روزنامه شرق

بازشناسی مفاهیم «دوره»، «تجربه» و «آزمایشگاه» در کاروبار شعری **بیژن الهی**

کمال‌گرایی علیه گسست

علی سطوتی‌قلعه

در سال‌های کوتاه شاعریِ بیژن الهی سروکارِ ما با چهره‌های متعددی از شاعر است: از شاعری بیش‌وکم حماسی بگیر تا شاعری که دل در گرو حکمت قدیم دارد، از شاعری که تلاش می‌کند تا دریچه‌های شعر خویش را به روی فرهنگ و زبان عامه بگشاید تا شاعری که به‌نوعی آرکائیسم ادبی گرایش دارد. غلامرضا صراف در مقاله‌ای شاعریِ الهی را به سه «دوره» تقسیم می‌کند. درستی یا نادرستی این دوره‌بندی به کنار؛ توضیحاتی هم که درباره هر دوره ارائه می‌شود به همچنین؛ نکته این‌جا است که دوره‌بندیِ شعرهای الهی نه با صراف، که از جانب خود الهی آغاز شده است. این یکی از اندک مواردی است که شاعر درباره شعرهای خود به زبان آمده است و چیزی را با ما در میان گذاشته است. مسئله و مفهوم دوره نزد الهی حاضر بوده و مطلقاً نسبتی پسینی با کاروبار او ندارد. به‌عبارتی روشن‌تر، این نکته‌ای نیست که حاصل کشفِ منتقد ادبی پس از چهار دهه بوده باشد؛ امری است که سرنخ آن را شاعر به ما داده است. احتمالاً صریح‌ترین اشاره‌ای که در این‌باره بتوان روی آن انگشت گذاشت، به بخش اول دفترِ «اتاق علف‌ها» در «دیدن» مربوط می‌شود که عنوان «دوره سیاه در سرایش پارسی» را به خود می‌بیند و حاویِ شعرهایی است که برخی از آن‌ها پیش‌تر ذیل همین عنوان کلی در همان سال‌ها در «تماشا» منتشر شده است. در عین حال، انعکاس این مسئله را در حاشیه‌نگاری‌های دیگر همنسلان الهی نیز می‌توان دید. برای نمونه، ناجی که در همان سال‌ها صفحه «تجربه شعر» را در «تماشا» می‌چرخاند، در حاشیه‌های کوچکی که بر شعرِ خود و شاعران همنسل‌اش می‌نوشت، گاه‌وبیگاه به «دوره» اشاره داشت. مثلاً یک بار در معرفی شعرهای خودش از زیرعنوان «پنج شعر و هشت شعر از دو دوره قدیمی» بهره برد. باری دیگر در معرفی شعرهای رضا زاهد نوشت: «شش شعر این صفحه برمی‌گردد - زودتر یا دیرتر- به حدود سال ۴۹، اما پنج شعر صفحه مقابل از این شش شعر نیز پیش‌تر است. از آن‌جا که سابقه کار آقای زاهد به پیش برمی‌گردد، اما شعرشان برای بار اول است که به چاپ می‌رسد، شعرهایی از دوره‌های قدیم‌تر آمد تا با شعرهای تازه‌تر، که مطلب یکی از شماره‌های آینده است، سیری به دست دهد از کار این شاعر.» در آخرین توضیحی هم در این صفحه می‌نویسد و پیش‌تر هم به آن اشاره شد، در حاشیه شعرهای محمود شجاعی، باز متوسل به «دوره» می‌شود، اما این‌بار آن را در معنایی وسیع‌تر از کاروبارِ شعریِ یک شاعر به‌کار می‌اندازد: «با همین شعرها می‌برازد این دوره هم تمام شود: ۱۴ شماره با امضاهای مختلف، و مشترک در امضای این قلم. این که با پایان دوره حاضر، «تجربه شعر» به آغاز تازه‌ای می‌افتد، یا همین‌جا پایان می‌گیرد، در گرو آینده است؛ آینده‌ای زود. شاعران این دوره تک‌تک آدم‌های مستقلی هستند: نه به موجی برخاسته‌اند و نه در حجمی می‌گنجند.» ناجی در حاشیه‌نگاری‌های دیگر خود، حتا وقتی اشاره‌ای صریح به «دوره» ندارد، باز آن را پس نوشته خود حاضر و آماده می‌بیند. همه جا صحبت از شعرهایی است که در دوره زمانی مشخصی نوشته شده، صحبت از «قدیمی‌تر» و «جدیدتر» است. در توضیحِ شعرهای مجید فروتن آورده است: «شعرهای حاضر از کارهای قدیمی‌تر آقای فروتن برگرفته شده است- مابین ۴۹ تا ۵۱- تا در آینده شماره‌ای از کارهای تازه‌تر ایشان داشته باشیم.» در حاشیه شعرهای فیروزه میزانی نیز این توضیح کوتاه قید شده است: «شعرهای فیروزه میزانی برای نخستین‌بار چاپ می‌شود. این شعرها آخرین سروده‌های او در سال‌های ۵۳ و ۵۴ است.» در حاشیه ترجمه الهی از شش شعر رمبو هم در توضیحی که جلوتر باز به آن اشاره خواهد شد، آمده است: «...این شماره، پیش‌وبیش از این‌که به صفحاتی از ادبیات فرانسوی اختصاص داشته باشد، شعرهایی فارسی به دست می‌دهد از آقای الهی. گرچه این شعرها مربوط می‌شود به زمینه‌های قدیمی‌تر کار آقای الهی با کارهای تازه‌تر فرق‌های اساسی دارد.» خود الهی هم با «دوره» به همین معنای اخیری که ناجی به کارش می‌اندازد، غریبه نبوده؛ چنان که در صفحه «نظم/نثر» که بلافاصله بعد از «تجربه شعر» انتشار آن در مجله تماشا آغاز شد، یک بار، در اشاره کوچکی بر ترجمه شعرهایی از کنستانتین کاوافی می‌نویسد: «و اما درباره این شماره: پیش از خواندن برای آشنایی بیش‌تر می‌توانید بازگردید به توضیحی نه خالی از سود، گرچه بی‌رنگ و مختصر، که در «تماشا»ی ۲۰۸ (۶ اردیبهشت ۵۴) چاپ شد، همراه ۹ شعر دیگر از همین شاعر، در صفحات «تجربه شعر»؛ دوره‌ای که با کوشش دوستام آقای ناجی پا گرفت.»

در غیاب هرگونه توضیح الهی درباره «دوره» عجالتاً اشاره‌های جسته‌وگریخته ناجی در این‌جا و آن‌جا ما را به درک روشن‌تری از این مسئله نزد شاعرانی می‌رساند که امروز با عنوان «شعر دیگر» و با «حراستِ انکارناپذیر الهی شناخته می‌شوند. شاید گویاترین توضیح در این باره به همان تحشیه‌ای برمی‌گردد که ناجی بر ترجمه‌های الهی از رمبو نوشته است. در ادامه قولی که کمی بالاتر از این نقل شد، آمده است: «مسئله، البته، تعالی و تنزل نیست. جای خاصی است که هر کار برای خودش در کهکشانی از کارها دارد که هنوز هم در گرماگرم گسترش است.» بدین معنا، دوره‌بندی، خلافِ آن‌چه صراف در شعرهای الهی مراد می‌کند، هرگز ناظر بر نوعی پیشرفت یا قوت‌وضعفِ شاعری نیست، دوره‌ها در نسبت با یکدیگر بیرونی‌اند و هر یک جایگاهی ویژه در منظومه ادبیِ شاعر -و به‌طور مشخص، الهی- به خود اختصاص می‌دهند. گرچه مجموعه دوره‌ها کنار یک‌دیگر از سیرِ در بازه زمانی طولانی‌تری خبر می‌دهند، اما هر دوره به‌خودیِ خود واجد کمالی شعری از آن خویش و در خود کامل است. برای درک بهتر این موضوع بهتر است به تحشیه دیگری رجوع کرد که ناجی به‌عنوان افتتاحیه صفحه «تجربه شعر» نوشته است. نقل کاملِ این تحشیه، گرچه ممکن است کمی به درازا بکشد، اما از هر حیث در زمینه بحث حاضر راهگشا خواهد بود، بدون آن که کوچکترین اشاره‌ای به مسئله دوره داشته باشد: «شعر تجربی، شعر دبستانی نیست. تنها شعری است که به ثبات و ثبوت نرسیده، یعنی در حد «چالش» است، بحث می‌طلبد. این چالش به سه زمینه برخواهد گشت: «شعر فارسی»، «ترجمه»، آن‌جا که ترجمه شعر پیش از آن‌که به اصل راجع باشد، می‌تواند در حد شعر «فارسی» روی پای خود بایستد، و «انتخاب»، آن‌جا که شعر ترجمه لزوماً در حد شعر فارسی مطرح نیست، اما معیارهای انتخاب چیزی به‌عنوان شعر احتمالاً تا حدی و به‌نحوی از معیارهای آشنا و پذیرفته شعر فارسی به‌دور می‌ایستد. ضابطه‌ای لازم است به‌عنوان نقطه آغاز. این ضابطه بنیادی، پیش از آن‌که چیزی باشد «جامع» و «صحیح» (چراکه «جامعیت» این‌جا بیش‌تر مفهومی ذهنی و تعریفی است تا واقعی و علمی، و «صحت» سخت اعتباری و نسبی است)، باید چیزی صریح و با تعین باشد، حتا اگر به‌نحوی «جزمی» به‌نظر آید. این‌گونه صفحه حاضر در نام‌های ایرانی تنها از کسانی خواهد داشت [عین مطلب نقل‌شده و اگر کلمه‌ای افتاده به‌نظر می‌رسد، به سبک نویسنده مربوط می‌شود] که هنوز کار شخصی خود را به‌شکل کتاب منتشر نکرده‌اند.» اشاره ناجی در ابتدای این یادداشت کوچک به شعر تجربی همچون «شعری که به ثبات و ثبوت نرسیده»، احتمالاً به همان مفهومی از «دوره» اتکا دارد که همواره اگرنه به‌صراحت، که دست‌کم پس‌پشت نوشته‌های او حاضر است. در واقع، این یادداشت کوچک را می‌توانی شرحی ناخواسته بر مفهوم «دوره» نزد شاعرانی دانست که اینک از آن‌ها ذیل عنوانِ «شعر دیگر» یاد می‌شود. البته نمی‌توان این نکته را نگفته گذاشت که همینِ یادداشت کوچک بر اساس مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی نوشته شده که مدام یک‌دیگر را جذب‌ودفع می‌کنند. ناجی گرچه تصریح می‌کند که شعر تجربی، «شعر دبستانی» نیست و در مقابل، شعری است که به ثبات و ثبوت نرسیده و از این حیث چالش‌برانگیز می‌نماید، اما ازسوی دیگر معیاری که خود برای انتخاب این شعرها به‌دست می‌دهد، از «چیزی صریح و باتعین» خبر می‌دهد که ممکن است در برابر هرگونه چالش به‌نوعی جزمیت متکی باشد. گرچه چالش‌برانگیزیِ انتخاب شعرهای تجربی را به سه زمینه شعر فارسی، ترجمه و انتخاب نسبت می‌دهد، اما با تأکید بر این‌که «ترجمه شعر پیش از آن که به اصل راجع باشد، می‌تواند در حد شعر «فارسی» روی پای خود بایستد»، عملاً امکان چالشی را که ممکن است ترجمه شعر به‌طورکلی و ترجمه شعر به زبان فارسی به زبان خاص برانگیزد، پیشاپیش بر باد می‌دهد. گو این‌که بلافاصله از انتخاب ترجمه‌هایی سخن می‌گوید که در حد شعر فارسی نیستند و از معیارهای آن به‌دور می‌افتد، اما به‌واقع، ناجی در عمل به همان با چنین فیگورهایی را سخت تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. مسئله ناجی فیزیک و فرمِ کتاب نبوده؛ بلکه غیابِ آن بوده که به حضورِ متافیزیکیِ شاعران همنسل او مشروعیت می‌بخشیده است. این شاعران همواره به فرمِ کتاب و فیزیکِ آن می‌اندیشیده‌اند، اما به‌شرطِ غیابِ آن، به‌شرطِ این که منتشر نشده باشد، به‌شرط این‌که در پستو مانده باشد. حضورِ حرف، غیابِ کتاب را نزد آنان جبران می‌کرد؛ یعنی همان امری که به «دفتر» شأنی دوچندان می‌بخشید؛ چنان که ناجی خود در ادامه تحشیه‌ای که بر ترجمه‌های الهی از رمبو نوشته است، تأکید دارد: «حجم و تنوع این کارها... سبب می‌شود که فعلاً از این اشاره مختصر فراتر نرویم و هرگونه بررسی جدی را بگذاریم به زمانی که به‌حسابِ تخمینی من لااقل دوازده دفتری را (اعم از ترجمه‌ها و شعرهای شخصی) که تشکیل‌دهنده دوره اولیه کار این شاعر [الهی] است، به‌صورتِ کتاب در دست داشته باشیم.»

فهم ناجی و شاعران همنسل او را از مفهوم «دوره» و از «دوره‌بندی» از خلالِ همین توضیحات کوتاه و پراکنده می‌توان بیرون کشید؛ به‌ویژه اگر در نظر داشت که همه این توضیحات شخصی و تظاهراتِ نسلی در صفحه‌ای به نام «تجربه شعر» ممکن می‌شود. «دوره» نسبتی مستقیم با «تجربه» دارد. شاعران شعر دیگر «دوره» را همان‌گونه می‌فهمیدند که «تجربه» را. چیستیِ «تجربه» به‌طورکلی و «تجربه شعر» به‌طور خاص، کیفیت دوره‌های شعری و نفس دوره‌بندی را بر ما آشکار می‌سازد. باری، دوره‌های متعدد شعری در کاروبارِ شاعریِ الهی گرچه بدواً به این گمان دامن می‌زند که گویی این‌همه کار یک‌نفر نبوده و چندین و چند شاعر به یک نام مشترک به این کارنامه ادبی شکل داده‌اند، اما تأملی بیش‌تر بر سر این نوع درونی تولید جمعی نزد الهی و البته همنسلان او، بدون این‌که صورتِ مسئله را تغییر دهد، محتوای حقیقیِ آن را با ما در میان می‌گذارد. اشارات و امارات ناجی به «دوره» و «دوره‌بندی» و توضیحات ما درباره آن تا همین‌جا نیز مسئله را تا حدودی روشن کرده است. در حالی که «دوره» و «دوره‌بندی» برآمده از ناتمامیِ ریشه‌ایِ اثر ادبی، از خصلتِ آزمایشیِ کارِ شاعر، از گشوده‌گیِ شعر به فرم‌ها و تجربه‌های نامحصل است، کاروبارِ شاعریِ الهی و توضیحاتی که ناجی می‌دهد، درست روبه‌روی چنین درکی می‌ایستد: بیش از آن‌که تعین جایگاه اثر ادبی را بر باد دهد، آن را تقویم و تقویت می‌کند (ناجی در توضیح ترجمه خود از شعرهای جوزپه اونگارتی می‌نویسد: «پنج شعر اونگارتی[کذا در متن]، نه به‌قصد معرفیِ بیش‌تر او -که برنامه [کذا] یکی از شماره‌های آینده است- بل‌که تنها در حکم واکنشی است، فعلاً سریع و خاموشانه [کذا]، در مقابل کتابی نوانتشار، با نام «هفت‌چهره از شاعران معاصر ایتالیا» که یک بخش عمده‌اش را به این شاعر اختصاص داده است.» الهی نیز در حاشیه ترجمه خود از شعرهای کاوافی در همان مجله تماشا تأکید دارد: «این چند شعر فعلا و فقط به‌قصد «ثبت» این زبان می‌آید که به‌این‌صورت بانی‌اش منام در شعر فارسی (به همین صراحت - و عجب صراحت غمگینی!- تا چون «لورکا» مدعی ناحق پیدا نکند!)؛ «ارائه»ی واقعی بماند... مثلاً به روزگاری که کتاب‌ها چاپ شوند.»)، بیش از آن‌که چالش‌برانگیز و مسئله‌ساز باشد، به جزمیت می‌انجامد (توضیحات کوتاه و پراکنده‌ای که الهی و همنسلان او درباره کاروبار ادبی خود اعم از شعر و ترجمه می‌دهند، به‌ندرت از حد توضیحاتِ مندرج در کتاب‌هایی چون «مکتب‌های ادبی» فراتر می‌رود و به مسائل نظری و اندیشه‌گانی پیوند می‌خورد. احتمالاً مترجم رمبو اگر زنده‌گی و آثار او را در سایه ستیز ریشه‌ای او با فرهنگِ بورژوایی حاکم درک می‌کرد، یعنی همان مسئله‌ای که در ارتباط با یکی از مهم‌ترین فیگورهای شعر مدرن همچون مثل سایر تلقی می‌شود، شیوه دیگر می‌کرد و راه دیگری می‌جست. مع‌الوصف، فرضِ دوستان این بوده که نفسِ «ارائه»ی آثاری چنین و چنان به خودی خود چالش‌برانگیز بوده؛ البته مشروط به این که «چالش» معنای دیگری برای پذیرش تلقی شود، همچنان که قول‌های نقل‌شده در بین‌الهلالین قبلی به‌خودیِ‌خود نشان می‌دهد «مسئله» و «چالش» اساساً در چه سطحی مطرح بوده است)، پیش از آن‌که در نسبت با ترجمه به‌طور خاص و در نسبت با شعر جدید فارسی به‌طور کلی، به امکان‌های فعلیت‌نیافته، به امکان‌هایی که از مرزهای ژنریکِ شعر فارسی فراتر می‌روند، به امکان‌هایی که تعین این مرزها را به خطر می‌اندازند و از این حیث در خور عنوانی همچون «تجربه»ی شعر می‌نمایند، گشوده باشند، پیشاپیش با استقرار در مرزهای ژنریک شعر فارسی، با اعلام این که «این نه ترجمه شعری غیرفارسی، که خود شعری فارسی است»، چنان امکان‌هایی را بر باد داده‌اند (در این‌باره جایی دیگر به‌تفصیل بحث خواهد شد).

دوره‌های کوتاه و متناوب، تجربه‌های متنوع و آزمایش‌های متعدد شعری، همه‌وهمه، مهرِ کمال‌گرایی را چنان روی خود می‌بینند که هیچ لحظه گسستی را نمی‌توانند رقم بزنند. گذار از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر، از تجربه‌ای به تجربه‌ای دیگر، از آزمایشی به آزمایشی دیگر، «پشت میز و با تمرکز» انجام شده، بدون آن که کوچک‌ترین خطری را متوجهِ سوژه شعرهای الهی کند و گسستی معنادار را در آن رقم بزند. عجالتاً مسئله نه حلول چند قلم در الهی، که حلولِ الهی در چند قلم است

اصل پیش‌گفته خود وفادار می‌ماند، چنان‌که در یکی از شماره‌ها می‌نویسد: «جنبه‌های چهارگانه فرناندو په‌سوآ [کذا] ایجاب می‌کرد که در چهار نوبت به او بپردازیم... مانده بود ریکاردوریس و خودِ په‌سوآ. اولی سخت در فضاهای اساتیریِ یونانی است و به فارسی که درآمد، مطمئن شدیم چیز دندان‌گیری برای خواننده ایرانی ندارد و از آوردن‌اش چشم پوشیدیم. اما خود په‌سوآ دشوارتر از این همه است و دادن چند نمونه از کارش مستلزم صرف وقت بیش‌تری بود و ماند تا در یکی از شماره‌های آینده به او بازگشت شود.» درعین‌حال، ناجی نهایتاً تأکید دارد که در صفحه «تجربه شعر» تنها نوشته‌های کسانی را منتشر می‌کند که تا پیش از آن کتابی از آن‌ها منتشر نشده، و این در حالی است که اولاً دست‌کم آثاری از الهی تا آن زمان در قالب کتاب به‌چاپ رسیده بود و در ثانی، به‌استناد پشت‌جلد و صفحات پایانیِ برخی مجله‌ها و جنگ‌ها و کتاب‌هایی که در آن سال‌ها درآمده‌اند، می‌توان نشان داد که هریک از این شاعران تا همان‌موقع دفتر شعری آماده‌شده زیر بغل داشته‌اند که به هر دلیل در قالب کتاب به دست مخاطب نرسیده است. برای نمونه، می‌توان به جُنگِ اولِ «شعر دیگر» مراجعه کرد که در یکی از صفحات پایانی آن وعده انتشار پنج دفتر و مجموعه شعر از چالنگی، شجاعی، عرفان، اسلام‌پور و الهی داده شده است. به‌استناد این جنگ، دفترهای چالنگی و شجاعی هنوز نامی به خود نمی‌دیدند، اما نامِ مجموعه‌شعرهای عرفان، اسلام‌پور و الهی مشخص شده بوده است. جالب این‌جا است که نام مجموعه‌شعر الهی بوده است: «پس چه جذاب‌اند اتاق‌های خالی، اما روشن» و قرار بوده این دفتر مشتمل بر شعرهای کوتاه او باشد؛ دفتری که البته هرگز با این عنوان کتاب نشد. بنابراین تأکید ناجی را می‌توان سنگِ‌بنای هاله متافیزیک غیابی دانست که حول فیگورهایی همچون الهی و همنسلان او در گذشته شعر جدید فارسی تنیده می‌شود و بعدها مواجهه نسل‌های بعدی

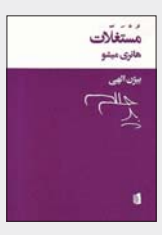
ادامه در صفحه ۱۲

پرتره

الفبای ترجمه

پارسا شهری: «در سردیِ دَمْدَمای مرگ که بودم، آخرین/ بار انگار، به چیزها نگاه می‌کردم، تیز./ به برخوردِ فانیِ‌ی این نگاهِ یخ، هر چه اساسی نبود ناپدید شد./ ولی در همه باز هم کندوکاو می‌کردم،/ به هوای این‌که ازان میانه چیزی برگیرم/ که مرگ هم نتواند رِشت./ همه نازکی گرفتند، و آخرش فروکاستند/ به یک جور الفبایی، ولی چه الفبایی، که می‌توانست به دردِ آن دنیا بخورد، هر/ دنیایی که باشد./ پس، سبُک می‌شدم از بیمِ این که مبادا/ گوی خاک را، که مأوایم بود، دُرُسته از/ گلوم در آرند./ دل-آورده ازین دست-آورد، در بحرش/ می‌رفتم، نامقهور، آن گاه که، با بازگشت/ خون و رضا به سرخرگچه‌ها و سیارگها،/ بالا می‌شدم، آرام آرام، دوباره از دامنه‌ی/ بازِ زندگی» (هانری میشو). بیژن الهی در کندوکاوِ شاعرانه خود، در نگاه‌کردن تیز به هرآنچه پیرامونش بود، به ترجمه نیز پرداخت. سراغ متن‌ها و شاعرانی رفت که یا سرشناس بودند و به نظرگاه او نزدیک، یا خود را در نسبت نزدیکی با آنها می‌دانست از لحاظ تفکر و طرز شعری. آرتور رمبو و هانری میشو از این دست شاعرانی بودند که او نخستین بارها چند دهه پیش دفتر شعرهایی از آنها ترجمه کرده و اینجا آنجا به چاپ رسانده بود، و اینک آخرین کتاب‌هایی است که از الهی در مجموعه آثار او از سوی نشر بیدگل منتشر شده است.

«اشراق‌ها: اوراق مصور آرتور رمبو» و اخیرا نیز «مُستَغلات» هانری میشو. مانند بسیاری دیگر از آثار الهی که دربندِ طبع‌شان بود یا نبود، ترجمه اشعارِ منثور رمبو نیز ماجرایی دور و دراز دارد. بیژن الهی این دفتر را سال‌های پنجاه ترجمه کرد اما چاپ آن تا سال شصت‌ودو به تأخیر افتاد. و با فاصله‌ای بعید سال گذشته تجدیدچاپ شد. الهی به سیاقِ غالب ترجمه‌هایش جز ترجمه شعرها، مقدمه یا مؤخره به قلم یا انتخاب خودش نیز در کتاب می‌آورد که جهانِ شاعر را به تصویر می‌کشد. در «اشراقها» نیز او مقدمه‌ای درباره زندگی و آثار رمبو نوشته است و البته متنی نیز در باب چگونگی ترجمه خودش از شعرها. کتاب اخیر او، «مستغلات» نیز ازجمله ترجمه‌های الهی در سال‌های پنجاه است که بار نخست به‌سال پنجاه‌وسه به چاپ می‌رسد اما به پخش نمی‌رسد و سرانجام در پنجاه‌ونُه با نام «ساحت جوانی» به قالب کتاب درآمده، به کتابفروشی‌ها راه می‌یابد. سال بعد بیژن الهی عنوانِ کتاب را به «مستغلات» تغییر می‌دهد و می‌نویسد در چاپ‌های بعد عنوان چنین باشد. در این کتاب نیز الهی روایات و آرایی بر شعرِ میشو آورده است که هم به‌طور خاص به پنج شعرِ این دفتر می‌پردازند و هم جهان شعری میشو را ترسیم می‌کنند. دو متن از ریچارد المن و ژرژ پوله، هر دو از ناقدان مطرح ادبی، مؤخره‌هایی‌اند که الهی انتخاب و ترجمه کرده است.



مستغلات

هانری میشو

اشراقها

آرتور رمبو

ترجمه بیژن الهی

نشر بیدگل

نگاه

درباره شعرِ اسماعیل شاهرودی

سازوکارِ فروپاشی

رضا رحمتی‌راد

۱ حدود شصت‌سال پس از مقدمه نیما یوشیج بر اولین مجموعه‌شعرِ اسماعیل شاهرودی، «آخرین نبرد» بود که علی باباچاهی در کتاب «زیباتری از جنون» بخشی از تجربه‌های پُربار شعر او، ازجمله جسارت زبانی، کنارنهادن ساخت مسلط و منظم، تقدس‌زدایی از اشکال مرسوم، تخریب شکل‌های کلیشه‌شده و به‌چالش‌کشیدن معنای موجه را برشمرد و به آنچه رضا براهنی درباره این شاعر نوشته بود، از تجاوز به آن‌سوی امکانات فعلیِ زبان تا درآمیختن شگفتی و حیرانی در کنار طنز اضافه کرد. در آن معدود نوشته‌های دیگر اما همه تجربه‌های شعریِ شاهرودی، زیر سایه ماجراجویی‌های زندگی‌نامه‌ایِ تحلیل‌گران از دست رفته. شمس‌لنگرودی در «تاریخ تحلیلی شعر نو»، پس از شرح بازداشت چندساعته شاهرودی در ۱۳۳۴ می‌نویسد: «در همین چند ساعت چنان شوکی به او وارد شد که برای همیشه تعادلش را از دست داد. از این پس همواره در شک و هراس به‌سر برد و گاه کارش به جنون کشیده می‌شد. به‌تناوب در تیمارستان بستری می‌شد و مجدداً دچار بحران می‌گردید، تا سال ۱۳۳۵ که دیگر هرگز به حال عادی برنگشت.» عمده تمرکز لنگرودی بر کارنامه شاهرودی در همین مجلد اول از کتابش (که به‌حکم وقایع تاریخی، سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ را پوشش می‌دهد) شکل گرفته و این نگاه، نمونه‌نمای بیشترِ آن چند نوشته موجود درباره شاهرودی است؛ نوشته‌هایی که به‌بهانه فروپاشیِ سازوکار روانی شاعر، سازوکارِ فروپاشی را در شعرِ او نادیده می‌گیرند، شاعر را قربانی می‌کنند و بعد بالای جسم بی‌جانش در متناقض‌ترین یادواره تاریخ، او را، «شعر»ِ او را، برای همیشه به‌نفع جنونش از یاد می‌برند: «فرهنگ توده‌ای و صنعت فرهنگ‌سازی کلیشه هنرمند مجنون را ترجیح می‌دهد.» و برای این «قربانی‌سازی/ستایی» در شعر معاصر ما، چه‌کسی بهتر از شاهرودی؟ او که در روایت‌های رسمی باید اتفاقات بعد از کودتا، خودکشی و جنون و عشق نافرجام و رفتن به تیمارستان و خانه سالمندان و خلاصه، تاریخِ غریب یکی‌دودهه را نمایندگی کند، اما شعر خودش را نه.

۲ شاهرودی با فاصله‌گرفتن از انقلابی‌گریِ آشکار در متنِ ابتدای کارش، به‌خصوص از کتاب دوم خود، «آینده» به بعد، با استفاده از امکانات زبانی، ظرفیت‌های تقطیع، بینش فرمال و البته جسارتی که از اواسط دهه سی با تعریف پخته‌تری از انقلاب در شعر همراه شده بود، به‌دور از احتیاط و بی‌وقفه تجربه می‌کرد و این، البته به‌معنای لغزش و جهش توأمان او بود. شعر شاهرودی با صرف و نحوِ برآمده از تقطیع منحصربه‌خود، با وجود ماندن در محدوده‌های زبانِ از چارچوب آن می‌گریزد و از دلِ فروپاشیِ شکل معمول واژه‌ها و با به‌هم‌زدن نسبت میان آنها، فرم می‌یابد. در شعر او هر سطر و واژه‌ای، می‌آید تا نیامدن خود را آشکار کند، ناتوانی زبان از انتقال معنا را نشان دهد و حفره‌ای از نوشته‌ها بسازد، برای تأکید بر آنچه همواره نانوشته باقی خواهد ماند. در «شعر بی‌پایان» چندتکه‌شدن سطرها و واژه‌هایی چون «خرطو/ مفیل»، «پا/ ندو/ ل ساعت»، «دنبا/ له‌ی تیک تک»، و سرریز آنها از ظرف زبان، احضار و نفی هم‌زمانِ معنایی ازپیش‌موجود است و، ساختنِ مازادی که تا پیش از نوشته‌شدنِ کلمات با این شکل‌وشمایل، در چارچوبِ امکان‌های تعریف‌شده زبان وجود نداشت. به همین قیاس، زمان در انتهای شعر، در آن «دنبا/ له‌ی تیک‌تک»، درست با تکرار ادامه‌دار خود از قید تکرار آزاد می‌شود، در وضعیت دائمیِ بحران قرار می‌گیرد، از پیوستار خطی بیرون می‌زند و نطفه هرآنچه را از بیخ‌وبن تازه است، در خود شکل می‌دهد.

در شعرِ «مُ می در سا»، مصراع معروف حافظ به‌صورتِ «بیا تا گل/ برفشانی/ مُ و می در سا/ غر اندازیم»، تنها بخشِ بی‌بخش‌شده شعر است که واژه‌ها در آن شکسته‌اند. انگار نتیجه‌ی آمدنِ مخاطب راوی، که کل سطرها را به حالت تعلیق درآورده، نه «گُل برافشاندن» و «می در ساغر انداختن»، که گونه‌ی از کار افتاده‌ی این فعل‌ها و بُرشی بی‌معنا از شعر حافظ است. چنین حضوری، حتما سایه‌ای از غیاب را در خود می‌گستراند، مقدمه‌چینی‌های مفصل راوی برای آمدنِ طرف تخاطبش، در تقابل با برش بی‌مقدمه «مُ می در سا» از شعر حافظ قرار می‌گیرد و شعر شاهرودی در این فاصله، با ادغام تا پیش از این ناممکنِ حضور و غیاب، با دست‌کاریِ آنچه گذشته و آنچه هنوز نیامده است ساخته می‌شود.

۳ کافکا در فصل پنجم رمان «قصر» می‌نویسد: «کا. (شخصیت اصلی داستان) تاکنون هیچ‌جا دستگاه اداری و زندگی را این‌گونه درهم‌تنیده ندیده بود، چنان درهم‌تنیدنی که گاهی ممکن بود به‌نظر برسد دستگاه اداری و زندگی جای خود را عوض کرده‌اند.» همه کُدهای ناشناخته در نوشته‌های شاهرودی، لکنت‌ها و وقفه‌ها، برش‌ها، تکرارها، سه‌نقطه‌ها و در نهایت فرم غریب برآمده از مجموع این ویژگی‌ها، نتیجه‌ی رسوب ماده‌خام بوروکراسی و دستگاه اداری در عمیق‌ترین لایه‌های کار شاعریِ اوست و این سرچشمه، سرانجام در شعر «نوعی تله‌پاتی» به‌طور مستقیم و در سطح مضمون آشکار می‌شود. شعر بلندی که با این بند آغاز شده است: «من دست می‌کشم/ بر روی و مو،/ شانه‌هام و همین‌طور... تا/ پایین‌های پام./ -پس زنده‌ای تو؟/ می‌پرسم از خود،/ و می‌گویم:/ -نه، من زنده نیستم،/ این دیگری‌ست!» و شعر پس از این آغاز ماخولیایی این‌گونه ادامه می‌یابد: «در پُشت این شروع/ با روزِ اوست؛ باز، همان هول، هول،... نان و چای،/ و تکرارِ هول، هول، هولِ مهیا شدن،/ و رفتن؛/.../ که این چهار/ غیر از یکی از آن‌ها/ تا جای کار او/ اصلا چی چیز نیست!» اگر بوروکراسیِ آمیخته‌به زندگی، با تولید فعالانه اطلاعات غلط، به‌تعویق‌انداختن دائمیِ مقاصد نامعلوم و مقاومت در برابر مفهومی‌شدن قدرت می‌گیرد و زخمی هول‌آور است که به دیده نمی‌آید، اگر فاجعه‌ای خاموش است که هر روز تکرار می‌شود و زندگی را در خفا و به‌تدریج تجزیه می‌کند، و اگر تابع فرامین و اراده کسانی است که هرگز نمی‌توان به آنها رسید، شعر شاهرودی مقابل این دستگاه مخوف، این چرخه دائمیِ تکرار، آینه‌ای می‌گذارد، آنچه نادیدنی است را در زبان و فرم خود بازنمایی می‌کند و به این طریق هسته‌های مقاومتش را شکل می‌دهد. شعر شاهرودی ناممکن بودنِ دیدن بوروکراسی را می‌بیند، آن را در خود منعکس می‌کند و واکنشی است علیه زندگی‌هایی که در نتیجه‌ی ادغام با جمود فزاینده و خردکننده دم‌ودستگاه اداری از دست رفته‌اند؛ زندگی‌هایی که چرخ‌دنده‌های ریز تشکیلاتی عظیم شده‌اند؛ زندگی‌هایی که بطالت محض خود، فرورفتن خود را پشت کلیدواژه پیشرفت پنهان کرده‌اند؛ زندگی‌هایی که این قرن دوزخی را ساخته‌اند؛ زندگی‌های ما.