نگاه

بدبینی فکر، خوش‌بینی اراده

دوئل خودخواسته

نادر شهریوری(صدقی)

■ در فوریه ۱۸۷۸ تلگرافی به دست یکی از دوستان «ژوزف کنراد» می‌رسد. مضمون تلگراف چنین است: «کنراد مجروح، پول ضرور» آن دوست بلافاصله خودش را به مارسی می‌رساند و علاوه بر اینکه بدهی‌های کنراد را می‌پردازد، به پرستاری از او نیز مشغول می‌شود. ظاهرا جراحت مربوط به گلوله‌ای بوده که به سینه کنراد اصابت کرده، گلوله تا نزدیکی قلب پیشروی داشته اما با این حال به هیچ‌یک از اندام‌های اصلی کنراد آسیبی جدی وارد نمی‌کند. خود کنراد آن واقعه را مربوط به دوئلی می‌دانست که با کاپیتان بلانت انجام داده بود. دوئل بر سر دختری باهوش و ماجراجو به نام ریتا انجام گرفته بود که هم کنراد و هم بلانت هر دو عاشقش بودند.

بعدها این دوئل موضوع جدل زیادی شد، عده‌ای درباره اصلا وجود دختری به نام ریتا شک و تردید کردند و عده‌ای دیگر اساسا انجام شدن دوئل را زیر سوال بردند. خود کنراد همه آن وقایع را در رمانی به نام تیر طلایی (۱۹۱۹) آورده و درباره‌اش گفته که همه آدم‌های داستان‌هایش واقعی بوده‌اند و هر آنچه هم او نقل‌قول آورده، مبتنی بر واقعیت بوده است.

با این همه، انجام شدن دوئل و یا انجام نشدن آن، هیچ‌کدام نمی‌تواند تاثیری در اندیشه‌های جالب اما عجیب کنراد داشته باشد زیرا از نظر کنراد آنچه اتفاق می‌افتد، که احیانا واقعه‌ای تلقی می‌شود، در مقایسه با آنچه ما به آن باور پیدا می‌کنیم چندان اهمیتی ندارد چون مهم تنها تعهد ما به آن اتفاق- واقعه- و یا بخشی از مضمون از آن واقعه واجد اهمیتی جدی می‌تواند باشد. بنابراین تعهد مافی‌المثل به یک رخداد، به یک انگیزه، به یک عشق و یا دوستی و یا حتی جهان اشیا مثل کشتی از نظر کنراد می‌تواند اهمیتی به مراتب بیشتر از خود آن چیز پیدا کند و تنها همین ابراز وفاداری در قالب تعهد است که می‌تواند به زندگانی معنایی نه درخور خود آن زندگی، بلکه در خور آدمی که زندگی می‌کند بدهد، در این جا مساله به ناگزیر حال و هوایی ذهنی‌گرایی (ایده‌آلیستی) می‌یابد زیرا که اساسا مساله واقعیت – انجام شدن و یا انجام نشدن دوئل – منتفی می‌گردد. این ذهن‌گرایی یادآور جمله‌ای بسیار مشهور از آندره ژید در مائده‌های زمینی است که

می‌گوید: «ناتانائل، ای کاش اهمیت در نگاه تو باشد، نه در چیزی که به آن می‌نگری»[1]

با این حال کنراد در ذهنی‌گرایی خود متوقف نمی‌ماند و در ادامه به اگزیستانسیالیسم می‌رسد زیرا به نظر اگزیستانسیالیست‌ها عنصر کلیدی یک وجود اصیل واقعیت متعهد بودن است و نه محتوای دقیق آن، به بیانی دیگر مهم شدت وفاداری و دلبستگی آدمی به چیزی است که خود آن را به اختیار انتخاب کرده و به آن معنا دمیده است دیگر چیزها چندان اهمیتی نمی‌یابد، در اینجا اراده بسیار کارساز می‌شود زیرا نیروها را متمرکز و کانالیزه می‌کند و به آن جهت و معنا می‌دهد و در نهایت آن نیروها را در هیات انسانی وادار به وفاداری به آن تعهد خودساخته می‌کند. «به عنوان خداحافظی دستی تکان داد. افراد ما به آرامی بسته‌هایشان را به زمین انداختند. آن کشتی به راه افتاد. از دایره نورانی خارج شد و از دید ما، که از شدت آتش‌سوزی جایی را نمی‌دیدیم ناپدید شد. همان‌وقت دانستم که خودم به عنوان فرمانده قایق کوچکی برای اولین‌بار مشرق‌زمین را خواهیم دید. این فکر برایم لذت‌بخش بود. احساس وفاداری‌ام به کشتی کهنه نیز برایم خوشایند بود.»[2]

بدین‌سان آنچه در نهایت اهمیت دارد سرسختی قهرمانانه آدم‌های کنراد برای پایبندی و وفاداری به تصاویر مخدوشی است که آنها از خود ارایه می‌دهند. این تصاویر مخدوش –حال چه کشتی کهنه باشد و چه چیز دیگری- به نظر کنراد از چنان قدرتی برخوردارند که می‌توانند آدمی را در برابر رئالیسم متوحش و بیرحم موجود که همواره قدرتی قوی‌تر از قدرت انسان دارد محفوظ نگه دارند که آدم‌ها حتی در صورت شکست عینی به اتکا و کمک همان تصاویر مخدوش، احساس پیروزی ذهنی کنند که محتوای یک واقعه‌ای را تحت‌الشعاع تعهد خود به آن چیز قرار دهند. در اینجا دیگر آنچه اهمیت نمی‌یابد نتیجه کار است، شاید به همین سبب است که از کنراد به عنوان رمان‌نویسی نام می‌برند که متاثر از نیچه و شوپنهاور برای اولین‌بار این رگه فکری را در مقیاس کلان وارد سنت جهان آنگلوساکسون کرد که در آنجا پراگماتیسم و توجه به نتیجه کار همواره از دیرباز مورد توجه بوده است.

پی‌نوشت:

۱) مائده‌های زمینی آندره ژید، جلال آل‌احمد، پرویز داریوش، ص۲۱.

۲) دل تاریکی کنراد، میرعلایی به نقل از ویژه ژوزف کنراد، ص۹.

یک بار دیگر رابطه بین شعر و سیاست

■ با نگاه به دو شعر مهدی اخوان‌ثالث و هوشنگ ایرانی

امیرهوشنگ افتخاری‌راد

هرگونه تلاش، برای تعریف رابطه بین هنر و سیاست یا تاکید بر عدم رابطه آنها، نیازمند یک میانجی نظریه چارچوب‌بندی شده است که صرف‌نظر از قبول یا عدم قبول آن نظریه برای تبیین و توضیح این رابطه، ضروری است. بنابراین یا باید از ایجاد چنین رابطه‌ای کلا برحذر بود که در دام ورطه‌ای به نام فرم‌گرایی می‌افتیم که خود نوعی ایدئولوژی است یا رابطه را با قید ایدئولوژی پیش برد که در دام دستورالعمل هنری فرو می‌غلتیم.

تنها گام موثر این است که آبرومندانه آن قید را شناسایی کرد اما در همان حال، ابزار نفی‌اش را که در خود اثر نهفته، به کار گرفت. فی‌الواقع، به همان اندازه که شعار هنر برای هنر، ایدئولوژیک است، هنر سیاسی نیز ایدئولوژیک است. تاکید بر الهام صرف درونی هنرمند و دوری از زمانه و بی‌اعتنایی به آن، سرانجام به نوعی فرم‌گرایی عرفانی منتهی می‌شود.

و از طرف دیگر، پرکردن محتوای هنر- به‌طور بی‌واسطه- از سیاست، نیز خود به نظریه چارچوب‌بندی شده دیگری بدل می‌شود، هرچند ممکن است در مقطعی کارکردهای درخوری داشته باشد.

حتی جداکردن جایگاه اجتماعی-سیاسی هنرمند از هنرش نیز نتوانسته به مناقشه لوث‌شده هنر و سیاست پایان بخشد. موضع‌گیری‌های هنرمند یا بی‌اعتنایی‌های او به وضعیت‌هایی معین، جدای از کار هنری او، نتوانسته کمکی به حل این مناقشه بکند زیرا موضع یک هنرمند، همیشه موضع یک هنرمند است نه سیاستمدار. افکار عمومی یا علاقه‌مندان یک هنرمند ممکن است از این نوع موضع‌گیری‌ها، نومید شوند یا ممکن است توقعات آنها را برآورده کند. در همین نومیدی یا برآوردن توقعات نیز ایدئولوژی خاص خودش نهفته است. در عین حال، فرضا در عرصه شعر -که عموما این مناقشه نسبت به دیگر هنرها بیشتر به چشم می‌آید- ما با طیف عظیمی از شاعران سر و کار داریم که شعر آنها را در عین متضادبودن و کاملا بی‌ربط بودن به هم، باز شعر می‌نامیم. تنها عنصر مُقَسِم آنها همان نظریه میانجی‌گر است. از آثار مایاکوفسکی، برشت و نرودا تا پاز، خیمه‌نز، ریلکه، استیونس و مالارمه و بیشمار طیف دیگر، جملگی را شعر می‌نامیم و حتی گاهی همه آنها را یکجا در گنجه کتاب‌های خود قرار می‌دهیم. این البته نه به‌خاطر ژست دموکراتیک گرفتن یا سوپرمارکت گلی از هر گلستان، بلکه عمده به‌خاطر حقیقت کلی است که در هر شعر نهفته است. اگرچه، معیار و میزان این حقیقت کلی، نفی است که در خود آنها نهفته است. به‌واقع، حقیقت، نفی است. به مدد این نفی است که ایدئولوژی به کار بسته دو پاره می‌شود و از مناقشه هنر و سیاست فراتر می‌رود.

یکی از برهه‌هایی که می‌توان مساله هنر (شعر) و سیاست را مورد بحث گذاشت، دهه ۳۰ است که کودتای ۲۸ مرداد رخ داد. توضیح اینکه در این دهه شاعرانی همچون شاملو، اخوان و... از یک طرف و شاعران محفل «خروس‌جنگی» مانند هوشنگ ایرانی و... در کنار هم و به‌طور همزمان، چیزی به نام «شعر» گفتند. تقسیم‌بندی یکباره آن شعرها به شعر سیاسی و شعر برای شعر یا تمایز جایگاه اجتماعی-سیاسی شاعر از شعرش، بیشتر به وقت تلف کردن می‌ماند. حتی گفتن اینکه یکی از این دو شکل، شعر نیست، باز راه به جایی نمی‌برد، زیرا امروزه هر دو به‌منزله شعر به‌رسمیت شناخته می‌شوند. اینکه چه عاملی باعث می‌شود هر دوی آنها شعر نامیده شوند، مهم نیست، حتی آن نظریه چارچوب بندی شده که آنها را تقسیم‌بندی می‌کند نیز مهم نیست بلکه تعلق این دو امر متضاد به یک وضعیت تاریخی مهم است. علی‌الظاهر، هر دوی این نوع شعرها، مدرن محسوب می‌شوند یا خود چنین ادعایی دارند. بنابراین، نخستین نکته‌ای که به ذهن می‌رسد این است که نمی‌توان از یک وضعیت منسجم تاریخی حرف به میان آورد؛ البته توضیح هر شاعری مبنی بر اینکه من از وضعیت اجتماعی‌سیاسی خود تاثیر می‌گیرم و این تاثیر به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه در شعر من وارد می‌شود یا اینکه تخیل شعری من خودآیین و مستقل از هر چیز زمانه است و تنها بر ذات خود استوار است، به مدد همان میانجی برای این توضیحات است اما برای خلاصی از آن باید گفت که خودآیینی شعر بر زمینه‌های تاریخی خود استوار است. از قضا شعر مدرن، مهم‌ترین جایی است که می‌توان امر متضاد زمینه تاریخی را بر آن نشاند. در این صورت هیچ ایدئولوژی‌ای نمی‌تواند آن را توضیح دهد مگر اینکه ذات خود یعنی داشتن ذاتی یکدست و منسجم را کنار بگذارد. به همین دلیل است که حتی نقد در معنای رایج آن که از همان دهه ۳۰ به ارث رسیده، قادر نیست حتی اثر هنری را توضیح دهد چه برسد به تبیین آن. ردیف کردن یک‌سری دلایل جامعه‌شناختی یا روانشناسی اجتماعی و فردی شاعر، نیز در میانه راه بازمی‌ماند.

هیچ خصلت خودآیینی شعر منفک از زمینه‌های غیرمنسجم تاریخی جان سالم به در نمی‌برد. در وهله اول اینکه خود خودآیینی نیز محدودیت‌هایی دارد و یکی از واقعیت‌های شکست شعری، آگاهی به این محدودیت‌هاست، شاعر زمانی که به محدودیت‌های خود پی می‌برد، با نوعی شکست یا سرخوردگی مواجه می‌شود که تجربه این سرخوردگی، احتمالا خود را در فراشد اثر نشان می‌دهد؛ دوما هسته چغر خودآیینی، ریشه در عدم انسجام دارد. به همین دلیل است که نقطه استعلایی در یک شعر، نه بیرون از آن بلکه در درون‌ماندگاری خودش نهفته است. شاید توضیح منطقی این نگرش به شعر آسان نباشد اما بدون تردید کارکرد بهتری از دوگانه‌سازی شعر دارد. یک شعر مدرن، حامل همین تناقض استعلایی/درون‌ماندگاری است.

از یک منظر، شعری که مدعی بازتاب وضعیت اجتماعی است و بنابراین استوار بر بیرون است و شعری که قائم به ذات است و به‌اصطلاح درونی است، همان‌طور که گفتیم هر دو برای توضیح خود نیازمند به نوعی ایدئولوژی هستند. از منظر دیگر اولی خود را متعلق به امر تاریخی (درونی) می‌داند و دومی خود را فراتاریخی (بیرونی) می‌نامد. به‌واقع، رابطه درونی و بیرونی آنها از این منظر معکوس می‌شود؛ شعر فرم‌گرا که به نوعی ناب‌بودن درونی خود -برّی از هرگونه آلودگی‌های بیرونی- متکی است، در عین حال خود را بیرون از تاریخ و زمان می‌گذارد، اما شعری که خود را از گزند وضعیت برکنار نمی‌داند، خود را درون تاریخ تلقی می‌کند. چگونه این اختلاط و عوض شدن جای درون/بیرون یا همزمان هر دو را داشتن میسر است؟ علی‌القاعده آن نظریه‌های میانجی‌گر که تلاش می‌کنند از این دو منظر مذکور دفاع کنند یا این مناظر را برسازند، از توضیح این مساله عاجز هستند زیرا از تناقض درونی خود غفلت کرده‌اند. از قضا با در کنار هم گذاشتن این دو منظر، که در یک وضعیت اجتماعی و تاریخی رخ داده‌اند، می‌توان به آن تناقض پی برد: چگونه شعری که خود را درونی می‌داند، در عین حال مدعی فراتاریخی و بیرونی بودن است؛ و نیز شعری که خود را بیرونی می‌داند، مدعی تاریخی و درونی بودن است.

هر شاعری، علی‌الظاهر، تلاش می‌کند اثر خود را توجیه تئوریک کند. این توجیه تئوریک غالبا بدون توجه به تنش‌های موجود در شعر، شکل نظریه میانجی‌گر می‌یابد که فی‌الواقع به کار اصلی خود، یعنی منسجم کردن و پر کردن شکاف‌ها یا تظاهر به پرکردن آنها می‌کند. برای همین ایدئولوژی شعر فرم‌گرا و شعر خلقی یکی هستند. حال با لحاظ‌کردن نیمه اول دهه ۳۰، که رویداد مهم کودتا رخ داد، فرضا دو شعر زمستان (مهدی اخوان‌ثالث) و کبود یا همان جیغ بنفش (هوشنگ ایرانی) را در نظر بگیریم. هر دوی این شعرها، حوالی کودتا نوشته شده‌اند. نخست اینکه معیار شعر نامیدن آنها چیست؟ مقطع‌نویسی آنها؟ ادعای شاعر مبنی بر اینکه شعر است؟ چاپ شدن در چیزی تحت عنوان مجموعه شعر؟ واجد خصلت‌های شعری بودن من‌جمله استعاره، تشبیه، مجاز، تصویرپردازی، صور خیال و قس‌علی‌هذا؟ شعر نامیدن آنها توسط منتقد یا خواننده؟ ماندگاری؟ می‌توان این فهرست را ادامه داد و دلایل متفاوت، متناقض و گاه یکجا را با هم آورد. به هر تقدیر آنها را می‌گوییم: شعر.

شعر زمستان کمابیش در حافظه‌ها مانده است و می‌توان زمزمه‌اش کرد و مضمون آن یادآور یک وضعیت معین است. البته خود اخوان چندین بار به مخاطبان گذری خود که با دیدن او، شعر زمستان را واگویه کرده‌اند، گفته است که سال چهار فصل دارد که یکی‌اش هم زمستان است. اخوان یا رندانه می‌خواسته از زیر بار استعاره زمستان، فرار کند یا به‌نوعی می‌خواسته از تقلیل این شعر به یک وضعیت خاص ممانعت کند و آن را در عین حال که شعری برخاسته از همان وضعیت است، به بیرون از تاریخ پرتاب کند، به‌عبارتی، جاودانه‌اش کند. اینکه زمستان یکی از فصول سال است، هرچند اشاره به تلّون زندگی دارد، اما به نظر در کنه خود خاصیتی به شعر می‌دهد که همانا همیشگی‌بودن آن است:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
سرها در گریبان است
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید، نتواند
که ره تاریک و لغزان است
وگر دست محبت سوی کسی یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است
[...]
سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان
نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین
درختان اسکلت‌های بلورآجین
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه
غبار آلوده مهر و ماه
زمستان است.

اما از طرف دیگر، «جیغ بنفش» هم در حافظه‌ها مانده است. گیریم که کسی سطرهایی از آن را به یاد نداشته باشد، اما استفاده از آن، نیز حامل بار استعاری است. هوشنگ ایرانی نیز گفته است: «فرم، از آنجا که از رویدادهای اصیل درون سرچشمه می‌گیرد و نمود آنان را بی‌دگرگون‌ساختن با خود به نمایش می‌آورد، از هرگونه ریا و ناراستی بیزار است و با برانداختن رسم‌های کهن که چیزی جز خودفریبی و ریا نیست، بشر را به راستگویی وامی‌دارد و می‌کوشد او را آن‌چنان که هست بنمایاند[1].» در این قطعه از ایرانی نیز هم تاکید بر منزه‌طلبی درونی برای شعر و هم جاودانگی آن برمی‌آید:

هیما هورای
گیل ویگولی
...
نیبون... نیبون
غار کبود می‌دود
دست‌به‌گوش و فشرده‌پلک و خمیده
یکسره جیغی بنفش
می‌کشد
گوش-سیاهی ز پشت ظلمت تابوت
کاه-درون شیر را
می‌جود
هوم بوم
هوم بوم
وی یو هو هی ی ی ی ی
هی یا یا یا!!!

توضیح احتمالی اخوان یا شارح شعر او درباره زمستان، احیانا چیزی نخواهد بود جز اینکه این شعر بازتاب اجتماعی فضای تیره و تار پس از کودتاست و زمستان استعاره است. اخوان همچنین خواهد افزود: «شعر محصول بی‌تابی انسان در لحظاتی است که در پرتو شعور نبوت قرار می‌گیرد.»

هوشنگ ایرانی نیز در توضیح شعر جیغ بنفش می‌گوید: «یادم می‌آید روزی در غاری می‌دویدم. کسی جیغ می‌کشید. او را نمی‌دیدم. دیواره غار را که در این حال می‌دیدم، بعدها به نظرم می‌رسید که انگار غار می‌دوید و جیغ هم مال دیواره کبود همین غار بود.»

در توضیح این دو شعر که برای ما نماینده دو سنخ شاعری است و به مدد آن ایدئولوژی‌های میانجی‌گر نمایانده شده‌اند نیز تناقضی آشکار هست: اخوان که علی‌القاعده شعری اجتماعی نوشته است، بر بی‌تابی [درونی] انسان تاکید کرده است و ایرانی به‌منزله نماینده شعر منزه‌طلب درونی، از واقعه‌ای در غار یاد می‌کند. حتی گفتن اینکه به هر حال شاعر تحت‌تاثیر شرایط بیرونی، درونش تحریک می‌شود و بیرون از صافی درونی می‌گذرد، نیز تنها عبور ساده از این مساله است. مساله این است که فرمی در این وانمودن ایدئولوژیک نهفته است که از قضا خود شعر -و در اینجا با کنار هم گذاشتن دو نمونه- می‌تواند آن را برملا کند. ایرانی برخلاف نقطه‌نظرش که هنر امری قائم به ذات است، به نوعی با توضیح خود درباره شعرش، تداعی بازنمایی را می‌کند. اصلا خود غار، بیش از هر چیز ابتدا یادآور تمثیل غار افلاطونی است. معهذا، در جایی خودش را نجات می‌دهد که دیواره‌های غار هم به تحرک درمی‌آیند. یعنی شعر را واجد خصلت سوررئال می‌کند: دخل و تصرف در واقعیت. که البته کنش زبانی ایرانی لزوما به معنای دخل و تصرف در واقعیت به نفع حقیقت می‌تواند نباشد. به‌علاوه، با همین نوع ایدئولوژی می‌توان تفسیر بسیار اجتماعی از شعر ایرانی به‌دست داد و تفسیر فرمال از شعر اخوان. می‌بینیم که منازعه هنر و سیاست به این طریق تقلیل می‌یابد. حال آنکه این منازعه، واقعی، اصیل و همیشگی بوده است، تنها یک نظریه چارچوب‌بندی شده واسطه‌گر آن را مخدوش کرده است.

همچنین در شعر ایرانی، کذبی که منتقدان مرسوم تکثیر کردند و البته خود شاعر نیز در توجیهات تئوریکش منشأ آن بوده است، او را به یک شاعر فرم‌گرا تقلیل داد.

اکنون این شعر را با هم بخوانیم:

اگر روزی آن غار
فرو ریزد
به کجا پناه خواهند برد؟
به کجا پناه خواهند برد؟
این مردمک‌های خون‌آلود
تارهای حیات‌شان را بر کدام گور، گوشه خواهند بست؟
آرام باش شط دور دست
آرام باش
تو هنوز چشمان بی‌حرکت و مضطرب آن ماهی کوچک را از دست نداده‌ای
انبانت را باز کن
ببین
آنها هنوز نگران‌اند
آرام باش شط دور دست
هنوز خروش ناخن‌هایی که دنیا را می‌خراشند
و آن آتشی را که در تو باد جست‌وجو می‌کند
خاموش شده است
آن آتش سیاه خواهد آمد
و نی‌های لرزان را خواهد خرد کرد
خواهد کوبید
خواهد نابود کرد
آرام باش... بلندترین موج
آرام باش در آن هنگام
که تو دست نابودکننده‌ات را پایین آوردی
این تخته‌پاره‌های نقاب‌پوش عریان خواهند شد

اگر پای این شعر بنویسیم شعری منتشرنشده از فروغ، آن وقت آن کارکرد نظریه چارچوب‌بندی شده واسطه‌گر درباره شعر ایرانی، یکسر باطل می‌شود. این فریبی است که هم شاعر، هم شارح و منتقد او می‌خورند. توضیح شعر بالا بدون نام شاعر، مسیری دیگر می‌رود. نکته دیگر اینکه کاملا روشن است خود «نام» نیز کارکرد ایدئولوژیک پیدا می‌کند. بنابراین توجیهات شاعر یا منتقد کاملا بی‌ربط به شعر بالاست. ما در هر لحظه می‌توانیم از خود بپرسیم به‌راستی شعر بالا از کیست؟ (تنها به جهت یادآوری باید گفت، کی‌یرکه‌گور و فرناندو پسوا کتاب‌های خود را به اسامی متفاوت چاپ می‌کردند، دست‌کم در مورد پسوا هیچ اجبار بیرونی و ترس از جان در میان نبود.)

در اینجا صحبت بر سر محتوا و فرم این شعر خاص در بالا نیست که از قضا شعر خوبی است. تنها به‌منزله نشان دادن گوشه‌ای از عملکرد نظریه چارچوب‌بندی شده واسطه‌گر در مقام منتقد ادبی -که خود شاعر هم می‌تواند عهده‌دار آن باشد- آورده شد. با این عملکرد نمی‌توان اتفاق افتادن شعرها را در یک وضعیت توضیح داد. وضعیت‌های متناقض و معارضی که خود را در شعر وارد می‌کنند و منتقد/شاعر تلاش می‌کند هرگونه ضرورت تنشی را در آنها از بین ببرد. بنابراین این سوال نیز پیش می‌آید که توجیهات، عموما می‌تواند ربطی به یک اثر نداشته باشد، لیکن همواره در کنار اثر تولید و بازتولید می‌شوند. بنابراین عمده این است که بتوان صورت وحدت‌بخش این سنخ ایدئولوژی را به مدد خود اثر برملا کرد. به‌قول آدورنو باید این دو شکل هنری مذکور را که در مواجهه با سیاست وانموده می‌شوند، کنار گذاشت، باید شعر (هنر) بتواند بیانگر رابطه بین کل و اجزا باشد، بیانگر تعامل و گسستش از سنت خود، «صدای ترق ترق، صدای شکافتن که از اثرهنری برمی‌خیزد، صدای سایش و اصطکاک اجزای آنتاگونیستی است که اثر هنری تلاش می‌کند به آنها وحدت و کلیت بخشد.»[2]

در این صورت هم عنصر فرمال هم عنصر سراسر تاریخی در آن ظاهر می‌شوند. به‌واقع، نمایش توپولوژیک درون و بیرون، با بطری کلاین قابل توصیف است: جایی که هم می‌توان نقطه استعلایی و هم درون‌ماندگاری را در شعر یافت.

پی‌نوشت‌ها:

۱- برای خواندن شعرهای ایرانی و برخی مقالاتش مراجعه کنید به کتاب‌های: خروس جنگی بی‌مانند: درباره زندگی و هنر هوشنگ ایرانی. گردآوری سیروس طاهباز. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۰؛ و از بنفش تند تا... به تو می‌اندیشم، به کوشش شهرام اناری و (با مقدمه منوچهر آتشی؛ و نیز صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران: سازمان انتشارات بامداد، فروردین ۱۳۴۸؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، نشرمرکز، ۱۳۷۷؛ و اخیرا، مرا با دریاهای مرده کاری نیست: زندگی و شعر هوشنگ ایرانی. تیمور آقامحمدی. تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۰.

2- Thomson,Alex. Adorno (a guide for perpelexed). Pp. 40-82. Comtinumm. 2006.

هیچ خصلت خودآیینی شعر منفک از زمینه‌های غیرمنسجم تاریخی جان سالم به در نمی‌برد. در وهله اول اینکه خود خودآیینی نیز محدودیت‌هایی دارد و یکی از واقعیت‌های شکست شعری، آگاهی به این محدودیت‌هاست، شاعر زمانی که به محدودیت‌های خود پی می‌برد، با نوعی شکست یا سرخوردگی مواجه می‌شود

پاورقی

خواب آشفته دایی جان - ۱۰

به هیچ‌کس اعتماد نکن

احمد غلامی

■ اوستا محمود سلمانی زودتر از بقیه آمد. کت و شلوار چهارخانه‌ای پوشیده و دستمال‌گردن سرخی بسته بود. موهای فلفل‌نمکی دور سرش را روغن زده و برق انداخته بود. دایی‌جان هنوز با پیژامه دراز کشیده بود. شیرین ناچار شد زودتر پذیرایی را شروع کند. رفتم توی هال و کنارش نشستم. گفت: «زود اومدم انگار.» گفتم: «الان خدمت می‌رسن.» چای را هورت کشید و قند را زیر دندانش خرد کرد. اینها هیچ تناسبی با دستمال‌گردن سرخ نداشت. گفت: «زودتر اومدم کمی اختلاط کنیم.» گفتم: «کار خوبی کردین.» دایی‌جان آمد و گفت: «به به خوش اومدین.» اوستا محمود، مبدع نظریه اصلاح از بالا گفت: «اختیار دارین.» دایی‌جان نشست. او دستش را بلند کرد و اجازه گرفت. دایی‌جان گفت: «الان لازم نیس.» گفت: «راستی چقدر آدمای جلسه‌رو می‌شناسین؟» دایی‌جان گفت: «خیلی کم.» گفت: «مصدق به خیلیا اعتماد نداشت.» دایی‌جان گفت: «بله همینطوره» اوستا محمود بادی به غبغبش انداخت و دستمال‌گردنش را مرتب کرد و گفت: «واقعا از قوام نزدیک‌تر به مصدق کی بود.» دایی‌جان سکوت کرد و به فکر فرو رفت. او گفت: «چون می‌دونست، همه دور و برش یا جیره‌خوارِ انگلیسن یا روسیه.» دایی‌جان گفت: «اما اینجا که همه سیاسی نیستن.» گفت: «چه فرقی می‌کنه، همین نوری حمومی واسه پول هر کاری می‌کنه.» گفتم: «مثلا چه کاری؟» جواب نداد. گفت: «همین دکتر حبیب‌اللهی، زنش واسه چی ولش کرد رفت؟» دایی‌جان گفت: «مگه زنش نمرده؟» گفتم: «چه فرقی می‌کنه؟» دایی‌جان گفت: «فرق می‌کنه!» اوستا محمود دور گرفت و گفت: «انگار هر شب هم دمی به خُمره می‌زنه.» گفتم: «مسایل شخصی چه ربطی به ما داره؟» گفت: «تو سیاست مساله شخصی نداریم.» دایی‌جان گفت: «بیراه نمی‌گه.» گفتم: «فرض محال، دمی هم به خمره می‌زنه، بگم نباد» جواب نداد. گفت: «اون کاسکوِ هم خیلی خطرناکه‌ها...» گفتم: «چرا؟» گفت: «همه‌چیز رو حفظ می‌کنه.» گفتم: «چه اشکالی داره؟» دایی‌جان گفت: «اگه حرف نامربوطی زدیم چی؟» گفتم: «حرف نامربوط نزنین.» اوستا محمود سلمانی گفت: «ناف سیاست رو با قیچی نامربوط بریدند.» دایی‌جان گفت: «آقای نوری چی؟» گفت: «دمش رو صد بار وجب کردم.» دایی‌جان گفت: «چه جور آدمیه؟» گفت: «حرف زدن پشت سر مردم خوبیت نداره...» دایی‌جان گفت: «اطلاعات لازمه.»

گفت: «چشم. گناهش به گردن اونایی که میگن.» گفتم: «بفرمایین.» رو کرد به دایی‌جان و گفت: «استغفرالله از خیرش بگذرین.» گفتم: «نگی بدتره، فکر آدم هزار راه می‌ره.» گفت: «بگذریم.» دایی‌جان گفت: «باشه اگه سخته بگذرین.» گفت: «نه، می‌گم.» سکوت کرد، چایش را تا نیمه سر کشید و گفت: «میگن قبل انقلاب واسه رجال شاه حموم زنونه و مردونه رو یکی می‌کرده.» دایی‌جان گوش‌هایش سرخ شد. عصایش را بالا آورد و فریاد زد: «لیاقت! اینارو از کجا پیدا کردی؟» گفتم: «آروم باشین، لطفا» دوباره فریاد زد: «گور بابای سیاست، حریم خونه مقدسه.» گفتم: «اجازه بدین دایی‌جان...» دایی‌جان حرفم را برید، دو دستش را گذاشت روی عصا و گفت: «اوستا محمود، ممنون که ما رو آگاه کردین.» گفتم: «زود قضاوت نکنین. آخه واسه رجال شاه جا قحط بوده که یه حموم عمومی رو تو نازی‌آباد قرق کنن؟» دایی‌جان به فکر فرو رفت. اوستا محمود مثل بچه‌هایی که خطایی کرده باشند، خودش را روی مبل جمع و جور کرد. گفتم: «بهترین خونه‌هارو تو شمال شهر واسه این جور کارا داشتن...» دایی‌جان نگاهی به اوستا محمود انداخت و گفت: «خدا لعنت کنه، این مردم هرچی به زبون‌شون میاد میگن...» زنگ در را زدند. حبیب‌اللهی و کاسکو آمدند. کاسکو تا دستمال‌گردن اوستا محمود را دید، گفت: «قرمزته.» دایی‌جان گفت: «این پدرسوخته اینارو از کجا یاد گرفته؟» حبیب‌اللهی گفت: «از برنامه نود» دایی‌جان گفت: «پس دیشب دیر خوابیدین.» گفت: «بله.» دایی‌جان گفت: «زیر چشمتون هم پف کرده.» گفت: «نمی‌دونم بعضی وقتا اینجوری میشه.» دایی‌جان گفت: «مراقب خورد و خوراک‌تون باشین.» گفت: «آدم تنها هرچی گیرش بیاد می‌خوره.» اوستا محمود گفت: «سرکه مونده، برای پف چشم بده.» گفت: «من از بوی سرکه متنفرم.» گفتم: «بحث امروز، پف چشمه؟!» دایی‌جان گفت: «نخیر. دوستان بیان، شروع می‌کنیم.» زنگ زدند. کاسکو گفت: «بزن دو.» نوری حمومی تا آمد و نشست، گفت: «اوستا زودتر آمده تا زیرآب مارو بزنه؟» اوستا محمود سرخ شد و چیزی نگفت. حبیب‌اللهی که چشم‌هایش دو دو می‌زد، گفت: «فرنگیس خانم نیامدن...» دایی‌جان گفت: «نمیاد.» حبیب‌اللهی گفت: «خیره ایشاالله.» دایی‌جان گفت: «خواستنش.» اوستامحمود سلمانی و نوری حمومی در بهتی سنگین فرو رفتند و مضطرب به یکدیگر نگاه کردند.