روزنامه شرق

چرخش دور ورسای پست‌مدرنیسم

عنایت سمیعی

تحول نخستی که با شعر نو نیمایی آغاز شد آغازِ جدایی شعر از جامعه هم بود. شعر دوره مشروطیت عمدتا شعری بود که از زبان و صناعات شعری به مثابه ابزاری سود می‌برد که با توده مردم مرتبط شود. زبان و صناعت در آن شعر معطوف به تحریک عواطف با هدف القای گفتار انقلابی بود. از این‌رو شعر همچون رسانه‌ای مؤثر در جهت انقلاب عمل می‌کرد و در نتیجه رابطه‌اش با جامعه ساده و سرراست بود. برعکس، شعر نو نیمایی مسایل جامعه را در خود نهفته داشت اما آن شعر به زبانی دست یافته بود که به زحمت برای معدودی از نخبگان قابل فهم بود، توده مردم که جای خود را داشت. نیما بنا نداشت که ارتقاءِ وجه انتقادی شعر را که از ارتقاءِ زیبایی‌شناختی آن جدایی‌ناپذیر بود، فدای آسان‌پسندی اجتماعی کند.

شعر نیما از دو سو در معرض نفی و انکار بود. نومکتبی‌ها، خانلری، توللی، که با اندکی دست‌کاری در صور بلاغی و قالب‌های کلاسیک بر آن بودند که رابطه‌ی شعر را با ادبیات کلاسیک حفظ نمایند، درحالی‌که نیما با دگرگونی زبان، تکنیک و شکل، شعر فارسی را به مدرنیسم جهانی پیوند می‌زد و باب دیالوگ بین‌زبانی را در حوزه شعر می‌گشود. با این وجود افزون بر نومکتبی‌ها شعر نیما از سوی هوشنگ ایرانی نیز که تحول در تکنیک و فرم را بر شعر انتقادی ترجیح می‌داد، مورد نفی بود. کنش شعری هوشنگ ایرانی متأثر از سوررئالیسم بود اما او نتوانست بین آموخته‌ها و شعر یا ناخودآگاه شعری خود پیوندی محکم برقرار کند. احتمالا آن آموخته به خورد ناخودآگاه وی نرفته یا به اصطلاح درونی نشده و از پشتوانه‌ی زبان، سنت و فرهنگ خودی نیز بهره‌ی زیادی نبرده بود. با این وجود شعر هوشنگ ایرانی پتانسیلی در خود نهفته داشت که آیندگان را تحت تأثیر قرار داد و آنان به اهداف او سروسامان دادند. این سه گروه شعری در طول قریب به یک قرن گروه‌های گوناگونی را در خود جای داده‌اند که تبارشناسی هر یک به تأمل جداگانه برحسب تبیین رابطه‌ی فرد و گروه یا شاعر و گروه نیاز دارد. به این ترتیب شعر نو نه‌تنها از آغاز از ناحیه‌ی سنتی‌ها و نومکتبی‌ها طرد و نفی شده و از زبان آنان به‌صورت اصطلاحی مترادف با حرف یاوه درآمده، بلکه در درون خود با اصطلاحات دیگری همچون جیغ بنفش و پست‌مدرن، مورد تمسخر واقع شده است. جامعه‌ی بی‌بهره از سنت فکری و پیشینه‌ی گفت‌وگو، همواره در دو قطب طرد و تأیید خود را بجا می‌آورد، بی‌آنکه حتی برای آنچه می‌پسندد یا آنچه نمی‌پسندد، دلایلی ارائه دهد. به‌همین‌ترتیب یا به همین بی‌ترتیبی شعر بعد از انقلاب که شکل و شمایل‌اش را باید در چهره‌های کمترشناخته‌شده و گذری و گذرا بازشناخت به اتهام اینکه از روی دست هم می‌نویسند، بی‌سوادند و «پست‌مدرن»اند از جانب نومکتبی‌ها و نیمایی‌ها و خود گروه‌های شعری این دوره انکار شده‌اند. انکار مطلق؛ نه مبتنی بر ارائه‌ی دلایل انتقادی. اما شعر این شاعران همان‌قدر شبیه هم است که مثلا فکر کنیم همه‌ی ژاپنی‌ها شبیه هم‌اند. وقتی از دور نگاه کنی همین‌طورها به چشم می‌آید.

***

باری، کتاب‌های تألیفی به‌دردبخور در حوزه شعر کم است. تأملات انتقادی عمدتا به دفترهای منفرد اختصاص داشته ازاین‌رو جای کتاب‌هایی که فن شعر و صور بلاغی شعر معاصر را چه برحسب دوره چه گروه تبیین کند، خالی است. به‌رغم قدمت شعر نسبت به رمان و داستان تألیفات غربی‌ها نیز در خصوص شعر به پای رمان و داستان نمی‌رسد. انگار درباره‌ی شعر حرف‌زدن به اندازه‌ی شعرگفتن سخت است. به‌این‌ترتیب آدمِ علاقه‌مند به شعر ناچار است بسنده کند به آثار ترجمانی که همه‌ی بحث‌ها و بررسی‌های آن به کار شعر فارسی نمی‌آید، مگر فکر کنیم که تفاوت‌های سنتی، فرهنگی و زبانی فاقد اهمیت‌اند و همه‌ی ما در هر کجا مدرن یا پست‌مدرنیم.

***

در یک بررسی اجمالی افزون بر شعر نیمایی و شعر ایرانی [هوشنگ] که شمایی از ویژگی‌های هر یک به دست داده شد، گروه سومی بعد از انقلاب پیدا شد که تحت تأثیر براهنی و او نیز به تأسی از پست‌مدرن‌ها گونه‌ای جدید از شعر وضع کردند که به شعر زبانی معروف شد. شعر زبانی علاوه‌بر بحث‌های نظری براهنی در مؤخره «خطاب به پروانه‌ها»، از «ساختار و تأویل متن» بابک احمدی در آغاز و بعدها از آثار ذیربط فراوان بهره برد و خود را به مثابه یک گروه تازه در شعر معاصر جا انداخت. بدیهی است این گروه نیز همچون گروه‌های دیگر شاخه‌ها و افراد متعددی با رویکردهای متفاوت دارد که دست‌یابی به قواعد یا بنیان‌های شعری‌شان پژوهشی سوای پژوهش در کشف بوطیقای نیمایی‌ها و ایرانی‌ها می‌طلبد.

من در این مجال، مجال ذهنی که با پژوهش زمان‌بر ناسازگار است در ادامه به طرح مجدد مقوله زبان رو می‌کنم تا آنچه را که از ترجمه‌ها در این خصوص دستگیرم شده، برای خود تبیین کنم. زبان‌شناسی در سده‌ی بیستم از دو مسیر ادبیات و نظریه‌های ادبی را تحت تأثیر قرار داد. الف: نشانه‌شناسی سوسور. ب: بازی‌های زبانی ویتگنشتاین. سوسور از هر نشانه یک صورت صوتی می‌شنود که به آن دال می‌گوید، آن دال به معنایی عینی یا ذهنی ارجاع می‌دهد که مدلول نامیده می‌شود. پس، نشانه مبتنی است بر رابطه‌ی بین دال و مدلول. ویتگنشتاین با مقایسه بین بازی و زبان اصطلاح بازی‌های زبانی را وضع می‌کند و بین آنها شباهت می‌یابد. روی هریس معتقد است: «شاید بتوان ایراد گرفت که اصرار سوسور و ویتگنشتاین بر استقلال دستور زبان به مثابه افراط در قیاس بین زبان‌ها و بازی‌هاست.» بازی‌ها سرگرمی‌اند ازاین‌رو قواعد آنها «دلبخواهی است» و «پاسخ‌گوی واقعیت» نیستند، «درحالی‌که زبان‌ها از سایر جنبه‌های زندگی اجتماعی جدا نیست.» ... «آنچه مهره شاه روی صفحه شطرنج می‌تواند یا نمی‌تواند انجام دهد هیچ ربطی به آنچه که یک شاه واقعی قادر به انجام دادن آن است، یا نیست، ندارد.» [ز، س، ص ۸-۱۳۷]

رد و نشان بازی‌های زبانی ویتگنشتاین و نشانه‌شناسی سوسور از تئوری بنیادفکنی دریدا سر در می‌آورد. اما در او بازی دال‌ها نامحدود است. به‌عبارت دیگر او متافیزیک بازی خود را جانشین متافیزیک حضور می‌کند که علیه آن و هر متافیزیک دیگری نگاه خصمانه دارد. به هر رو چه این برداشت مختصر درباره‌ی نظریه‌های زبانی درست باشد چه نادرست اما آراء و عقاید مزبور اگر نگوییم نافی اندیشه‌ی عرفانی است دست‌کم نسبتی با آن ندارد. اما به‌نظر می‌آید که متضمن رمزگان‌هایی است که از ناخودآگاه عرفان‌زده‌ی ما دل می‌برد و به خودآگاه نوجوی ما که اندکی هم افراطی است، دل و جرأت می‌دهد دور ورسای پست‌مدرنیسم که واقعیتی جز متن و زمان را به رسمیت نمی‌شناسد بگردیم. مگر نه اینکه از نگاه عرفانی جهان و حیات انسان در جهان به پشیزی نمی‌ارزد؟ پس می‌توان گفت که زبانیت را عشق است که قید «جهانیت» را می‌زند! با این همه رویکرد زبانی ناسازه‌ای است که از یک سو توجه شاعر را به نقش بلامنازع زبان در شعر برمی‌گرداند و از سوی دیگر موجد این توهم می‌شود که «زبان مستقل از واقعیت» را از هرگونه مواجهه با امر واقعی نهی کند، تا به تخیل زیبایی‌شناختی نزدیک سازد. بدیهی است امروزه روز آن گونه‌ای از شعر اجتماعی که به اشکال گوناگون به حیات خود ادامه می‌دهد و حیات خود را مدیون داده‌های از پیشی است که برگردان آن به زبان شعر، زحمت شاعر را کم می‌کند، دیگر محل اعتنای جامعه‌ی شعرخوان نیست. جامعه شعرخوان به کنش شاعرانه یا تقلیل و ادغام داده‌های از پیشی در شعر توجه دارد نه به واکنش شاعر. اما مقوله‌ی زبانیت که جهان مستقل از زبان را از اعتبار انداخته شعر زبانی را به بازی بی‌هدفی کشانده که خواننده را دچار حیرت می‌کند. مقوله‌ی حیرت هم در کانون بینش عرفانی جای دارد.

مولوی می‌گوید:

پرورد در آتش ابراهیم را ایمنی روح سازد بیم را
از سبب‌سازیش من سودائیم و ز سبب‌سوزیش سوفسطائیم
وز سبب‌سازیش سرگردان شدم وز سبب‌سوزیش هم حیران شدم

سعدی در غزلی که متداعی غزل مولوی است عرفان او را به سُخره می‌گیرد:

فرعون‌وار لاف اناالحق همی زنی وآنگاه قرب موسی عِمرانت آرزوست

هنوز پای پست‌مدرنیسم به ایران باز نشده بود یا بلکه به دنیا پا نگذاشته بود که عرفان از طرف سوررئالیسم وارد شعر هوشنگ ایرانی شد.

از آن پس سه گونه عرفان در شعر معاصر به منصه ظهور رسید.

۱. عرفان سپهری که ایدئولوژیک است و زندگی را در عرفان گم‌وگور می‌کند.

۲. عرفان رویایی که زیبایی‌شناختی است و اعتنایی به عرصه عمومی ندارد.

۳. رئالیسم عرفانی که در شعرهای متأخر بیژن جلالی متجلی است به عناصر و اشیاء، زندگیِ مادی و ملموس می‌بخشد.

***

اسب را در نیمه‌ی دیگرت برمان

عطیه عطارزاده
نشر چشمه

عرفان خاصِ هیچ فرهنگ و تمدنی نیست ولی هر فرهنگ و تمدنی عرفان خاص خود را دارد. اما عرفان‌گرایی معاصر سعی دارد سنت عرفانی را برحسب آنچه از مدرنیته دریافته، تطبیق دهد یا حقانیت خود را به واسطه آن توجیه کند. عرفان‌گرایی در هنر و ادبیات نیز چاره‌ای جز پیروی از رمانتیسم، سوررئالیسم، و دیگر فلسفه‌ها و نظریه‌های متأخر به‌ویژه پست‌مدرنیسم ندارد. می‌خواهم بگویم مدرنیته خرده‌فرهنگ‌هایی از این دست را به‌رغم حجم فربه و پیروان بسیار، در خود هضم و جذب می‌کند. سهراب سپهری در شعر معروف «آب را گل نکنیم» می‌گوید: زن زیبایی آمد لب رود/ روی زیبا دو برابر شده است/

همشهری او، میرغروری‌کاشی می‌گوید:

در عهد جمال تو نگیرند ز گُل آب عکس رُخت افتاد به هر آب گلاب است

قطع نظر از تفاوت شکلی دو شعر که مهم است و تبیین آن مجالی دیگر می‌طلبد، زیبایی‌ستایی در شعر سهراب سپهری معطوف به زن است، در حالی‌که نه‌تنها جنس معشوق در بیت میرغروری معلوم نیست بلکه نامعلوم است که طرف خطاب معشوقی زمینی است یا آسمانی، با این همه، بازی زبانی او در جناس مرکب گل/ آب و گلاب و نیز تخیل تجریدی وی خلاقانه‌تر از تصویر بازنمایانه سهراب است. در شعر عرفانی کلاسیک به‌ویژه در آثار مولوی ابیاتی دیده می‌شود که تصویرسازی سوررئالیستی را به ذهن متبادر می‌کند:

لاشئی بر لا شئی عاشق شده‌ست هیچ نی، مر هیچ نی را ره زده‌ست

افزون بر شکل و شمایل سوررئال چنین می‌نماید که اندیشه مضمر در شعر نیهیلیستی است؛ اما بافت یا زمینه شعر که خود را در ادبیات دیگر آشکار می‌کند، بیت مزبور را به اصل و منشاء خود برمی‌گرداند که در مذمت دنیاپرستی است. عرفان‌گرایی مدرن هرقدر هم در طرد و نفی جهان معاصر اهتمام ورزد، به اشکال گوناگون سراپا آلوده چشمه‌های آب گرم آن است که هم مداوا می‌کند و هم بوی لجن می‌دهد.

***

شیخ صنعان مسری‌ست/ از بتی ساده آغاز می‌شود/ و تمام نمی‌شود/ دختران شهر، ترسا شده‌اند

از شعرِ «دست‌های حنازده‌ات پیداست».

عطیه عطارزاده در دفتر «اسب را در نیمه دیگرت برمان» برخلاف سهراب سپهری یا خیلی به طبیعت‌گروی پای‌بند نیست یا مشکوک می‌زند.

اساسا طبیعت‌دوستی در عصر حاضر، که طبیعت به فضای سبز و باغ‌وحش یا طبیعت مصنوع بدل شده و طبیعت واقعی جزو صنعت‌گردشگری است یا انسان دیگر مقیم طبیعت نیست، بازگشتی نوستالژیک است که مواد آن - طبیعت- پیش‌خور شده است. به علاوه و چه حیف که سهراب سپهری در دفتر آخر، «ما هیچ، ما نگاه»، بفهمی، نفهمی پی برده بود که دست‌یابی به طبیعت زبانی در شعر و رسیدن به طبیعت بی‌زبان با اتومبیل، تفاوت‌هایی دارند.

باری، تصویرسازی‌های سوررئالیستی و گروه واژگان و اصلاحات طبیعت‌گرایانه در شعر عطیه عطارزاده به این توهم دامن می‌زنند که او نیز همچون بعضی رمانتیک‌ها و سوررئالیست‌ها راه نجات انسان معاصر را در بازگشت به طبیعت می‌جوید. عنوان دفتر نیز: «اسب را در نیمه دیگرت برمان» به همان بازگشت فرمان می‌دهد. از قضا شیوه تصویرسازی سوررئالیستی که بر اثر آن تصویرها یا استعاره جانشین یکدیگر می‌شوند و جزبه‌جز کلیتی یکپارچه را برمی‌سازند و به انسجام می‌رسند، آن توهم را تشدید می‌کند. منتها در اکثریت قریب به اتفاق شعرها نشانه‌هایی وجود دارد که بر اثر آنها استعاره‌ها به معانی دیگری که طبیعت‌گرایانه نیست، راه می‌دهند. در همان شعر نخست بعد از شماری تصویرهای جانشین‌شونده، می‌رسیم به این سطر:

حقیقت است که کسوف پشت پیرهنت اتفاق می‌افتد/

به این ترتیب آن تصویرسازی‌ها به نشانه‌هایی بدل می‌شوند که نه مبتنی‌بر جدایی انسان از طبیعت و دورماندن از اصل بلکه شرحی شرحه‌شرحه از تباهی انسان است. به‌علاوه بعضی شعرها تمثیلی‌اند، تمثیل معماگون [بنیامین] که طنز پنهان‌اش انسان و طبیعت را به سخره می‌گیرد:

چشمش بزرگ بود/ برای دیدن اشیا آن‌طور که ما نمی‌دیدیم/ لب‌های عجیبی داشت/ چیزی میان کلاغ و زنی که کودکان مرده شیر می‌دهد/ [از شعر کالبدشکافی] خوب، این کاریکاتور یا به قول زنده‌یاد پرویز شاپور این کاریکلماتور و تصویرهای دیگری که از پی آن می‌آیند، قرینه صارفه‌ای به دست می‌دهند تا انسان- جانور شعر را شناسایی کنیم.

اگر بتوان صور بلاغی کلاسیک را کش داد و به امروز کشاند، می‌توانیم بگوییم بسامد بالای استعاره‌ی عنادیه در شعر، که بین مستعارُله و مستعارمنه به‌جای وفاق، نفاق به چشم می‌خورد، نشان می‌دهد که شاعر نه عنایتی به انسان دارد، نه طبیعت: جهنم همین‌جاست که من ایستاده‌ام/ درست میان دو رودی که از شقیقه‌ات شروع می‌شوند/ و در سمت چپ پایت به ماه می‌ریزند. [از شعر «نشانی»] بی‌گمان تصویر سوررئال است، منتها از درون آن عناصری متخاصم سر بر می‌آورند. افزون بر آن بسیاری از این دست تصویرسازی‌ها که هرچیز ذیربط و بی‌ربطی را به‌هم وصل می‌کند، در نگاه اول حیرت‌انگیز است ولی بعد عادی می‌شود و عادی که شد مشمول این سفرهای شاعر می‌گردد: کسوف می‌کنم/ یعنی به اشیا عادتی عجیب کرده‌ام/ به ظروف یک بار مصرف/ به ماشین ظرف‌شویی/ و کورنومتری که پرندگان مرده را در حواشی گونه‌ام/ ثبت می‌کند./ [از شعر اشاراتی از غارهای آلتامیرا]

جدا از تصویرسازی‌های سوررئال، تک‌وتوک شعرهایی نیز در دفتر هست که برساخته مجاز مرسل است ولی پس پشت‌اش تمثیل معماگون نهفته است: تکه‌ای سیب/ لیوانی لب‌پر/ حبه قندی که ته فنجان آب می‌شود/ میز، همان اتفاق ساده‌ای است که گلویم را به خاطرش/ بریده‌ام./ [شعر۱۲] ظاهرا شعر وجه دیداری یا بازنمایانه دارد؛ تابلویی است که سه شیء را روی میز نشان می‌دهد ولی نشان نمی‌دهد که چرا راوی از بین آنها لیوان لب‌پر را برای بریدن گلو انتخاب می‌کند. اشیاء دیگر هم دم دست است چرا یکی از آنها را برنمی‌دارد؟ آیا انتخاب لیوان لب‌پر اجباری است؟ یا دست‌یابی به شیرینی یا به حداقلی از زندگی پیش‌شرط گلودرانی است و چرا گلو؟ برای اینکه لالمانی بگیری؟ چرا کس دیگری یک طرف میز حضور دارد؟ برای آنکه انسان تنهاست. بدیهی است پرسش‌ها و پاسخ‌های دیگری هم احتمالا وجود دارد که به ذهن نگارنده نرسیده است. یعنی که شعر به معنای قطعی نمی‌رسد. ساده است ولی اصلا ساده نیست، همچون شعرهای ویلیام کارلوس ویلیامز. خوب، تمام کنم با شعر ۲ که نشان می‌دهد عطیه عطارزاده نه‌تنها با انسان معاصر و با خودش مشکل دارد، بلکه به همه معترض است.

نهصدوسی سال عمر کردی و هیچ به روی خودت نیاوردی/ که من می‌توانم پوست خودم را بکنم/ و به ماهی کوچکی برسم که در آستانه بدل شدن به آب/ در ماهی‌تابه‌ای چدنی/۱۰ گرم از وزن خودش را به روح بدل می‌کند/ و از فاصله میان آبشش‌هاش/ چیزی مثل ناله بلوط می‌گریزد.

اثاثِ جنگ - ۱۰

اسکورپین

احمد غلامی

تا نَبی آمد به خودش بجنبد و از سنگر بیرون بزند، یاقوت پا گذاشت روی گاز و نفربر اسکورپین را از سنگر بیرون آورد و از حاشیه خاکریز با سرعت به طرف جبهه غربی راه افتاد. نبی لنگه‌ای پوتین در دست و لنگه‌ای به پا دنبالش می‌دوید و فریاد می‌زد، «پدرسوخته کجا می‌بری نفربر را!» اما یاقوت گوشش به این حرف‌ها بدهکار نبود. شاید برای همین به نبی اصرار کرده بود تا رانندگی با اسکورپین را یادش بدهد، تا یک روز آن را بردارد و بگازد و برود طرف «آینه‌زار». خودش اسمش را گذاشته بود آینه‌زار. دشت وسیعی که تا ساق پا زیر آب بود و پر از تانک‌ها و ماشین‌های سوخته. خودی‌ها آب انداخته بودند توی دشت، تا دشمن از آن جناح حمله نکند. گُردان که آن نزدیکی‌ها مستقر بود، یاقوت یا کنار آب می‌نشست یا توی آب پیاده‌روی می‌کرد. آن‌قدر می‌رفت تا لکه‌ای شود پیش چشم آنها که توی خط بودند. بعد از آمدن به جبهه شرقی یاقوت دلش آنجا ماند. تکه‌ای از جایی که شبیه خواب‌هایش بود. دود از اگزوز اسکورپین با گردوغبار تنوره می‌کشید و نبی پابرهنه دنبالش می‌دوید و فریاد می‌زد، اما صدایش در غرش صدای اسکورپین گم می‌شد. دست آخر خسته و نفس‌زنان و وامانده زمین نشست و گفت، «بالاخره برمی‌گردی... پدرت را درمی‌آورم!» بچه‌ها دور او را گرفته بودند. نبی فریاد زد: «چه خبر است. چی از جانم می‌خواهید؟» همه بِروبر نگاهش کردند. می‌دانستند یک گردان است و یک اسکورپین، که از روز ازل تحویل نبی داده بودند و او آن را مثل بچه‌اش دوست می‌داشت. اسمش را گذاشته بود اِسی بی‌ام‌وِ. جلال گفت: «تقصیر خودت است که یادش دادی.» نبی گفت: «برگردد، نشانش می‌دهم!» جلال گفت: «از روی رَد زنجیرها می‌توانی پیدایش کنی.» نبی گفت: «پیدایش کنم، چنان بلایی سرش می‌آورم که اسمش یادش برود.»

یاقوت سرش را از نفربر بیرون آورده بود. باد به صورتش می‌خورد و اشک را از چشم‌هایش سرازیر می‌کرد. اول که راه افتاده بود، عراقی‌ها چند خمپاره حواله‌اش کرده بودند که با فاصله از نفربر منفجر شده بود. اما با فاصله گرفتن از خط دیگر خبری از توپ و خمپاره نبود و با فراغ‌بال گاز می‌داد و دشت وسیع را از روبه‌رو قیچی می‌کرد و جلو می‌رفت. از دور که آب را دید فریاد زد: «حرف ندارد!» دَه متر مانده به کناره آب، اسکورپین را نگه داشت و خاموشش کرد. با خاموش‌شدنِ موتور سکوت دشت را فراگرفت. نرمه‌بادی روی آب می‌وزید و نسیم خنکی به صورتش می‌خورد. تا چشم کار می‌کرد آب بود و آب. پوتین‌هایش را درآورد و زد به آب. ولرم بود و کف پاهایش که توی گل و لای فرو می‌رفت تمام بدنش مورمور می‌شد. توی افقِ دشت، جایی که انگار آب و آسمان به‌هم چسبیده بود مرغ‌های دریایی آسمان را قیچی می‌کردند و با سر توی آب می‌رفتند و موج‌ها را به‌هم می‌دوختند. آب زیر پای یاقوت به سبزی می‌زد و در دورها آبی بود، آبی آبی. اینجا نه جایی مثل جاهای دیگر بود. اینجا جنگ تعطیل شده بود. یاقوت ماهی‌های ریزی را که از جلو پایش دُم‌جنبان می‌گذشتند نگاه می‌کرد و دلش برایشان می‌سوخت. تابستان می‌آمد، آب خشک می‌شد و ماهی‌ها از بی‌آبی می‌مردند. اما الان یاقوت نمی‌خواست به تابستانِ جنوب، به جهنمی که در راه بود فکر کند. الان فقط می‌خواست راه برود و تنها باشد و هرچه را که پشت سر گذاشته بود از یاد ببرد. اسکورپین توی ساحل که ساحلی نبود، ریز و ریزتر می‌شد و یاقوت توی دشت آب گم می‌شد. آرام راه می‌رفت تا مرغ‌های دریایی از بالای سرش بگذرند و شیون بکشند. از میانه راه آب عمیق‌تر می‌شد و تا زانویش می‌رسید. سطح آب پر از چترهای منور بود. چترهای توری که روی آب غوطه‌ور بودند و سر آهنی‌شان به گل نشسته بود، مثل چتربازهایی که از آسمان می‌افتند و در باتلاق گرفتار می‌شوند. دلش می‌خواست از این چتر منورها برای بچه‌ها سوغات ببرد. همه دنبال اینها بودند و اگر می‌دانستند اینجا پر از چترهایی است که دشمن شب‌ها از ترس تاریکی شلیک کرده، به اینجا هجوم می‌آوردند و اینجا، این تکه از جبهه که شبیه هیچ‌جا نبود می‌شد مثل جاهای دیگر. یاقوت دلش می‌خواست توی آب دراز بکشد تا ماهی‌ها بیایند روی دست‌ها و پاهایش شنا کنند. آرام توی آب نشست، شلوارش خیس شد و به تنش چسبید. بعد دراز کشید و خنکی دلچسبی سر و سینه‌اش را درنوردید. حالا مرغ‌های دریایی را بهتر می‌دید. ماهی‌ها که از ترس به‌جای دورتری رفته بودند آرام برگشتند و دورش حلقه زدند.

خلسه‌ای عمیق یاقوت را فراگرفته بود که صدای نبی را شنید: «یاقوت! نامرد کجایی؟» نبی با چوبی در دست کنار اسکورپین ایستاده بود. از جا بلند شد، تا نبی او را تمام‌قد دید با چوب به طرفش حمله‌ور شد. یاقوت بهت‌زده نگاهش می‌کرد. اسکورپین پشت سرش کوچک و کوچک‌تر می‌شد و نبی درشت و درشت. آن‌قدر درشت که می‌توانست خشم را توی چشم‌هایش ببیند. نبی چوب را بالا برد اما یاقوت تکان نخورد. با لباس‌های سراپاخیس نگاهش می‌کرد و منتظر بود تا چوب روی کمر یا شانه‌اش فرود بیاید. سکوتِ دشت و سکونِ یاقوت نبی را مسخ کرد. چوب بالای سرش ماند و پایین نیامد. نبی گفت: «عشق من را می‌بری!» یاقوت جواب نداد. زبانش بند آمده بود. گفت: «نشان اینجا را به کسی ندهی!» نبی انتظار این حرف را نداشت. چوب را آرام پایین آورد و اطراف را نگاه کرد. تا چشم کار می‌کرد دشت بود، آبی آبی و سبز که نسیم روی موج‌هایش می‌رقصید. سکوت بود و آب. و یاقوتی که مثل موش آب‌کشیده روبه‌رویش ایستاده بود. چوب را انداخت و گفت: «اگر می‌خواهی پیاده برنگردی راه بیا!» خودش با قدم‌های بلند راه افتاد و یاقوت را دنبال خودش کشید. از دور آنها شبیه کاشفان فروتن جنوب بودند.

*** داستان‌های به‌هم‌پیوسته «اثاث جنگ»، چهارشنبه‌ها در همین ستون منتشر می‌شود.**

سپیدی‌های پراکنده

شعروشاعری احمدرضا احمدی
برگزیده رسول رخشا
نشر قطره

تمام می‌شود بخشِ «گزارش شعر» با مقالاتی از شاعران و منتقدان و اهلِ ادبیات از دیروز تا امروز آغاز می‌شود از تفکرات مختلف. «پرسه در متن‌های فراموشی» مهرداد صمدی نخستین مطلب این بخش است. «احمدرضا احمدی زبان شعری خاص خود را دارد که برای نقد اشعارش لزوما باید این زبان را کاوید. شعر او دارای بیان تصویری است؛ به‌جای آنکه او در کلمه فکر کند در تصویر فکر می‌کند و به‌جای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند با تصاویر قابل‌لمس حرف می‌زند.» مقاله بعدی که از آنِ رضا براهنی است از همان عنوان مخاطب را میخکوب می‌کند: «مناجات یک جنین». او از تصویر جنین‌های توی الکل آغاز می‌کند در شیشه‌های بزرگ داخل الکلی که سکوت مطلقی بر آنها حاکم است. جنین‌ها اما یکباره به صدا درمی‌آیند انگار و سرودی ناقص را همچون خودِ ناقص‌شان زمزمه خواهند کرد: «تیک تاک تیک تاک، انتظار، سکوت، پرسه/ تیک تاک، تیک تاک، انتظار، هیاهو، خستگی... تیک تاک، تیک تاک، من با گل پونه در یک روز متولد شدم/ تیک تاک، تیک تاک، پنجره باز شد، چهره خودش بود/ تیک تاک، تیک تاک، دنگ» و بعد صدا به سکوت می‌گراید. براهنی از همین تعبیر به ایده‌ای درباره شعرهای احمدرضا احمدی می‌رسد. «این تصویری است که گاهی من از شعرهای احمدرضا احمدی دارم. تصویری از یک جنین پشت ویترین‌های تمیز شهر. و اگر شعر او را مناجات ناقص یک جنین در ساعتی پیش از طلوع صبح صادق بنامم اشتباه نکرده‌ام...»