست، نور آشنایی نیست، حتی از نگاه مرده‌ای هم ردیادی نیست.

صدای دیگری در شعر معاصر فارسی ۱۳۸

صدایی نیست الا پت پت رنجور شمعی در جوار مرگ. (اخوان،  
۱۳۷۶؛ ۹۴-۹۵)

حتی اگر بپذیریم که چنین جهانی هم وجود داشته است، باز از  
عمل و ارتباط فعال با جهان موجود بی‌نیاز نیستیم. این نگاه با بی-  
اعتنایی به «او» (که به تعبیر باختین، آینده است) شکل گرفته  
است. در این جا باز دیگری نادیده گرفته می‌شود و...

اخوان می‌نویسد:

«... (خوشا) وقتی که جامعه‌ی ما به سوی «ثروت طبیعی» (سلام  
بر مزدک بامدادان نیشابوری) و به سوی «خانه‌ی پدری» (درود بر  
زرتشت سپنتمان سیستانی) بازگردد. بدون هیچ حاجت به بیگانه،  
اعم از روس یا پروس، مارکوس یا آنجالیوس، لینالینوس یا  
استالینوس و حتی مایبوی چینانوس...». (اخوان، ۱۳۶۰؛ ۱۵۲ -  
۱۵۳)

بیاره توشه برداریم.

قدم در راه بگذاریم.

کجا؟ هر جا که پیش آید. (اخوان، ۱۳۷۶؛ ۹۶)

او چگونه می‌خواهد قدم در راه بگذارد؟ «هر جا که پیش آید» چه چیزی را به ما گوشزد می‌کند؟ راوی خودش را به دلیل وجود وضعیتی که از آن به تنگ آمده است به هر چیزی می‌سپارد جز عمل و ارتباط فعال با جهان.

به آنجایی که می‌گویند روزی دختری بوده‌ست

که مرگش نیز (چون مرگ تاراس بولبا

نه چون مرگ من و تو) مرگ پاک دیگری بوده‌ست،

کجا؟ هر جا که اینجا نیست.

من اینجا نیز از نوازش چون آزار ترسانم.

ز سیلی زن، ز سیلی خور،

وزین تصویر بر دیوار ترسانم. (اخوان، ۱۳۷۶: ۹۷)

حالا راوی منظور خودش را از «هرجا که پیش آید» کمی روشن تر می‌کند. او اصلاً به امر نو و تجربه نشده اشاره نمی‌کند. از «بوده» می‌نویسد؛ از گذشته‌ای که از دست رفته است. او جان‌پناهی جز گذشته سراغ ندارد. حقوقی درباره‌ی سومین مجموعه شعر اخوان (آخر شاهنامه) می‌نویسد:

«در این مجموعه، با چند گونه شعر می‌توان برخورد. نخست نوع شعرهای «کاو» یا اسکندر»، «آخر شاهنامه» و «میراث» که نخستین به‌عنوان بهترین چار پاره‌ی اخوان و دومین به اعتبار حماسه از یاد رفتگی و بر باد رفتگی و بی‌پناهی و سومین به نشانه اولین «بازتافت» ذهنی اخوان نسبت به نیاکان خود، هر سه شعر از میان شعرهایی که به قول شاعر روی با فقر و نکبت امروزی و فخر و عصمت گذشته‌ی ایران زمین دارند، از مهم‌ترین آثار اوست...».

(حقوقی، ۱۳۷۶؛ ۱۰۶)

ما

فاتحان شهرهای رفته بر بادیم.

با صدایی ناتوان تر زآنکه بیرون آید از سینه

راویان قصه‌های رفته از یادیم. (اخوان، ۱۳۷۶: ۱۱۷)

آینده شهری رفته بر باد است و مهم فقط قصه‌های رفته از یاد است. بازگو کردن این قصه‌ها به این علت است که فراموش نشوند. مهم «گذشته» است و باید مدام تلاش کرد که آن را به یاد آورد. امر نو چه جایگاهی در چنین نگاهی دارد؟ متاسفانه صدای گذشته تنها صدای شنیدنی در این سال‌ها بوده است. گذشته‌ای که از دست رفته و تلاش برای به یاد آوردن آن، تنها راه مقابله با جهانی است که مدام در حال پیشروی است و هیچ توجهی به نگاه ما ندارد.

قاصدک! هان، ولی... آخر... ایوای!

راستی آیا رفتی با باد؟

با توام، آی! کجا رفتی؟ آی...!

راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟

مانده خاکستر گرمی، جایی؟

در اجاقی - طمع شعله نمی‌بندم - خردک شرری هست هنوز؟

قاصدک!

ابره‌های همه عالم شب و روز

در دلم می‌گیرند. (اخوان، ۱۳۷۶؛ ۱۳۱)

چرا ابره‌های همه عالم در دل او می‌گیرند؟ چه چیزی (یا چیزهایی) بر او آشکار شده است که دیگر در انتظار هیچ خبری نیست؟ راوی انگار همه‌چیز را می‌داند. حتی از آینده بی‌خبر نیست. «در اجاقی - طمع شعله نمی‌بندم - خردک شرری هست هنوز؟» این سطر به خوبی نشان می‌دهد که پرسش‌های موجود نه به قصد گفت‌وگو با دیگری بلکه برای گفتن چیزی طرح شده‌اند که راوی می‌خواهد آن را به دیگری بفهماند. این پرسش‌ها برای اسیر کردن «دیگری» در دام حسرت طرح شده‌اند. برای ویران کردن امید طرح شده‌اند.

راوی با آوردن «طمع شعله نمی بندم» قصد خود را آشکار می کند. اما از جایی که او هنوز مطمئن نیست پیامش به دیگری منتقل شده است یا نه، سطرهای پایانی را هم اضافه می کند تا خیالش را از این بابت راحت کند. دیگری در ساختن این سطرها چه نقشی دارد؟ دیگری فقط ناظری منفعل است که راوی در حال خطمشی دادن به اوست. چرا که او همه چیز را می داند. حسرت در سراسر شعر اخوان موج می زند و این حسرت نشأت گرفته از گذشته ای است که از دست رفته و اخوان تلاش می کند با پشت کردن به زمان حال و آینده، انتقام خود را از جهان بگیرد. نام بیشتر مجموعه شعرهای اخوان هم همین امر را نشان می دهد: «آخر شاهنامه»، «از این اوستا»، «زندگی می گوید اما...»، «در حیاط کوچک پاییز در زندان»، «دوزخ اما سرد»، «تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم».

## دوگانه انگاری در نگاه اخوان

حسن قاضی مرادی، معتقد است که جماعت ایرانیان همواره در دو حد افراطی انسان توده وار و انسان ذره ای شده ای خودمدار زندگی کرده اند. او در کتاب «در ستایش شرم» این دو حد را به خوبی

توضیح می‌دهد. انسان توده‌وار، انسانی است که در مناسبات جمعی حل شده و خود را به نفع جمع مصادره کرده است. انسان ذره‌ای شده نیز انسانی جدا افتاده از جمع است که منافع شخصی خود را بر هر چیز دیگری ترجیح می‌دهد. این دو حد افراطی انسان بی‌چهره و فاقد فردیت می‌سازند. قاضی‌مرادی ارتباط این دو شیوه‌ی زیستی را با حس شرم می‌سنجد اما ما در این جا به ارتباط این دو شیوه‌ی زیستی با «دیگری» می‌پردازیم. در این باره اشاره‌وار نکاتی را بیان می‌کنیم.

وجه مشترک این دو، پشت کردن به «غیر» است. هیچ کدام نمی‌توانند از ارتباط فعال با «دیگری» حرف بزنند و دیگری در میان آن‌ها یک تهدید به حساب می‌آید؛ پس حذف می‌شود و نادیده گرفته می‌شود. این دو حد را می‌توان دو شیوه‌ی زیستی در میان ایرانیان در نظر گرفت. دین با تأکید بر جمع و حذف فردیت و عرفان با تأکید بر انسان خصوصی و جدا افتاده از جمع به خوبی از این دو شیوه‌ی زیستی پرده برمی‌دارد. در جامعه‌ی ایران، تفکر دینی و عرفانی نقش مهمی بازی می‌کنند. همواره شکل زندگی انسان ایرانی تحت تأثیر دین و عرفان بوده است. نه دین و نه عرفان، هیچ‌یک با «غیر» آنچنان که باید سر سازگاری ندارند و درصدد حل کردن

«غیر» در یک جهان بینی کلی و وحدت یافته هستند. دین و عرفان را باید دو شیوه‌ی زیستی، یا دو فرم زیستی، دید که کاملاً تقویت کننده‌ی هم‌اند. انسان ایرانی که معمولاً جهان را از خلال تفکرات دینی و عرفانی دیده است، همواره میان خیر و شر، جسم و روح و... ناگزیر بوده یکی را بر دیگری ترجیح دهد. اساساً دوگرایی در اندیشه‌ی انسان ایرانی نقش مهمی بازی کرده است. این جهان سلسله‌مراتبی و تنظیم شده از بالا به پایین، هم مورد تأیید تفکر صوفیانه و عارفانه و هم تفکر دینی بوده است. حسن قاضی‌مرادی در کتاب «در ستایش شرم» می‌نویسد:

«از دیرباز و از همان آغاز نشو و نما‌ی تفکر عرفانی در ایران، در جنبش فکری مانویان، تفکر عرفانی عموماً بر دو نوع دوگانگی جسم (نفس) / جان (روح، روان) و نیز دنیا / آخرت تأکید گذاشت. در این تفکر نفس انسانی و دنیای مادی منشأ شر و پلیدی دانسته شد و جان انسانی و جهان آخرت، تبلور خیر و نیکی». (قاضی‌مرادی، ۱۳۸۷؛ ۴۹)

حال اگر این شکل از مواجهه با جهان را به عنوان یکی از الگوهای مهم و اساسی در جامعه ایران در نظر بگیریم، که افراد با درونی

کردن این الگو معمولاً تلاش می‌کنند آن را به کار بگیرند، احتمالاً به نتایج جالب توجهی خواهیم رسید.

معمولاً افراد با نادیده گرفتن سرچشمه‌ی افکار و رفتار خود، طوری وانمود می‌کنند که انگار رفتار و افکارشان هیچ ارتباطی با گذشته ندارد و کاملاً خودانگیخته عمل می‌کنند. اما اگر به بررسی الگوهای موجود در جامعه پردازیم خواهیم دید که لااقل در جامعه‌ی ایران شاهد کمترین خودانگیختگی بوده‌ایم. به طوری که در اغلب اوقات الگوهای مستقل از وجود افراد بر آن‌ها حاکم بوده و خط و خطوط زندگی آن‌ها را تعیین کرده است. اخوان با درونی کردن الگوهای پیشین دست به نوشتن می‌زند. او هنوز گرفتار دوگرایی موجود در جامعه ایران است. در اندیشه و شعر اخوان با نوعی جابه‌جایی مواجه هستیم. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در تفکر دینی و عرفانی جسم در مقابل روح که از عظمت بیشتری برخوردار است ارزش خاصی ندارد و طرد می‌شود. بر اندیشه و شعر اخوان این الگو کاملاً حاکم است. در واقع تنها با کمی تغییر و جابه‌جایی عناصر شاهد آن هستیم. دوگانه‌انگاری پیامدهایی دارد، نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. وقتی جسم را قربانی روح می‌کنیم، در واقع در حال طرد جهان مادی و تأیید جهان غیرمادی هستیم.

وقتی این جهان را سرچشمه‌ی زشتی و پلیدی بدانیم و جهان غیرمادی را سرچشمه‌ی نیکی و... ارتباط فعال خود را با جهان موجود از دست می‌دهیم و همواره با واسطه با آن مواجه خواهیم شد. از طرفی، تفکر انتزاعی کنترل اوضاع را در دست خواهد گرفت و زندگی عملی طرد می‌شود. انفعال اخوان نتیجه‌ی تن دادن به چنین نگاهی است. اخوان به گذشته پناه می‌برد، گذشته‌ای ساختگی و ذهنی. و زمان حال و زندگی مادی و عملی را طرد می‌کند. درست است که او از امکانات نو و تازه‌ی شعری استفاده می‌کند، اما آن‌ها را به خدمت یک جهان‌بینی گذشته‌محور درمی‌آورد. اگر گذشته را در اندیشه‌ی اخوان به عنوان «روح» در نظر بگیریم و زمان حال را به مثابه جسم، خواهیم دید که الگوهای فکری او کاملاً منطبق بر اصولی خاص است که ریشه در دین و عرفان دارند. «روح» که جایگاه پاکی است همان گذشته است و «حال» که جایگاه ناپاکی و زشتی است همان جسم است که باید طرد شود و برای خلاص شدن از شر آن، راهی جز پناه بردن به گذشته (روح) نیست. به هر ترتیب، در شعر و نگاه اخوان خبری از ارتباط نیست. حتا ارتباط میان زبان‌ها و زمان‌ها نیز قطع می‌شود و تنها یک زبان و زمان بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند. آیا این معنایی جز انکار صدای غیر دارد؟

## نگاهی به شعر فروغ فرخزاد

### شعر به چه کار می‌آید؟

این سوالی است که هر شاعر و منتقدی باید پاسخی برای آن داشته باشد. روشن است که این سوال برای اولین بار نیست که مطرح می‌شود و متفکران بسیاری در دوره‌های مختلف به آن پرداخته‌اند. هر پاسخی به این پرسش، آغازکننده‌ی گفت‌وگویی مهم درباره‌ی شعر است. به همین دلیل، این پرسش همچنان مهم و حیاتی است. اگر بر این باور باشیم که هدف شعر خود شعر است، باید در پاسخ به این پرسش این‌گونه جواب داد که شعر هیچ کارکردی جز خلق زیبایی و لذت ندارد. امر زیبا را هم باید در چنین رویکردی در نحوه‌ی ارتباط و انسجام درونی اجزا و عناصر تشکیل دهنده‌ی اثر جست‌وجو کرد. افرادی که وابسته به چنین دیدگاهی هستند بر این باورند که زبان در شعر فقط به خودش برمی‌گردد و هیچ ارتباطی با جهان بیرون از خود ندارد. از همین جا می‌توان به یکی از دلایل انتزاعی بودن خیلی از شعرها در چند دهه اخیر پی برد. وقتی زبان بدون ارتباط با پدیده‌ها و اشیاء در نظر گرفته شود، به موضوع خودش تبدیل می‌شود و شعر چیزی جز خلق جهانی ذهنی و فردی نیست. هیچ پیوندی میان امر فردی و عمومی در این

دیدگاه وجود ندارد. به همین دلیل هم هست که شاعری مثل رویایی طی چند دهه‌ی اخیر مدام از فرد دفاع کرده است. فرد در این دیدگاه همه‌چیز است. فرد در این دیدگاه آفریننده است و اثرش خودآیین و مستقل است. در این جا می‌توان به رابطه‌ی این دیدگاه با دین پی برد. نگاهی که یک فرد مذهبی به خدا، به‌عنوان آفریننده‌ی این جهان دارد، با نگاهی که مدافعان این رویکرد به فرد و اثر هنری دارند، هم‌آغوش است.

تودوروف قرن بیستم را آغاز جدایی میان ادبیات و جهان می‌داند و معتقد است که این گسست تا حدودی نتیجه‌ی آرای افراطی نیچه بود، زیرا که او بود که می‌گفت حقیقتی وجود ندارد و همه‌چیز نشات‌گرفته از تفسیر است. تودوروف می‌گوید:

«از این پس، دیگر نه‌تنها ادعای ادبیات مبنی بر عرضه نوعی شناخت از جهان مشروعیت ندارد، بلکه گفتمان‌های فلسفی و علمی نیز در مظان همان شک و تردید قرار می‌گیرند. این شیوه نوین نگرستن به هنر شبیه است به نظرات افراطی بعضی از مولفان قرن ۱۸ که البته معاصرانشان از آن‌ها تبعیت نکردند. مثلاً وینکلیمان می‌گفت: هدف هنر حقیقی تقلید از طبیعت نیست، بلکه خلق زیبایی است. بدین ترتیب، او وجه شناختی اثر را

نادیده می‌گرفت. کارل فیلیپ موریتس نیز می‌نویسد: وقتی بدنی زیباست، نباید معنایی داشته باشد، نباید از چیزی بیرون از خود سخن بگوید: باید به کمک وجوه بیرونی‌اش فقط از خودش، از درونش، حرف بزند، باید خودش به خودش معنا ببخشد. مبنای تعریف او از اثر هنری تبعیت محض اثر از الزامات امر زیباست و نسبت اثر با جهان را یکسره کنار می‌گذارد». (تودوروف؛ ۱۳۹۴، ۵۹)

در بخشی از بیانیه‌ی شعر حجم آمده است:

«... شاعر برای گفتن، حرفی ندارد. شرحی ندارد و ناگاه چیزی را بر زبان می‌آورد که حیرت و راز است؛ همان چیزی را که ساحران، پیغمبران، وداخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند، یعنی شعر، خود شعر.» (رویایی؛ ۱۳۹۱، ۳۶)

این بخشی از بیانیه‌ی شعر حجم است که در سال ۱۳۴۸ با امضای یدالله رویایی و پرویز اسلامپور و بهرام اردبیلی و محمود شجاعی و چندین شاعر دیگر منتشر شده است. مسئله‌ی مهمی که در این بخش از بیانیه وجود دارد، نوع نگاه به شاعر است. این نگاه، عیارغم آنچه امضاکنندگان بیانیه ادعا می‌کنند، اصلاً تازه نیست و

قیاس شاعر با ساحران و... هم تازگی ندارد. به قول ژان دو وینیو، این باور یکبار دیگر مسئله‌ی «حسرت دوران آغازین» را مطرح می‌کند که در آن نقش‌های هنرمند و جادوگر با هم یکی است. چنین باوری مخاطب اثر هنری را به صورت کسی می‌بیند که در آیینی مذهبی شرکت دارد. (دو وینیو؛ ۳۴، ۱۳۹۲) جایگاه مقدس و برتری که در این جا به شاعر داده می‌شود، همان جایگاهی است که در دوران پیشین به جادوگران و ساحران و... داده می‌شد. آن‌ها چیزی را بر زبان می‌آوردند که از عالمی دیگر به دستشان رسیده بود و در واقع سخنگوی عالمی بودند که برای هرکس قابل مشاهده نبود. به تعبیری آن‌ها میان این جهان و آن جهان قرار گرفته بودند و پیام آن جهان را به این جهان می‌رساندند و افراد گروه فراخوانده می‌شدند تا به آن پیام گوش فرادهند و در راستای آن حرکت کنند. حال کاشف راز و کسی که سخنگوی آن عالم است، شاعر است و کار او این است که شعر را از آن «جا» به این «جا» برساند. او از عالم غیب می‌آید و مخاطب کسی است که در انتظار شنیدن آن پیام باشد. اساساً در این جا مخاطب تنها در انتظار پیام است و شنونده‌ای بیش نیست. او هیچ نقشی در خلق پیام ندارد و مشارکت فعالی در روند شکل‌گیری آن ندارد. همه‌چیز از پیش تعیین شده است و نقش‌ها قابل تغییر نیستند. مخاطب یعنی

کسی که دریافت‌کننده‌ی پیام است. او در این فضا کنش‌گر نیست بلکه موجودی کنش‌پذیر است. آیا این شکل ارتباط همان شکل پیشین نیست که یکی در بالا و یکی در پایین قرار می‌گرفت و همه‌چیز در چنین حالتی معنا پیدا می‌کرد؟ آنچه در نگاه امضاکنندگان غایب است، ارتباط است. حال باید پرسید: آیا میان شاعر و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، هیچ ارتباطی وجود ندارد؟ آیا شاعر انسانی مستقل و خودبسنده است که فقط به خود متکی است؟

### شعر باید خلق «جا» کند

اگر هنر نتواند مناسبات تازه و نگاه تازه بیافریند و اگر نتواند ارزش‌ها و باورهای مسلط را که از طریق نهادهای رسمی و غیررسمی گسترش پیدا می‌کنند، از جایگاه خود پایین بکشد، پس به چه کار می‌آید؟ اگر هنر ارزش‌های نو خلق نکند و با تکیه بر آن ارزش‌ها، شکل ارتباط و شکل دیدن را تغییر ندهد، به چه کار می‌آید؟

اثر هنری به جامعه کمک می‌کند تا ضعف‌ها و کمبودهایش را ببیند. کمک می‌کند تا چیزی را که نمی‌تواند به خودی خود ببیند، ببیند. اساساً یکی از کارکردهای هنر همین است: خلق «جا» یا فضایی برای دیدن. یک اثر هنری اغلب وقتی اثری هنری قلمداد می‌شود که تولید فضا کند، فضایی تازه برای شکل‌گیری نگاه نو، جهان نو و روابط نو. اثر هنری با ترک جایی که در آن به وجود آمده است، خلق جای تازه می‌کند. جایی می‌سازد برای دیدن، لمس کردن، ملاقات کردن و به طور کلی زندگی کردن. اما اگر هنر امروز نتواند این «جا» را بسازد، پس به چه کار می‌آید؟

در جهانی که صداها یکدیگر را به رسمیت نمی‌شناسند، هر صدایی با تکیه بر زور، صداها را دیگر را خفه می‌کند و نفرت از صدای دیگری به اوج خود رسیده است و کسی قادر به شنیدن صدای غیر نیست، هنر باید چیزی را خلق کند که جامعه توان خلق آن را ندارد. ما در جهانی زندگی می‌کنیم که تقریباً هیچ امکانی برای مکالمه، دیدار و ملاقات به ما نمی‌دهد. در واقع ما برای ملاقات با یکدیگر امکانات محدودی در اختیار داریم و ارزش‌ها، باورها و الگوهای رفتاری و... در جامعه ما را به جایی می‌کشاند که هیچ نشانی از آدمی در آن «جا» نیست. هر رفتاری انگار پاسخی به یک

ارزش، الگو یا شکلی از پیش‌مشخص است. پیش از ملاقات و دیدار، آن الگوها و ارزش‌ها به رفتار ما شکل می‌دهند و امکان لمس کردن و دیدن را به ما نمی‌دهند. اغلب ارزش‌ها و الگوها را ملاقات می‌کنیم تا یکدیگر را. بیشتر تصورات مان را می‌بینیم تا آن کسی را که روبروی مان نشسته است. گاه حتا حاضریم نه تنها خود بلکه دیگری و جهان را قربانی ایده‌ها و ارزش‌هایی کنیم که ساخته‌ی ذهن خود ما هستند. ایده‌ها و ارزش‌ها مهم‌تر از موجودات جاندار و زنده و انسان به طور کلی قلمداد می‌شوند و کشتن و تکه‌تکه کردن آدم‌ها برای حفظ و زنده نگهداشتن ایده‌ها و ارزش‌ها به مسئله‌ای عادی تبدیل شده است... همه‌چیز انگار از پیش معلوم است و شکل رفتار افراد در جامعه امری پیش‌بینی‌پذیر است. حتا در تعاملات روزانه می‌توانیم حدس بزنیم که افراد چگونه با ما مواجه می‌شوند. می‌توانیم حدس بزنیم شکل رفتار و حتا نگاه افراد را چه چیزی تنظیم می‌کند. ما در جهانی زندگی می‌کنیم که توانایی روبرو شدن با امور پیش‌بینی‌نشده را ندارد. به همین دلیل افراد به طور مدام سعی می‌کنند برای خود فضایی بسازند کاملاً پیش‌بینی‌شده که امنیت‌شان به خطر نیفتد. این را در همه‌جا می‌توان دید. حال در چنین شرایطی نباید از هنر (شعر) انتظار داشته باشیم جهانی بسازد که امکان ملاقات با «دیگری» در آن

وجود داشته باشد؟ اگر از شعر یا هنر به طور کلی چنین انتظاری نداشته باشیم، پس چه چیزی می‌تواند در خلق چنین جهانی به ما کمک کند؟ اصلاً بدون چنین انتظاری از شعر، چگونه می‌توان امید را در خود زنده نگه داشت و به زندگی ادامه داد؟

در این جا بحث فراتر از درگیری‌های نظری درباره‌ی هنر است. اساساً بحث بر سر مرگ و زندگی است. آیا در جهان کنونی شعر قادر است طرف زندگی را بگیرد یا نه؟

### تنها صداست که می‌ماند

زبان در شعر فروغ فرخزاد صمیمی و خودمانی است. زبان و زمانی که از طریق آن نشان داده می‌شود، با زندگی روزمره، با زندگی آدم‌های کوچک و خیابان، با زندگی افراد طرد شده از جامعه و محیط‌های اجتماعی، با زندگی افرادی که زیر فشارهای اجتماعی، فرهنگی، تاریخی یک ملت، آینده‌ی خود را از دست داده‌اند پیوند عمیقی دارد. در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، «بعد از تو»، «تنها صداست که می‌ماند»، این صمیمیت به اوج خود می‌رسد. زبان در شعر فروغ فرخزاد، زمان‌های مختلف را در خود درونی کرده و روبه سوی آینده دارد.

همچنین زبان قابلیت ارتباطی خود را از دست نداده است. اگر در شعر او با دقت نظام ارتباطی کلمات و سطرها را بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که با وجود تمام رنج‌ها و ویرانی‌هایی که در شعرش پدیدار می‌شود، آینده را نادیده نمی‌گیرد و به جهانی بهتر و انسانی‌تر می‌اندیشد؛ به جهانی که در آن انسان‌ها بدون واسطه همدیگر را ملاقات می‌کنند و نژاد، مذهب، جنسیت و... موجب جدایی آن‌ها نمی‌شود. شعر فروغ فرخزاد از نوعی خودانگیختگی برخوردار است که تلاش او را برای تحقق بخشیدن به چنین جهانی آشکار می‌کند. او به ایدئولوژی‌های غالب در آن دوره تن نمی‌دهد. در آن دوره گفتمان غرب‌زدگی و بازگشت به خویشتن که از سوی افرادی همچون فرید و جلال آل‌احمد، شریعتی، شایگان و... دنبال می‌شد، خیلی از روشنفکران آن دوره را تحت تأثیر قرار داده بود. از طرف دیگر، شعر سیاسی و رمانتیک (شعارزده و سطحی) در آن سال‌ها طرفداران بسیاری یافته بود. در این میان، عده‌ای دیگر، بخصوص برخی از شاعران جوان آن روزگار، خود را متعلق به جریان نو و آوانگارد می‌دانستند و شعر آن‌ها، علارغم آنچه ادعا می‌کردند، به آینده، زمان حال و مسائل مربوط به آن، آنچنان توجهی نشان نمی‌داد. به هر ترتیب، شعر فرخزاد، با تمام تأثیراتی که از شعر شاعران پیشین و هم‌دوره خود پذیرفته، از ویژگی‌های خاصی برخوردار است که او را از شاعران هم‌دوره‌ی خود جدا

می‌کند. این جدایی، نوید دهنده‌ی ارتباطی عمیق‌تر و انسانی‌تر  
با جهان و زبان است.

کسی می‌آید  
کسی می‌آید  
کسی بهتر  
کسی که مثل هیچ‌کس نیست، مثل پدر نیست، مثل انسی نیست،  
مثل یحیی نیست، مثل مادر نیست  
و مثل آن کسی‌ست که باید باشد  
و قدش از درخت‌های خانه‌ی معمار هم بلندتر است  
و صورتش  
از صورت امام زمان هم روشن‌تر  
و از برادر سیدجواد هم  
که رفته است  
و رخت پاسبانی پوشیده است نمی‌ترسد  
و از خود سیدجواد هم که تمام اتاق‌های منزل ما مال اوست  
نمی‌ترسد  
و اسمش آنچنان که مادر  
در اول نماز و در آخر نماز صدایش می‌کند  
یا قاضی‌القضات است

یا حاجت‌الحاجات است  
و می‌تواند  
تمام حرف‌های سخت کتاب کلاس سوم را  
با چشم‌های بسته بخواند  
و می‌تواند حتی هزار را  
بی‌آنکه کم بیاورد از روی بیست میلیون بردارد  
و می‌تواند از مغازه‌ی سیدجواد، هر چقدر که لازم است، جنس  
نسیه بگیرد  
و می‌تواند کاری کند که لامپ «الله»  
که سبز بود؛ مثل صبح سحر سبز بود.  
دوباره روی آسمان مسجد مفتاحیان  
روشن شود  
آخ...  
چقدر روشنی خوب است  
چقدر روشنی خوب است. (فرخ‌زاد؛ ۱۳۴۹، ۲۴۷)

یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد شعر فروغ، تقدس‌زدایی از اموری است که مقدس پنداشته می‌شوند. او با لحنی طنزآمیز جهان را به نوعی وارونه می‌کند. در این جا فروغ بسیار هوشمندانه تقابل دو جهان را نشان می‌دهد. این سطرها کاملاً روبه سوی آینده دارند و آینده را صدا می‌زنند. راوی در این جا نشان می‌دهد جهانی که در

آن زندگی می‌کند، به هیچ‌وجه توان پذیرش صداهاى مختلف را ندارد و فقط در آینده ممکن است چنین امری رخ دهد. «او» می‌آید. «او» مثل پدر نیست که از بالا به فرزندان خود نگاه کند. «او» مثل مادر نیست که به روابط سلسله‌مراتبی تن دهد. او خواهان رابطه‌ای برابر است. او آینده است (او را نمی‌توان دستبند زد و به زندان انداخت) و خواهد آمد و روزی این جهان سلسله‌مراتبی و سرشار از ترس و وحشت را درهم خواهد شکست. هیچ‌کس نمی‌تواند جلو او را بگیرد چرا که همواره از چنگ می‌گریزد و تن به هیچ صدای مستبد و غالبی نخواهد داد. جهانی که راوی از آن دم می‌زند، جهانی است که مثل بهمن بر سر جهان پیشین فرود می‌آید و آن را ویران خواهد کرد:

کسی که آمدنش را

نمی‌شود گرفت

و دستبند زد و به زندان انداخت (فرخ‌زاد؛ ۱۳۴۹، ۲۴۹)

به گفته‌ی کی‌یرکه‌گارد: «کسی که به شور باخته است کمتر باخته است تا آن کسی که شور را باخته است». (کی‌یرکه‌گارد، ۱۳۹۳؛ ۱۳۵) فروغ، شور را نباخته است بلکه به شور باخته است. او - بخصوص پس از انتشار مجموعه شعر «تولدی دیگر» - در جامعه‌ای که سعی

در بی‌چهره کردن و نادیده‌گرفتن زن دارد، تلاش می‌کند تا  
چهره‌ای انسانی به زن ببخشد.

تمام لحظه‌های سعادت می‌دانستند  
که دست‌های تو ویران خواهد شد  
و من نگاه نکردم  
تا آن زمان که پنجره‌ی ساعت  
گشوده شد و آن قناری غمگین چهار بار نواخت  
چهار بار نواخت  
و من به آن زن کوچک برخورددم  
که چشم‌هایش، مانند لانه‌های خالی سیمرغان بودند  
و آنچنان که در تحرک ران‌هایش می‌رفت  
گویی بکارت رویای پرشکوه مرا  
به سوی بستر شب می‌برد. (فرخ‌زاد؛ ۱۳۴۹، ۲۳۱)

او کسی نیست که بتواند زندگی‌اش را با منطق سرمایه‌داری که  
ایدئولوژی غالب در جهان است، تنظیم کند؛ او نمی‌تواند از  
صدایی که به او می‌گوید «شور را کنار بگذار تا به امنیت برسی»،  
اطاعت کند، چرا که شور را نباخته است. بدون عشق زندگی کردن  
یعنی در امنیت به سر بردن. نه ایدئولوژی حاکم بر جهان امروز  
(سرمایه‌داری) و نه سنت، عرف، آداب و رسوم، قانون و... در جامعه

ما، هیچ‌کدام از عشق دفاع نمی‌کنند. جهان ما علیه عشق است چرا که عشق، تهدید کننده‌ی نظمی است که صاحبان قدرت از آن بهره می‌برند. سیستم حاکم، خانواده، معشوق، به سنت، آداب و رسوم و به طور کلی به هر آنچه از پیش برایشان تعیین شده است باخته‌اند. تفاوت آن‌ها با شاعری مثل فروغ در همین جاست. فروغ بازی می‌کند و شکست می‌خورد ولی آن‌ها بدون این که بازی کنند، از پیش، باخته‌اند. این تفاوت را نمی‌شود نادیده گرفت. این جا ما با دو جهان متفاوت روبرو هستیم؛ یک جهان که زمان در آن روبه جلو حرکت می‌کند و همه چیز بر مبنای موقعیت‌مندی و جسم‌مندی آدمی پیش می‌رود و دیگری جهانی بسته که زمان در آن فقط می‌تواند دایره‌وار حرکت کند و موقعیت‌مندی و جسم‌مندی آدمی به هیچ‌وجه در نظر گرفته نمی‌شود. اولی جهانی نسبی است و دومی جهانی است که قطعیت از خصوصیات جدایی‌ناپذیر آن است.

خطوط را رها خواهم کرد  
و همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد  
و از میان شکل‌های هندسی محدود  
به پهنه‌های حسی وسعت پناه خواهم برد  
من عریانم، عریانم، عریانم  
مثل سکوت‌های میان کلام‌های محبت عریانم

و زخم‌های من همه از عشق است  
از عشق، عشق، عشق  
من این جزیره‌ی سرگردان را  
از انقلاب اقیانوس  
و انفجار کوه گذر داده‌ام  
و تکه‌تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود  
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد. (فرخ‌زاد؛ ۱۳۴۹، ۲۳۰)

برای او تجربه و عمل ارزش بیشتری دارد و همین امر دریافتی  
بی‌واسطه از جهان را برای او ممکن ساخته است. او خوب می‌داند  
که هیچ‌جان‌پناهی وجود ندارد و به همین دلیل تجربه و عمل را بر  
هر چیز دیگری مقدم می‌داند. از این نظر فروغ فرخزاد را می‌توان  
شاعری تجربه‌گرا دانست.

چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود اینسان  
صبور،  
سنگین،  
سرگردان.  
فرمان ایست داد. (فرخ‌زاد؛ ۱۳۴۹، ۲۲۸)

کسی که در جهانی در بسته زندگی می‌کند با احساس امنیت به زندگی خود ادامه می‌دهد و کمتر دچار احساس سرگردانی و اضطراب نشأت گرفته از آن می‌شود. سرگردانی را کسی تجربه می‌کند که از وضعیت حاکم جدا شده باشد. وضعیت حاکم هیچ میلی برای روبه جلو حرکت کردن ندارد و جهان را بدون آینده می‌خواهد. سرگردانی را کسی تجربه می‌کند که در جست‌وجوی جهانی تازه و نو باشد. «زمان» نقش بسیار مهمی در سطرهای بالا دارد. راوی اهل تن دادن به گذشته نیست. اهل تن دادن به جهانی مرده نیست. او با شور و میل عمیق به زندگی تلاش می‌کند تا جهانی نو بسازد.

نگاه کن که در اینجا

زمان چه وزنی دارد

و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌چوند

چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟ (فرخ‌زاد؛ ۱۳۴۹، ۲۲۹)

احتمالاً این پرسش فقط در جامعه‌ای مردسالار قابلیت طرح شدن دارد. اگر بخواهیم کمی وسیع‌تر ببینیم، این پرسش، حتا سویه‌های دیگری هم پیدا می‌کند. چرا که زن و مرد ایرانی، هر کدام به نوعی، قربانی استبداد و تک‌صدایی موجود در جامعه بوده‌اند. زیست و زندگی انسان ایرانی همواره با سرکوب و تجاوز

همراه بوده است و همیشه یک صدای قدرتمند وجود داشته است که دیگری را از حق و حقوق انسانی خود محروم کرده است. بدون تردید در چنین شرایطی، از خودانگیختگی و تجربه و عمل حرف زدن بسیار خطرناک است. فروغ فرخزاد شاعری است که نمی‌تواند یک زندگی بی‌خطر را تحمل کند. چون خوب می‌داند که حیات او در گرو خطر کردن است. به همین دلیل می‌پرسد. او با پرسش، تک‌گویی را به چالش می‌کشد. در جوامع استبدادزده تنها چیزی که مجاز است آری گفتن است نه پرسیدن. او با پرسش این منطق مستبدانه را درهم می‌شکند.

چرا توقف کنم؟

همکاری حروف سربی بیهوده‌ست.

همکاری حروف سربی

اندیشه‌ی حقیر را نجات نخواهد داد.

من از سلاله‌ی درختانم

تنفس هوای مانده ملولم می‌کند

پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را بخاطر بسپارم

(فرخزاد؛ ۱۳۴۹، ۲۵۱)

با این همه، نمی‌توان گفت که شعر فروغ گفت‌وگویی است و در همه‌ی ابعاد خود «دیگری» را به عنوان موجودی مستقل و متفاوت

می‌پذیرد. به هر حال شعر او نیز تهی از ویژگی‌های غالب جامعه نیست. اما چیزی که مهم است و باید درباره‌ی شعر او گفته شود این است که شعر او به هیچ‌وجه درصدد گسترش دادن عناصر غالب در جامعه نیست و شکلی از مقاومت در آن وجود دارد که صدای غالب را به چالش می‌کشد و به نوعی بر پایه‌ی یک جهان-بینی نو بنا گذاشته شده است و همان‌طور که گفته شد، روبه سوی آینده دارد.

## نگاهی به شعری از مهرداد فلاح

«من» با «دیگری» در متن دیدار می‌کند. این دیدار از طریق «کلمه» رخ می‌دهد، از طریق نگاه‌های نهفته در کلمه. هر کلمه خانه‌ای برای نگاه‌ها و صداها و صداهای مختلف است. تفکیک کردن این نگاه‌ها به هیچ‌وجه کار راحتی نیست. اما از طریق ویژگی‌های خاصی که در متن نهفته است، تا حدودی، می‌توان تشخیص داد که مکالمه میان زبان‌ها شکل درستی به خود گرفته است یا این که یک صدا بر دیگر صداها برتری یافته و آن‌ها را به نفع خود مصادره کرده است. منظور از این که مکالمه شکل درستی به خود گرفته این است که آیا متن (شعر)، صداها و صداهای مختلف را به شکلی در خود جا داده است که هر کدام در موقعیت برابری قرار بگیرند یا نه، رابطه‌ای سلسله‌مراتبی میان آن‌ها برقرار شده است. این امر با خوانش دقیق شعر مشخص می‌شود. در شعر، یکی از عواملی که باعث پس زدن صداها و متفاوت می‌شود، توجه بیش از حد به موسیقی است. تأکید زیاد بر موسیقی باعث می‌شود که سطرها بیش از آنکه تقابل میان صداها، زبان‌ها و نگاه‌ها را به رخ بکشند، وابستگی خود را به ریتم و موسیقی موجود در شعر نشان دهند. در چنین فضایی هر کلمه‌ای که قابلیت لازم را نداشته باشد به راحتی

کنار گذاشته می‌شود و این امر در کلیت شعر تأثیر بسیار عمیقی بر جا می‌گذارد، به طوری که در نهایت صدایی که غالب می‌شود، صدایی است که نزدیک‌ترین ارتباط را با موسیقی شعر دارد. سطرها را نباید به جایی برای به رخ کشیدن موسیقی تبدیل کرد. در واقع آنچه که سطرها را می‌سازد، صداها و متضاد و متفاوت است نه موسیقی و اگر شعر چیزی غیر از این را نشان دهد، از مسیر طبیعی و اصلی خود خارج شده است. از عوامل دیگری که موجب تمرکزگرایی و تک‌صدایی می‌شود، کم‌توجهی به زبان‌ها و گفتمان‌های مختلف در جامعه است. هر زبانی (یا هر کلمه‌ای) این قابلیت را دارد که در شعر حضور پیدا کند و مورد توجه قرار بگیرد. زبان افراد کوچه و خیابان، زبان استادان دانشگاه، زبان افراد مذهبی، زبان سیاستمداران، زبان بازاری‌ها و... می‌توانند در نوشتن شعر و همچنین شکل‌گیری گفت‌وگو نقش مهمی ایفا کنند. فقط کافی است که «من» شاعر این مسئله را درک کند که زبان او تنها زبان موجود در اجتماع نیست و زبان‌ها و صداها و صداهای دیگری هم در جامعه وجود دارند که بدون آن‌ها توان دیدن خود را ندارد. نمی‌توان از زبان‌ها و صداها و صداهای دیگر حرف زد ولی اجازه نداد که خودشان در متن حضور داشته باشند. هر زبان و صدایی باید

خودش از خودش حرف بزند. بهترین نماینده برای «دیگری»، خود اوست.

به این ترتیب، هر کلمه‌ای از طریق ارتباط با کلمات دیگر، کلمه نامیده می‌شود. زبان، محل تلاقی معناها، مقاصد، کشمکش‌ها و... است. معناهای پیشین هر کلمه، پیشین نسبت به متنی که در آن قرار می‌گیرد، با شرایط و موقعیت جدید آن وارد گفت‌وگو می‌شود. در واقع، کلمه با قرار گرفتن در موقعیتی نو، معنای پیشین خود را هم با خود می‌آورد و حاصل این گفت‌وگو و تأثیر و تأثر، متنی نو و نگاهی نو است. دگرگونی از همین جا آغاز می‌شود، از متن.

هر شعری از جامعه و شرایطی که در آن به وجود آمده است تاثیر می‌پذیرد. اما این تمام ماجرا نیست. زبان در شعر وضعیت‌های گوناگونی را نشان می‌دهد، منتقدان همواره روی این نکته تأکید کرده‌اند و حرف تازه‌ای نیست. با وجود این، زبان در شعر فقط وضعیت‌ها را نشان نمی‌دهد بلکه جهانی نو را هم نشان می‌دهد، یا لاف‌ل انتظار می‌رود از آن تصویر یا حسی انتقال دهد.

با این همه، زبان در شعر به هیچ‌وجه نمی‌تواند به هر آنچه هست پشت کند. پل ارتباطی میان امر ممکن و ناممکن، کلمه است. کلمه با بی‌اعتنایی به ارتباط‌هایی که دارد نمی‌تواند این راه را برود. کلمه برای عبور از یک جهان به جهان دیگر به گفت‌وگو نیاز دارد؛ گفت‌وگوی میان زبان‌هاست که راه نو و نگاه نو خلق می‌کند. همان‌طور که گفته شد، یکی از قابلیت‌های مهم زبان، گفت‌وگومندی است و این نشأت گرفته از مواجهه‌ی امور متفاوت با هم است. تفاوت دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌ها موجب می‌شود که میان آن‌ها کشمکش، تنش و... به وجود بیاید. از طرفی، گفتمان‌ها از طریق گفت‌وگو و نوع مواجهه‌ای که با هم دارند شکل می‌گیرند و جای خود را در اجتماع پیدا می‌کنند. از جایی که زبان و کلمه را نمی‌توان بدون ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های مختلف تصور کرد، این گفت‌وگو پایان‌ناپذیر است و روبه سوی آینده دارد.

گفتنی است که در ایران، همواره وضعیت به گونه‌ی دیگری رقم خورده است؛ یعنی هرگاه تفاوت‌ها سر بلند کرده‌اند، جدایی و دشمنی و ستیزه‌جویی و... شکل آشکارتری به خود گرفته و «زور» پایان دهنده به هر گفت‌وگویی بوده است. این امر از یک ذهنیت حماسی و سلطه‌ی آن بر زبان خبر می‌دهد. اگرچه در لایه‌های

مختلف اجتماعی و سیاسی و... در ایران، همواره «زور» حرف اول و آخر را زده است، از دوره‌ی مشروطه به بعد، برای درک عمیق زبان، که چیزی جز انسان نیست، و شناخت آن از طریق «دیگری» تلاش‌های بسیاری شده است. یکی از افرادی که در این زمینه از خود تلاش فراوانی نشان داد، نیما بود که به نوعی می‌توان گفت از نخستین افرادی است که در ایران به این مهم پی برد و به رابطه‌ی میان «خود و دیگری» پرداخت. به هر ترتیب، مهرداد فلاح با درونی کردن تجربه‌های پیشین در این حوزه و شناخت دقیق از گذشته‌ی شعر فارسی، در این چند دهه‌ی اخیر تلاش کرده است تا خود را به عنوان شاعری جدی به مخاطبان شعر معرفی کند. شعر او از ادراک و فهم تازه‌ای خبر می‌دهد. صداها و زبان‌های مختلف در شعر او حضور محسوسی دارند، به طوری که یکدیگر را قطع می‌کنند اما حذف نمی‌کنند. میان آن‌ها کشمکش هست، اختلاف هست و... اما صداها سرکوب نمی‌شوند. صداهای مختلف در شعر فلاح می‌توانند یکدیگر را ملاقات کنند.

لطفاً به این سطرها توجه کنید:

«بیا و درستش کن / - چی رو؟ / هر چی رو شکستی / دره‌دهانی رو  
که بستنی / نشستنی جایی که شاید بلند / خندیدی گاهی که

گریه... / - بس کن دیگه! / دل شو داری اگه / بزن از آینه بیرون تا  
نشونت بدم! / چی رو؟ / همین! / روده‌ها از حال / می‌روند روزها از  
سال» (فلاح؛ ۱۳۹۶، ۳۲)

«باید زنگ بزخم ببینم بلیت هست / شما را هم رزرو کرده‌ایم /  
نگران؟ / اصلن! / همه می‌روند / دیر یا زود (کجا؟) / او نیست توی  
آینه من ایستاده‌ام / یعنی چه؟ / آرام باش پسرم... سیاه؟ / توی  
بغچه‌ها مان همیشه پیدا... برویم؟ / برف دارد برای خودش  
می‌بارد / دارم برای خودم / اوهوی! / با توام پهلوان‌مخل! / این توپ  
کهنه را کول گرفته / از این قرن به قرن دیگر می‌کشی که چی؟ /  
سوتش کن توی دهان این سیاه چاله‌ها، خلاص! / دیدم که توی  
شیب افتاده‌ام / یکهو!» (فلاح؛ ۱۳۹۶، ۱۱)

اگر دقت کنید حتما متوجه می‌شوید که خیلی از سطرها را صدای  
«دیگری» کامل می‌کند. مثلاً به این سطر از شعر «بریم هوا خوری»  
دقت کنید: «قدم اگر بکنی تا همیشه... دل شو داری؟» (فلاح؛  
۱۳۹۶، ۲۰)

در شعر مهرداد فلاح، شکل‌های دیگری هم از گفت‌وگو وجود دارد.  
گاه گفت‌وگو درون متنی است؛ یعنی متن با متن‌های دیگر

گفت‌وگو می‌کند و گاه گفت‌وگو شکل دیگری به خود می‌گیرد و متن با جهان بیرون از خود به گفت‌وگو می‌پردازد. گفتنی است که در این شکل دوم، متن به هیچ عنوان به امور بیرونی تقلیل نمی‌یابد و اگر چنین می‌شد، بدون شک حرف زدن از گفت‌وگو کار بی‌خودی بود. در ادامه به این موضوع بیشتر می‌پردازیم.

هیچ چیز در جهان نمی‌توان یافت که خودآیین و خودبسنده باشد. زبان از طریق نسبتی که با جهان دارد می‌تواند قدرت هستی‌بخش خود را حفظ کند. اصرار و پافشاری برخی از شاعران و منتقدان، از زمان نیما تا حال، بر شعری که کمترین ارتباط را با جهان و زندگی داشته باشد، عملاً شعر بسیاری از شاعران معاصر فارسی را به همان وضعیتی کشانده است که شعر پیش از نیما به آن دچار بود. زیبایی با نادیده گرفتن وجه ارتباطی زبان ایجاد نمی‌شود. امر زیبا محصول ارتباط است و ارتباط با ذهنیت‌گرایی و پناه بردن به تفکر انتزاعی شکل نخواهد گرفت. از این نظر، با توجه به سنت تاریخی و فرهنگی ما که همواره با صدای «دیگری» مشکل داشته است و درصدد حذف آن برآمده، شعر فلاح، شعری پیشرو و متفاوت است و می‌توان گفت پاسخی به همین سنت است و امکان‌های تازه‌ای را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

## مکالمه و نقش آن در شعر فلاح

یکی از شعرهایی که مهرداد فلاح در این چند سال اخیر نوشته است، شعر بلندی است با عنوان «چهارجوابی‌ها». با توجه به نکاتی که ذکر شد، به این اثر خواهیم پرداخت. در وهله‌ی نخست، چیزی که بیش از هر موضوع دیگری در مواجهه با این شعر توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، فرم منحصر به فرد این اثر است. نحوه‌ی قرار گرفتن سطرها در کنار هم، و بهره گرفتن این شعر از ادبیات نمایشی و داستانی و همچنین بهره بردن از خصوصیات مثل گفت‌وگومندی، چندصدایی و... که به طور مشخص تا قبل از این اثر در رمان نمود بیشتری داشته‌اند و از طرفی فضا سازی‌ها و استفاده از رنگ‌ها و شکل‌های دیداری و تصویری زبان برای نشان دادن صداها و مختلف در شعر و... موجب پدید آمدن اثری شده است که شکل تازه‌ای از دیدن را پیشنهاد می‌کند. انسان امروز دیگر مانند گذشته در فضایی تنگ و در بسته زندگی نمی‌کند که هر کس هر چیزی خواست در گوش او فرو کند و او هم دست و پا بسته به آن تن دهد. هر روز حجم عظیمی از اطلاعات به شکل‌های مختلف تولید می‌شود و در سراسر جهان پخش می‌شود. رسانه‌ها در انتقال این اطلاعات اصلی‌ترین نقش را دارند. مرزبندی‌های

موجود در جهان، بخصوص در حوزه‌های فرهنگی، مدام در حال جابه‌جا شدن و تغییر هستند و نمی‌توان با جزم‌اندیشی، درها را به روی خود بست و حضور صداها را مختلف و متفاوت را انکار کرد. در این میان، ژانرهای هنری، و حتی شیوه‌ی زیست آدمی، بسیار تحت‌تأثیر این تحولات قرار گرفته است و هیچ هنرمندی از تأثیری که این دگرگونی‌ها بر زیست و نحوه‌ی دید او می‌گذارد، در امان نیست.

در شعر بلند چهارجوابی‌ها می‌توان در شروع هر بخش از شعر مشاهده کرد که چگونه به‌کارگیری علائم نگارشی و ریاضی و... موجب شکل‌گیری مکالمه شده است و شاعر با قرار دادن آن‌ها در زمینه‌ای تازه نه تنها خواننده را از بند تصورهای معمول آزاد می‌کند بلکه موجب می‌شود که هر سطر با تکیه بر نگاهی خاص که آمیخته به حیرت و شگفتی هم هست، با سطرهای بعدی و قبلی خود رابطه برقرار کند و ارتباطی عمیق و مکالمه‌ای میان زبان‌ها شکل بگیرد. اگر به هر کدام از علائم به کار گرفته شده به مثابه نشانه نگاه کنیم، می‌بینیم که جهان امروز چگونه تحت‌تأثیر این نشانه‌ها قرار دارد و جهت خاصی به زندگی آدمی داده‌اند. اعداد در جهان امروز نقش مهمی دارند و در اغلب اوقات ارزش آدمی بر مبنای آن-

ها سنجیده می‌شود. به سخن دیگر، امروز کمیت بر کیفیت برتری یافته و هر کس خواهان احترام و توجه از سوی افراد جامعه است، ناگزیر است تا جای ممکن به این قاعده تن دهد وگرنه ممکن است حتا جایگاه خود را در مقام یک انسان از دست بدهد. به زبان ساده‌تر، امروزه ارزش شما به موجودی حساب بانکی‌تان، تعداد اتومبیل‌های‌تان و تعداد خانه‌های‌تان بستگی دارد. هرچه اعداد و ارقام بیشتری را روی هم تلنبار کنید و روز به روز به آن‌ها اضافه کنید، ارزش شما بیشتر خواهد شد. این همان چیزی است که سرمایه‌داری از آن دفاع می‌کند. شاید بیان این مسائل، آن هم در جایی که از شعر سخن گفته می‌شود، در وهله‌ی اول نامربوط به نظر برسد. اما نباید غافل شد که این شعر «چهار جوابی‌ها» است که چنین فرصتی را فراهم آورده است و ما را ناگزیر کرده که از جنبه‌های گوناگونی به آن پردازیم. همان‌طور که گفته شد، در شروع هر بخش از شعر، علائم نگارشی و ریاضی قابل مشاهده است. اما در این‌جا دیگر خبری از آن منطق ذکر شده نیست که بر جهان حکم می‌راند. در این شعر با جهانی پشت‌ورو شده مواجهیم. این‌جا قلمرو شعر است و جهانی که نشان داده می‌شود با جهان بیرون از آن بسیار متفاوت است. هیچ‌چیز بر هیچ‌چیز دیگر مقدم نیست. همین امر هم موجب شکل‌گیری مکالمه در این شعر شده است.

به کارگیری علائم ذکر شده و نقش مهمی که در این شعر به عهده گرفته‌اند، نشان می‌دهد که نشانه‌ها بیش از اعداد تأثیرگذارند. آنچه مهم است نشان دادن پیوند و ارتباط میان امور مختلف و متفاوت است. در این شعر علائم نگارشی و ریاضی، جملات، گزاره‌ها، کلمات و نگاه‌های بسیاری را به هم ربط می‌دهند (در واقع نشان دهنده‌ی پیوند میان انسان‌ها هستند). برخلاف آنچه در بیرون از این شعر وجود دارد، در این جا نسبت و رابطه از هر چیز دیگری مهم‌تر است و چیزی که موجب پیوند و رابطه میان نگاه‌های مختلف شده است، همان علائم‌اند؛ علائمی مثل سه نقطه، ویرگول، سوال و... . نقش علائم نگارشی را در نوشتار و نقش علامت جمع، تفریق، تقسیم و... را در زندگی در نظر بگیرید، آن هم در این دوره که تبلت، کامپیوتر و... بیش از پیش چشم ما را به روی این علائم باز کرده‌اند (ما امروزه در زندگی خود معمولاً در حال محاسبه هستیم و محاسبات ما به این علائم گره خورده‌اند. بدون علامت جمع (+)، تفریق (-) و... چگونه به جهان خود که مملو از اعدادی است که هر کدام به نحوی به زندگی ما گره خورده‌اند، سر و شکل دهیم؟ بدون علائم نگارشی چطور؟). این علائم میان من و دیگری نسبت و رابطه برقرار می‌کنند. ارتباط از طریق این علائم ممکن می‌شود، در واقع موجب تداوم مکالمه‌اند و مکالمه را قابل

فهم می‌کنند. اگر در این شعر علائم را نادیده بگیریم، شاید زبان‌ها و مکالمه‌ی میان آن‌ها دیگر قابل فهم نباشد و پرسش‌ها بی‌اساس به نظر برسند. گفتنی است که علائم موجود در این شعر دیگر همان علائمی نیستند که بیرون از این شعر وجود دارند و معمولاً خیلی راحت و بی‌اعتنا از کنارشان می‌گذریم و اغلب معنای خاصی هم برایمان ندارند.

در بخشی از شعر، که با رسم یک مربع آغاز می‌شود، می‌خوانیم:

الف) قفسی بی در که به هر چه پرنده و پرتیپا زده؟

- پس میله‌هاش کو؟ بین دیکتاتور و شاعر چه گذشته نمی‌دانم  
که چشم دیکتاتور به دیدن شاعر تنگ می‌شود

- پشت پرده‌ی سفید قایم‌شان کرده!  
علی‌جناب خواب شاعری می‌دید شب‌ها

- قناری ش کو؟ روزها ولی زاغ هر چه شاعر را

- هر کجا بود - می‌زد چوب

- سرش را بریده داده به گربه!  
از آن طرف هم  
یک زوج شاعر بی‌همتا

ب) پنجره‌ای که چشم گشوده به دیوار؟  
کارشان شده بود  
کشیک دادن و هی کردن یک گربه‌ی گرجی  
می‌خندم به ریش  
کسی که فکر و ذکرش فقط  
که شب همه شب می‌خزید به خواب-  
شان و چنگ می‌کشید به رویشان

سر هم کردن و انداختن به خلق الله‌ست  
آن قدر میومیو کرد و آن  
قدر از روی هره‌ی مردم سرک کشید که عاقبت

عین خیالش نیست که این وسط  
تنگ شد خلق آن شاعر  
عاصی - شاعر نی‌لبک مهره‌های پشت من -

پنجره هم دل دارد! و جای نقطه که در آخر جمله / سر سرشار  
فکرهای بلند و خیال‌های برومندش را گذاشت در دهان تپانچه

پ) قاب عکس دیکتاتور؟  
ای دوصد لعنت به  
هرچه گربه‌ی پرو

- خالی ست چرا؟ لعنت به هر چه چنگک و

قیچی! به هر چه کف زن و هوچی!

- عجب!

می بینی!؟

نکند می خوای بروی توی قاب!؟

حالا حکایت ماست!

(ت) یک خط که خودش را چهار جا زده فقط؟ (فلاح؛ ۱۳۹۶، ۱۸)

حتا اگر کمی دقیق تر نگاه کنیم، می بینیم که در شعر چهار جوابی -  
ها نه خود علائم بلکه فرم آنهاست که نقش مهمی ایفا می کند.  
فرم آن علائم است که به مکالمه جهت می دهد و حتا گاهی اوقات  
شیوهی دیدن و طرز نوشتن را تحت تأثیر قرار می دهد، فرمهایی که  
از هر زاویه ای به آنها بنگری، شیوهی دیدن را تحت تأثیر قرار می -  
دهند و همه چیز به موقعیتی بستگی دارد که راوی در آن قرار گرفته  
است. به عبارتی، صداها و زبانها موقعیت مند هستند و نمی توان  
آن ها را جدا از موقعیت شان دید.

یکی دیگر از جنبه‌های مهم و اساسی شعر چهارجوابی‌ها، که موقعیت آن و محدوده‌ی زمانی و مکانی اش را نشان می‌دهد، پرسش است؛ پرسش‌هایی متعدد که از یک طرف آشکارکننده‌ی موقعیت مبهم و پیش‌بینی‌ناپذیر انسان امروز است و از طرف دیگر، درماندگی و استیصال او را به رخ می‌کشند. از نظر باختین «پرسش یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است.» (احمدی، ۱۳۷۸؛ ۹۳) به طور کلی، صدای دیگری در پرسش شنیده می‌شود. پرسش یعنی از طریق «دیگری» به خود رسیدن. من نمی‌توانم بدون دیگری سوال کنم. در واقع در ذات پرسش و پرسیدن، پذیرش صدای «دیگری» وجود دارد. راستی اگر من موجودی منسجم و یکپارچه بودم، باز انگیزه‌ای برای سوال کردن داشتم؟ خیر. چرا که من تشکیل شده از جهان‌بینی‌ها و دیدگاه‌های مختلفی هستم و همواره رو به کسی (دیدگاهی) سوال می‌کنم؛ دیدگاهی که از طریق آن به خود نزدیک می‌شوم.

از طرف دیگر، شعر «چهارجوابی‌ها» تقلیدی تمسخرآمیز از سوال‌های کنکور است. در واقع فرم این شعر با تکیه بر سوال‌های چهارگزینه‌ای کنکور ساخته شده است و با پشت‌ورو کردن منطق حاکم بر آن، که تنها و تنها یک گزینه امکان دارد در جواب سوالی

خاص صحیح باشد، جهانی با منطق و قواعدی دیگر خلق کرده است. به همه چیز با شک و تردید نگریسته می شود و هر امر مطلق و مقدسی در چنین زمینه ای قاطعیت خود را از دست خواهد داد. این شعر با دست انداختن ابعادی از زبان رسمی، آن را از جایگاه قبلی خود پایین می کشد و جدیت و رسمیت را از آن می گیرد و شکلی خودمانی و در عین حال پر از شک و تردید به آن می بخشد.

با اینکه نام شعر «چهار جوابی ها» ست، عملاً خبری از پاسخ نیست و همه چیز به سوال ختم می شود. تردید در تمام سطرها جاری است و انگار پاسخی جز سوال باقی نمانده است. صداها آرام نمی گیرند و مدام می پرسند و شعر به نام خود پشت پا می زند. این موضوع بسیار مهم است. نام شعر (چهار جوابی ها) به معنای پیشین خود پشت می کند و به پرسش تبدیل می شود. این موضوع آشکارکننده ی تناقضی بزرگ است، تناقضی بزرگ برای آن ها که همواره جواب ها را در مقابل پرسش ها قرار داده و آن ها را به عنوان دو شکل مجزا در نظر گرفته اند. آیا این شکل مواجهه با جهان خبر از نگاهی نو و تازه نمی دهد؟ آیا برای جامعه ای که افراد آن اغلب از طریق پاسخ های حاضر و آماده به زندگی خود سروسامان داده اند و

تا جای ممکن از پرسش و پرسیدن پرهیز کرده‌اند، چنین نگاهی خطرناک به نظر نمی‌رسد؟

ظاهراً سوال‌ها از دهان کسانی بیرون می‌آیند که انگار هر یک از آن‌ها در جزیره‌ای دور افتاده زندگی می‌کند و تنها چیزی که آشکار است، فقدان مکالمه است. به تعبیری انگار امکان مکالمه وجود ندارد. سوال‌ها پشت‌سر هم طرح می‌شوند و حتی صدا و زبانی خاص وجود ندارد که از این موقعیت ویژه که همه را در بر گرفته بیرون بزند و به طور مثال پاسخ درخوری به یک سوال مشخص بدهد و به این موقعیت نابسامان و شکننده نظم ببخشد. این درماندگی از کجا نشأت می‌گیرد؟ آیا این موضوع معنایی جز این دارد که انسان کنونی سرزمین پیشین خود را ترک کرده و در جهان دیگری به سر می‌برد، در جهانی عمیقاً متفاوت با جهان پیشین که در آن، جواب‌های حاضر و آماده جایی برای پرسش باقی نمی‌گذاشتند؟

با این حال، این تمام ماجرا نیست. تنها در چنین موقعیت ویژه‌ای است که من قادر به دیدن دیگری است. چرا که در این جا دیگر خبری از آن صدای برتر نیست که موجب حذف دیگری شود و افراد با نگاه‌های متفاوت در فضا و موقعیتی مشترک و برابر قرار

گرفته‌اند. در این شعر، هر سوال خبر از نگاهی متفاوت می‌دهد و در اغلب مواقع هر سوال با در نظر گرفتن سوال‌هایی که پیش‌تر مطرح شده‌اند طرح می‌شود و رو به سوی دیگری دارد. به تعبیر دیگر، سوال‌ها به یکدیگر جهت می‌دهند و روی هم تاثیر می‌گذارند. در واقع یکدیگر را می‌آفرینند. این همان چیزی است که ما مکالمه می‌نامیم. دهانی که سوال را طرح می‌کند به دیگر دهان‌ها نگاه می‌کند، آن‌ها را می‌بیند و بعد سوال خود را طرح می‌کند. اگر غیر از این بود جز یک سوال هیچ چیز دیگری باقی نمی‌ماند و طرح دیگر سوال‌ها بی‌معنا به نظر می‌رسید. اما چنین نیست. هر سوال، سوال بعدی را تکمیل می‌کند و شرایطی مهیا می‌کند که در آن، دیگر سوال‌ها پدیدار شوند. این شکلی از ارتباط است که به هر بخش از شعر چهارجوابی‌ها نگاه کنیم، متوجه آن می‌شویم.

### شعر چهارجوابی‌ها از ما چه می‌خواهد؟

این شعر بلند به سنت شعرخوانی و حتا کتاب‌خوانی ایران و جهان پشت می‌کند و در مقابل، شیوهی دیگری را پیشنهاد می‌کند.

کتاب‌ها همواره از مخاطبان خود درخواست‌هایی داشته‌اند. یکی از خواسته‌های کتاب - البته خیلی از کتاب‌های سرگرم‌کننده و نه‌چندان جدی را می‌توان از این نظر معاف کرد چرا که عملاً خواسته‌ی خاصی از مخاطب خود ندارند و به نوعی پاسخی به خواهش‌های او هستند - از مخاطب، تنهایی و خلوت‌گزینی است تا بتواند ارتباطی ژرف و عمیق با آن برقرار کند. این خواسته، خواسته‌ای معقول و حساب شده است و احتمالاً کسی ایرادی بر آن هم نخواهد گرفت. اما شعر چهارجوابی‌ها که اساساً شعری اجرایی است، خواسته‌های دیگری دارد و آن‌ها را با مخاطبان خود هم در میان می‌گذارد. این شعر فقط برای خواندن ساخته نشده است. فرم این شعر نه‌تنها از خلوت‌گزینی دوری می‌کند بلکه انسان‌های خلوت‌نشین و منزوی را به درون خود می‌کشد و از آن‌ها دعوت می‌کند تا در کنار دیگران بایستند و با هم بخوانند. تلاش این شعر برای کنار هم قرار دادن انسان‌های متفاوت که هر کدام نگاهی خاص به زندگی دارند، نشان دهنده‌ی ارتباط عمیق آن با شعر و جامعه‌ی ایران است. شعر در ایران هرگز از جامعه و خصوصیات آن دور نبوده است. به عبارت دیگر، از طریق شعر می‌توان تا حدودی به شکل‌ها و گفتمان‌های مسلط در جامعه‌ی ایران پی برد.

نحوه‌ی ارتباط این شعر - چهارجوابی‌ها - با گذشته‌ی شعر و جامعه ایران، منفعل و ایستا نیست و کاملاً پویا و تأثیرگذار عمل می‌کند؛ چرا که در تقابل با «من» محوری و گذشته‌محوری شعر و جامعه‌ی ایران، از طریق ارتباط فعال با «دیگری»، یعنی از طریق ارتباط فعال با صداها و زبان‌ها و گفتمان‌های دیگر، فرم تازه‌ای خلق کرده است. گفت‌وگو با پذیرش این امر که «دیگری» هم مانند «من» قابلیت اندیشیدن و عمل کردن دارد، شکل می‌گیرد. در عین حال گفت‌وگو بدون صداها و زبان‌های متفاوت ممکن نیست. در بخش‌های زیادی از شعر ما شاهد این گفت‌وگو هستیم. گاه این گفت‌وگو با آن صدای غالب در گذشته‌ی شعر فارسی است که با در هم ریختن زمان‌های مختلف، شعر، افق تازه‌ای به روی مخاطب می‌گشاید و گاه گفت‌وگو میان ژانرهای مختلف صورت می‌گیرد و مرز میان آن‌ها از این طریق بهم می‌ریزد.

در بخشی از این شعر بلند می‌خوانیم:

نه این که چیزها تمام و

الف) عینکی که دسته ندارد؟

کمالند و کار دنیا نقص ندارد

مثل خنده‌ای که پسته ندارد؟  
و هرچه عیب و نقص در  
نگاه ماست...؟

رمقی که خسته ندارد؟  
نه این که ما که صاحب  
هرچه کج و کوله و لوچیم

حبه‌ی انگوری که هسته ندارد؟  
نه این که شما که آقا و  
سرورید و زیادی دارید

هنگی که رسته ندارد؟  
که دنیا را جور دیگری  
می‌بینید...؟ (فلاح، ۱۳۹۶؛ ۱۴)

سطرهایی که در سمت راست نوشته شده‌اند، در حال دست انداختن گذشته‌ی شعر فارسی هستند. این موضوع از طریق سطرهای روبرو بیشتر نمایان می‌شود. به طوری که در لایه‌های درونی اثر با گفت‌وگو میان دو صدای متفاوت و متضاد مواجه هستیم. با توجه به سطرهای سمت راست که بیشتر یک دهن‌کجی به وزن و قافیه در شعر قدیم است، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که سطرهای سمت راست نماینده‌ی گفتمانی نو و امروزی هستند و

شاعر با دست انداختن خود، که جدا از آن صدای غالب در شعر پیشین یا کلاسیک نیست، به خودش می‌خندد. او با این کار قصد دارد از چیزی که هست فرار روی کند و جهانی نو بیافریند. هر کلمه‌ای که روی کاغذ نوشته می‌شود، در وهله‌ی اول پاسخی است به آن صدا و شیوه‌ی نوشتاری پیشین. کلمات با فراخواندن آن صدا به خود شکل دیگری می‌دهند. به عبارت دیگر، آن صدا در حافظه‌ی کلمات وجود دارد و هر شاعری با شنیدن و پذیرفتن آن صداست که می‌تواند به شعر خود شکل دیگری بدهد.

از نظر باختین «دنیای حماسی فقط با یک جهان‌بینی واحد و منسجم آشناست که هم برای قهرمان‌ها و هم برای نویسنده و مخاطب او بدون شک و به اجبار، حکم حقیقت را دارد. بنابراین نه جهان‌بینی و نه زبان، قادر به تحدید و تعیین انگاره‌های انسانی و ویژگی‌های فردی آن نیستند.» او معتقد است، برای اینکه فاصله‌ی حماسی انگاره‌های گذشته برداشته شود، باید از طریق خنده به گذشته نزدیک شد و به نوعی از طریق خنده آن را شناخت. خنده، ما را به جهان نزدیک‌تر می‌کند و باعث می‌شود رابطه‌ای خودمانی و صمیمی با جهان برقرار کنیم. سلطه‌ی جهان‌بینی حماسی بر زبان فقط از طریق خنده نابود می‌شود. گفتنی است که در ایران از

خنده تعبیرهای غلطی وجود دارد (غلط نسبت به چیزی که باختین در این باره می‌گوید). در ایران معمولاً کسی به خودش نمی‌خندد. افراد همواره سراغ کسی می‌گردند تا به او بخندند. اما در این جا می‌بینیم که همیشه چنین نیست و شاعر با تقلیدی تمسخرآمیز که از نشانه‌های خنده است، وزن و قافیه و... را به بازی می‌گیرد و در این میان خودش را هم به عنوان شاعر دست می‌اندازد. سطرهای سمت چپ، پاسخی به این عمل است و این جا مشخص می‌شود که با یک «من» دیگر مواجه هستیم که رودرروی شاعر می‌ایستد و با نیش و کنایه حفره‌های جهان او را آشکار می‌کند. «دیگری» در این جا یک «من» دیگر است که با پاسخ دادن به کاری که شاعر می‌کند، نشان می‌دهد که در موقعیتی برابر قرار گرفته است و می‌تواند مخالفت کند و شاعر را با اشاره به کمبودهای جهان او و... دست بیندازد. سطرهای سمت چپ را می‌توان همان سنت و یا طرفداران آن دانست که در واقع نماینده‌ی آن محسوب می‌شوند. جالب این که ریتم و موزیک سطرهای سمت راست و همچنین لحن و زبان سطرهای سمت چپ، وانمود می‌کنند که قضیه کاملاً برعکس است و این موضوع از طریق زبان این دو بخش بیشتر آشکار می‌شود. در واقع عملی پارادوکسیکال رخ داده است. آن بخش که زبانی نو دارد (در سمت چپ) کهنه

می‌اندیشد، یا لااقل به آینده و جهان موجود بدبین است و می‌خواهد گفتمانی را که روبه آینده دارد و امر نو را بر هر چیزی ترجیح می‌دهد، ناکارآمد جلوه دهد و تفاوت بین زمان گذشته و آینده را از میان بردارد و سطرهای سمت راست که حاصل گفتمانی نو و امروزی هستند، خود را طوری با امکان‌های پیشین آراسته‌اند که کمتر امروزی به نظر می‌رسند. این سطرها بازگوکننده‌ی تناقضی هستند که در انسان ایرانی، و در انسان به طور کلی، خانه کرده است. آیا این شکل دیگری از خنده نیست؟ آیا این امر به معنای دست‌انداختن خود و جهان خود نیست؟

موضوع دیگری که می‌توان در این‌جا به آن اشاره کرد، حضور هم‌زمان زمان‌های مختلف است. زمان گذشته و حال از طریق کلمه و زبان در متن حضور یافته‌اند و گفت‌وگوی آن‌ها شکل تازه‌ای از دیدن را ایجاد کرده است که نه در گذشته وجود داشته است و نه در زمان حال. آینده در این شکل تازه که حاصل گفت‌وگوست رخ نشان می‌دهد. در سطرهای بالا هر دو زبان و نگاه درون هر دو زبان، از یک طرف به حفره‌ها و نقاط خالی و تاریک هم اشاره می‌کنند و از طرف دیگر یکی بر فراروی از وضعیت موجود از طریق دست‌انداختن گذشته و خود تأکید می‌کند و دیگری، اگر نگوییم

که خیلی به این موضوع بدبین است، خیلی هم خوش بین نیست  
و... این کشمکش و تنش، شکل دیگری از دیدن را به وجود می آورد  
که نمی توان آن را نادیده گرفت.

در جای دیگری از این شعر می خوانیم:

الف) شاخه‌ی بی برگ و بار صاعقه دیده؟ ریشه دوانده!  
همیشه بی هدف (از توی ناگهان) رها می شود (چه بی نظر!)  
هر سو

و بی جهت (از روی بی دلیل) می درد (چه بی سبب!) این سو  
آن سو

ب) گرز سر شکسته‌ی رستم؟ به (رغم گل)

پشت پدر شکاف عمیقی خورده (خود کرده!) که

پ) علف هرز هر جایی؟ شاید هم علف آزاد

پا: دارد (فراوان) برای فرار! که

پ) دندان نیش دروغ؟ به (میل خود)

خوردن بی حساب و کتاب (انواع و اقسام)! این جا آن جا

ناغافل: شبیه سفره‌ای ست بر مو پیمان (گسترده توی خواب!)  
هرجا

از: ریسمانی ست (از دست من به دل تو) می‌روید ول!

تقدیر: یعنی پریدن (از دست خودمان) محال است؟ (فلاح، ۱۳۹۶؛  
۳۳)

چگونه می‌توان نقش صداهای مختلف را در شکل‌گیری این سطرها نادیده گرفت؟ این سطرها بدون حضور «دیگری» ناقص باقی می‌مانند و شاعر با رنگ‌های مختلف در تمام شعر قصد نشان دادن این موضوع را دارد. کلماتی که در داخل پرانتز قرار گرفته‌اند به خواننده جهت می‌دهند و او را به حال خود رها نمی‌کنند. در عین حال، امکان‌های مختلفی در اختیارش می‌گذارند. در واقع راه را برای تاویل‌ها و تفسیرهای متفاوت باز می‌کنند. از طرفی، این سطرها، که البته نمونه‌های بسیاری از این گونه سطرها در این شعر و کارهای دیگر فلاح وجود دارد، شکل‌های مختلفی از خواندن را پیشنهاد می‌کنند و می‌توان دریافت‌های متفاوتی از آن داشت. اما چیزی که مهم است تأکید و برجسته کردن صدای «دیگری» در

شکل‌گیری این سطرهاست که با رنگ‌های متفاوت مشخص شده است.

این شعر در مرز میان صداهاى متفاوتى قرار گرفته است و در حال پیوند دادن آنهاست. به این موضوع، هم وقتی که به خود شعر رجوع می‌کنیم پی می‌بریم و هم در لحظه‌ی اجرای شعر که در واقع فقط یک نفر قادر به خواندن آن نیست و لاقلاً باید چند نفر باشند تا شعر، تن به خواننده شدن بدهد. شعر چهارجوابی‌ها احتیاج «من» را به «دیگری» به رخ می‌کشد و با این کار خودش را در مقابل استبداد تاریخی و فرهنگی ایران هم قرار می‌دهد؛ چرا که به صدای «دیگری» مشروعیت می‌بخشد و به آن امکان دیده شدن و شنیده شدن می‌دهد. از طرف دیگر، چشم‌هایی که پشت سطرهای این شعر وجود دارند با چشم‌هایی که در پشت شعر مثلاً حافظ هست، بسیار متفاوت هستند. زمان و مکان این چشم‌ها و موقعیت آنها موجب تفاوتی اساسی شده است که آن را از طریق فرم شعر، نحوه‌ی تقطیع سطرها، موسیقی و... می‌توانیم ببینیم.

فرم را اگر تن شعر فرض کنیم، چشم‌هایی را که در این تن گردش می‌کنند می‌بینیم؛ فرهنگ و طرز نگاه آن چشم‌ها را می‌بینیم. کلمه، گوشت و تن شعر است؛ استخوان‌بندی شعر است. فرهنگ

چشم‌هایی که در پشت هر سطر از این شعر وجود دارد، خبر از یک آگاهی و نگاه تازه می‌دهد. از این نظر می‌توان گفت فرم شعر چهارجوابی‌ها کارناوالی شده است و شاعر با بازنگری و بازبینی فرم‌های پیشین، فرم تازه‌ای را ایجاد کرده است.

برخلاف نظر باختین که معتقد بود شعر این قابلیت را ندارد که در آن صداهاى مختلف و متفاوت در کنار هم قرار بگیرند و با هم گفت‌وگو کنند و تنها رمان است که چنین قابلیتى دارد، می‌بینیم که همواره چنین نیست و این شعر نقض‌کننده‌ی نظرات باختین درباره شعر است. او همین‌طور زمان‌مند بودن شعر را انکار می‌کرد و معتقد بود که شعر به امور روزمره و مسائل روز بی‌اعتناست. اما باز می‌بینیم که در شعر چهارجوابی‌ها وضعیت به گونه‌ی دیگری رقم خورده است و برخلاف نظر باختین، گفت‌وگو میان زبان‌ها و زمان‌های مختلف شکل گرفته است. از طرفی، هر صدایی نسبت به صداهاى دیگر در موقعیتی مناسب قرار گرفته است و صداها منفعل نیستند. در واقع شاعر با پشت کردن به فرم‌های معمول شعر و ایجاد کردن فرمی تازه از طریق ارتباط فعال با صداهاى دیگر، دست به کارى مهم و منحصربه‌فرد زده است.

فصل چهارم

بحث و نتیجه‌گیری

## استبداد در ایران

اگر تنها یک وجه اشتراک میان تمام ادوار تاریخی ایران وجود داشته باشد، آن وجه اشتراک «استبداد» و «دیگری»ستیزی است. پادشاهان و حاکمان ایران که اغلب افرادی غارت‌گر و مستبد بوده‌اند، همواره خود را نمایندگان خدا بر روی زمین دانسته‌اند و مردم را گوسفندانی فرض کرده‌اند که نیازمند شبان‌اند. مردم چیزی جز رعیت نبوده و شاه به عنوان ارباب بر آن‌ها حکومت می‌کرده است. صدای متفاوتی هم اگر در این میان شکل گرفته در دم خفه شده است؛ چرا که شاه و حاکم مستبد توان دیدن هیچ صدایی غیر از صدای خود و هیچ قدرتی غیر از قدرت خود را نداشته است. حاکمان معمولاً بر مبنای یک دستورالعمل ساده عمل کرده‌اند: صدای مخالف و متفاوت حذف و طرد و صدای مشابه و نزدیک به خود، جذب شده است.

استبداد از مهم‌ترین عوامل پیدایش انسان خصوصی و ذره‌ای شده در ایران است؛ انسانی که از هرگونه فردیت بی بهره است و معمولاً خود و جهان خود را محدود به منافع شخصی و خصوصی می‌کند و امکان ارتباط فعال با «دیگری» و همچنین ارتباط فعال و سازنده با حوزه‌ی عمومی را از دست داده است. آنچه در غرب در عصر

روشنگری رخ داد و از آن به عنوان لیبرالیسم و فردیت‌گرایی نام می‌برند، پدیده‌ای بود که فقط و فقط در آنجا امکان بروز و نمودش وجود داشت. این موضوع دلایل بسیاری دارد که حسن قاضی‌مرادی در کتاب «در پیرامون خودمداری ایرانیان» به آن پرداخته است و در این جا لازم نیست که آن مباحث مجدداً تکرار شود. تنها به ذکر نکاتی در این باره بسنده می‌کنیم. در ایران هرگز آن چنان که باید با مالکیت خصوصی که لازمه‌ی همان فردیتی است که انسان غربی در قرن هجدهم به دنبال آن بود، مواجه نبوده‌ایم. همواره عده‌ای غارت‌گر بر مسند قدرت نشسته و با تحمیل اراده‌ی خود بر دیگران، هر کاری که خواسته‌اند کرده‌اند و افراد فرودست را از حق و حقوق خود محروم کرده‌اند. از طرفی، تقسیم کار در ایران بر مبنای شایستگی و استعدادهای فردی نبوده و این امر بیشتر بر مبنای نزدیکی و دوری فرد به منبع قدرت خودکامه صورت پذیرفته است و همچنین زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی برای تحقق هویت فردی، هرگز مهیا نبوده است. قاضی‌مرادی در کتاب مورد اشاره می‌نویسد: «فرد معینی که نزدیک منبع قدرت استبدادی است همه‌کاره به نظر می‌آید، اگر به هر دلیلی از منبع قدرت طرد و دور شود یکباره به فرد هیچ‌کاره‌ای تبدیل می‌شود. همچنان که فرد هیچ‌کاره‌ای، چه بسا، یکباره همه‌کاره شود. ویژگی

دیگر حکومت استبدادی در مورد تقسیم اجتماعی کار این است که حکومت استعداد پایان ناپذیری در طرد و حتی نابودی هر انسان شایسته‌ای دارد.» (قاضی‌مرادی، ۱۳۹۵: ۲۶) او معتقد است که تاریخ استبداد در ایران، تاریخ حذف افراد شایسته از صحنه‌ی زندگی سیاسی و اجتماعی است.

با وجود این، انسان ایرانی در تقابل با حکومت مستبد به انزوا و گوشه‌گیری، خصومت و دشمنی با «دیگری»، فردمحوری و... بیشتر گرایش داشته است و خود را همواره از ارتباط عمیق و انسانی با «دیگری» محروم کرده است. اندیشه‌ی فردمحور یا به تعبیر دیگر، «من» محور، از ارتباط سر باز می‌زند. این نگاه نه تنها نقش «دیگری» را در شکل‌گیری خود انکار می‌کند بلکه وی را دشمن درجه یک خود می‌پندارد و در مقابل او تدافعی عمل می‌کند. فرهنگ ارشاد می‌نویسد:

«به نظر می‌رسد در جامعه ما به دلایل مختلف، فردگرایی (به معنای نوعی جهان‌بینی) با فردمحوری یا تفرد، آمیخته و گاهی باهم اشتباه می‌شود. فردمحوری را نمی‌توان به عنوان نوعی آگاهی جمعی پذیرفت. از این‌رو، فردمحوری پایگاه علمی، منطقی و

فلسفی محکمی ندارد، بلکه فقط متکی بر هیجان‌ات و امیال محض فردی و گرایش نفسانی یک شخص است.» (ارشاد، ۱۳۹۲)

ایشان ریشه‌ی فردمحوری در ایران را متأثر از عوامل تاریخی گوناگونی می‌دانند که در این میان نقش فرهنگ مبتنی بر ساختار ایلی و طایفه‌ای را در شکل‌گیری چنین خصوصیتی برجسته‌تر از عوامل دیگر می‌دانند. وی می‌گوید:

«به طور کلی، فرهنگ مبتنی بر ساختار ایلی - طایفه، بیش از این‌که بر عقلانیت و استدلال متکی باشد، بر جهان‌بینی تقدیرگرایی و به قول ابن‌خلدون بر تعصب ایلی و همبستگی طایفه‌ای وابسته است. توزیع و اعمال قدرت نیز به اتکاء همین جهان‌بینی و تعصب طایفه‌ای صورت می‌گیرد. فردوسی شاعر بزرگ و عقل‌گرای ایران، شاهنامه را براساس همین شرایط ناخوشایند (که در واقع رویه محمود غزنوی بود) پرورانده است، چنان‌که در همان بخش اسطوره‌ای فرزندان فریدون، بر سر قدرت دسترسی به حکومت ایران، یکدیگر را می‌کشند و این برادرکشی و فرزندکشی تا تراژدی عظیم مرگ ناخواسته ولی اجتناب‌ناپذیر اسفندیار به دست رستم و سپس قتل شگفت رستم به دست برادرش شغاد و مرگ شغاد به دست رستم به پایان می‌رسد. برادرکشی و فرزندکشی کجا و

فردگرایی و تحقق حقوق خود به شرط تحقق حقوق دیگران کجا؟»  
(ارشاد، ۱۳۹۲)

ارشاد بر این باور است که خوی فردمحوری بخشی از فرهنگ ما شده است و حتی در فضای علمی، فلسفی و هنری هم این موضوع بسیار پررنگ است.

به هر رو، این موضوع بعد از مشروطه شکل تازه‌ای به خود گرفت و زندگی انسان ایرانی بر مبنای همین اصل ادامه یافت. اگر خوب نگاه کنیم متوجه خواهیم شد که سابقه‌ی تاریخی و فرهنگی ما معمولاً اجازه نمی‌دهد که در حرکت‌های اجتماعی کنش مناسبی - آن چنان که در شأن یک شهروند در جامعه‌ای نو است - از خود نشان دهیم؛ چرا که ما در این زمینه تربیت مناسبی نداریم. انگار انسان ایرانی برای زور شنیدن و زور گفتن تربیت می‌شود؛ زور گفتن به کسانی که زیردست او محسوب می‌شوند و زور شنیدن از کسانی که در سلسله‌مراتب اجتماعی جایگاه بالاتری دارند. انسان ایرانی به آگاهی نیز نگاهی سلسله‌مراتبی دارد و قائل به برابری میان آگاهی‌های مختلف نیست. برای او حقیقت چیزی جز سلطه یافتن یک آگاهی بر آگاهی‌های دیگر نیست. این جاست که «ارتباط»

میان آگاهی‌های مختلف در جامعه قطع می‌شود و یکی تابع دیگری می‌شود (یا باید بشود).

سخن مستبدانه نمی‌تواند به گفت‌وگو تن دهد و هر نگاه متفاوتی را طرد یا حذف می‌کند. سخن مستبدانه با تقدس‌بخشیدن به خود راه هرگونه نقد را می‌بندد و افراد را ناگزیر می‌کند که به هر شکل ممکن آن را بپذیرند. این شیوه از سخن با ایجاد کردن دوگانه‌هایی مثل حق و باطل، حقیقت و ناحقیقت، راستی و ناراستی و... عده‌ای را ناآگاه و برخی را آگاه خطاب می‌کند و... در چنین شرایطی گفت‌وگو کاملاً انکار می‌شود؛ چرا که تنها به افراد نادان باید آگاهی داد تا راه درست را از غلط تشخیص دهند، نه این‌که با آن‌ها گفت‌وگو کرد. آن‌ها از آگاهی لازم برخوردار نیستند که گفت‌وگویی صورت بگیرد. اگر به تاریخ و فرهنگ ایران رجوع کنیم، خواهیم دید که جامعه‌ی ایران تا چه اندازه از این نگاه صدمه دیده است.

### زبان و موقعیت آن در شعر

زبان مستقل وجود ندارد. تا خوردن زبان و خودارجاعی آن در شعر، یکی از عواملی است که شعر را از حیطه‌ی زمان‌مندی خارج

می‌کند و این رویکرد پیوندی ژرف با زبان‌شناسی دارد. هر چیزی زمان‌مند است و زمان‌مند بودن به معنای نابود شدن آن چیز در دوره‌ای خاص نیست. اگر شاعر صرفاً درصدد نشان دادن زبان و به رخ کشیدن آن باشد - یعنی اگر تنها عامل موجود در شعر خود زبان باشد و شاعر مدام با آن به گفت‌وگو بپردازد - کاری جز حذف و سانسور موقعیت‌ها و زمینه‌های اجتماعی که پیوندی ژرف با زبان دارند، نکرده است. زبان از طریق موقعیت‌های اجتماعی و بیرونی می‌تواند قدرت هستی‌بخش خود را حفظ کند. بسیاری از شاعران به اصطلاح آوانگارد ایران، با همان نگاهی که سوسور به زبان داشت به زبان در شعر نگاه می‌کنند و آن را تبدیل کرده‌اند به مقوله‌ای زبان‌شناسی. زبانی که زمان و تحولات و اتفاقات درون زمان را نشان نمی‌دهد؛ زبانی که - به دلیل تأکید بیش از اندازه بر خود - چیزی جز خود برای ارائه ندارد. در این جا سوژه کمترین نقش را ایفا می‌کند و عملاً حذف است. اما زبان بدون ارتباط و پیوند ژرف با مقولات اجتماعی چگونه می‌تواند خودش را حفظ کند؟

از طرف دیگر، در شعر معاصر فارسی به سختی می‌توان شعری یافت که در حال ساخته شدن باشد. انگار پیش از شروع شدن پایان یافته‌اند. «گذشته» مهم‌ترین نقش را در ساخت اغلب شعرها

دارد. آرزوی شعر رسیدن به گذشته است؛ دنیایی که از دست رفته و عمیقاً شاعر را دچار حسرت کرده است. حسرت از بن‌مایه‌های اصلی شعرهاست. در چنین شرایطی است که «امر نو» قربانی گذشته می‌شود و هیچ جایی برای آن باقی نمی‌ماند.

### جهان‌بینی حماسی و نقش آن در شعر شاملو

باختین در کتاب «تخیل مکالمه‌ای» می‌نویسد: «در ساختار اجتماعی مردسالار، هیئت حاکمه به عبارتی متعلق به دنیای «پدران» است و لذا بین آن و سایر طبقات اجتماعی فاصله‌ای حماسی وجود دارد. در دنیای حماسی جایی برای نافرجامی، درنگ و ابهام وجود ندارد. هیچ روزنه‌ای نیست که بتوان از آن نیم‌نگاهی به آینده کرد، دنیایی است خودکفا که نه ادامه‌ای بر آن مفروض است و نه اساسانیازی به تداوم دارد.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۴۸)

او معتقد است که دنیای حماسی را تنها می‌توان با تکریم و تقدس پذیرفت. جهان‌بینی حماسی با مقدس پنداشتن برخی از امور موجب می‌شود که از دور و از طریق فاصله‌ای معنادار با جهان ارتباط برقرار کنیم و جدیت و جزم‌اندیشی را جایگزین صمیمیت و

ارتباط خودمانی با جهان کنیم. همچنین به دلیل قهرمان پروری و گذشته‌نگری، میان افراد روابطی سلسله‌مراتبی ایجاد می‌کند و همه چیز را از بالا به پایین تنظیم می‌کند. اجتماعی که زیر سلطه‌ی چنین نگاهی به جهان باشد، دچار مشکلات بسیاری خواهد شد. افراد تسلیم شده به چنین نگاهی، معمولاً مسائل عینی را به نفع امور ذهنی مصادره می‌کنند و به هیچ‌عنوان برای ارتباط میان این دو تلاش نمی‌کنند. جهان‌بینی حماسی راه را برای مشارکت فعال با جهان می‌بندد. این جهان‌بینی بیشتر در خدمت صاحبان قدرت است؛ چرا که با ایجاد کردن جهانی سلسله‌مراتبی به صاحبان قدرت اجازه می‌دهد هر روز بر قدرت خود بیفزایند و فاصله‌ی خود را با افراد زیردست بیش از پیش کنند. جهان‌بینی حماسی به امور جزئی و روزمره پشت می‌کند و به امور کلی رو می‌آورد. این جهان‌بینی به طور خاص با مفاهیم سازگارتر است تا هر چیز دیگری. به هر رو، در جامعه‌ی ایران نشانه‌های بسیاری وجود دارد که خبر از سلطه‌ی این جهان‌بینی بر زندگی انسان ایرانی می‌دهد.

شاملو یکی از شاعران مهم در ایران است که با بررسی شعر او می‌توان به خیلی از مسائل ذکر شده پی برد. به این سطرها دقت کنید: «نمی‌توانم زیبا نباشم / عشوه بی نباشم در تجلی جاودانه /

چنان زیبای ام / من / که گذرگاه ام را بهاری نابه خویش آذین می کند.» (شاملو، ۱۳۶۲؛ ۸۶۹) و در شعر دیگری آمده است: «که گفته است / من آخرین بازمانده ی فرزندگان زمینم؟ / من آن غول زیبایم که در استوای شب ایستاده است / غریق زلالی همه آب های جهان / و چشم انداز شیطنتش / خاستگاه ستاره یی ست.» (شاملو، ۱۳۴۹؛ ۶۹۳) در بسیاری از شعرهای شاملو می توان شاهد چنین سطرهایی بود. «من» در این سطرها بالاترین جایگاه را دارد و چهره ای کاملاً جدی و غیرصمیمی به خود گرفته است. نگاهی که در درون این سطرها وجود دارد، مخاطب را وادار می کند که فقط با دیده ی احترام به «من» بنگرد. «من» (که در این جا می توان آن را به طور کلی «انسان» هم در نظر گرفت) در جایگاهی قرار داده شده است که آدمی نمی تواند به راحتی با آن ارتباط برقرار کند؛ یعنی فقط می توان با حفظ فاصله ای مشخص به آن نزدیک شد. وقتی از انسان حرف می زنیم از کدام انسان حرف می زنیم؟ «انسان» یک مفهوم کلی است که به هر کسی می توان آن را نسبت داد. آیا چنین نگاهی می تواند تفاوتها را در نظر بگیرد؟ آیا چنین نگاهی تفاوتها و امور جزئی را قربانی امور کلی نمی کند؟ این سطرها انسان را بی چهره نشان می دهند و او را بدون فردیت می خواهند. حتی معشوق هم در شعر شاملو چنین وضعیتی دارد. به طور مثال،

تن معشوق به این دلیل در شعر او کمتر دیده می‌شود که او زیرسلطه‌ی همان جهان‌بینی حماسی شعر می‌نویسد و این جهان‌بینی کمترین توجه را به تن دارد. تن در جهان‌بینی مورد اشاره، اغلب نادیده گرفته می‌شود و آن‌چنان که باید به آن توجه نمی‌شود؛ چرا که امور مهم‌تر و والاتری وجود دارد و باید به آن‌ها پرداخته شود. جهان‌بینی حماسی همواره به دنبال تقدس‌بخشیدن به امور معمولی و روزمره است. به عبارت دیگر، هر چیزی که با این جهان‌بینی تناسب نداشته باشد طرد و نادیده گرفته می‌شود. این‌جاست که اندیشه‌ها و نگاه‌های از پیش مشخص بر زندگی عملی و روزمره سلطه می‌یابند. تن در چنین شرایطی همیشه قربانی می‌شود، قربانی امور والا.

اگر به شعرهای عاشقانه‌ی شاملو نگاه کنیم، خواهیم دید که معشوق او موجودی با خصوصیات یک انسان نسیت، بلکه از شأن و عظمتی والا برخوردار است و کلمات معمولی به ندرت می‌توانند تصویری دقیق از او ارائه دهند. کلام در شعر شاملو، در اغلب اوقات، از جهان‌بینی حماسی دفاع می‌کند و حاضر نیست از موضع خود حتا قدمی عقب بکشد. این سرسختی کلام حماسی

در اجتماعی که استبداد در هر بخش آن به مسئله‌ای عادی و معمولی تبدیل شده است، نباید غیرعادی به نظر برسد.

شاملو در کتاب «درباره‌ی هنر و ادبیات» می‌گوید:

«التزام هنرمند باید انسانی باشد. التزامی فارغ از قید و بند فرقه‌گرایی و تخریب. التزامی فارغ از سیاست و تنها در راه تعالی انسان.» (شاملو، ۱۳۷۷؛ ۱۲۵)

او در جای دیگری از گفت‌وگوی خود با حریری می‌گوید:

«اگر عدالت و نیکخواهی در میان باشد انسان کل یکپارچه‌ای خواهد بود فراتر از ایدئولوژی‌ها. آن‌که منادی تعالی تبار آدمی است فراتر از ایدئولوژی‌ها و برداشت‌هایی که به پاره پاره شدن و تجزیه‌ی این یکپارچگی منجر شده است حرکت می‌کند. ایدئولوژی‌هایی که «ما» را به «من و تو و او» تقسیم می‌کند مبلغ نابودی انسان است. اندیشه‌ای که جمع شریف انسانی را به پراکندگی می‌خواند اندیشه‌ای شیطانی است. عروج انسان و جلوسش بر تخت حرمت خویش تنها با نفی «تفرقه» میسر است.» (شاملو، ۱۳۷۷؛ ۱۳۰-۱۳۱)

او در همان بخش نخست این مسئله را روشن می‌کند که هنرمند باید به نوع بشر و به انسان به طور کلی متعهد باشد نه چیز دیگری. اما سوالی که در این جا به وجود می‌آید این است که بدون وابستگی به ایدئولوژی‌ای خاص چگونه می‌توان چنین برداشتی از تعهد و یکپارچگی و... داشت؟ آیا شاملو برای بیان مسائل مورد نظر خود نیاز به ایدئولوژی ندارد؟ آیا تعبیر شاملو از «انسان» و «هنرمند» نشان‌دهنده‌ی وابستگی او به تفکری خاص نیست؟ او کجا ایستاده است که چنین به ایدئولوژی می‌نگرد و آن را عامل جدایی انسان‌ها می‌داند؟ شاملو به هر نوع ایدئولوژی بدبین است و آن را عامل جدایی میان انسان‌ها می‌داند اما فراموش می‌کند چیزی که به او امکان پذیرش چنین نگاهی را داده ایدئولوژی است و اگر بنا باشد که بر همان اساس پیش برود باید به آن هم شک کند. یعنی باید به چیزی که به او می‌گوید «باور داشته باش که ایدئولوژی عامل جدایی میان انسان‌هاست» نیز شک کند. اما او به هیچ‌وجه به جایی که ایستاده است و به او امکان دیدن می‌دهد توجه نمی‌کند و کاملاً روبه بیرون از خود دارد. او عدالت و نیکخواهی را با یکپارچگی و وحدت یکی می‌گیرد و معتقد است هر چیزی که «ما» را به من، تو و او تقسیم کند مبلغ نابودی انسان است. حال شاید دیگر وقت آن رسیده باشد که از خود بپرسیم نازیسم، کمونیسم و

فاشیسم بر چه اساسی شکل گرفتند؟ آیا کمونیست‌ها، نازی‌ها و فاشیست‌ها هم از «ما» سخن نمی‌گفتند؟ آیا غیر از این بود که نازی‌ها کوره‌های آدم‌سوزی خود را برای خلق همین «ما» برپا کردند؟ آیا کمونیست‌ها هم پس از انقلاب ۱۹۱۷ در روسیه دنبال همین «ما» نبودند؟ سر از کجا درآوردند؟ اتفاقاً آن‌ها هم با «تفاوت» کنار نمی‌آمدند و هر صدای متفاوتی را حذف و طرد می‌کردند. آن‌ها هم به دنبال یکپارچگی بودند و از «ما» دم می‌زدند. فاشیست‌ها با تکیه بر همین کلمه یعنی «ما» از «تو» دشمن ساختند. دشمنی که در جمع به اصطلاح انسانی آن‌ها جایی نداشت. کمونیست‌ها هم به شیوه‌ی دیگری همین کار را کردند. به سختی می‌توان فهمید که منظور شاملو از «جمع شریف انسانی» چیست. اما آنچه آشکار است، این است که همیشه عده‌ای پیدا می‌شوند که در این جمع به اصطلاح شریف جا نمی‌شوند؛ چرا که ممکن است آنقدر شریف به نظر نرسند که در جمعی انسانی حضور داشته باشند. مگر کمونیست‌ها و فاشیست‌ها جمع خود را حیوانی می‌دانستند؟ آن‌ها هم مگر به دنبال اجتماعی انسانی نبودند؟ احتمالاً آن‌ها هم فکر می‌کردند که با کشتن و حذف افرادی که از جنس آن‌ها نبودند، به نوع بشر خدمت می‌کنند و جهان بهتری خواهند ساخت.

به هر حال امروز دیگر همگان متوجه شده اند که چه جنایت‌هایی علیه بشریت در آن سال‌ها رخ داد. تمامی آن‌ها از «ما» سپری دفاعی ساختند و صداهای متفاوت را دشمن خواندند و با این تاکتیک آن‌ها را خفه کردند. حق متفاوت بودن را از «دیگری» گرفتند و خفه کردن صدای «دیگری» را انسانی دانستند. آن‌ها با این ضمیر سوم شخص دهان‌های زیادی را بستند و بدتر از آن خشونت را گسترش دادند و حق حیات را از بسیاری گرفتند. تنها به این دلیل که در درون آن «ما» جا نمی‌شدند. با این نگاه به راحتی می‌توان یک شبه حکم کشتار میلیون‌ها انسان را صادر کرد. شاملو در بخش دیگری از همین گفت‌وگو می‌گوید: « من یک‌سُـر بلوچ فارسم، یک فارسی زبن، تۆک، یک افریقایی اروپایی استرالیایی آمریکایی آسیایی ام، یک سیاه پوست زرد پوست سرخ پوست سفیدم که نه تنها با خودم و دیگران کم‌ترین مشکلی ندارم، بل که بدون حضور دیگران وحشت‌ناهایی و مرگ را زیر پوستم احساس می‌کنم.» (همان) چگونه می‌توان باور کرد کسی که بنای کار را بر حذف تفاوت گذاشته است، حال این همه تفاوت را در خود جا دهد؟ به راستی آیا عامل جدایی میان انسان‌ها صدایی است که به وحدت و یکپارچگی تن نمی‌دهد یا استبداد و تک‌صدایی است که به جدایی‌ها دامن می‌زند؟

۱. در این بخش می توانستم فقط به آرای باختین رجوع کنم. یا از طریق مباحثی که تودوروف و هولکویست مطرح کرده اند به آرای باختین و منتقدان او بپردازم. با وجود این، پس از شنیدن سخنان دکتر یوسف اباذری که طی چند جلسه در یکی از کلاس‌های خود در دانشگاه تهران به آراء باختین پرداخته بودند، مخالفان باختین بیش از پیش توجهم را به خود جلب کردند. در واقع چیزی که بیشتر توجهم را جلب کرد نقش مهم مخالفان باختین در فهم نظریاتش بود. حتا تودوروف و هولکویست و دیگر افرادی که درباره آثار او نوشته اند از این موضوع غافل نبوده اند. اما نخست از طریق نکاتی که دکتر اباذری در کلاس خود به صورت شفاهی مطرح کرده بودند، آگاهی یافتم که می توان با دست گذاشتن بر مکالمه‌گرا بودن باختین و همچنین نگاه متفاوت او به ایدئولوژی و... تفاوت نگاه او با مارکس، فروید، نیچه و... را برجسته کرد. و از همین رهگذر، او و مخالفانش را بهتر شناخت. از ایشان بسیار ممنونم.

## منابع و مأخذ:

- آرون، ر (۱۳۸۷). مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی باقر پرهام، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نهم.
- ارشاد، ف (۱۳۹۱). کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات، تهران، نشر آگه، چاپ اول.
- ارشاد، ف (۱۳۹۲). فردمحوری یا فردگرایی؟ روزنامه اعتماد، شماره ۳۰ / ۲۶۸۲، ص ۸.
- احمدی، ب (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز، چاپ دوازدهم.
- اخوان، م (۱۳۶۰). از این اوستا، تهران، نشر مروارید، چاپ پنجم.
- باختین، م (۱۳۷۳). سودای مکالمه، خنده، آزادی، ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده، تهران، نشر چشمه، چاپ اول.
- باختین، م (۱۳۹۵). پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی، ترجمه سعید صلح‌جو، تهران، نشر نیلوفر، چاپ اول.
- باختین، م (۱۳۹۱). تخیل مکالمه‌ای، ترجمه‌ی رویا پورآذر، تهران، نشر نی، چاپ سوم.
- براهنی، ر (۱۳۷۴). خطاب به پروانه‌ها، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.
- تودوروف، ت (۱۳۹۱). منطق گفت‌وگویی، ترجمه داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم.

- تودوروف، ت (۱۳۹۲). نظریه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، تهران، نشر دات، چاپ دوم.
- تودوروف، ت (۱۳۹۴). ادبیات در مخاطره، ترجمه‌ی محمدمهدی شجاعی، تهران، نشر ماهی، چاپ اول.
- حقوقی، م (۱۳۷۶). شعر زمان ما (۲) شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز، تهران، نشر نگاه، چاپ چهارم.
- دو وینیو، ژ (۱۳۷۹). جامعه‌شناسی هنر، ترجمه‌ی مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.
- رویایی، ی (۱۳۸۹). گزینه اشعار یدالله رویایی، تهران، نشر مروارید، چاپ چهارم.
- ریکور، پ (۱۳۸۵). احیای معنا یا کاهش توهم، ترجمه‌ی هاله لاجوردی، مجله‌ی ارغنون.
- سوسور، ف (۱۳۸۹). دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران، نشر هرمس، چاپ سوم.
- شاملو، ا (۱۳۷۷). درباره‌ی هنر و ادبیات (گفت‌و‌شنود با احمد شاملو)، به کوشش ناصر حریری، تهران، نشر آویشن، چاپ چهارم.
- شاملو، ا (۱۳۸۴). مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، تهران، نشر نگاه، چاپ ششم.
- فرخ‌زاد، ف (۱۳۴۹). دیوان کامل اشعار فروغ فرخزاد، تهران، نشر جاویدان، چاپ اول.

فلاح، م (۱۳۹۶). بریم هواخوری، تهران، نشر فصل پنجم، چاپ اول.

فلاح، م (۱۳۹۶). چهارجوابی‌ها، تهران، نشر مانیا هنر، چاپ اول.  
قاضی مرادی، (۱۳۹۵). در پیرامون خودمداری ایرانیان، تهران، نشر اختران، چاپ ششم.

قاضی مرادی، ح (۱۳۸۷). در ستایش شرم، تهران، نشر اختران، چاپ پنجم.

کادول، ک (۱۳۹۱). وهم و واقعیت، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران، نشر ثالث، چاپ اول.

کی‌یرکه‌گارد، س (۱۳۹۳). فلسفه کی‌یرکه‌گارد، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، نشر طرح نو، چاپ سوم.

گاردینر، م (۱۳۸۱). تخیل معمولی باختین، ترجمه‌ی یوسف اباذری.

گلدمن و دیگران (۱۳۹۲). درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، انتشارات نقش جهان، چاپ سوم.

لنگرودی، ش (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.

موریه، ج. (۱۳۷۹). حاجی بابای اصفهانی، ترجمه‌ی مهدی افشار، انتشارات زرین، چاپ اول.

مختاری، م (۱۳۹۲). انسان در شعر معاصر، تهران، نشر توس، چاپ چهارم.

مختاری، م (۱۳۷۷). تمرین مدارا، تهران، نشر ویستار، چاپ اول.  
 هولکویست، م (۱۳۹۵). مکالمه‌گرایی، میخائیل باختین و جهانش، تهران، نشر نیلوفر، چاپ اول.

یوشیج، نیما (۱۳۸۵). درباره‌ی هنر و شعر و شاعری، تهران، نشر نگاه، چاپ اول.

یوشیج، نیما (۱۳۸۴). مجموعه‌ی کامل اشعار، گردآوری سیروس طاهباز، تهران، نشر نگاه، چاپ هفتم.