# چند صدایی و مکالمه در شعر

احسام سلطانی

# چندصدایی و مکالمه در شعر

نویسنده: احسام سلطانی

**فهرست**

**فرهنگ به مثابه سخن**

**چشمان دیگری مرا دگرگون می‌کند**

**فردمحوری و فردگرایی افراطی**

**شعر و زمان حال بی‌پایان**

این کتاب با اینکه مجوز گرفته بود، به دلیل بدعهدی و بی‌تفاوتی ناشر به صورت کاغذی منتشر نشد و ناگزیر شدم که آن را به صورت الکترونیکی منتشر کنم.

در این سال‌ها بسیاری از ناشران از خون نویسندگان این مملکت تغذیه کرده‌اند و بی‌اینکه توجهی به رنج نویسندگان و شاعران داشته باشند، اهداف خود را دنبال کرده‌اند. گاهی نه قراردادی میان نویسنده و ناشر تنظیم می‌شود و نه حتا در فروش کتاب سهمی برای نویسنده در نظر گرفته می‌شود. گویی نویسندگان و شاعران و... تنها وظیفه‌ای که دارند پر کردن جیب آن‌هاست.

در این سرزمین نویسنده و شاعر و هنرمند به طور کلی چه جایگاهی دارد؟

نویسنده از یک طرف باید سانسور، طرد، سرکوب و محرومیت از فرصت‌های زیستی و... را تحمل کند و از طرف دیگر باید بر حق و حقوق خود پس از انتشار کتاب پا بگذارد و آن را نادیده بگیرد. آیا در اینجا کسی از خود سوال می‌کند که نویسنده‌ای که به جای خاصی وصل نیست و تا جای ممکن سعی می‌کند فقط به آنچه حقیقت می‌داند وفادار بماند، چگونه نیازهای اولیه و انسانی خود را رفع می‌کند؟

از نظر من، این پرسش یک پرسش اخلاقی است و پرسشی برای درک موقعیت دیگری‌ست؛ برای درک موقعیت صدایی که در این جامعه جز طرد و محرومیت و خشونت چیز دیگری تجربه نکرده است. بی‌توجهی به این

پرسش بی‌توجهی به اخلاق است، چراکه اخلاق به نوعی در رابطه با دیگری معنا پیدا می‌کند و این پرسش نگاه ما را از درون به بیرون هدایت می‌کند و نگاه ما را به سمت موقعیت صدایی می‌برد که حضورش در جهان، هشداری به تمامی کسانی است که مدام بر منافع خود تأکید می‌کنند و جز خود به صدای دیگری توجه ندارند.

در این سرزمین تنهاتر از نویسنده و هنرمند وجود ندارد. گویی به جزیره‌ای در دل جامعه تبعید شده‌اند و هر که از راه می‌رسد لگدی به آن‌ها می‌زند. قصد ندارم از نویسنده و هنرمند مظلوم بسازم اما نمی‌توان این واقعیت را هم انکار کرد که همان‌طور که هنرمند در برابر جامعه احساس مسئولیت می‌کند و سعی می‌کند متن تولید کند و کارهایی در جهت ارتقای فرهنگ عمومی انجام دهد، جامعه نیز در برابر نویسندگان و هنرمندان خود مسئول است و از نظر من باید از آن‌ها مراقبت کند نه اینکه آن‌ها را زیر فشار لگدمال کند. حال که اغلب افراد جامعه و ناشران و نهادهای مختلف کاری جز لگدمال کردن حق و حقوق نویسندگان و هنرمندان ندارند، راهی نمی‌بینم جز اینکه از این پس کتاب‌های خود را به صورت الکترونیکی در دسترس خوانندگان قرار دهم. باور دارم در چنین شرایطی کسانی سراغ متن خواهند آمد که توان همدلی با نویسنده را دارند و رنج او را انکار نمی‌کنند.

گمان می‌کنم تنها امر مشترکی که باقی مانده «رنج» است. رنج مشترک شاید موقعیتی خلق کند برای دیدار و ملاقات... البته این امر نیاز به تأمل دارد و تأمل بر رنج (رنج مشترک) به جای اینکه ما را از هم دور کند،

می‌تواند ما را به هم نزدیک کند. تقریباً تمامی پل‌های میان ما نابود شده‌اند و چیزی باقی نمانده است که ما را به هم نزدیک کند. همه‌چیز علیه ارتباط و همدلی و دوستی و مسائل انسانی است. گویی تنها دارایی ما رنج است. این تنها چیزی است که برایمان باقی مانده است. باید به رنج‌های مشترک خیره شد تا بلکه امکانی برای همدلی و فهم و درک موقعیتی که در آن هستیم، شکل بگیرد و راهی برای گفت‌وگو باز شود. در پایان از خوانندگان این کتاب درخواست می‌کنم حق‌الزحمه‌ی اینجانب را (مبلغ بیست هزار تومان به شماره کارت: ۶۰۳۷۷۰۱۱۸۳۳۹۲۶۷۶، بانک کشاورزی به نام احسام سلطانی) پرداخت کنند.

با مهر

احسام سلطانی

خرداد ۱۳۹۹

## فرهنگ به‌مثابه سخن

تودوروف: «باختین خود را ملزم می‌بیند تفسیری نو از فرهنگ در رئوس کلی آن ارائه دهد؛ فرهنگ مجموعه‌ای است از سخن‌هایی که در خاطره‌ی جمعی حفظ شده‌اند... و هر گوینده باید موقعیت خود را نسبت به آن‌ها تعیین کند.» (تودوروف، ۱۳۹۱؛ ۸)

با توجه به آنچه باختین در این باره بیان می‌کند، هیچ‌گونه سخن و گفتار مستقلی وجود ندارد و هر سخن و گفتاری در مواجهه با دیگر صداها به خود شکل می‌بخشد. از این نظر، هیچ آدم بی‌فرهنگی وجود ندارد و هرکس با تکیه بر فرهنگ و زبانی خاص و همچنین جذب مسائلی که آن زبان و فرهنگ پیش کشیده‌اند، قادر به برقراری

ارتباط با خود و جهان است. اگر زبان را هم به‌مثابه فرهنگ در نظر بگیریم، خواهیم دید که در اجتماع تنها یک زبان وجود ندارد، بلکه گونه‌های مختلفی از زبان وجود دارد که هیچ‌یک بدون یک‌دیگر قادر به ادامه‌ی حیات نیستند. سخن (گفتار) کاملاً اجتماعی‌ست و سرنوشت آن به سرنوشت دیگر صداها گره خورده است. به همین دلیل شاید بتوان گفت که چیزی به‌نام امر خصوصی و شخصی وجود ندارد و هرچیزی ریشه در تجربیات جمعی و گروهی دارد. از این نظر، این یک توهم است اگر گمان کنیم که آزادی و عدالت و... را می‌توان به صورت فردی تجربه کرد. سرنوشت تک‌تک افراد یک جامعه به یک‌دیگر گره خورده است و بدون توجه به این موضوع هیچ امر تازه‌ای رخ نخواهد داد.

با این همه، آنچه در اینجا مهم است، شکل مواجهه‌ی فرد با مسائلی است که از گذشتگان به او رسیده است. باختین می‌نویسد: «چیزی که از ابتدا مرا متأثر می‌کند – و با نامیدن من آغاز می‌شود – از دنیای خارج و با جاری شدن بر زبان دیگران (مادر و...) یعنی از طریق سخن و آهنگ عاطفی آن و ارزش‌های بیان شده در آن، به جزئی از آگاهی من تبدیل می‌شود. در ابتدا من صرفاً از طریق دیگران است که از خود آگاه می‌شوم... درست همان‌طور که جسم انسان در آغاز در رحم مادر (در جسم او) شکل می‌پذیرد، آگاهی انسانی نیز در

احاطه‌ی آگاهی دیگران است که بیدار می‌شود.» (تودوروف، ۱۳۹۱؛ ۱۵۰) تا اینجا همه‌چیز به خوبی نشان می‌دهد که من بدون دیگری قادر به دیدن جهان نیستم و اوست که جهان را برای من دسترس‌پذیر می‌کند. اما به گمان من، همه‌چیز در اینجا پایان نمی‌یابد و تازه این اول راه است. فرد پس از پشت‌سر گذاشتن آن مراحل اولیه، باید به هر شکلی که شده چهره‌ی خود را از چهره‌ی دیگری متمایز کند وگرنه در کلام و شکل نگاه غیر حل می‌شود. او مسئول است و باید چنین کند. در غیر این صورت محکوم به نابودی است. فرد تنها درصورتی می‌تواند از «خود» سخن بگوید که به این امر پی برده باشد که مسئول است و باید موضع خود را نسبت به کلام و سخن غیر مشخص کند. او به لحاظ اخلاقی و انسانی در جایگاهی قرار گرفته است که باید نسبت به سخن و گفتار غیر واکنش نشان دهد؛ یعنی پس از آنکه آن را برای مدتی مال خود کرد، باید در جهت دگرگون کردن و بازسازی آن قدم بردارد. او از این طریق خود را نیز دگرگون می‌کند و نه‌تنها در صدای غیر حل نمی‌شود بلکه شکاف میان خود و دیگری را نیز آشکار می‌کند. همه‌چیز از این لحظه به بعد است که شکل و شمایل دیگری به خود خواهد گرفت و گویی هریک از ما وظیفه‌ای جز آشکار کردن این شکاف نداریم، چراکه این شکاف معنای دیگری به زندگی فرد خواهد بخشید و نگاه او را نسبت به خود و دیگری دگرگون خواهد

کرد. کشف این شکاف کشف تفاوتی بنیادین است، تفاوت میان من و دیگری. فرد تنها با کشف این شکاف است که به خود دست می‌یابد و در غیر این صورت خود را از دست خواهد داد. این لحظه، لحظه‌ای سرنوشت‌ساز است و جهان من را دگرگون خواهد کرد. به راستی فرد چگونه می‌تواند از «خود» سخن بگوید وقتی که هنوز در جهانی زندگی می‌کند که مردگان بر آن حکومت می‌کنند؟

من باید موضع مشخصی در مقابل سخن غیر داشته باشم. راه دیگری وجود ندارد. این تنها امکانی‌ست که پیش‌روی من قرار دارد تا از این طریق خود را بیافرینم. اگر از این منظر به جامعه‌ی ایران نظری بیندازیم خواهیم دید که انسان ایرانی چگونه در دوره‌ی مشروطه به چنین مسئولیتی پی می‌برد و برای خلق جهانی تازه جان خود را به خطر می‌اندازد. آن که در جامعه‌ای استبدادزده چنین مسئولیتی (مسئولیت تألیف خود) را می‌پذیرد بی‌شک می‌داند که هر لحظه ممکن است جانش را از دست بدهد. هنوز هم نیروهای سرکوب‌گر در جامعه مدام تلاش می‌کنند که آن شکاف مورد اشاره را به هر شکل ممکن از طریق مفاهیم و مقولاتی خاص پوشش دهند و تا حد امکان از آشکار شدن آن جلوگیری کنند. بزرگترین ترس و هراس نیروهای سرکوب‌گر و مستبد چیزی جز آشکار شدن آن شکاف عمیق و بنیادین نیست.

چشمان دیگری مرا دگرگون می‌کند

گفتن از مشروطه گفتن از شکافی‌ست که در آن دوره خود را آشکار کرد. به گمان من، هرچه تاکنون درباره‌ی مشروطه گفته شده است، تلاشی در جهت توضیح‌پذیر کردن آن شکاف بوده است. در وهله‌ی نخست، این شکاف حاصل جدایی‌ست، جدایی میان دو جهان و دو شیوه‌ی زیستی. این شکاف (فاصله) سرنوشت هریک از ما را دگرگون کرد و موجب پدید آمدن انسان دیگری در ایران شد. بدون این شکاف هرگز امکان نداشت که به طور مثال کسی مثل نیما ظهور کند. نیما فرزند این شکاف است، شکافی که میان دنیای پیشین و دنیای جدید ایجاد شد. بی‌شک اگر این شکاف رخ نشان نمی‌داد، حال نه خبری از نیما و شاگردانش بود و نه از جهان‌بینی او که به شکل بنیادینی شعر و جهان‌بینی دیگر شاعران را دگرگون کرد. به هر رو، تلاش برای شرح و توضیح این شکاف، تلاشی برای درک و فهم خود است، چراکه به نوعی آینده و سرنوشت هریک از ما به آن لحظه‌ی دگرگون‌کننده گره خورده است.

به راستی اگر روشنفکران ایرانی در دوره‌ی مشروطه با زبان‌های دیگر آشنایی نداشتند و از دریچه‌ی چشمان دیگری (متفکر غربی) به خود و گذشته نگاه نمی‌کردند، امکان دگرگون کردن خود و گذشته‌ی خود را

پیدا می‌کردند؟ به طور مثال اگر ملکم‌خان، آخوندزاده، مستشارالدوله و حتا نیما در عرصه‌ی شعر و نظر، هیچ‌یک با زبان‌های دیگر آشنایی نداشتند و تلاشی برای دیدن خود از دریچه‌ی چشمان دیگری نمی‌کردند، می‌توانستند از مفاهیم و ارزش‌های نو سخن بگویند؟

آشنایی با زبان‌های دیگر و نگریستن به خود از طریق چشمان دیگری این امکان را برای متفکران ایرانی ایجاد کرد که به درک عمیقی از آن شکاف برسند. آن‌ها توانستند از طریق چشمان دیگری به خود نگاه کنند و خود را دگرگون کنند. دیگری‌ست که امکان تغییر و دگرگونی را برای من مهیا می‌کند وگرنه من صرفاً با تکیه بر خویشتن قادر به دیدن خود نیستم. دیگری‌ست که مرا یاری می‌کند تا از زیر فشار سنت رها شوم و با نگاهی انتقادی به خود بنگرم. بماند که بعدها کسانی مثل جلال آل‌احمد و شریعتی و حتا براهنی در کتاب تاریخ مذکر، با اینکه به این امر پی برده بودند و اغلب مباحث خود را با استفاده از اصطلاحات و مفاهیمی که از متفکران غربی وام گرفته بودند، پیش می‌بردند، در نهایت چشمان خود را بر روی چشمان غیر بستند و هریک به نوعی از «بازگشت به خویشتن» سخن گفتند. به گمان من، اگر در گذشته‌ی ما این ظرفیت وجود داشت که امکان تغییر و دگرگونی را برای ما فراهم کند، یعنی اگر می‌شد که با تکیه بر خود به خود دست یافت، بی‌شک تا پیش از مشروطه این امر رخ داده بود.

آنچه امکان بازنگری و بازسازی جهان را به ما داد، همان چشمان غیر بود که اغلب از سوی جلال آل‌احمد و شریعتی و براهنی (در کتاب تاریخ مذکر) انکار شد.

با این حال، از مشروطه تاکنون دو نیرو و دو صدای مشخص در ایران فعال بوده‌اند. یکی همه‌چیز خود را در گذشته جست‌وجو می‌کند و تکیگاهی جز حافظه و خاطره ندارد و از افراد جامعه می‌خواهد که مدام درحال به یاد آوردن باشند و هر امر تازه‌ای را به عنوان نوعی کجروی در نظر بگیرند و به آن تن ندهند. این صدا که نماینده‌ی همان صدای سرکوب‌گر و مستبد تاریخی است، به تمامی قصد انکار آن شکافی را دارد که در دوره‌ی مشروطه شکل گرفت و به هر شکلی می‌خواهد نشان دهد که شکافی وجود ندارد و آنچه بیش از هرچیز دیگری اهمیت دارد، منطبق شدن بر خود است. این نیرو با تکیه بر نگاهی حماسی، منکر موقعیت‌مندی و جسم‌مندی آدمی‌ست و هر صدای مخالفی را به حاشیه می‌راند. اما صدای دیگری که در این صد سال اخیر در تقابل با این صدا در جامعه شکل گرفته است، با تلاش برای فهم آن شکاف قصد خروج از وضعیتی را دارد که با نادیده گرفتن غیر شکل گرفته است.

یکی از فقدان شکاف و یکی شدن با خود و گذشته سخن می‌گوید و دیگری از شکافی آشکار و دگرگون‌کننده. هرچند که این صدای اخیر نیز هنوز آنچنان که باید نتوانسته است که خود را از آن وضعیت مسلط تاریخی بیرون بکشد و اغلب در مواقع بحرانی و خاص نشان داده است که گذشته را بر آینده ترجیح می‌دهد. با این همه، همچنان می‌توان به این صدا امیدوار بود، چراکه در آن لحظه‌ی خاص و بحرانی توان دیدن آن شکاف را داشته است و آن که در چنین موقعیتی قرار می‌گیرد، بی‌شک دیگر آن انسان پیشین نخواهد بود و پس از آن با خیال راحت نمی‌تواند سر بر زمین بگذارد. حال ممکن است گاه به دلیل فشارهای تاریخی و روانی و فرهنگی و اجتماعی یا حتا وحشت از فضای مبهم و نامعلومی که آن شکاف ایجاد می‌کند، قصد برگشتن و نادیده گرفتن آن شکاف را هم داشته باشد. اما او دیگر قادر نیست که به تمامی خود را در گذشته جست‌وجو کند. این صدا برعکس آن صدای مسلط، دیگر صورتش به تمامی به سمت گذشته نیست و گاهی پیش‌رو را هم می‌تواند ببیند. او تکان خورده است و نگاهش به سمت دیگری چرخیده است. اگرچه ممکن است در مواقعی از ترس و وحشت به خود بلرزد و خود را به تمامی به آغوش آن صدای مسلط بیندازد و تلاش کند که با او یکی شود. اما حقیقت این است که او امکان یکی شدن با آن صدا را از دست داده است و دیدن آن شکاف

در او نیرویی ایجاد کرده است که مانع یکی شدن او با آن صدای همیشه غالب می‌شود. صدایی پس از آن رویداد شکل گرفته است که دیگر به راحتی نمی‌توان آن را محو کرد. یعنی هیچ‌کس و هیچ قدرتی قادر به نابود کردن آن نیست، چون متعلق به آینده است و آینده همان نیرویی‌ست که تاکنون تن به هیچ قدرت و صدای مسلطی نداده است و همواره اوست که نظم موجود را تهدید می‌کند و آن را به بازی می‌گیرد.

فردمحوری و فردگرایی افراطی

تودوروف می‌نویسد: باختین سرنوشت شخصیت‌های داستایفسکی در جامعه‌ی سرمایه‌داری را چنین توصیف می‌کند:

در این آثار رنج و درماندگی و رسمیت نیافتن و ناشناخته ماندن انسان در جامعه‌ی طبقاتی به نمایش در می‌آید. انسان به رسمیت شناخته نمی‌شود و نامش از وی گرفته می‌شود، به درون تنهایی تحمیلی پرتاب می‌شود و از این‌جا تلاش مهارنشدنی او برای تبدیل این حالت به «تنهایی غرورانگیز» آغاز می‌شود (او از شناخته شدن صرف‌نظر می‌کند و از دیگران چشم می‌پوشد). (تودوروف، ۱۳۹۱؛ ۱۷۴)

به گمان من، باختین در اینجا با اتکا به آثار داستایفسکی، جنبه‌هایی از ماهیت ایدئولوژی غالب در جهان و به طور کلی سرمایه‌داری و لیبرالیسم را نشان می‌دهد و با نگاهی خاص و منحصربفرد انسانی را به تصویر می‌کشد که ایدئولوژی غالب پدید آورده است، انسانی که به تمامی «تنهایی» را باور کرده و پذیرفته است و بر همین اساس عمل می‌کند و جهان را از وجود صداهای دیگر و «ارتباط» میان آن‌ها تهی می‌بیند و نگاهش را با اتکا به چنین باوری تنظیم می‌کند.

در حال حاضر، فرد در مرکز توجه قرار دارد و ارزش‌ها، اخلاقیات و به طور کلی هرچیزی با اتکا به منافع او سنجیده می‌شود و امور جمعی و هرچیزی که افراد یک جامعه را به هم پیوند می‌زند، کمترین توجه را به خود جلب می‌کند. به عبارتی این نگاه با انکار «جامعه» و پذیرش این امر که فقط «افراد» وجود دارند، شکل گرفته است.

با این حال، فردگرایی افراطی پیامدهای خاصی به دنبال دارد و راه فراری هم وجود ندارد. ایدئولوژی غالب از تک‌تک افراد می‌خواهد خود را وقف سود و لذت و مصرف کنند و از هرچیزی برای رسیدن به چنین اموری استفاده کنند. منافع فرد، سود و لذت شخصی او در رأس امور قرار دارد و همه‌چیز باید در خدمت فرد و منافع او باشد و هرچیزی جز این نشان دهد، مزاحم تلقی می‌شود و باید هرچه زود از

سر راه برداشته شود. فرد در این فرآیند احساس تعلق خود را به ارزش‌ها و باورهای جمعی و غیرشخصی از دست می‌دهد. از طرف دیگر، او دیگر قادر به دیدن دیگری نیست، دیگری در چنین شرایطی نه‌تنها تحمل نمی‌شود بلکه روز به روز با محدویت‌های بیشتری مواجه می‌شود.

فرد به مرور ساکن جزیره‌ای می‌شود که هیچ راه خروجی ندارد و او را در خود زندانی کرده است. در این جزیره فرد هم‌زمان نقش زندانی و زندانبان را بازی می‌کند و اسیر «جا» و موقعیتی‌ست که به مرور زمان ساخته شده است. او از آن «جا» دیگر قادر به دیدن چیزی جز منافع‌اش نیست و شکل ارتباط او با دیگران نسبت مستقیمی با آن «جا» دارد. برای او ارتباط معنای دیگری دارد. در واقع او چیزی جز سود و لذت شخصی خود نمی‌بیند و هدف او از «ارتباط» تأمین منافع شخصی و لذت بیشتر است نه چیز دیگری. دیگری برای او طعمه‌ای بیش نیست که باید به آن جزیره کشانده شود و پس از مکیده شدن، چون تفاله‌ای به دور انداخته شود. از طرف دیگر، او به شدت از صمیمیت می‌ترسد، از عشق می‌ترسد و از ارتباط عمیق با غیر وحشت دارد. چراکه عشق می‌تواند او را از آن جزیره بیرون بکشد و به او نشان دهد که «تنها» نیست و آن جزیره حاصل توهم و دروغ‌پردازی است. عشق، او و نگاهش را به چالش می‌کشد. او عشق را تهدیدی

برای خود می‌داند، چراکه عشق نگاه او را از درون به بیرون هدایت می‌کند و او را قادر به دیدن غیر می‌کند و پس از این رخداد دیگر قادر نیست مثل سابق به خود و جهان بنگرد. برای همین همواره از آن فاصله، آن جزیره، به دیگری می‌نگرد و او را نه به مثابه صدایی جاندار و دگرگون‌کننده بلکه به مثابه طعمه یا کالایی برای مصرف می‌بیند.

به هر رو، فرد در عصر جدید محور تمام مناسبات است و همه‌چیز بر اساس منافع او تنظیم می‌شود. حال اینکه این امر به نفع اوست یا نه بحث دیگری‌ست... از طرف دیگر، فردمحوری در جامعه‌ی اتمیزه‌ی ایران نیز سابقه‌ای بس طولانی دارد و این امر امکان هرگونه ارتباط و تعامل میان افراد را به مرز نابودی کشانده است. صدای غالب «دیگری» را ابژه یا موضوعی می‌داند که نه نیازمند شنیده شدن و دیده شدن و درک کردن است و نه همدلی و گفت‌وگو. گویی «دیگری» بی‌هیچ مقاومتی باید جذب منافع «من» شود و هرگونه مقاومتی از سوی او تحمل‌ناپذیر و نابخشودنی محسوب می‌شود. فرد در چنین شرایطی نه می‌بیند و نه می‌شنود، چراکه مدام بر منافع‌اش تأکید می‌کند و هیچ‌چیز جز آن را نمی‌بیند. نگاهش روبه بیرون نیست، به درون است و سر در خود فرو برده است.

با توجه به آنچه درباره‌ی وضعیت کنونی انسان و جهان و فردمحوری در ایران (تأکید می‌کنم فردمحوری نه فردیت‌گرایی) و فردیت‌گرایی در غرب و تحمیل تنهایی بر انسان و... گفته شد، حال وقت آن رسیده است که در اینجا چند پرسش را مطرح کنیم. شعر در چنین موقعیتی که همه‌چیز علیه دیگری و تفاوت است، چگونه باید عمل کند؟ اساساً شعر در چنین موقعیتی به‌چه‌کار می‌آید؟ آیا شعر همچنان می‌تواند از خود دفاع کند و ارتباطش را با آینده حفظ کند یا نه؟ آیا می‌تواند شکافی در وضعیت حاکم ایجاد کند و خود را به آن‌سو پرتاب کند یا با آنچه هست همدست می‌شود و در اکنون حل می‌شود؟ به راستی در چنین شرایطی که همه‌چیز علیه ارتباط است و زبان‌ها و صداها نه به قصد جان بخشیدن به یکدیگر بلکه به قصد کشتن یکدیگر با هم مواجه می‌شوند، گفتن از خودارجاعی زبان در شعر، آن هم با قرائتی زبان‌شناسانه از زبان در شعر، چه معنایی دارد؟ آیا این نگاه هم وجهی از همان صدای غالب در جهان نیست؟ آیا این تأکید، تأکید بر خودارجاعی زبان و تا خوردن آن در شعر، توان مقابله با چنین جهانی را دارد؟ آیا این تأکید از جنس همان تأکید سرمایه‌داری و لیبرالیسم بر فردگرایی افراطی نیست؟ به راستی با پذیرش این امر چه بر سر شعر خواهد آمد؟

به گمان من، شعر باید پاسخی به این جهان تهی شده از ارتباط و معنا باشد. اگر شعر صرفاً موقعیتی را نشان دهد که در آن پدید آمده است، آینده را از دست می‌دهد.

شعر نوعی وعده است و این امر نشان‌دهنده‌ی ارتباط شعر با آن پیش‌روست. آنچه همواره موجب هراس حاکمان از شعر شده است، همین پیوند عمیق آن با آینده است. این پیوند نوعی تهدید برای وضعیت موجود محسوب می‌شود و هر شاعری باید این امر را همواره در نظر داشته باشد. اگر شعر نتواند با اتکا به تخیل، شکل دیگری از جهان موجود را به نمایش بگذارد، پس نوشتن شعر در چنین جهانی چه ضرورتی دارد؟ به راستی چه بر سر شعر خواهد آمد اگر با اعلام بی‌طرفی، خود را به گوشه‌ای خلوت بکشاند و در وضعیت غیرانسانی موجود مداخله نکند و مناسبات و روابط تازه خلق نکند و صرفاً خود را بدهکار زبان و نگاه طبقه‌ای خاص بداند و جامعه را هدف قرار ندهد؟

## شعر و زمان حال بی‌پایان

۱. آیا شعر تعریف‌پذیر است و متکی به قانون یا قوانین خاصی است؟ آیا شعر زمان‌مند و مکان‌مند نیست و توجهی به این دو عنصر مهم ندارد؟ آیا شعر پرسشگر نیست و همواره بر خودش منطبق است؟ آیا شعر به زمان حال و آینده بی‌اعتناست و تکیه بر گذشته دارد؟ آیا شعر تغییرناپذیر است و چون پیش‌تر بر قواعد خاصی استوار بوده است، توان مواجه شدن با جهان معاصر و واقعیت‌های موجود را ندارد؟ آیا شعر با «زمان حال بی‌پایان» و ناتمام بیگانه است و متعلق به جهانی بسته و پیش‌بینی‌شده است و جز یک زبان مشخص و جهانی وحدت‌یافته و یکپارچه را به رسمیت نمی‌شناسد؟ آیا به راستی در شعر این امکان وجود ندارد که زبان و جهان‌بینی «دیگری» جایگاهی نسبتاً مستقل بیابد و زیرفشار یک «من» برتر محو نشود؟ آیا زبان شعر به خود تردیدی راه نمی‌دهد و شکلی قطعی و نهایی دارد؟

پس از خواندن آراء باختین درباره‌ی شعر و رمان، این پرسش‌ها و پرسش‌های دیگری از این دست، برای من شکل گرفت و برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها تصمیم گرفتم که این کتاب را بنویسم. در ادامه سعی می‌کنم با بررسی نگاه نیما و همچنین شعر چند شاعر به این سوال‌ها پاسخ دهم.

۲. باختین در اغلب کارهای خود در حال شرح و توصیف دو جهان است؛ یکی دنیای حماسی که آن را دنیایی فرجام‌یافته و بسته می‌داند و معتقد است که دنیای حماسی با گذشته‌ای غیرشخصی و مطلق سروکار دارد و مرجع آن یک سنت ملی و حماسی است که شخص همواره از طریق فاصله‌ای معنادار با آن ارتباط برقرار می‌کند. از نظر او، جهان حماسی، جهانی سلسله‌مراتبی و دایره‌وار است و در این جهان زمان روبه جلو حرکت نمی‌کند و هر امر مهم و مقدسی ارزش و اهمیت خود را از گذشته می‌گیرد. در چنین جهانی هر امر مهم و باارزشی متعلق به گذشته است و گویی هیچ امر مهمی در حال وجود ندارد و هر چه باید رخ داده باشد رخ داده است. گذشته به‌هیچ‌وجه گذشته‌ای صرفا گذرا نیست بلکه گذشته‌ای مطلق و دور از دسترس است. او می‌گوید: «دنیای حماسی را فقط می‌توان با تکریم و تقدیس پذیرفت.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۵۱) فرد در دنیای حماسی آنچنان اهمیتی ندارد و تجربه‌ی شخصی و خلاقیت‌های فردی و نوآورانه جایگاهی در این جهان‌بینی ندارند و... . جهان دیگری که از آن سخن می‌گوید جهانی‌ست رمان‌گونه‌شده. برعکس جهان حماسی، در این جهان فرد و تجربیات او مهم تلقی می‌شود و این جهان سرشار از امور ممکن و پیش‌بینی‌نشده است. فرد در این جهان رمانی‌شده روبه زمان حال و پایان‌ناپذیری آن دارد. زمان در اینجا در حال حرکت است و

نقش مهمی در زندگی اشخاص بازی می‌کند. شاید به نوعی بتوان گفت که باختین اساساً شعر را به چنین جهانی راه نمی‌دهد و معتقد است که تنها رمان است که خصوصیات این دوره را در خود دارد و با آن خصوصیات ارتباطی عمیق دارد، چرا که رمان هرگز تن به قانون یا تعریف خاصی نداده است و تعریف‌ناپذیر است. از نظر او شعر پیش‌تر به قوانین یا قواعدی خاص تن داده است و خود را پیش‌تر تسلیم آن‌ها کرده است. به هر رو، در ادامه سعی خواهم کرد که به این مسئله و مسائل دیگری که باختین درباره‌ی شعر مطرح می‌کند، پاسخ دهم.

۳. آنچه تا پیش از نیما در شعر فارسی قابل مشاهده است، چیزی جز اصل و اساسی از پیش تعیین شده نیست که در قالب‌هایی خاص نمود پیدا می‌کند. تا قبل از نیما همواره بر فراز سر شعر فارسی قالب‌های مشخصی وجود داشته است و همین امر شاعر را از مواجهه‌ی راستین با جهان دور کرده است. این قالب‌ها با زمانی در حال حرکت و روبه جلو و جهانی پویا و در حال دگرگونی ضدیت دارند. این قالب‌ها واسطه‌ی میان شاعر و جهان هستند و هرچیزی پیش از آنکه به جهان شعر راه پیدا کند، باید خود را با آن‌ها هماهنگ

کند و پس از آنکه به شکل دلخواه درآمد، اجازه‌ی ورود به شعر را پیدا می‌کند. در واقع هیچ‌چیز بدون هماهنگی با آن قالب‌ها نمی‌تواند پا به جهان شعر بگذارد و شاعر در اینجا کاملاً بی‌اختیار است. در چنین جهان بسته و محدودی فرد کمترین اهمیت را دارد... آنچه مهم و باارزش تلقی می‌شود همانا سنت و اموری‌ست که از طریق آن تثبیت شده‌اند و افراد تنها کاری که باید انجام دهند پاسداری و مراقبت از این جهان تثبیت شده و پیش‌بینی‌پذیر است. در چنین شرایطی، هر چه به آن امور تثبیت شده نزدیک شود، احتمالاً زیبا و آنچه از آن امور دور شود، زشت تلقی می‌شود.

قالبی که بر فراز هر شعر حضور دارد، معنایی جز انکار جهان معاصر و حتا آینده ندارد. دنیایی که به چنین قالبی راه می‌یابد دنیایی‌ست سلسله‌مراتبی و دور از دسترس و دور از هرگونه صمیمیت. عملاً هرآنچه باید رخ داده باشد رخ داده است و همه‌چیز به پایان رسیده است. شاعر به چنین جهانی نه با رویکردی انتقادی بلکه با نگاهی سرشار از احترام می‌نگرد و تمام توان خود را برای حفظ این وضعیت به کار می‌گیرد. جهان او همان جهان پایان‌یافته و مقدسی‌ست که خود را به خدمت آن درآورده است نه جهانی که در آن به سر می‌برد و سرشار از ابهام و امکان‌های مختلف است. گویی او هم کور است و هم کر و توان مواجهه‌ی راستین با دنیای خود را ندارد. قوانین و قواعد

حاکم بر شعر او، او را به برده‌ای در خدمت گذشته تبدیل کرده‌اند و جز صدایی که از دور می‌آید هیچ صدای دیگری را نمی‌شنود. او ناشنوا به دنیا می‌آید و ناشنوا نیز از دنیا می‌رود و دنیای او دنیایی‌ست که تنها مردگان بر آن حکومت می‌کنند. او با زندگان بیگانه است و تنها مردگان را می‌بیند و... .

۴. حال ببینید نیما چگونه به چنین جهانی پشت‌پا می‌زند. باختین معتقد است که جهان شعر نمی‌تواند به عرصه‌ی دگرمفهومی قدم بگذارد و شاعر نیز نمی‌تواند از زبان خود فاصله بگیرد. او بر این باور است که شعر نیز مثل برخی از گونه‌های ادبی برای خود از قبل قوانین خاصی وضع کرده است و اعتبار خود را از هماهنگی با این قوانین می‌گیرد. اما به گمان من، شعر نیز مثل هر پدیده‌ی دیگری در تاریخ فراز و نشیب‌هایی را پشت‌سر گذاشته است و نمی‌توان این پدیده را در مقطعی از تاریخ نگه داشت و گفت همان است که بوده و مدام بر روی خود تا می‌خورد و با زمان حال بیگانه است. اگر شعر پرسشگر نبود و بدون چون و چرا به جهانی بسته و سلسله‌مراتبی تن می‌داد و توان عبور از گذشته را نداشت، جامعه‌ی ایران هرگز شاعری مثل نیما را به خود نمی‌دید. اگر شعر پس از نیما چهره‌ی دیگری را از خود

نشان نمی‌داد، او را همگان به عنوان شاعری نوگرا نمی‌شناختند و بدون این تغییر چهره، شعر فارسی به وجود او احتیاج نداشت. شاعران بسیاری پشت‌سر او وجود دارند که هرکدام قله‌ای از قله‌های شعر فارسی محسوب می‌شوند. نیما با عبور از این قله‌ها کار خود را آغاز کرد و اتفاقاً با نگاهی که معطوف به دنیای معاصر است نه گذشته. او شعر فارسی را از آن جهان‌بینی حاکم بر شعر گذشته که جهان‌بینی‌ای کاملاً معطوف به گذشته بود عبور داد و آن را به شکل دیگری درآورد. به راستی اگر در شعر چنین ظرفیتی وجود نداشت، نیما می‌توانست چهره‌ی دیگری به آن بدهد؟

نیما با تکیه بر زمان حال و خصوصیات آن، شعر را از آن جهان‌بینی مسلط بر دنیای پیشین عبور داد. او با رو کردن به جهانی که در حال حرکت است، چشم‌های خود را به روی آن صدای حاکم و قوانین خاصی که وضع کرده است می‌بندد و قدرت شنیدن و دیدن پیدا می‌کند. تنها راه ممکن نیز همین است. یعنی اگر قرار است که شاعر امروز توان شنیدن و دیدن پیدا کند، راهی جز ترک خود، که خود برای شاعر در گذشته چیزی جز سنت نبوده است، ندارد. نیما ترک «جا» می‌کند و به همین علت است که به دنبال جای تازه می‌گردد. او با ترک خود و آن جای پیشین، بی«جا» می‌شود و تلاش می‌کند تا جایی تازه خلق کند. اما این جای تازه دیگر مثل قبل جایی ثابت نیست. جایی

که او خلق می‌کند، جایی‌ست که تردیدها و ابهام‌ها و زمانی ناتمام و در حال حرکت را به خود راه می‌دهد و جایی مطلق و ثابت نیست. این «جا» جایی‌ست مدرن و این‌جهانی. یعنی سیال است و هر امری را به خود راه می‌دهد. این «جا» جایی نیست که در آن بتوان از بالا به کسی نگاه کرد. در واقع سلسله‌مراتبی نیست و اعتبار خود را نه از گذشته بلکه از زمان حال می‌گیرد. کار نیما را می‌توان به‌مثابه خنده‌ای به خود یا آن جهان پیشین تلقی کرد. او با پشت کردن به آنچه پیش‌تر وجود داشته است و قوانین حاکم بر آن فضا، روبه جهانی می‌کند که پر از صداها و زبان‌هایی‌ست که قرن‌ها نادیده گرفته شده بودند. این جهان همان جهان آدم‌های کوچه و خیابان است و جهان مردمی‌ست که زیر فشار ایده‌ها و امور مطلق، زبان خود را از دست داده بودند. او همان‌طور که با به رسمیت شناختن و دیدن آن‌ها به آن‌ها زندگی و حیات تازه‌ای می‌بخشد، به خود نیز زندگی می‌بخشد و خود را نیز تا حدودی از شر آن امور مطلق خلاص می‌کند.

۵. شاعر پیش از نیما شاعری بی«خود» است. او خود را زیر فشار سنت و قوانین حاکم بر آن از دست داده بود. تا پیش از نیما هیچ شاعری سراغ نداریم که مسئله‌اش چیزی به نام «خود» باشد. تا پیش

از او کسی به دنبال خلق «خود» نبوده است. تنها پس از ظهور نیماست که چنین مسئله‌ای پدید می‌آید و او درصدد است که خود مولف خود باشد و پیش از آنکه زیر فشار سنت خفه شود، سعی می‌کند بر آن غلبه کند و خود را از این بازی تاریخی بیرون بکشد. او نخستین شاعر ایرانی است که خود دست به خلق خود می‌زند و در انتظار کسی نیست که او را به سمتی خاص هدایت کند. او خود هدایت خود را به عهده می‌گیرد و کارش را پیش می‌برد. در چنین شرایطی که شاعر به خود نیز مثل یک اثر هنری می‌نگرد و قصد تألیف خود را دارد، مسائل مهمی شکل می‌گیرند که چشم‌پوشی از آن‌ها ممکن نیست. با توجه به جهان‌بینی حاکم بر دنیای پیشین و آن قالب‌های تعریف شده برای شعر، شاعر پیشین کمترین حس مسئولیت را نسبت به غیر داشته است. عملاً جا و جایگاه او چنین امکانی به او نداده است که نسبت به غیر، خود را پاسخگو بداند. در واقع چنین چیزی در آن دنیای بسته و محدود آنچنان که باید ممکن نبوده است. حتا اگر احساس مسئولیتی هم وجود داشته است اساساً پاسخگویی و مسئولیت‌پذیری نسبت به آن سنت مدنظر بوده است نه به خود یا دیگری و... . در اینجاست که برای شاعری مثل نیما که قصد تألیف خود و خلق جای تازه دارد، معنای مسئولیت‌پذیری و پاسخگویی شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. نیما این موضوع را در

نامه‌هایش به اشکال مختلف در نظر می‌گیرد و گاه حتا این موضوع به نگاه او جهت مشخصی می‌دهد و شعر و جهان را جور دیگری می‌بیند. او وقتی از همدلی با دیگران، عینیت‌گرایی در شعر، نزدیک کردن زبان شعر به نثر، ارتباط شعر با زندگی و... سخن می‌گوید، از چنین چیزی پرده برمی‌دارد. بدون پیش‌فرض گرفتن چنین مسئولیتی سخن گفتن از ارتباط زندگی با شعر و من با دیگری و... بی‌معناست.

۶. برای فاصله گرفتن از جهانی که بر ذهن و تفکر انتزاعی استوار است، باید به خود به مثابه «دیگری» نگریست. راهی جز بیرون آمدن از خود و ترک خود وجود ندارد. چگونه می‌توان با همان منطق پیشین پا به خیابان گذاشت و خود را تألیف کرد و به تعبیری دیدگاهی نسبت به «خود» داشت؟ آن که در جهانی انتزاعی و مطلق زندگی می‌کند نمی‌تواند درباره‌ی «خود» دیدگاهی خاص داشته باشد، چرا که دیدگاه او را نسبت به خود پیش‌تر سنت و هنجارها و... مشخص کرده‌اند و او زندگی خود را صرف منطبق شدن بر آن صدای حاکم می‌کند نه گریز از آن منطق حاکم. به تعبیری او مدام سعی می‌کند که با خود یکی شود. تنها آن کس که در جهانی متفاوت و نسبی به سر می‌برد قادر است که به «خود» فکر کند و به دنبال خلق خود باشد.

۷. «خیابان» در عصر جدید همان جایی‌ست که می‌توان صداهای متفاوت را در آن دید و آن‌ها را ملاقات کرد. خیابان در شهرهای جدید جایی برای حضور افراد غریبه و متفاوت است. همان جایی‌ست که امکان هر رخدادی در آن وجود دارد... به عبارتی «خیابان» در عصر جدید و شهرهای مدرن محلی‌ست که آن محدودیت‌های پیشین را پشت‌سر گذاشته است و جایی مثل «خانه» در جهان پیشین نیست که تنها جای افرادی باشد که پیوندهای خونی یا رسم و رسومات اجتماعی آن‌ها را کنار هم نشانده باشد. خیابان در اغلب مواقع جایی برای غریبه‌هاست. فضایی خصوصی نیست. جایی‌ست برای همه‌ی صداها. این مکان ویژگی‌های مهم این دوره را در خود دارد. اساساً بسیاری از اتفاقات مهم و اصیل در خیابان رخ می‌دهند نه در خانه. آن که هنوز به خانه فکر می‌کند احتمالاً هنوز قادر نیست ویژگی‌ها و خصوصیات این دوره را درک کند. نابهنگامی، ناتمامی و ابهام از ویژگی‌های این مکان مهم است. این مکان به خوبی ویژگی‌های این دوره را برجسته می‌کند. فضای خانه به دلیل پیش‌بینی‌پذیر بودن، این قابلیت را دارد که همواره برای فرد فضایی به ظاهر امن ایجاد کند. این فضای امن و پیش‌بینی‌پذیر کمتر به فرد مجال فکر کردن به راه‌های تازه و ایده‌های نو را می‌دهد. اما در خیابان چنین چیزی ممکن نیست. گویی در این مکان هر اتفاقی برای نخستین‌بار است که رخ می‌دهد.

حتا اگر آن اتفاق بارها رخ داده باشد. کمتر چیزی آشناست و در این مکان سیال و همواره در حال تغییر، هیچ‌چیز نمی‌تواند ثابت باشد. به تعبیری هیچ‌چیز نمی‌تواند همان چیزی که هست باقی بماند. زمان در این مکان مدام در حال حرکت است و هیچ‌چیز را در آن نمی‌توان متوقف کرد. به همین دلیل است که اتفاقات مهم اجتماعی و انقلاب‌ها و... همواره در چنین جایی رخ داده‌اند. همواره مکانی برای مواجهه با مهم‌ترین رویدادها بوده است، جایی برای تغییر دادن سرنوشت خود و اجتماع و جایی برای گریز از خود و پشت کردن به خود و گذشته. خیابان محلی‌ست برای فراموشی و می‌توان در این «جا» آینده را به آغوش کشید. خیابان همواره در خود جایی برای آینده دارد. هیچ دری وجود ندارد که بسته شود. همه‌جا را فضاهای خالی پر کرده‌اند و در انتظار شکل‌های تازه‌اند، در انتظار صداها و چهره‌های تازه. دری به روی کسی بسته نمی‌شود. اساساً در این مکان دری وجود ندارد. خیابان مکانی گشوده است که از هر طرف به آن بنگری به تو امکان دیدن می‌دهد. این مکان مهم محلی برای ملاقات است و با دیگری در چنین مکانی می‌توان دیدار کرد. جامعه‌ای را در نظر بگیرید که قصد دگرگون کردن خود و سرنوشتش را دارد. جز خیابان، مکان دیگری وجود دارد که در آن گروه‌های مختلف و متفاوت کنار هم قرار بگیرند و سرنوشت خود را دگرگون کنند؟

این مکان، فرد را از خود و منافع شخصی‌اش دور می‌کند و او را به جمع و به طور کلی جامعه پیوند می‌زند. از این نظر، خیابان نه‌تنها با انقلاب بلکه با عشق نیز رابطه دارد. در واقع خیابان نیز مثل عشق چنین قابلیتی دارد که فرد را از خود دور کند و او را به سمت ارتباط عمیق با دیگری بکشاند. خیابان و انقلاب و عشق وجوه مشترک بسیاری دارند. آنچه مرا قادر به دیدن غیر می‌کند، همان عشق است و انقلاب فرد را به دیگر افراد جامعه پیوند می‌زند و با وجود تفاوت‌های بنیادین، افراد در انقلاب بر امور مشترک و جمعی تأکید می‌کنند و در آن لحظه دیگر قادر نیستند روی خود و منافع‌شان تا بخورند. آن‌ها در این موقعیت چشمان خود را از روی منافع خود برمی‌دارند و به بیرون از خود نگاه می‌کنند. در این لحظه است که ملاقات با دیگری رخ می‌دهد. آیا بدون وجود مکانی چون خیابان می‌توان با چنین لحظه‌ی سرنوشت‌سازی مواجه شد؟

۸. «ولیعصر استریت» نام شعری از مهرداد فلاح است. او از شاعران نوگرای دهه‌ی هفتاد است. پیش‌تر در مقاله‌ای درباره‌ی شعر بلند «چهارجوابی‌ها»، به حضور صداهای مختلف در شعر او اشاره کرده بودم، به حضور دیگری و نقش مهمی که در شعر او بازی می‌کند.

حال در اینجا تلاش می‌کنم به شکل دقیق‌تری از شعر «ولیعصر استریت» بگویم.

پیش از هر چیز بیایید بر نام این شعر متمرکز شویم که هم نام خیابانی در تهران است و هم نام کسی‌ست که از نظر بسیاری از شیعیان قرار است که «بیاید». یعنی در آینده قرار است که پا به عرصه بگذارد و در پیش‌روست. نام شعر از دو کلمه که متعلق به دو ساحت متفاوت‌اند شکل گرفته است.

به راستی واژه‌ی «ولیعصر» در کنار «استریت» چه می‌کند؟ یکی متعلق به ساحتی دینی و مقدس است و دیگری به جایی تعلق دارد که اگر نگوییم غیردینی است و... لااقل دین و تفکرات دینی در آنجا حرف اول و آخر را نمی‌زند. نام شعر عملاً دو دنیای متفاوت و متناقض را به نمایش می‌گذارد و تا حدودی طنزآلود است. قرار گرفتن این دو کلمه در کنار هم از همان نخست نشان می‌دهد که در اینجا با زبانی واحد و وحدت‌یافته مواجه نیستیم و خبری از آن جهان پیشین نیست که اغلب صورتی وحدت‌یافته و یکپارچه داشت. این نام از همان اول آشکار می‌کند که در اینجا دیگر خبری از آن قلمرو پیشین نیست و این سرزمین، سرزمینی برای ارتباط و دیدار است. با این همه، نباید فراموش کرد که این مسائل در شعر رخ می‌دهند. یعنی

شعر مکانی برای آن مکان یعنی خیابان شده است و آن را نیز در خود جا داده است. میان خیابان و شعر گویی مکالمه‌ای رخ داده است و این دو بر هم تاثیر متقابل گذاشته‌اند. پیوند میان شعر و زندگی در اینجا قابل مشاهده است. به گمان من، آنچه این شعر را به اثری مهم و خاص تبدیل می‌کند، جایی‌ست که در آن به دنیا می‌آید. محل تولد شعر به‌هیچ‌وجه جای امنی نیست. جایی شناخته‌شده و قابل پیش‌بینی نیست. جایی نیست که زیر سلطه‌ی تفکر انتزاعی باشد و تن به تصورات درون‌گرایانه بدهد. برعکس بسیاری از شعرهای امروز که اغلب در مکان‌های خصوصی و بسته شکل می‌گیرند، این شعر در خیابان متولد می‌شود. در جایی که محل عبور و مرور صداها و چهره‌های متفاوت است. جای این شعر از هرچیز دیگری مهم‌تر است. شکل خیابان در این شعر امکان‌های فراوانی در اختیار شاعر گذاشته است و شاعر نیز از آن‌ها به خوبی استفاده کرده است. تنها در چنین جایی است که ممکن است سلسله‌مراتب اجتماعی به هم بریزد و جهانی نو متولد شود. این «جا» همواره تهدیدی بالقوه برای هر امر مقدسی بوده است. این «جا» تهدیدی بالقوه برای هر صدای مستبد و خودمحور است. در این «جا»ست که می‌توان دیگری را دید و ملاقات کرد. در این مکان افراد کمتر یکدیگر را می‌شناسند و... همین امر موجب می‌شود که آن فضای نابرابر و سلسله‌مراتبی که بر روابط

افراد حاکم است، تا حدودی، عقب بکشد و صداها یکدیگر را ببینند و به رسمیت بشناسند. حتا اگر صدایی در مواجهه با صدایی دیگر ادعای برتری داشته باشد، خیلی زود عقب رانده می‌شود، چرا که این «جا» چنین امکانی به او نمی‌دهد. مگر که در این روند صدایی با اتکا به زور وقفه ایجاد کند.

خیابان در این شعر محلی‌ست برای عبور دادن جهانی بسته، سلسله‌مراتبی، جدی و بی چون و چرا، درون‌گرا و ذهنی و در عین حال فردمحور به جهانی متکثر، عینی و ملموس، صمیمی و مملو از تفاوت. آن جهان تک‌ساحتی و دروغین پیشین را تنها با اتکا به چنین مکانی می‌توان افشا کرد و چهره‌ی خشک و بی‌روح آن را لو داد.

۹. برای ارتباط عمیق با یک شعر لازم است تا به شناختی نسبی از موقعیت آن شعر دست پیدا کنیم. هر شعر مثل هر فرد و هر کلمه و هر ملتی گذشته‌ای دارد و شکل ارتباط آن با گذشته نشان می‌دهد که چه نسبتی با زمان حال و آینده دارد. شعرهایی هستند که تنها درصدد پاسخ دادن به گذشته و سنت و قوانین حاکم بر آن سنت هستند (مثل غزل، دوبیتی و... . تکلیف این‌گونه شعرها مشخص است و موضوع بحث من نیز این‌گونه شعرها نیستند). شعرهایی هستند که با

بکارگیری عناصر نو و تازه ظاهری متفاوت یافته‌اند اما اغلب در خدمت گذشته‌اند. معمولاً در این‌گونه شعرها دیگر خبری از آن قالب‌های تعریف شده نیست. خبری از وزن و ردیف و قافیه به شکل پیشین نیست. خبری از آن سلسله‌مراتب نیست که در شعر کلاسیک نمود آشکاری داشت. به عبارتی ظاهری فریبنده و نو دارند. از این نظر به راحتی نمی‌توان تشخیص داد که آیا متعلق به حال هستند یا گذشته. به راحتی نمی‌توان تشخیص داد که چه ارتباطی با زمان حال و آینده دارند. درک موقعیت مکانی و زمانی این شعرها دشوار است، مثل بسیاری از شعرهای شاملو، اخوان، رویایی، براهنی و... . (بدیهی است که شعر این افراد با هم فرق دارد و میان شعر آن‌ها تفاوت‌های فراوانی وجود دارد اما یک وجه اشتراک هم دارند که مسئله در اینجا همان وجه اشتراک است). در اغلب این‌گونه شعرها یک هسته‌ی مرکزی وجود دارد که به شکل عجیبی در خدمت گذشته است. با شناخت آن می‌توان به فهم نسبتاً دقیقی از موقعیت شعر رسید. شعر هریک از این شاعران به نوعی توان نه گفتن به آن تک‌گویی و من‌محوری حاکم بر گذشته‌ی شعر فارسی را ندارد و اغلب آن را در پس زبانی نو پنهان می‌کند. اما شعرهایی هم هستند که در این یکی دو دهه‌ی اخیر امکان بروز یافته‌اند. این شعرها بیش از آنکه متأثر از گذشته و ویژگی‌های آن باشند، متعلق به زمان حال هستند و خود را نه

با خصوصیات موجود در گذشته بلکه با زمان حال می‌سنجند. آن‌ها موقعیت‌مند هستند و ایده‌ها و ارزش‌های نو را به خدمت گذشته در نمی‌آورند. این شعرها در وهله‌ی اول افشاکننده‌اند، افشاکننده‌ی یک توهم بزرگ که شعر فارسی همواره درگیر آن بوده است. تک‌گویی و من‌محوری در این‌گونه شعرها به تمسخر گرفته می‌شود و شاعر خود را «شاه»، «خدا» یا موجودی برتر نمی‌داند که بر متن حکمرانی می‌کند. منِ شاعر نیز همان اندازه حق دارد که در متن حضور داشته باشد که دیگری. شعر چهارجوابی‌ها و ولیعصر استریت از مهرداد فلاح جزو چنین شعرهایی هستند. شاعر خود را نسبت به صداهای دیگر مسئول می‌داند و درصدد خلق ارتباطی تازه میان صداهاست. شاعر نقش حاکمی مستبد را بازی نمی‌کند، حاکمی که کاری جز قطع کردن و خفه کردن دیگر صداها ندارد. دیگری در شعر فلاح یک من دیگر و صدایی نسبتاً مستقل است. در جایی از شعر ولیعصر استریت آمده است:

من در این خیابان نه یکی

که چند و چندین است...

و در جای دیگری آمده است:

گاهی که رفتن از درون به بیرون از من به تو گذرنامه نمی‌خواهد...

یا در شعر چهارجوابی‌ها می‌نویسد:

من مثل آن شاعری نیستم

که سوار بر کلمه

پیوسته سمت خودش می‌تازد.

البته باید اشاره کرد که امکان بروز چنین ذهنیتی را نیما ایجاد کرد. او بود که با کمک چشمان دیگری، شعر فارسی را تکان داد. نیما نمی‌توانست با چشمان شاعران پیشین به خود و شعر بنگرد و شعر فارسی را دگرگون کند. او به چشمانی کاملاً متفاوت نیاز داشت تا به خود و شعر بنگرد. در واقع از طریق آشنایی با زبان فرانسه و شناخت شاعران و متفکران زمان خود توانست از زاویه‌ی دیگری به ماجرا نگاه کند و به درک درستی از گذشته‌ی شعر فارسی برسد. او با کمک آن زبان و چشمانی که در درون آن کلام وجود داشت توانست از خود

بگریزد و خود دیگری خلق کند. تنها راه بیرون آمدن از خود هم همین است؛ دیدن چشمان دیگری که با من متفاوت است و با آن چشم‌ها به خود نگریستن. این نگاه من را دگرگون خواهد کرد، همان‌طور که منِ نیما را دگرگون کرد و منِ نیما من شاعری مثل فلاح را. شاعرانِ پس از نیما نیز با چشم‌های او به خود و شعر نگاه کرده‌اند. اما انگار فشار زمان و آن گذشته که از آن سخن گفته شد، آنقدر زیاد بوده است که در اغلب مواقع نتوانسته‌اند از زیر فشار آن بگریزند و در نهایت به آن صدای حاکم تن داده‌اند. من‌محوری در شعر و جامعه‌ی ایران آنقدر در زندگی و شعر ما سابقه دارد که به راحتی نمی‌توان از چنگ آن گریخت. اما تجربه‌های نیما و شاعران پس از او با گذشت چندین دهه تا حدودی در زمان حل شده است و حال شاید وقت آن رسیده باشد که شاهد خلق شعرهایی باشیم که ترسیم‌کننده‌ی موقعیتی نو و تازه برای شعرند. کمااینکه چنین هم شده است و به گمان من، جهت شعر ما تا حدودی تغییر یافته است و در ادامه احتمالاً شاهد تغییرات بزرگی خواهیم بود.

۱۰. پیش‌تر به‌طور مختصر به ویژگی‌ها و خصوصیات بنیادین «خیابان» اشاره شد. اما چیزی از کنترل و نظارت تفکر حاکم بر این فضا گفته نشد. به هر رو، این مکان مهم و حساس از گزند صداهای مرکزیت‌گرا و به ظاهر معقول در امان نخواهد ماند. اغلب دیده می‌شود که خیابان در شهرهای جدید به جایی برای نمایش «عقلانیت» تبدیل شده است و تا حدودی از آن ویژگی‌های بنیادین خود فاصله گرفته است. در واقع تفکر غالب تلاش می‌کند همان شکل و فرم «خانه» را به خیابان بدهد تا آن را به خوبی مدیریت کند و آن را به مکانی امن برای پیشبرد اهداف خود تبدیل کند. در این مکان همه‌چیز طوری کنار هم چیده شده است که از هر رخدادی جلوگیری به عمل آید.

در جایی از شعر ولیعصر استریت آمده است:

خیابان برای دوتایی‌های به هم پیچیده پلیس دارد خیلی!

یا در جای دیگری آمده است:

من با من / جنگ تن به تن / دارد این جا / منی که بی اجازه / هی به چشم دخترکان می‌خزد / منی که می‌لولد دائم / لای سینه‌های پر تکان و / لمبرهای جنبان / منِ مردادی که این جا جان ها داده است / منِ

خردادی هم / جای شیر / بارها خورده تیر! / چه افق‌ها دارد / در سر / منِ دانشجو این جا!

۱۱. عقلانیت ابزاری مدرن سعی دارد که به هرچیز شکلی قابل پیش‌بینی ببخشد. این موضوع به خوبی در «خیابان» قابل مشاهده است. خط‌کشی‌ها، چراغ‌های راهنمایی و رانندگی، طول و عرض خیابان و عابر پیاده، محل عبور تاکسی‌ها و اتوبوس‌ها و به طور کلی ماشین‌ها، محل استقرار پلیس، دوربین‌ها و... همگی از نشانه‌های این امر هستند. در واقع تلاش می‌شود همه‌چیز پیش‌بینی‌پذیر شود و تا حد امکان تمام امور در دسترس قرار بگیرند، به طوری که هیچ امری خارج از محدوده‌های پیش‌بینی‌شده رخ ندهد. با این حال، آنچه در فرآیند عقلانی کردن پدیده‌های اجتماعی مدام تهدید می‌شود، جنبه‌ای بسیار مهم و حیاتی است که بدون آن نیز همه‌چیز به نفع وضعیت موجود مصادره می‌شود و آن چیزی نیست جز «نابهنگامی». در این فرآیند همه‌چیز باید در خدمت وضعیت موجود باشد و تا حد امکان از بروز هرگونه امر تازه و پیش‌بینی‌نشده‌ای جلوگیری شود. در واقع همه‌چیز علیه آن پیش‌روست و «آینده» در این فرآیند نادیده گرفته می‌شود.

با وجود این، هر پدیده‌ای در جامعه همان‌طور که شمایلی از گذشته و حال را در خود دارد و همزمان آن را تداوم می‌بخشد، وجهی از آینده را نیز در خود دارد و به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن را سرکوب کرد. این وجه که تهدیدکننده‌ی نظم موجود است، همان وجهی است که هرگز تن به هیچ تفکر غالبی نداده است. هرگز نمی‌توان چیزی را که از پیش‌رو می‌آید به بند کشید و آن را مال خود کرد. او (آینده) در تملک هیچ‌کس نیست و همواره از چنگ می‌گریزد. به همین دلیل از خیابان نیز نمی‌توان خصوصیات ذاتی و بنیادین آن را جدا کرد و به تمامی شکلی منطقی و پیش‌بینی‌پذیر به آن بخشید. همواره در این مکان یعنی «خیابان» جایی برای آینده وجود داشته است. آینده همان لحظه‌ای است که با آشکار کردن خود، همه‌ی اشکال پیشین را درهم می‌ریزد و امکان‌های تازه‌ای برای بازسازی جهان ایجاد می‌کند.

شعر «ولیعصر استریت» با فعال کردن وجوه سرکوب‌شده‌ی خیابان، نگاه‌های ایستا و ثابت را نابود می‌کند. خیابان در اینجا دیگر جایی برای آن صدای غالب ندارد و جای تمام آن نشانه‌ها و خطوط اندازه‌گیری‌شده را کلمات پر کرده‌اند. به عبارت دیگر، خیابان جایی برای برقراری ارتباط میان زبان‌ها و صداهایی شده است که تفکر غالب چشم دیدنشان را ندارد. صداها و زبان‌ها یکدیگر را می‌بینند و می‌شنوند و هیچ‌چیز نمی‌تواند مانع ارتباط پویا و فعال آن‌ها شود.

۱۲. شعر صرفاً برای «خواندن» نوشته نمی‌شود. می‌توان زبان را در شعر به مثابه عنصری افشاکننده و آشکارکننده‌ی وضعیت حاکم در نظر گرفت و با آن به درون موقعیتی فرو رفت که هر انسانی را در خود جا داده است.

باختین در کتاب «تخیل مکالمه‌ای» اشاره می‌کند که «زندگی اجتماعی و انسان اجتماعی ذاتاً علنی است و می‌توان آن را دید و شنید. زندگی اجتماعی متنوع‌ترین روش‌ها را برای علنی‌کردن و شناساندن خود به کار می‌گیرد.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۱۸۲) او در اینجا از حضور شخص ثالثی در رویدادها سخن می‌گوید که به عنوان ناظر یک رویداد نقش خاصی برعهده دارد و آن نیز علنی کردن و در معرض دید قرار دادن زندگی خصوصی افراد است. او معتقد است که «انسان اجتماعی در همه‌ی فعالیت‌های عمرش اصولاً و اساساً به نحوی در جهان زندگی می‌کند و به فعالیت می‌پردازد که خود را در معرض دید همگان بگذارد». (همان) از این نظر، باختین موقعیت لوسیوس دراز گوش را که بر اثر خطای فوتیس به خر تبدیل شده‌است، موقعیتی مهم قلمداد می‌کند، چرا که حضور او به عنوان خر «کسی را به حجب و حیا وا نمی‌دارد و همه در حضور او کاملاً آزادانه رفتار می‌کنند». باختین همچنین از نمایندگان دیگر «شخص ثالث» در زندگی خصوصی مثل روسپی، قواد، ولگرد، منشی، خدمتکار، ماجراجو و...

نام می‌برد که اغلب در رمان برای استراق سمع و جاسوسی در زندگی خصوصی مورد استفاده قرار می‌گیرند. گویی آنچه آن بخش پنهان و نیمه‌پنهان زندگی روزمره را در معرض دید همگان می‌گذارد و به تعبیری آن را علنی می‌کند، حضور همین شخص ثالث است و ظاهراً نبود او موجب تقسیم‌بندی‌ها و مرزبندی‌هایی می‌شود که جهان امروز نیز از آن رنج می‌برد. با این همه، هدف از بیان چنین مسائلی در اینجا چیز دیگری است. اینکه در رمان آنقدر فرصت و امکان هست که نویسنده چنین موقعیت‌هایی را خلق کند و شخصیت‌هایی بسازد تا زندگی اجتماعی را آنچنان که باید نشان دهند. این امر اساساً به معنای برتری رمان بر شعر یا ژانری دیگر نیست بلکه نشان‌دهنده‌ی تفاوت این حوزه با حوزه‌های دیگر است. کارکردهای هر یک از این دو، یعنی شعر و رمان، با هم فرق دارد. از طرفی، نوع مواجهه‌ی شاعر و رمان‌نویس با متن و جهان و زبان نیز تفاوت‌های عمیقی با هم دارد. اما به گمان من، هر یک به یک اندازه به شناخت ما از جهان کمک می‌کنند و همچنین هر دو قادرند ما را به درک تازه و جدیدی از زندگی برسانند. هر یک نیز به شکلی چنین می‌کنند و هر یک روش خاص خود را دارند. تفاوت در نوع مواجهه است، همین.

۱۳. ما در شعر لزوماً به حضور لوسیوس دراز گوش یا ولگرد یا روسپی احتیاج نداریم. قرار نیست شعر به رمان تبدیل شود و خود را آنچنان درگیر خصوصیات بنیادین رمان کند که خود را از دست بدهد. شعر به شکل دیگری عمل می‌کند، همچنان که همواره چنین کرده است. در شعر آنچه مهم‌تر از هر چیز دیگری است، و قادر است آن بخش خصوصی یا درونی را آشکار کند، خود زبان است. البته در اینجا نیاز است که در این‌باره بیشتر بحث شود.

آنچه گفته می‌شود و بر زبان آورده می‌شود یا روی کاغذ می‌نشیند، تنها بخشی از ماجراست و هرگز قادر به بیان واقعیت نیست. پشت هر «گفته» «ناگفته» بسیار است. اما تا «گفته» نباشد به وجود «ناگفته» هم پی نخواهیم برد. نه‌تنها امور خصوصی یا پنهان بلکه امور ظاهراً آشکار نیز با زبان و از طریق زبان نمایان می‌شوند. زبان شعر خود گواه همه‌چیز است. زبان نمود حقیقی جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم. با رجوع به آن می‌توان به امور غایب و پنهان نیز پی برد. به طور مثال می‌توان از طریق آن دید که چه‌چیزی موجب شده است که بدن در شعر اغلب شاعران ما به اندام تبدیل یا به نحوی محو شود و از روی کاغذ به پشت آن پرتاب شود تا کمتر کسی قادر به دیدن آن باشد. به راستی چه‌چیزی موجب حذف «بدن»، این میانجی میان من و دیگری، این عامل ارتباط، شده است؟

زبان در شعر عاملی هدایت‌گر است و امکان دیدن امور نادیدنی را به ما می‌دهد.

۱۴. آنچه «گفته» را از «ناگفته» متمایز می‌کند، آینده است. «گفته» با گذشته و «ناگفته» با آینده ارتباط عمیقی دارد. پیرامون «ناگفته» را سکوت و فضایی رازآلود و مبهم فراگرفته است و اثر هنری به نوعی ارتباط نزدیکی با ابهام و سکوت و... دارد. اثر هنری در مرز میان «گفته» و «ناگفته»، گذشته و آینده، خاطره و تخیل، آگاهی و ناآگاهی و... در حال رفت و آمد است. با این همه، آینده‌ی اثر هنری در گرو ارتباط ژرف با «ناگفته» است. «ناگفته» صورت پنهان «گفته» است که از آشکار شدن می‌گریزد، از دیده شدن می‌گریزد. تن به زبان و زمانی خاص نمی‌دهد و همواره روبه آن سو دارد.

«ناگفته» اعتبار شعر است و حیات آن را در آینده تضمین می‌کند. ناگفته به بیان در نمی‌آید مگر به واسطه‌ی «ارتباط» عمیق میان زبان‌ها و صداها. ناگفته همان بخش مهم و حیاتی شعر است که شعر ماهیت خود را با آن تعریف می‌کند. شعر جایی است برای ناگفته، مکانی است که «ناگفته» در آن رخ نشان می‌دهد. ناگفته و شعر ارتباط عمیقی باهم دارند. با این‌همه، این همه‌ی ماجرا نیست. در خود

«ناگفته» هم ناگفته بسیار است. یعنی همین که بخشی از ناگفته رخ نشان داد، بخش‌های دیگری از چنگ می‌گریزند و خود را به آن سو می‌رسانند تا در زمان و زبان و دوره‌ی دیگری فرصتی بیابند و خودی نشان دهند. ناگفته همیشه چیزی برای نگفتن دارد. آن بخش ناگفته که ناگفته می‌ماند، وعده‌ای‌ست که اثر هنری به جهان و مخاطبان خود می‌دهد. آن وعده در هر دوره می‌تواند شکل و فرم مخصوصی داشته باشد و چیزی نیست که قابل پیش‌بینی باشد. تنها چیزی که آشکار است همان «وعده» است نه چیزی که وعده داده می‌شود. شعر ریشه در چنین چیزی دارد. به همین دلیل تعریف‌پذیر نیست و هربار شکل تازه‌ای از خود را به نمایش می‌گذارد. وعده می‌دهد اما درباره‌ی وعده‌ی خود چیزی برای گفتن ندارد. در واقع تنها آیندگان می‌توانند آن ناگفته را بر زبان بیاورند و آن را آشکار کنند و از آن سخن بگویند. شعر در زمان حال به تمامی خود را آشکار نمی‌کند و همیشه برای آن که از پیش‌رو می‌آید، ناگفته‌ای دارد.

۱۵. اغلب در ایران «گفته» بر «ناگفته» برتری داشته است و تاریخ ما بیش از آنکه تحت‌تأثیر ارتباط عمیق و پویا میان این دو باشد، حاصل سرکوب «ناگفته» از سوی «گفته» است. در واقع پیرامون «گفته» را

نیرویی عظیم و تاریخی فراگرفته است و در هر موقعیتی بیشترین نقش را در سرنوشت اجتماعی افراد بازی کرده است. این نیروی عظیم تاریخی که از هر طرف مورد حمایت قرار گرفته است، مدام «ناگفته» را سرکوب کرده و تا جای ممکن تلاش کرده است که آن را خفه کند و از اینکه به روی صحنه بیاید وحشت داشته است. «گفته» در میان مردم نیز مدافعان سرسختی داشته است، چرا که اغلب به‌واسطه‌ی نزدیکی به جهانی که شکل داده است، احساس امنیت کرده‌اند و خود را در جهانی آشنا یافته‌اند. جدال میان «گفته» و «ناگفته» اغلب به برتری مقطعی «گفته» ختم شده است. با این‌همه، سروکار «ناگفته» بیشتر با پیش‌روست. نیرویی‌ست که هرگز از پا نمی‌افتد و «گفته» هرگز به تمامی نتوانسته است که آن را سرکوب کند. از این نظر می‌توان گفت که شعر تلاشی‌ست برای رهایی «ناگفته» از چنگ «گفته». امور نادیده گرفته‌شده و سرکوب شده در شعر امکانی پیدا می‌کنند که از زیر فشار «گفته» خلاص شوند، زمان به شکل دیگری دربیاید و خود را جور دیگری در اثر به نمایش بگذارد. شعر جایی برای افشای آن فشارهاست، جایی برای رهایی از چنگ «گفته» است، چرا که شعر با آن پیش‌رو، با آن لحظاتی که اغلب از چنگ «گفته» می‌گریزند، ارتباطی ناگسستنی دارد و شعر از این نظر در موقعیتی افشاگرانه قرار دارد.

۱۶. باختین با توجه به خصوصیاتی که به شعر نسبت می‌دهد، گویی درصدد است که تعریف ثابت و مشخصی از آن ارائه دهد. او معتقد است که «زبان در آثار شاعرانه، خود را مانند مقوله‌ای به تحقق می‌رساند که شک و تردیدی به آن راه ندارد و بحث‌ناپذیر و جامع است. شاعر همه‌چیز را از دریچه‌ی چشم زبانی خاص و در اشکال درونی آن زبان می‌بیند، درک می‌کند و درباره‌اش می‌اندیشد. او برای بیان هیچ چیزی نیازمند کمک زبان دیگر یا زبان بیگانه نیست.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۳۷۶)

به‌طور کلی، باختین بر این باور است که شاعر نمی‌تواند از زبان خود فاصله بگیرد و «آن را به موضوعی برای درک و تأمل و برقراری ارتباط» تبدیل کند. چرا که به باور او، شاعر در درون زبان خود غرق شده است و همه‌چیز را از دریچه‌ی چشمان خود می‌بیند. از نظر باختین، زبان من هرگز قادر نیست که واقعیت را آشکار کند مگر در پرتو زبانی دیگر و کلامی دیگر. زبان من تنها بخشی از واقعیت است نه تمام آن. به همین دلیل چندمفهومی نسبت عمیق‌تر و نزدیک‌تری با واقعیت دارد. واقعیت نه از طریق زبان من بلکه در پرتو زبان دیگری آشکار می‌شود. از این نظر، شاعر که قادر نیست از زبان خود فاصله بگیرد، توان درک واقعیت را نیز ندارد و نمی‌تواند آن فاصله‌ای را آشکار کند که میان زبان او و واقعیت وجود دارد.

باختین در جای دیگری می‌نویسد: «سبک شاعرانه بر اساس سنت، از هرگونه تعامل دوجانبه با گفتمان بیگانه و هرگونه اشاره به گفتمان بیگانه محروم است. به هر حال برای سبک شاعرانه، هر نوع اشاره به زبان‌های بیگانه، اشاره به امکان وجود مجموعه لغاتی دیگر، معناشناسی دیگر، اشکال نحوی دیگر و نظایر آن و نیز اشاره به امکان وجود دیدگاه‌های زیباشناختی دیگر امری غیرعادی است.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۳۷۵)

به هر رو، او معتقد است که «زبان شاعر زبان خود اوست» و شاعر توان جدا شدن از زبان خود را ندارد. به عبارت دیگر، او بر این باور است که شاعر نمی‌تواند در پرتو زبانی دیگر به خود بنگرد و زمانی هم که «درباره‌ی امور غریبه سخن می‌گوید، از زبان خود استفاده می‌کند». (همان)

آیا نسبت دادن چنین چیزهایی به شعر و زبان شاعر، باختین را گرفتار همان تفکر انتزاعی و نظری نمی‌کند که خود نیز از آن بیزار بود و مدام علیه آن می‌نوشت؟ گویی در هر موقعیتی و در هر زمان و مکانی شعر تک‌گویانه باقی خواهد ماند و هرگز ممکن نیست که آن ویژگی‌های پیشین خود را رها کند و به چیز دیگری تبدیل شود.

۱۷. باختین گذشته‌ی شعر را بر آینده‌ی آن سوار و از این طریق نقش زمان را در شعر انکار می‌کند. به عبارتی شعر را به جهانی دیگر تبعید می‌کند، جهانی غیرانسانی و سلسله‌مراتبی و تک‌گویانه که نه تغییری در آن رخ می‌دهد و نه روبه جلو حرکت می‌کند. از این نظر شعر یادآور جهانی ایستا و ثابت است که خدایان بر آن حکومت می‌کنند. به تعبیر دیگر، انگار شعر به استعاره‌ای بدل شده است که نقش خاطره را بازی می‌کند و رمان نیز به استعاره‌ی دیگری بدل شده است که نقش تخیل را در زندگی آدمی بازی می‌کند. از طریق شعر می‌توان گذشته‌ی خود را به یاد آورد و سنت‌ها و ارزش‌های پیشین را از دور مشاهده کرد. اما از طریق رمان می‌توان فراموش کرد و جهانی نو و در حال حرکت را از نزدیک لمس کرد. آیا واقعاً چنین است؟

۱۸. باختین به درستی اشاره می‌کند که در زبان «کلمه و شکل خنثی وجود ندارد؛ کلمات و اشکالی که متعلق به «هیچ‌کس» نباشند.» از نظر او «هر کلمه، رنگ و بوی بافت و بافت‌هایی را دارد که زندگی اجتماعی خود را در آن سپری کرده است؛ مقاصد، همه‌ی کلمات و اشکال را اشغال کرده‌اند.» با این همه، او نسبت به شعر موضع متفاوتی دارد و بر این باور است که شاعر «کلمه را از مقاصد دیگران

تهی» می‌کند و تنها «از کلمات و شکل‌هایی استفاده می‌کند که ارتباط‌شان را با سطوح واقعی هدف‌مند زبان و بافت‌های خاص از دست داده‌اند.» (باختین؛ ۱۳۹۱، ۳۸۸) حال باید دید که همیشه و در هر شعری چنین است یا نه. اجازه دهید که برای روشن شدن این امر مجدداً به سراغ شعر «ولیعصر استریت» برویم.

آیا می‌توان گفت که شکل این شعر خنثی عمل می‌کند و «خیابان» گذشته‌اش را فراموش کرده و کاملاً اسیر ذهنیت شاعر شده است؟ آیا فرم خیابان به شکلی پویا در شعر حضور ندارد و به سطرها و کلمات جهت خاصی نداده است؟

خیابان پر از زبان‌ها و صداهای متفاوت است. خیابان و به طور کلی شهر در عصر جدید، جایی‌ست برای غریبه‌ها. نام شعر عمیقاً تحت‌تأثیر زبانی بیگانه و غریبه است و از قواعدی که بر زبان فارسی حاکم است پیروی نمی‌کند و با تکیه بر دستور زبان انگلیسی نوشته شده است. از طرف دیگر، خیابان ولیعصر در این شعر فقط نام مکانی در تهران نیست. در اینجا این نام به هیچ‌وجه منفعل عمل نمی‌کند و شکل شعر را به شدت تحت‌تأثیر قرار داده است. در واقع شاید بتوان گفت که شکل شعر یادآور این نکته است که نام شعر گذشته و پیشینه‌اش را از یاد نبرده است و آن را در اینجا نیز به یاد می‌آورد و

می‌داند که پا به چه عرصه‌ای گذاشته است. این خیابان پیش از این شعر نیز وجود داشته است و از این نظر پر از «گفته» است، پر از ارزش‌ها و داوری‌ها و دیدگاه‌ها و نگرش‌های خاص. کلمات و سطرهای شعر در موقعیتی قرار گرفته‌اند که هرگز ممکن نیست آن نگرش‌ها و نگاه‌ها را فراموش کنند. آن‌ها وارد عرصه‌ای مکالمه‌ای و پیچیده شده‌اند و به خود از طریق ارتباط با دیگر صداها شکل می‌دهند. حتا شکل شعر حاصل شک و تردید است، شک و تردید نسبت به شکل تقریباً معمول و ثابت شعر که اغلب سطر به سطر و پشت سرهم نوشته می‌شود. از این نظر شعر نیما هم حاصل شک و تردید است. نیما در تقابل با آن قالب‌های شعری، شکل شعر را دگرگون می‌کند و از این طریق روابط و مناسبات تازه‌ای میان کلمات و سطرها در شعر ایجاد می‌کند. در اشعار پیشین، هر سطر به ایده‌ای از پیش مشخص زنجیر شده بود و هر سطر پیش از هر چیز باید خود را با آن هماهنگ می‌کرد و به آن ایده پاسخ مناسبی می‌داد. شعر مدام باید خود را با آن قالب تعریف شده هماهنگ می‌کرد و در چنین موقعیتی دیگر کمتر جایی برای امور پیش‌بینی نشده باقی می‌ماند. نیما به آن قالب‌ها و ایده‌ها شک می‌کند و با شک و تردید به آن‌ها کار خود را آغاز می‌کند.

به هر رو نباید از نقش این شک و تردید در شکل‌گیری شعر ولیعصر استریت غافل ماند. این شک و تردید نقش مهمی در فرم شعر و روند شکل‌گیری آن بازی کرده است. در واقع به سطرها و کلمات شعر و نحوه‌ی قرار گرفتن آن‌ها روی کاغذ جهت خاصی داده و از این نظر نظم تازه‌ای ایجاد کرده است. بی‌شک این نظم تازه که با برهم زدن نظم پیشین شکل گرفته است، فضایی برای شکل‌گیری ارزش‌ها و نگاه‌های نو ایجاد می‌کند. اگر شعرهای نوشته شده در این صد سال اخیر را بررسی کنیم خواهیم دید که در اغلب اوقات از نظر نوشتاری و بصری یک شکل دارند. به واقع سطرها اغلب شکلی عمودی و از بالا به پایین دارند و این شکل خواه‌ناخواه یادآور نوعی سلسله‌مراتب هم هست (البته منظورم این نیست که تمام اشعاری که اینگونه نوشته شده‌اند، تک‌صدایی هستند و... در پایان با اشاره به دو شعر از پاز و بنتاک که اتفاقاً به همین شکل نوشته شده‌اند، به این موضوع خواهم پرداخت). چیزی که این شعر را متمایز می‌کند، فرم و موقعیت آن است. شکل شعر به خود وفادار نیست و با پشت کردن به خود و رو کردن به پیش‌رو شکل گرفته است. شعر بر محور مکانی مهم و عینی به نام «خیابان» که محل تجمع و رفت و آمد همگان است، شکل گرفته است. شکل شعر به شدت تحت‌تأثیر این مکان است. از طرف دیگر، مکان شعر و شکل آن مانع هرگونه درون‌گرایی و سردرخود

فروبردن می‌شود و این امر یکی دیگر از تفاوت‌های آن با شعر پیشین است. مکان این شعر و شکل آن مانع هرگونه درون‌گرایی می‌شود و به تعبیری آنچه بیش از هرچیز دیگری نمایش داده می‌شود، ماهیت اجتماعی و غیرشخصی زبان‌ها و به طور کلی صداهاست. صداها بدون هم هیچ معنایی ندارند و معنای خود را از «ارتباط» می‌گیرند.

۱۹. معمولاً زبان افراد در فضایی سلسله‌مراتبی جدی، خشن و دستوری است و کمترین تردید را به خود راه می‌دهد. در موقعیت و فضایی نابرابر، دیگری به رسمیت شناخته نمی‌شود و او اغلب در پایین‌ترین مرتبه قرار داده می‌شود. اما در این شعر ماجرا متفاوت است. هرآنچه پیش‌تر بر محوری عمودی رخ داده است، در اینجا وارونه شده و ارزش پیشین خود را از دست داده است. شکل شعر و موقعیت آن، خبر از دیدی تازه و جهانی نو با ارزش‌ها و مناسبات تازه می‌دهد. شکل شعر به شدت متأثر از فرم «خیابان» است و همین امر موجب شده است که به ویژگی‌ها و خصوصیات آن نیز آغشته شود. به عبارتی، در اینجا صرفاً با فرم و شکل یک خیابان خاص مواجه نیستیم بلکه با ویژگی‌های بنیادین آن نیز مواجه هستیم. نمی‌توان از خیابان سخن گفت و از ناتمامی، پیش‌بینی‌ناپذیری، جست‌وجو، کنجکاوی،

مواجهه با امور متفاوت و تازه و... نگفت. گفتن از خیابان گفتن از چنین مسائلی‌ست. در واقع این کلمات در چنین مکانی معنادار می‌شوند و بدون آن معنای خود را تا حدودی از دست می‌دهند. خیابان جایی‌ست برای لمس این کلمات و مفاهیم و مادیت‌بخشیدن به آن‌ها.

۲۰. «من» کلمه‌ی بسیار مهمی است و می‌توان از طریق آن تناقض‌ها و ابهام‌های فراوانی را نه‌تنها در خود بلکه در رابطه‌ی خود با دیگری و جهان کشف کرد. آیا تا حال فکر کرده‌اید وقتی کسی می‌گوید «من» به چه اشاره می‌کند؟ آیا «من» اشاره‌ای به یک نام است، به موجودی جسم‌مند و تاریخی؟ اشاره‌ای به یک جفت چشم است که به جهان می‌نگرد؟ آیا به قول هولکوییست «من» یک حفره است که هر لحظه آن را با چیزی پر می‌کنم؟ «من» در دهان «من» به چه اشاره دارد؟

در لحظه‌ای که می‌گویم «من» و هربار ظاهراً خود را با این کلمه مورد خطاب قرار می‌دهم، تناقضی نمایان می‌شود. «من» کلمه‌ای‌ست که توان پنهان کردن این تناقض را ندارد. در وهله‌ی اول گویی «من» کلمه‌ای‌ست که هدفی ندارد جز نظم بخشیدن و سروسامان دادن به موجودی که نه‌تنها یکپارچه و وحدت‌یافته نیست بلکه متناقض و

سرشار از ابهام است. همان‌طور که باختین معتقد است، هر یک از ما در درون چندین «نظام زبانی» زندگی می‌کنیم. از این نظر ذهنیت فرد نمی‌تواند یکپارچه و وحدت‌یافته باشد. به عبارتی ذهنیت فرد در درون زبان‌های متفاوتی شکل می‌گیرد که هریک به شکلی به جهان می‌نگرند. او معتقد است که این زبان‌ها «نمی‌توانند در کنار هم در سکوت و آرامش به سر برند» و باهم وارد مکالمه می‌شوند. به هر رو، «من» در مواجهه‌ی نخست گویی قصد دارد چنین چیزی را پنهان کند و من با شنیدن صدای خود ممکن است دچار این تصور شوم که موجودی یکپارچه و وحدت‌یافته هستم. اما این تمام ماجرا نیست. کار این کلمه در اینجا به پایان نمی‌رسد. «من» کلمه‌ی مهمی است. کلمه‌ی «من» نشان‌دهنده‌ی نوعی مقاومت است که در زبان جای دارد. این کلمه از ادغام و حل شدن کامل آدمی در جمع جلوگیری می‌کند و هربار خود را به رخ می‌کشد تا از فرد و حقوق او دفاع کند. از این نظر، «من» بازگوکننده‌ی فاصله‌ای‌ست میان من و دیگری و این فاصله را محترم می‌شمارد. به عبارت دیگر، «من» از تفاوت میان افراد دفاع می‌کند. بدون این کلمه چگونه می‌توان از شکاف میان من و دیگری سخن گفت؟ این کلمه از شکل‌گیری جهانی یکپارچه و یکدست جلوگیری می‌کند و مدام خود را پیش می‌کشد تا مانع حذف تفاوت شود.

حال به روایت این نام (ولیعصر استریت) از «من» دقت کنید. این نام روایت خاص خودش را از «من» دارد. با توجه به نکاتی که پیش‌تر درباره‌ی نام شعر گفته شد، می‌توان گفت نام شعر به خوبی نشان می‌دهد که صدای واحدی در اینجا وجود ندارد که تنها سروکار آن با یک زبان باشد. در واقع این نام روایت یکپارچه و واحدی از «صدا»، صدای شخص شاعر یا هر کس دیگری، ارائه نمی‌کند و بیش از آنکه بر وحدت و خیال‌بافی‌های یک فرد خاص تکیه داشته باشد، نقاب از چهره‌ی واقعیتی برمی‌دارد که قرن‌هاست تاریخ ما تلاش می‌کند آن را جور دیگری برایمان روایت کند. این نام حاصل به رسمیت‌شناختن زبان‌ها و صداهای متفاوت در جامعه است. بدون چنین ذهنیتی که موجب پویایی و تحرک زبان شعر هم شده است، امکان نداشت که این نام شکل بگیرد و بر پیشانی یک شعر قرار بگیرد.

۲۱. پیش‌فرضی اساسی در نگاه باختین وجود دارد: او مکالمه را امری ذاتی نثر و در عین حال پدیده‌ای «طبیعی» می‌داند که در رمان خود را نمایان می‌کند. او معتقد است که نویسنده‌ی رمان نیز همان اندازه حق مداخله در اثر را دارد که شخصیت‌های داستانش. همان‌طور که گفته شد، او بر این باور است که هریک از ما در درون چندین نظام زبانی

زندگی می‌کنیم و این زبان‌ها زندگی مسالمت‌آمیزی در کنار یکدیگر دارند و نویسنده‌ی رمان توان دیدن جهان را از دریچه‌ی چشمان دیگری دارد. در صورتی که شاعر جهان را از دریچه‌ی چشمان زبان خود می‌بیند و قادر نیست که از زبان خود فاصله بگیرد و با زبان دیگری به جهان نظر بیندازد. از نظر او «همه‌ی زبان‌های دگرمفهوم... دیدگاه خاصی نسبت به جهان هستند؛ شکل‌هایی برای مفهوم‌پردازی جهان، در قالب کلمات‌اند، جهان‌بینی‌های ویژه‌ای هستند که هریک موضوع‌ها، مفاهیم و ارزش‌های خاص خود را دارند.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۳۸۲) او در ادامه می‌گوید همه‌ی «زبان‌ها در ذهنیت خلاق رمان‌نویسان به هم‌زیستی می‌پردازند» و می‌توانند در کنار هم قرار بگیرند و باهم رابطه‌ای متقابل داشته باشند. او این امر را در شعر غیرممکن می‌داند و معتقد است که «مفهوم جهان‌های زبانی فراوان که همگی توانایی مفهوم‌پردازی و گویایی یکسانی داشته باشند اساساً از سبک شاعرانه دریغ شده است.» (همان) او در فصل گفتمان در رمان می‌نویسد: «دوصدایی نثر قبلاً در خود زبان به منزله‌ی پدیده‌ای اجتماعی... در فرآیند صیرورت تاریخی لحاظ شده است.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۴۲۳) از این نظر او دوصدایی را ذاتی گفتمان نثر می‌داند و ذهنیت رمان‌نویس زمانی که خود را در معرض چنین پدیده‌ای می‌بیند، ناگزیر است که دست به گزینش و انتخاب زبانی خاص

بزند. او برای بیان مقاصد خود راهی جز این ندارد. گویی باختین رمان را به مثابه یک قله در نظر می‌گیرد و شعر نیز در پایین این قله قرار دارد و هرگز نمی‌تواند از جای خود بلند شود و به سمت قله حرکت کند. باختین رمان را در مرکز ماجرا قرار می‌دهد و پیرامون آن را با دیگر حوزه‌های هنری تزیین می‌کند. او معتقد است هرچیزی قادر است به این حوزه قدم بگذارد و رمان هرگز تن به قانون خاصی نداده است و قوانینی نیز برای خود وضع نکرده است. حال سوال این است: چرا باختین همان لحظه که درحال بررسی رمان و کارکردها و ویژگی‌های آن است، به شعر می‌نگرد و با تکیه بر همان چیزهایی که فقط به رمان نسبت می‌دهد، شعر را به جهان دیگری تبعید می‌کند؟

شعر نیز از قانون و قاعده‌ی خاصی پیروی نمی‌کند و هرگز تن به تعریف ثابت و مشخصی نداده است و به همین دلیل است که تلاش باختین برای مشخص کردن حد و مرز شعر به نتیجه نمی‌رسد. بدیهی است که در شعر زبان‌ها و جهان‌بینی‌های مختلف و ارتباط‌شان با هم به شکلی بازنمایی و نشان داده نمی‌شود که در رمان اتفاق می‌افتد. اگر چیزی غیر از این بود که دیگر به شعر احتیاجی نبود و وجود همان رمان کافی بود.

۲۲. در شعر چهارجوابی‌ها و ولیعصر استریت از مهرداد فلاح، شعر سنگ آفتاب از اوکتاویو پاز و شعر ایکور از بنتاک با عناصر و اشکالی از ارتباط میان زبان‌ها مواجه هستیم که شک و تردید آدمی را نسبت به نگاه باختین بیش از پیش می‌کند. از طرف دیگر، آنچه بیش از هر چیز دیگری در آراء باختین محل بحث و شک و تردید است، باور به وجود مکالمه‌ی ذاتی در زبان و نثر و... است. او به نوعی معتقد است که ما در درون مکالمه هستیم. اما به گمان من، در جهان امروز باید به هر چیزی که طبیعی یا ذاتی پنداشته می‌شود، شک کرد، چرا که در جهان چیزی جز مداخله‌ی مدام بشر در امور مختلف دیده نمی‌شود. حتا اگر مکالمه‌ای هم میان زبان‌ها وجود داشته باشد، اغلب به نفع صدای واحدی قطع می‌شود و هم‌زیستی مسالمت‌آمیزی میان زبان‌ها وجود ندارد. اما از طرف دیگر، معتقدم که در قلمرو هنر، به دلیل اینکه در این قلمرو با جهانی دگرگون شده و ناآشنا مواجه می‌شویم، امکان خلق چنین وضعیتی وجود دارد. اما نه به‌مثابه امری طبیعی یا غیرارادی بلکه اتفاقاً به‌مثابه چیزی که حاصل تخیل بشر است و شاید بتوان گفت به دلیل درگیری مستقیم نویسندگان و شاعران با زبان، آن‌ها می‌توانند در ارائه‌ی تصویری نو از جهان پیشگام باشند، تصویری که تاکنون کمتر امکان بروز یافته است. چنین جهانی را با تخیل می‌توان خلق کرد. از این نظر، شاعران و رمان‌نویسان در کنار یکدیگر هستند

نه روبه روی هم و در اینجا چیزی به نام «پیرامون» و «مرکز» وجود ندارد.

۲۳. ارتباط اشکال گوناگونی دارد. بدون شک برای بررسی ارتباط به تمام اشکال آن باید توجه داشت. من از طریق ارتباط با دیگری به خود دست پیدا می‌کنم. اما این امر لزوماً به معنای آن نیست که مکالمه هم در این ارتباط وجود دارد. باختین معتقد است که مکالمه در شرایط برابر رخ می‌دهد. اما آیا همه‌ی صداها در موقعیت برابری قرار دارند و حقیقتاً به یک اندازه در من نقش بازی می‌کنند؟ قدرت در این میان چه جایگاهی دارد؟

پس از تولد پا به جهانی می‌گذاریم که پیش از ما نیز وجود داشته است. من نخستین انسان نیستم. من پا به جهانی می‌گذارم که فقر، نابرابری، محرومیت، تبعیض، زور و... را تجربه کرده است. این مسائل با من زاده نمی‌شوند. آن‌ها در لحظه‌ی تولد من وجود دارند و جذب موقعیت من می‌شوند. من به درون مجموعه‌ای از مسائل پرتاب می‌شوم. بدون اینکه واقعاً درکی از اوضاع داشته باشم. نابرابری نیز مثل تمام مسائل دیگر جذب موقعیت من می‌شود و در من رشد می‌کند؛ نه‌تنها در من بلکه در محیطی که زندگی می‌کنم. به‌طور مثال

افرادی را در نظر بگیرید که به دنیای پس از مرگ معتقدند و به طور کلی دیندار هستند. آیا زبان و جهان‌بینی آن‌ها متأثر از باورها و اعتقاداتشان نیست؟ آیا زبان آن‌ها به عالم و جهانی که در آن به سر می‌برند آغشته نیست؟ آیا باورهایشان و نگاهشان به دنیا عمیقاً زبانشان را تحت‌تأثیر قرار نمی‌دهد؟ در فردی غیرمذهبی چطور؟ زیست و زبان او چگونه است؟

هدف از طرح این سوال‌ها رسیدن به چیزی نیست که باختین مد نظر دارد. در اینجا برخلاف او که از این امر نتیجه‌گیری دیگری می‌کند، می‌خواهم بگویم که در هر جا و موقعیتی که تفاوت وجود دارد، قدرت هم هست و همین امر شکل ارتباط را دگرگون می‌کند. میزان تأثیر گفتمانی خاص بر یک فرد اغلب خود را از طریق کلمات یا اعمال او نشان می‌دهد. در یک فرد دیندار قدرت کلماتی که از نظر دینی معنای خاصی دارند بیش از فردی غیرمذهبی است و برعکس. او در هنگام سخن گفتن، از قدرت آن گفتمان خاص پرده برمی‌دارد و نشان می‌دهد که در چه فضایی نفس می‌کشد و آن صدا در کلام او چه نقشی دارد. به همین دلیل معتقدم که به شکل طبیعی مکالمه وجود ندارد. به گمان من، در نگاه باختین آنچنان که باید مسئله‌ی قدرت و نقش آن در ارتباط میان صداها مورد توجه قرار نمی‌گیرد. قدرت شکل و شمایل ارتباط را دگرگون می‌کند و چهره‌ی دیگری به آنچه هست

می‌دهد. قدرت صداها در اجتماع باهم برابر نیست و همین امر عامل مهمی در تعیین جا و جایگاه آن‌ها در جامعه است. حتا صداهای مختلف در درون افراد جا و جایگاه برابری ندارند. این امر موجب اختلال در روند طبیعی مکالمه می‌شود و عامل مهمی در به هم زدن بازی است، شکل دیگری به بازی می‌دهد و هر صدایی را به گوشه‌ای تبعید می‌کند. شاید کار رمان‌نویس و حتا شاعر از همین نقطه آغاز می‌شود. به عبارتی کار آن‌ها این است که صداهای تبعید شده و جداشده از هم را دوباره به هم وصل کنند و امکانی برای ملاقات آن‌ها در اثر ایجاد کنند. اثر هنری به‌مثابه یک پل عمل می‌کند. بدون آن صداها در انزوا می‌میرند و در خود فرو می‌روند.

گفتنی است که شاعر و رمان‌نویس هم مثل بقیه‌ی افراد جامعه گذشته‌ای دارند و در همان فضای مشترک نفس می‌کشند. شاعر نیز در میان صداهای متفاوتی که به گوش می‌رسند، ممکن است تعلق خاطر بیشتری به یک صدای خاص داشته باشد و همین امر او را وادار کند که مواضع خاصی اتخاذ کند. البته تا اینجا هیچ مشکلی وجود ندارد و باختین نیز به او حق می‌دهد که چنین کند. مسئله این است که او صداهای دیگر را نیز مثل همان صدای مورد علاقه‌اش به رسمیت بشناسد و آن‌ها را به گوشه‌ای تبعید نکند. به گمان من، آنچه در اینجا مهم است خلق مناسبات تازه است، خلق روابط نو میان صداها، به

گونه‌ای که جا و جایگاه هیچ صدایی به او امکان سرکوب دیگر صداها را ندهد. اما این امر ممکن نمی‌شود مگر با توزیع مناسب قدرت میان صداها. خلق روابط نو و مناسبات تازه بدون توجه به این امر ناممکن است. شاعر در تمام مراحل کار خود باید به این امر آگاه باشد که شکل روابط نسبت مستقیمی با جا و جایگاه صداها در اثر دارد و «جا» و جایگاه نابرابر، حاصل قدرت نابرابر و توزیع نامناسب قدرت است. در فضایی نابرابر هم عملاً امکان مکالمه وجود ندارد. در چنین شرایطی آنچه در اثر بروز می‌یابد روابطی عمودی و از بالا به پایین است و صداها نمی‌توانند آنچنان که باید به هم نزدیک شوند و در فضایی نو نفس بکشند.

۲۴. باختین می‌نویسد: «در رمان، انسان پیش از هر چیز، مهم‌تر از هر چیز و همواره، یک انسان متکلم است. رمان نیازمند افرادی سخنگوست که گفتمان ایدئولوژیک منحصربه‌فرد و زبان خاص خود را همراه خود وارد رمان کنند.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۴۲۹) او در همین مقاله نیز اشاره می‌کند که «همواره عوامل ارجاعی و بیانی ـ به عبارتی عوامل هدف‌مند ـ را عامل رده‌بندی و متمایزکننده‌ی زبان‌های ادبی رایج» می‌داند. به هر صورت، گویی در وهله‌ی اول تأکید باختین

بیشتر بر «گفته» است؛ بر مفاهیم و اصولی که از پیش موجود هستند و رمان‌نویس قصه‌ی خود و دیگران را با تکیه بر این امر که «زبان مقوله‌ای رده‌بندی‌شده و دگرمفهوم» است و زبان او در «محیطی دگرمفهوم» شکل گرفته است، می‌نویسد. از نظر باختین، رمان‌نویس قادر به فراموش کردن این امر نیست. باختین می‌نویسد: «بنابراین دگرمفهومی یا (به اصطلاح) شخصاً وارد رمان می‌شود و در انگاره‌های افراد متکلم تجسم می‌یابد، یا به‌منزله‌ی پس‌زمینه‌ای مکالمه‌گرا، طنین خاص گفتمان رمان‌گرا را تعیین می‌کند.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۴۲۹)

گویی رمان‌نویس در این‌باره هیچ اراده‌ای از خود ندارد و در این زمینه توان مداخله ندارد. او در درون مکالمه قرار گرفته است و قادر نیست خود را بیرون از این موقعیت ببیند. حالا اگر بپذیریم که مکالمه و ارتباط میان زبان‌ها امری طبیعی و در عین حال ذاتی است، چگونه شاعر قادر است که پا را به بیرون از محیطی بگذارد که پیش‌تر در آن زندانی شده است؟

شاعر نیز مثل رمان‌نویس انسان است و پیش از آنکه شاعر باشد انسان است و از این نظر در موقعیتی همسان با رمان‌نویس قرار دارد. به عبارتی او نیز در محیطی دگرمفهوم به سر می‌برد. ظاهراً تفاوت وقتی

ایجاد می‌شود که یک فرد به عنوان شاعر شروع به نوشتن شعر می‌کند و این گونه‌ی هنری او را بی‌اختیار به فضایی بیرون از محیط اجتماعی‌اش پرتاب می‌کند. از این نظر، شاعر نیز وقتی به عنوان شاعر شروع به نوشتن می‌کند، هیچ اراده و اختیاری از خود ندارد و کاملاً تسلیم گونه‌ای‌ست که به آن دل بسته است. گویی شعر بیشتر نوعی ایده محسوب می‌شود که بر فراز سر هر دوره‌ی تاریخی قرار دارد. در هر دوره‌ای تنها آن ایده یا تعریف مشخص است که حرف نهایی را می‌زند و شاعر نیز راهی جز تن دادن به آن ایده ندارد. گویا تکلیف رمان‌نویس و شاعر از پیش مشخص است و همه‌چیز از پیش تعیین شده است. بدیهی است که با قرار دادن شاعر در چنین موقعیتی، او را به سرزمینی دور افتاده تبعید می‌کنیم، سرزمینی که نه می‌توان در آن نشانی از مسئولیت یافت و نه از پاسخگویی. باختین همواره تاریخ غرب را به دوگانه‌انگاری و متکی بودن بر تفکر انتزاعی و نظری محکوم می‌کرد اما ظاهراً نگاه او نیز آغشته به همان روند ثابتی است که به تاریخ تفکر غرب نسبت می‌داد.

**۲۵. چرا باید ابعاد مختلف انسان را در آنچه بر زبان رانده می‌شود خلاصه کرد؟ چرا نباید از طریق آنچه بر زبان رانده می‌شود، به آنچه که از آن سخن گفته نمی‌شود و به نوعی آدمی از بیان آن عاجز است، گوش سپرد؟**

آنچه بر زبان رانده می‌شود، تنها بخشی از ماجراست که احتمالاً آنچنان که باید هم بازگوکننده‌ی حقیقت نیست. همیشه ممکن است که لابه‌لای آنچه بیان می‌شود، زبانی بریده، سکوتی طولانی، چشمانی منتظر یا انتظاری طولانی و کشنده وجود داشته باشد. به گمان من، هدف باید بیرون کشیدن آن زبان‌های بریده و چشمان منتظر و... از درون تاریکی و ظلمات باشد. آیا شعر چنین امکانی را فراهم نمی‌کند؟

بدون شک همه‌ی ماجرا در کلمه نمی‌گنجد و همواره چیزی هست که از این‌سو به آن‌سو حرکت می‌کند و چیزی از آن‌سو می‌آید و... چیزی که کلمه پیش‌تر قادر به جذب آن نبوده است. شعر با استفاده از تمامی قابلیت‌های زبان و امکاناتی که در خود دارد، آن چیزی را که بر زبان نمی‌آید، صدا می‌زند و سعی می‌کند جایی برای آن در متن باز کند. شعر نه‌تنها با آن وجه زبان که به سکوت و ابهام و... آغشته است، درگیر است بلکه با آن وجه ارجاعی نیز که باختین آن را بیشتر به رمان

نسبت می‌دهد، بیگانه نیست. شعر حاصل ارتباط میان «گفته» و «ناگفته» است نه قهر و دشمنی این دو.

آدمی را نمی‌توان به گفته‌ها یا اعمالش محدود کرد. حتا نمی‌توان برای شناخت او تنها به کلمات یا سکوتش تکیه کرد. همیشه چیزی هست (یا باید باشد) که به تمامی در اکنون و در کلمه جا نمی‌گیرد. آن بخش متعلق به آینده است و از پیش‌رو می‌آید. باید همیشه جایی برای آن باقی گذاشت، چرا که وعده‌ای‌ست که آدمی را زنده نگه می‌دارد؛ امکانی‌ست که می‌تواند چهره‌ی دیگری به زندگی فرد ببخشد.

گفتنی است که به‌هیچ‌وجه باختین به این امر بی‌توجه نیست. او در این‌باره می‌نویسد: «انسان را نمی‌توان در قالب گروه‌های تاریخی ـ اجتماعی موجود به طور کامل مجسم کرد. قالبی که بتواند به طور قطع و برای همیشه همه‌ی استعدادها و نیازهای انسانی فرد را تحقق بخشد، قالبی که قادر باشد تا آخرین ذره‌ی وجود انسان را مانند قهرمان تراژدی یا حماسی به عینیت رساند، قالبی که فرد بتواند آن را لبالب کند، اما از آن سرریز نشود؛ وجود ندارد. همواره ظرفیت‌های تحقق‌نیافته‌ی انسانی و نیازی برای آینده باقی می‌ماند و باید جایی برای این آینده یافت.» (باختین، ۱۳۹۱؛ ۷۴)

همان‌طور که می‌بینید، او در اینجا به خوبی نشان می‌دهد که از این امر آگاه است و اتفاقاً به نحوی از این زاویه به مارکس و متفکران مارکسیست هم حمله می‌کند، چرا که مارکس بود که همواره از وجود دو طبقه در اجتماع سخن می‌گفت و به نوعی آگاهی افراد را در نسبتی عمیق با طبقه‌ی اجتماعیشان می‌دید. باختین در اینجا قصد دارد که با تکیه بر آن پیش‌رو یعنی آینده و ظرفیت‌های تحقق‌نیافته‌ی آدمی، مفاهیم و قالب‌هایی را که برای ترسیم وضعیت آدمی به کار گرفته می‌شوند، ناکارآمد جلوه دهد. طبقه‌ی اجتماعی را می‌توان یکی از همین قالب‌هایی دانست که مارکس برای شرح وضعیت آدمی در دوران جدید به کار می‌گیرد. با این همه، باختین به گفته‌اش وقتی که درباره‌ی شاعر و شعر سخن می‌گوید وفادار نیست و شعر را قالبی می‌داند که شاعر را در درون خود زندانی کرده است. او در همه‌جا از سوژه‌ی سخنگو سخن می‌گوید، از فردی که دارای قدرت انتخاب و تصمیم‌گیری است و به نوعی کنش‌گر است. او وجود چنین فردی را لازمه‌ی هر نوع مکالمه‌ای می‌داند. با این حال، گویی شاعر را به جهانی که ترسیم می‌کند راه نمی‌دهد و او را متعلق به جهان دیگری می‌داند. او معتقد است که در شعر فقط یک فرد سخنگو وجود دارد و آن شخص شاعر است. از این نظر نمی‌توان او را فردی پاسخگو دانست. اما چگونه می‌توان چنین انتظاری از شاعر داشت وقتی که از

پیش او را به جهانی تبعید کرده‌ایم که تنها یک زبان خاص بر آن حکم می‌راند؟

با وجود این، به گمان من حتا از این زاویه نمی‌توان گفت که در حقیقت در شعر فرد سخنگو وجود دارد بلکه باید گفت که توهم سخنگو بودن وجود دارد. چرا که فرد تنها در پرتو صدای دیگری و رسمیت بخشیدن به صدایی متفاوت با خود قادر است که کلماتش را بر زبان جاری کند. اگر صدای دیگری حذف شود و ردی از آن وجود نداشته باشد، فرد چگونه می‌تواند از خود سخن بگوید؟

باختین شاعر را به سرزمینی تبعید می‌کند که جایی برای زبان‌ها و صداهای دیگر ندارد. بر همین اساس او (شاعر) انسانی بدون «آینده» است. در واقع از او امکان تغییر و دگرگونی سلب شده است، چرا که قدم به راهی بی‌بازگشت نهاده است. آیا نگاه باختین وقتی که او درباره‌ی شعر و شاعر سخن می‌گوید، انتزاعی نیست؟

۲۶

ما آثار تاریخی یک زندگی هستیم

زندگی نزیسته و بیگانه، که کمتر از ماست

– زندگی به راستی چه وقت از آن ما بود؟

چه وقت ما آنچه که به راستی هستیم هستیم؟

زمین استواری نداریم

ما هرگز چیزی جز گیجی و تهی نیستیم،

دهان‌هایی در آینه، وحشت و تهوع،

زندگی هیچ‌گاه از آن ما نیست، از آن دیگران است،

زندگی از آن هیچ‌کس نیست، ما همه زندگی هستیم،

– نانی پخته از آفتاب از آن دیگر مردم

برای همه‌ی آن مردمی که خود ما هستند –

من وقتی هستم که دیگری باشم،

اعمال من اگر از آن دیگران باشند از آن من است

اصولاً برای بودن، باید دیگری باشم،

تا از خود بیرون بیایم، خویش را در دیگران بیابم،

دیگرانی که اگر من نباشند نیستند،

دیگرانی که سرشاری هستی را به من می‌دهند،

من نیستم، منی وجود ندارد، این همیشه ماست،

زندگی همیشه دیگر است، همیشه گامی فراتر است،

آن سوی تو و من، همیشه یک افق است

زندگی که ما را از زندگی درمی‌آورد و بیگانه‌مان می‌سازد،

که برایمان چهره‌ای اختراع می‌کند و آن را درهم می‌شکند (پاز؛ ۱۳۷۱؛ ۴۱)

پس از کشف دیگری در خود و کشف خود در دیگری دیگر نمی‌توان خود را مرکز جهان دانست و صدای دیگری را در متن حذف کرد، چرا که در چنین شرایطی حذف دیگری فرقی با حذف خود ندارد. اگر او نباشد من هم نیستم. همان‌طور که می‌بینید، در این سطرها، و حتا در

سراسر این شعر بلند، آگاهی ژرفی نسبت به این امر وجود دارد که «من» حاصل یک نسبت و رابطه است، درست مثل آگاهی که در نسبت با پدیده‌ها معنا می‌یابد. «من» حاصل ارتباط با غیر است و بی‌اعتنایی به این ارتباط، بی‌اعتنایی به خود است. به تعبیری ارتباط نداشتن با غیر ارتباط نداشتن با خود است. با آگاهی از این امر دیگر نمی‌توان تنها با تکیه بر کلام خود پیش رفت و خود را فراتر از دیگر صداها دانست. آگاهی یافتن از این امر که من تنها نیستم، نگاه فرد را از درون به بیرون پرتاب می‌کند و دیگر اجازه نمی‌دهد که شخص با خیالی آسوده دیگری را حذف و طرد کند. از این پس دیگر چگونه می‌توان دیگری را نادیده گرفت و خود را مرکز جهان فرض کرد؟ دیگر چگونه می‌توان همه‌چیز را از آن خود دانست و دیگری را تهدیدی برای زندگی خود دانست؟ آگاهی یافتن از وجود چنین ارتباطی ما را آرام نمی‌گذارد و می‌تواند آغازکننده‌ی دگرگونی‌های مهمی باشد. از این لحظه به بعد نمی‌توان با خیالی آسوده سر بر زمین گذاشت.

در شعر، برخلاف رمان، کمتر به توصیف و شرح وقایع نیاز است. در شعر کلمات کارکرد دیگری دارند. هر کلمه پیش از ورود به شعر در فضایی زیسته است و قادر به فراموش کردن آن فضا نیست. هر کلمه با خود گذشته‌اش را هم وارد شعر می‌کند و کلمه قادر نیست که به طور کامل ارتباطش را با گذشته قطع کند. از این‌رو، هر کلمه به‌مثابه یک

«در» عمل می‌کند که پس از گشوده شدن می‌تواند ما را به جهانی خاص بکشاند. دسترسی به زمان‌های مختلف و دوره‌های پیشین از طریق کلمه ممکن می‌شود. در واقع کلمه مانند پل عمل می‌کند و همان‌طور که یک پل دو گروه اجتماعی یا دو مکان را به هم وصل می‌کند، کلمه نیز زمان‌ها و دوره‌های مختلف را به هم پیوند می‌زند. کلمه پلی است که گذشته و حال و آینده را به هم وصل می‌کند. از این‌رو کلمه نمی‌تواند عامل جدایی باشد.

۲۷. در شعر بلند «ایکور» از گاوین بنتاک هم می‌توان به خوبی این امر را مشاهده کرد که چگونه کلمه گذشته‌اش را در حال جاری می‌کند و موجب ارتباط میان دو زمان و دو صدای متفاوت می‌شود. به طور مثال فرض کنید که ما کلمه‌ی «ایکاروس» را از این شعر بلند حذف کنیم. آن وقت از این شعر چه باقی می‌ماند؟ مسئله‌ی مهم این است که در اینجا فقط با کلمه‌ی ایکاروس مواجه نیستیم بلکه با جهانی مواجه هستیم که ما از طریق این کلمه به آن پا می‌گذاریم. به سطرهای آغازین شعر دقت کنید:

ایکاروس! ایکاروس!

چرا آنگاه که از میان ابرهای باران‌خیز به دورن سایه‌های آن دریای سبز سقوط کردی

رساتر فریاد برنیاوردی؟

چرا بر جایی نیفتادی که هیچ‌یک از ما

هرگز نتوانیم خون و استخوانِ روی سبزه‌ها را فراموش کنیم؟

ایکاروس! ایکاروس!

در سر چه اندیشه‌ای داشتی وقتی به میان ابر باران‌خیز شیرجه می‌رفتی؟

آیا چشم‌هایت از خون تهی شده بودند،

و دندان‌هایت از جریان تند هوا یخ زده بودند؟ (بنتاک، ۱۳۸۲؛ ۲۴)

آیا ایکاروس ما را با خود به جهانی حماسی و اسطوره‌ای نمی‌برد؟

این سطرها به هیچ‌وجه از آن شاعر نیستند. به تعبیری، پرسش‌های طرح شده در اینجا از آن یک شخص نیستند بلکه پرسش‌های گروهی از افراد یا یک جامعه هستند که در این شعر طرح شده‌اند. این امر در این دو سطر به خوبی آشکار است: «چرا بر جایی نیفتادی که هیچ‌یک از ما/ هرگز نتوانیم خون و استخوان روی سبزه‌ها را فراموش کنیم؟»

اشاره به «هیچ‌یک از ما» خود گواه همه‌چیز است. از طرف دیگر، به نقش آن دنیای اسطوره‌ای در شکل‌گیری این سطرها دقت کنید. سطرها آنچنان به فضایی که ایکاروس از آن می‌آید آغشته‌اند که انگار آن که می‌پرسد متعلق به جهانی دیگر است، جهانی بسته و حماسی.

ایکاروس در سراسر این شعر نقش مهمی بازی می‌کند، به طوری که راوی بدون حضور او زبان خود را از دست می‌دهد و گویی از طریق ارتباط با جهان اوست که می‌تواند به خود بنگرد. این شعر بدون او از دست می‌رود و به راستی که چیزی از آن باقی نمی‌ماند. مسئله‌ی دیگری که لازم است به آن اشاره کنم، تقابلی است که میان شاعر و زبانش وجود دارد. به عبارتی او برخلاف تصور باختین، قادر است میان خود و زبانش فاصله بیندازد و با تردید به آن بنگرد. در این شعر با زبانی یکپارچه مواجه نیستیم. تضادها و تناقض‌های فراوانی در آن وجود دارد که اغلب حل نشده در شعر باقی می‌مانند. شاعر در چند

بخش از نفرت و رنجش خود می‌گوید و متهم می‌کند خدایان را چرا که از عهده‌ی کار جهان برنمی‌آیند. او در بخش‌هایی از شعر به مواردی می‌پردازد که ظاهراً از آن‌ها بیزار و متنفر است. اما در پایان یکی از همین بخش‌ها می‌گوید:

«من او را متهم می‌کنم

(من او هستم)

من او را متهم می‌کنم.» (همان)

با این حال، تقابل او با خود در این بخش بیشتر آشکار می‌شود:

آسان است

ستون سختی از پرخاش ساختن

سرود مردی مایوس را سر دادن.

آسان است

فهرست بالا بلندی از نفرت‌ها ساختن

در یک روز بهاری ترانه‌ای ارزان خواندن.

این کار آسان است،

اما شرط می‌بندم نتوانی آن را به همراهی شیپوری فرانسوی بخوانی.

به مبارزه می‌خوانم

شهروندان از خود راضی را که خطابه‌های دفاعیه‌شان بوی خمیر ریش می‌دهد.

به مبارزه می‌خوانم

آتش‌خوار را تا آتش بخورد.

به مبارزه می‌خوانم

زندگینامه‌نویس را که از خود داستانی حقیقی بگوید.

به مبارزه می‌خوانم

خاطره‌نویس‌ها را تا مطلبی برای روزنامه‌نگاران بخوانند.

به مبارزه می‌خوانم

زئوس را

تا در آب آشامیدنی ملت‌ها مورچه بریزد

تا انسان‌ها را وا دارد به یک زبان سخن بگویند

تا همه نرینگان را به قتل برساند.

تا به سرعت توزیع زمین شناختی خاک را سامانی تازه بخشد

تا از آب شراب بگیرد

تا یک روز بیاساید

تا بگذارد برای پنج دقیقه دیگری کارها را برعهده گیرد

(اما جرئت نمی‌کند، از ترس آن که نگذارند سرکار برگردد). (بنتاک، ۱۳۸۲؛ ۴۹)

در شعر هیچ کلمه‌ای نیازمند این نیست که از سوی کلمه‌ای دیگر توضیح داده شود و شرحی از آنچه حمل می‌کند بدهد. هر کلمه با گذشته‌اش پا به شعر می‌گذارد و بدون آن جسدی بیش نیست. از این نظر، آنچه در شعر اهمیت دارد توضیح و شرح جزئیات نیست بلکه موقعیتی است که کلمه ایجاد می‌کند. به عبارتی از طریق آن موقعیتی که کلمات خلق می‌کنند، آنچه باید نشان داده شود نشان داده می‌شود و به جای توضیح و تفسیر رویدادی خاص، آن رویداد نشان داده می‌شود. به طور مثال به کلمه‌ی «ولعیصر» در شعر فلاح دقت کنید (یا حتا به کلمه‌ی ایکور در شعر بنتاک). فقط کافی است که ما بدانیم که این کلمه پا به یک شعر گذاشته است. از این لحظه به بعد است که شکل نگاه ما دگرگون می‌شود و این امر حتا انتظارات ما را نیز تحت شعاع قرار می‌دهد. از این پس دیگر به هیچ‌وجه دنبال توضیح نیستیم. گذشته‌ی این کلمه که زندگی هریک از ما را در حال به اندازه‌ی کافی تحت‌تأثیر خود قرار داده است، به خاطر آورده می‌شود و موضوعات

مختلفی که از طریق آن لمس کرده‌ایم در ما زنده می‌شوند. این امر می‌تواند ما را در موقعیتی خاص قرار دهد و ما را با آن فضایی که این کلمه به آن آغشته است، درگیر کند و با آن هم وارد گفت‌وگو شویم. این گفت‌وگو وقتی بیشتر معنادار می‌شود که با ذهنیتی امروزی به آن فضا بنگریم. کلمه‌ی «ولیعصر» نیازمند توضیح داده شدن از سوی هیچ کلمه‌ای نیست. البته این به معنای این نیست که این کلمه کاملاً مستقل است و نیازی به دیگر کلمات ندارد. او نیز از طریق ارتباط است که دیده و شنیده می‌شود. مسئله سازوکار متفاوتی است که در شعر وجود دارد و همین امر آن را از رمان و دیگر ژانرهای هنری متمایز می‌کند.

منابع و مأخذ:

بنتاک، گ (۱۳۸۲). ایکور، ترجمه‌ی احمد میرعلایی، تهران، نشر یوشیج، چاپ اول.

باختین، م (۱۳۹۱). تخیل مکالمه‌ای، ترجمه‌ی رویا پورآذر، تهران، نشر نی، چاپ سوم.

پاز، ا (۱۳۷۱). سنگ آفتاب، ترجمه‌ی احمد میرعلایی، تهران، نشر چشم و چراغ، چاپ اول.

تودوروف، ت (۱۳۹۱). منطق گفت‌وگویی، ترجمه داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم.

هولکوییست، م (۱۳۹۵). مکالمه‌گرایی، میخائیل باختین و جهانش، ترجمه‌ی مهدی امیرخانلو، تهران، نشر نیلوفر، چاپ اول