پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقاله

[illegible]

دریای جنوب گویی پیوسته خیزابه‌هایی از روح قومی ما را به دامان ساکنان این کرانه ریخته است تا ادیبان این خطه حاملان سفارشهای اجتماعی و اصلاح گران الگوهای قومی باشند.

مقالهٔ درخشان دکتر براهنی در مورد حرامزادگی در آثار صادق چوبک، یکی از نشانه‌های این تجلی در اشاعهٔ مداراگری است. اهل غرق که پس از سده‌های متمادی همجواری با دریا، دین دریا و ادبیات و فولکلور دریایی را ادا می‌کند، نمونه دیگر این تجلی روح قومی است. و امروز امید است بتوانم دلیل این را بگویم که چرا منوچهر آتشی یکی از شش نویسندگان ژنی ادب معاصر یعنی: عارف، نیما، هدایت، سپهری، فروغ و آتشی است. این شش شاعر و نویسنده ژنی از سویی با روح قومی ما در ارتباط بوده‌اند و از سویی نوشتن کنش ناچارشان بوده و نوشته‌هایشان آینهٔ کردار، و رفتارشان آینه گفتارشان بوده است.

چون نگاه من به آتشی، نگاه عاشقانهٔ شاگرد به استاد است، برای این سخن خود عنوان گزارش را برگزیده‌ام تا از سویی این قالب محدود، شیفتگیهای مرا مهار کند و از سوی دیگر بتوانم مستندات و آموزه‌های شعر و زندگی آتشی را در پرتو چکیده‌ای از نظریه‌های ناشناخته نیمای بزرگ، تقدیم جوانان، مشعلداران فردای ادب و نیز بزرگان و خادمان فرهنگ ایران کنم:

در شعر کوتاه مهتاب دو ضمیر «م» و «ش» حضور دارند که تجلیگاه نظام فکری نیما در طراحی شعر نو است:

غم این خفتهٔ چند خواب در چشم ترم ...
بر در دهکده مردی تنها، کولبارش

دست کم من، در تحلیل این دو ضمیر مطالب زیادی نخوانده‌ام. تنها دکتر تقی پورنامداریان این دو ضمیر را چنین توجیه می‌کنند که شکستهای پی‌درپی پنجاه ساله عمر نیما، باعث می‌شود که او از خود با ضمیر «ش» یاد کند بلکه تلخی سرخوردگیهای این قوم به جان باخته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاپور جورکش

را با فاصله از خود یاد کند.

این تعبیر به شکل مقطعی شاید کارساز باشد، اما با نگاهی کلی‌تر متوجه می‌شویم که اهمیت درک وسیع‌تر این دو ضمیر، در تحلیل کلی آثار تئوریک و عملی نیما نقش اساسی دارد چرا که اولاً این نوع کاربرد ضمیر نظام اندیشگانی نیما را در خود دارد. ثانیاً تجسم‌دهندهٔ تصور نیما از جامعهٔ آرمانی است، ثالثاً هزاران صفحهٔ تئوریک او در تلاش روشن کردن همین نکته است و رابعاً، پاسخ به بحران در شعر کلاسیک و معاصر فارسی است. با کمی دقت درمی‌یابیم که در این شعر کوتاه دو شخصیت شعری وجود دارند راوی و پرسونا: اگر بخواهیم این شعر را برای اجرای صحنه بازنویسی کنیم. نقشها به این شکل تقسیم می‌شود:

پرسونا + راوی: می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شب‌تاب.

پرسونا: نیست یکدم شکند خواب... غم این خفتهٔ چند خواب در چشم‌ترم...

راوی: مانده پای آبله از راه دراز / بر در دهکده مردی تنها، کولبارش...

این تغییر منظر در یک شعر کوتاه پایه‌های اندیشهٔ نیما در طرح تساهل و مدارای اجتماعی است در همان حال که نافی «من» متکلم وحده و اقتدارگرای جامعهٔ استبداد زده است. کار سترگ نیما تغییر زاویه دید از «من» دفع کننده به «او»ی ابژه است که در نگاهی کلی‌تر جانشین کردن تئاتر به جای شعر است. «من» رسالت‌پذیر که در طول تاریخ ادبیات ما با ایقانی چند هزار ساله همراه بوده، در این جا با «او»ی ابژه تعویض می‌شود که پشتوانهٔ آن جز مضحکه و کارناوال و «تیارت» نیست. اینجاست که برجستگی کار خطیر نیما مشخص می‌شود.

اما برای آنکه شاعر بتواند شعر ابژه محور ارائه دهد، شناخت دقیق و علمی ابژه لازم است که نیما در نظریه‌های خود صفحات پرشماری را به چهار عنصر اصلی برای رسیدن به این هدف اختصاص می‌دهد: ابژکتیویته + استغراق + روایت + وصف. با رعایت این چهار اصل، در واقع نیما این پیشنهاد را به شاعر می‌دهد که جهان پیرامون خود را به شعر بکشد و این امکان را به وجود آورد که در شعر هم مثل داستان شاعر شخصیتهایی وارد کند که الزاماً خود شاعر نیستند و بتواند مثلاً به جای یک سرباز بی‌سواد بنشیند و از چشم او به جهان نگاه کند. به جای یک جانور یا سنگ بنشیند و از منظر آنها پیرامون خود را وصف کند. و جهان متکثری را در شعر ایجاد کند که در آن شاعر تنها به عنوان یک وصف‌کننده، همچون همسرایان تئاتر یونان نقش داشته باشد.

شعرهای فراوانی مثل «مرغ آمین» خانه سربویلی، کار شب پا، همسایگان آتش، حاوی همین نگاه مداراگرانه به هستی است که در آن پرسوناهای شعری رویاروی یکدیگر به گفتار و رفتار می آیند و خود شاعر به عنوان وصف‌کننده به توصیف درون و برون شخصیتها بپردازد. آیا این عمل اولین گام به سمت شعر چند صدایی نیست؟ و آیا بحران امروز در هنر ملی ما همان بحران ذهن‌گرایی شاعر متکلم وحده که نیما در نظر و عمل برای آن راه حل داده نیست؟ تفاوت بسیاری از نظریه‌های باباچاهی و دکتر براهنی با تئوریهای نیما در این است که نیما تئوریهای وارداتی را با مفصلهای فرهنگی ما جوش می‌دهد و عامل نقالی را به عنوان گرهگاه آن انتخاب می‌کند.

اما نظریه‌های باباچاهی و براهنی معلق و پا در هوا رها می‌شوند و بر هیچ بستر فرهنگی قرار نمی‌گیرند. یک نقال این ویژگی را دارد که در مانور بین حماسه و تغزل، هر لحظه به جلد شخصیتی درآید، آن را اجرا کند و سپس آن شخصیت را از منظر خود مورد تحلیل قرار دهد و بعد به جلد شخصیتی دیگر برود. این محمل توسط نیما به شعر وارد می‌شود. همان کاری که نویسندهٔ خلاق معاصر محمود دولت آبادی به الگوی داستان غربی اضافه می‌کند و داستان را از آن ما می‌کند ولی در نقدهای تنگ نظرانه و تقلیدی مورد سرزنش قرار می‌گیرد.

باری بیشتر رهروان نیما این نظام فکری را درک نمی‌کنند و بلافاصله و همزمان با او شعر سپید با تکیه مؤکد بر «من متکلم وحده»، بدون آنکه نظام فکری نیما را درونی کند، به شعر ایران وصله می‌شود و قطعنامه، با طنین مضاعف «من» سنگ قوافی را بر دوش خستهٔ شعر معاصر می‌گذارد.

منوچهر آتشی نیز از رودخانه آب خود را برمی‌دارد. او در مورد ابژه معتقد است که ابژه بیرون از ذهن تنها وقتی معتبر است که با «من» درآمیزد. در واقع او با توصیف ابژه چیزی به آن می‌افزاید ولی آن را مخدوش نمی‌کند. «اسب سفید وحشی» نمونهٔ این نوع نگاه است. اما در مورد «من» متکلم وحده آتشی پیشنهادهای خود را دارد:

نگاهی به جلوه‌های «من» در شعر آتشی، پیشنهادهای او را روشن می‌کند:

الف) «من» شعر آتشی، نه تنها سرکوبگر و اقتدارگرا نیست، بلکه هرجا که ذکر می‌شود، در پی جاباز کردن برای «دیگری» است:

من می‌روم تا شاخه‌ای دیگر بر آید
هستی مرا این بخشش مردانه آموخت

«من» آتشی صمیمی، اتوبیوگرافیکال و نقدکنندهٔ خویشتن است:

چشم من است این که چون گیاهی مسموم
ریشه به سنگ دلی سرشته به زهر است / .../
چشم من! ای حیله‌گر شکارچی پیر
باک مکن، پیش رو، کمند بینداز!

بی‌ادعایی تا حد نفی خود و پرهیز از دانای کل بودن، «من» آتشی را همچون ابژه‌ای در کنار ابژه‌های دیگر قرار می‌دهد. که این امر در ادبیات هزارسالهٔ ما نادر است:

در بامداد اما / غیر از شغال‌گری / نیم سیر سفره کم مایه‌ام... چیزی به چشم نمی آید

کلماتی مثل «نمی‌دانم»، «چگونه بروم»، «چه بایدم کرد»، موضع اقتداری «من» را به منظر سائل بدل می‌کند و زهر نگاه استبدادی را خنثی می‌کند:

چه بدانم کجا نشسته‌ای، بر تَفَر قایقی /...یا؟
عشق مرده که گل زیبا نیست / یا گل زیبا نیست که عشق مرده /
نمی‌دانم / نمی‌دانم قناری مرده که آواز... / یا / آواز که قناری...

ب) در سنت شعر ما پیوسته مرسوم بوده که «من» خود را به عنوان معصومی ببیند که در احاطهٔ گرگها درآمده. یا خود را محکوم و مقتول ددخویی دیگران بداند.

ای دریغا ای آن صفای کودنم
چشم دد فانوس چوپان دیدنم

پیوسته دشمنی در بیرون از «من» وجود داشته که تلاش شاعر مصروف نبرد با آن نیروی شرّ می‌شده که در بیرون از اوست.

در شعر آتشی اما قاتل و مقتول در درون شاعر تلقی می‌شوند. دشمن نه در بیرون که پاره‌ای از «من» است و آتشی دمادم به نقد درون خود می‌پردازد:

نرم اگر اندیشه می‌کردم / شاید این آفاق گردآلود / داربست تارهای نازک جاجیم باران بود /...

این بزرگواری و این گنجایش نیک و بد را در خود دیدن در ادبیات استبداد زدهٔ ما نمونه‌های زیادی ندارد. آتشی هر دم آماده است که مانند گالیور هر لحظه خود را در آینه دیگران ببیند و همچون سالکی در پی اصلاح نفس، به سؤال و دریوزگی در برابر کودکی خم شود:

مگر نه این همه راه آمده‌ام نشانی خانهٔ خویش را از تو بپرسم؟ / بپرسم: از کدام کوچه به میدان کوچک شهر می‌رسم /... / و کدام کودک مرا به سمت نخل کهن سالی می‌برد...

و البته استغراق آتشی در طبیعت، پیوسته معلم و خضر راه اوست. هرجا که «من» مغروری در شعر آتشی می‌بینیم، این «من»، طبیعت است که همزاد آتشی است:

در خانه‌ام درختی است که می‌شناسدت /... / با شاخه‌ای درهم فالی می‌زنم / برگی به شبنم آغشته می‌گوید «آری» و با باد روانه می‌شوم.

رفتار این «من» پیوسته با قطب نمای طبیعت هماهنگ می‌شود:

اما مانند قارچ از فراز دیوارهامان برمی‌خیزد

د) این تغییر زاویه دید آیا مداراگرانه، در پی درک حضور دیگری نیست؟ ویرجینیا وولف می‌گوید برای نوشتن باید نر - ماده باشیم. و آتشی به الهام از اسطورهٔ مشی - مشیانه، پیوسته به مهرگیای آدم - حوایی در می‌پیچد تا در دنیایی نرینه سالار و اقتدارگرا در حوا ذوب شود. و چنان سیال باشد که هر لحظه به جلد مار - آدم - حوا در آید که مخاطب در یک لحظه فراموش کند که شاعر مرد است:

جدا که شدیم / به ساعت ماسه‌ای / نیمهٔ زمین به شیشه تاریک بود و آن که در بالا / سایه دراز تنهایش بر شن‌زار از سامان می‌گذشت / تو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از آب ناگزیری را می آموزم / از گل تقدیر... / و بدون طبیعت، این «من» ناتمام اعلان می‌شود و نفی می‌شود:

برمی‌خیزم و بی‌هوا چشم می‌گردانم تا ببینم / گل سرخی را / که کنارم خواب بود و دیگر نیست، پس ناتمامی‌هایم را حس می‌کنم...

ج) کاربرد دستورالعملهای نیما را در آتشی آنجا می‌بینیم که در ابژه حلول می‌کند تا آن را عیناً احضار کند: عبدوی جط در لحظهٔ آخر، چنین می‌گوید:

پس چرا خواهرم ستاره در رکابم عطسه نکرد؟ این خرافه، از ذهن پرسونای شعری بیان می‌شود نه از ذهن شاعر.

د) از شعرهای دیالوگی به شکل «گفتم - گفت» که خود پایه‌ای از شعر سمفونیک است، که بگذریم، به ضمیر «ما» می‌رسیم که در شعر آتشی جایگاهی ویژه دارد و شاعر با کاربرد آن خود را پیوسته در جناح آنتاگونیستی قرار می‌دهد:

اکنون بنشین تا از آنچه هست سخن بگوییم / از دروغ که حرام است

بودی یا من، نمی‌دانم /... / زنی سراسیمهٔ رویای خود از هر اشکوب ظلمت که فرو می‌افتاد / سردابهای تیره‌تر در انتظارش بود / به قاف فرودین که رسیدم / در آینه سیاه، جوانی‌ام را دیدم

سرگرم نیمتاج مقوایی و شمعدانهای فرسوده / کجا مانده بودم در آن لباس سفید که ناهمرنگ بخت و باور خود بود؟

نگاهی به شعر «در گرگ و میش ذهن» تصویرهای یان - ینی و آدم - حوایی را چنان به نمایش می‌گذارد که مخاطب هر لحظه با منظر دیدی دو جنسی روبه‌رو است.

اگر مثالهای این گزارش از شعرهای آخر آتشی برگزیده می‌شد تصور آن می‌رفت که او از تئوریهای اخیر متأثر است، اما ذکر نمونه‌ها از اولین دفتر شعرهای آتشی تا سال ۷۵، جوهرهٔ این ویژگی را در عمق وجود شاعری نشان می‌دهد که نگاه مادرانه‌اش، همچون تاگور همه چیزی را در برمی‌گیرد و از جنسیت فراتر می‌رود و صداهایی را بیدار می‌کند که یک جامعهٔ مداراگر باید به نوایش همچون آموزه‌ای بزرگ گوش کند.