بحثی در روش شناسی تحولات شعر امروز فارسی

پرواز بنفش قوهای سفید

حسین رسول زاده

شعرِ امروز فارسی می‌تواند با پذیرش این اتهام که دچار «بحران» شده است از خود رفع اتهام کند. زیرا محتوای «اتهام»، خودْ حکمی‌ست که شعر امروز را «تبرئه» می‌کند. در واقع شعرِ امروز متهم است در تقدس و جاودانگی احکام خدایان، شک کرده و همین، جهانِ شعر ما را که دیگر مدت‌ها بود بر داشته‌هایش قناعت ورزیده و آرام گرفته بود دچار بحران و تلاطم کرده است.

شعر هر دوره‌ای از رنجْ‌یافته‌های شاعران گذشته، امکان حضور می‌یابد و شعرِ هیچ دوره‌ای نمی‌تواند با آنچه از گذشته به وی رسیده سر کند. شاعر حافظ جهان نیست. او مقهور رؤیاهایی‌ست که از زبانش برمی‌خیزند و جهانِ قطعی را به بحران می‌کشند، می‌آشوبند. پس شعرِ امروز، مانند کسی که متهم به «آزادگی»ست، جرم خود را همچون دسته گلی به گردن می‌گیرد و این یکی از افتخارات شعر امروز ـ شعر خلاقهٔ دو دههٔ اخیر ـ است که با کشف عرصه‌ها و امکانات تازه، الگوها و باورهای جاودانْ‌نمای حاکم بر شعرِ معاصر را به بحران کشیده است.

اما شعر امروز از چیز دیگری رنج می‌برد. از این که رنجِ زبانی شاعران که قلمرو شعر فارسی را گسترش داده، هنوز پژواک مناسبی دریافت نکرده است. پس، شاعران خودْ در مقام منتقد به توضیح شعر و سروده‌هایشان می‌پردازند. هر از چند گاهی، شاعری از میان شاعران، مأموریت می‌یابد، آنچه را اتفاق افتاده است شرح دهد، توضیح دهد، روشن کند... این امر به خودی خود، چیز بدی نیست. شاعران حق دارند. اما باید توجه داشت گفتارِ آنان به هیچ وجه، سخنِ قطعی دربارهٔ اثر و سروده‌هایشان نیست و شاعران الزاماً بهترین مُفسران آثار خود نیستند. زیرا اثر به مجرد تولد، از مؤلف جدا شده و منشی مستقل می‌یابد. به گفتهٔ نورتراپ فرای «شاعری که در مقام منتقد سخن می‌گوید، حاصل کلامش نقد نیست بلکه اسنادی است که منتقدان بررسی خواهند کرد. این گونه اسناد چه بسا اسناد ارزشمندی هم باشد، منتها اگر آن را به صورت دستورالعملِ نقد بپذیرند، آن وقت است که مایهٔ گمراهی می‌شود، فرض اینکه شاعر الزاماً بهترین مفسر آثار خودش یا اصول و مبانی

ادبیات است (یا می‌تواند باشد) به مقولهٔ طفیلی‌گری یا مرده‌خور انگاری منتقد تعلق دارد.»[1]

شعر دو دههٔ اخیر با کشف امکانات نو، بی‌شک قلمرو شعر فارسی را گسترش داده است. با این حال خواهیم دید آنچه را شاعران به مثابه یافتارهایی گران‌سنگ تقدیم شعر فارسی کرده‌اند، آنگاه که در مقام منتقد سخن گفته‌اند از غنا و مرتبهٔ آن کاسته‌اند. گویی شاعر نقدنویس خواسته است آنچه را شاعر شعرنویس تقدیم جهان شعر کرده باز پس گیرد!

آنچه در پی می‌آید ـ بی‌آنکه دعوی توضیح نهایی را داشته باشد، یا بر یافته‌ها و حفاریهای روشنگرانهٔ متن‌هایی که سعی در توضیح ویژگی‌های شعر دو دههٔ اخیر داشته‌اند، بی‌اعتنایی کند ـ تنها بحثی است در روش‌شناسی انتقادی بررسی تحولات شعر امروز فارسی.

۱

تقلیل تاریخ تحولات شعر معاصر به سیر نسل‌ها و به عبارتی، نسل‌بندی کردن تاریخ شعر، گونه‌ای از رویکرد سنتی است که همچنان معطوف به اقتدار «مؤلف» باقی مانده است. در چنین رویکردی، «متن» را البته یکسر کنار نمی‌گذارند بلکه آن را به سیاقِ تاریخ شاهان، همچون مشخصات یک قدرت حکومتی، ارزیابی می‌کنند که میان «نسل‌ها» دست به دست می‌شود و در هر «سلسله‌ای» مشخصات و ارکانی خاص می‌پذیرد. بدین سان است که متن به موارد و مصادیقی فرو کاسته می‌شود تا کارِ طبقه‌بندی کردن مؤلف در میان سلسلهٔ نسل‌ها سامان پذیرد و جایگاه مؤلف در میان یکی از نسل‌ها قطعیت یابد. متن به مؤلف معطوف می‌شود و مؤلف در سلسلهٔ یکی از نسل‌ها اثبات می‌شود. بدین ترتیب شاعری که با سرپیچی از نحو زبان، نظم جهان را به چالش می‌کشد و با هر شعر دم فرو می‌بندد تا متن به سخن درآید، در نظم خاصی از زنجیرهٔ نسل‌ها زندانی می‌شود. یک بار برای همیشه تعریف می‌شود و او که خود را در متن جاری کرده بود، ناگهان خود را در کاستی که برایش مقرر داشته‌اند محکوم به سکون می‌یابد. بررسی تحولات شعر فارسی همچون کاست، شاعران را به نسل‌های اول، دوم، سوم... طبقه‌بندی کرده و مانند جوامع عهدباستان، چنان مقرراتی بر آن وضع می‌شود که هیچ شاعری را توانِ خروج از نسل / کاستِ خود فراهم نمی‌شود. در شمار کثیری از جستارهایی که این روزها به «زیور طبع آراسته» می‌شوند، به تجمع چشمگیری از اسامی برمی‌خوریم که کوشش می‌شود در نسل / کاست‌ها و قالب‌های پیش‌ساخته‌ای دسته‌بندی شوند تا بدین ترتیب با تعیین گروه‌های بزرگی از شاعران که پشت سر هم رژه می‌روند، تصویری از تاریخ ادبیات شعر، ارائه شود.

اما متن‌های شعری همچنان که از مؤلف می‌گریزند، حصار کاست‌های مقرر را نیز می‌شکنند. هیچ کاستی نمی‌تواند متن گریزپا، متنی را که نیت مؤلف و قصدیت خالقش را پشت سر می‌گذارد، در حصار خویش محبوس سازد. ممکن است مؤلفِ متن را به زیستن (زیستی غیرعملی) در نسل / کاست محکوم کرد اما متنِ مؤلف، جان به کالبدهای مقرر نمی‌سپارد. در نتیجه، رویکردی که بررسی تحولات شعر معاصر را به سیر توالی نسل‌ها فرو می‌کاهد قادر به توضیح دیالکتیک گریز متن از حوزهٔ استحفاظی نسل / کاست نمی‌شود. مطابق این دیالکتیک، چه بسا شاعری که جزو کاستِ نسل سوم طبقه‌بندی شده شعرهایی در اندازه‌ها و سامان‌ها و افق‌های نسل پنجم بسراید. برای مثال در بررسی تحولات شعر در دو دههٔ اخیر که توسط شاعر خوب معاصر مهرداد فلاح انجام گرفته احمدرضا احمدی در «نسل سوم» ـ یعنی جایی که شاعران با «تکیه بر موضوع‌های عام» و با «کلی‌نگری، انسان محوری»... شعرسرایی می‌کنند ـ طبقه‌بندی شده است.[2] اما احمدی شاعری‌ست که در عین حال در بسیاری از شعرهایش جزئی‌نگر و فاخرگریز مانده و به عبارت بهتر متن‌های شعری علیه آنچه او را در نسل / کاستِ سوم زنجیر می‌کند به پا می‌خیزد:

دوستت دارم...
باید در چشمان نگریست
یا در گوش‌ها گفت؟
جنبش انگشتانت که به روی هم انباشته شده بود
و مروارید چشمانت
دلیل بود؟

در عصر یک پاییز
در اتوبوس بودیم
دورمان دیوار شیشه‌ای سبز...
سبزی شیشه‌ها، زرد پاییز را
سبز خرم کرده بود.
از سبزی برگ‌ها بهار به اتوبوس نشست.
بیرون خزان در کار بود.
نمی‌دانستم در بهار درون باید گفت؟
یا در خزان برون؟

من و بهار پیاده شدیم
بهار در خیابان محو شد
پاییز در کنارم راه می‌آمد.[3]

این شعر با بهره‌گیری از واژگان زبان هر روزه و با کاربرد تکنیک روایی که جا به جا با احساس و دریافت شاعر در آمیخته، آفریده شده است. در داستان‌هایی هم که از زبان اول شخص و با ضمیر «من» روایت می‌شوند راوی این مجال را می‌یابد که بی‌هیچ واسطه‌ای به دریافت و احساس خود امکان بروز دهد و به گفتهٔ رولان بارت روایت را بر اساس ترکیبی از روش‌های شخصی و غیرشخصی پیش برد. ساختار روایی شعر موجب شده کُنش زیبایی شناختی به تعویق افتد و خواننده برای رسیدن به پایان ماجرا، کنشی داستانی و یا به تعبیر ای. ام. فورستر «انتظارِ بعد چه خواهد شد» را در ساحت شعر تجربه کند.

و شاعری همچون فروغ هر چند که در قفس «نسل دوم» محبوس شده است اما در بسیاری از شعرهای او، روی آوردن به واژگان و ترکیب‌های زبان هر روزه و گزینش لحن‌های رایج و زنده به شکلی صریح و عریان دیده می‌شود:

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید
من خواب یک ستارهٔ قرمز دیده‌ام
و پلک چشمم هی می‌پرد
و کفش‌هایم هی جفت می‌شوند
و کور شوم
اگر دروغ بگویم

آخ...
چقدر دور میدان چرخیدن خوبست
چقدر روی پشت بام خوابیدن خوبست
چقدر باغ ملی رفتن خوبست
چقدر مزهٔ پپسی خوبست
چقدر سینمای فردین خوبست*

در شعر کسی که مثل هیچ کس نیست ـ که دو قطعهٔ بالا گزیده‌ای از آن است ـ شاعر از جایگاه برتر و کلاسیک به زیر آمده و در متن جامعهٔ شهری از دریچهٔ (دوربین؟) نگاه دخترکی رنج‌دیده، جهان را نگریسته و جالب آنکه این دگردیسی در زبان، اتفاق افتاده است. یعنی شاعر، زبان فاخر و رسمی خویش را به راوی / دخترک، عاریه نداده بلکه با حذف خود، زبان سادهٔ راوی را تبدیل به شعر کرده است. این ویژگی‌ها(= استفاده از امکانات درونی زبان هر روزه، بهره‌گیری از ساخت‌های روایتی، فردگرایی و گریز از زبان فاخر و کلی نگر) تعلق به «نسل پنجم» دارد اما می‌بینیم در متنی متعلق به «نسل دوم و سوم» حضور دارند! چگونه است که علی‌رغم به بندکشیدن شاعران و تعریف یکبارهٔ آنان، متن‌ها و شعرها در محدوده‌ای که برایشان مقرر شده ساکن نمی‌شوند، مرزها را در می‌نوردند، درهم می‌لولند، به حوزه‌های یکدیگر سرک می‌کشند، به مناطق ممنوعه پا می‌گذارند و تن به مقرراتِ نسل / کاست نمی‌سپارند؟ در واقع نقش عنصر ناخودآگاه در فرایند آفرینش شاعرانه و نیز سلطهٔ زبان از عوامل مؤثری است که نه فقط گریز متن را از مؤلف بلکه خروج گاه به گاهی آن را از حوزه‌های تاریخی نسل‌ها سبب می‌شوند. متنْ خودْ حکمی است که تقلیل بررسی شعر را به تاریخ خطی جابه جایی نسل‌ها، مختل می‌سازد و در استحکام آن تردید می‌افکند. به همین دلیل امروز سخن گفتن از متن اگر به جای بازشناسی مشخصه‌ها و مؤلفه‌های ساختاری ـ زبانی و ردیابی حرکت عمومی و مستقل متن‌های شعری به نسل‌بندی شاعران منتهی شود، در بینش ما نسبت به جهانِ شعر، دگرگونی چندانی ایجاد نخواهد کرد و ما همچنان با حفظ اقتدار مؤلف، در دیدگاه‌های پیشامدرنیستی، غرق خواهیم ماند. اکنون نقد باید به جای نسل‌بندی شاعران ـ که صورت نوینی از همان دُگم مؤلفْ محوری و تجلی شیوهٔ طایفهٔ‌باوری‌ست ـ به متن توجه کند. زیرا شاعر در متن اتفاق می‌افتد و هیچ حکمی نمی‌تواند متن را از یک اثر تا اثری دیگر، یکسان و همسان و بلاتغییر نگه دارد. بدین سان نمی‌توان از نسل‌های مشخص و شسته و رفته و یک بار برای همیشه بسته‌بندی شده سخن گفت. تنها می‌توان از متن‌های گریزپا و خلاق گفت. امروز بیش از هر زمان دیگری، ضرورت انتقال تفکر نقد از حوزهٔ نسل‌اندیشی به ساحت متن‌اندیشی احساس می‌شود. به قول مالارمه «این زبان است که حرف می‌زند نه مؤلف.»

۲

شعر دو دههٔ اخیر با کشف عرصه‌ها و امکانات تازهٔ زبانی و ساختاری، کرانه‌های شعر معاصر فارسی را بسط داده است. بر اساس کاوش‌هایی که تاکنون انجام گرفته در سیر عمومی و غالب متن‌های شعری دورهٔ اخیر، بنیان‌ها و ویژگی‌های برجسته‌ای ردیابی شده است. با این حال برخی از این ویژگی‌ها که به نوعی مرزهای نوین قلمرو شعر فارسی را معین کرده‌اند، منشا بروز سوءتفاهمات و پاره‌ای کژفهمی‌های نظری شده است.

بهره‌گیری از امکانات زبان رایج و به کارگیری امکانات روایت داستانی به صورت خودآگاه از جمله مواردی است که به طُرق گوناگون چهرهٔ شعر بیست‌سالهٔ اخیر را دیگرگون کرده است. عنایت سمیعی در تأملی در شعر دههٔ شصت،

«چشم‌پوشی از زبان فاخر و گرایش به سمت ساده‌گویی» و زبان محاوره[5] را یکی از مختصات زیبایی‌شناختی آن برشمرده و مهرداد فلاح نیز با بیانی مشابه «گریز از زبان فاخر ادبی و گرایش به زبان زنده و رایج»[6] را از ویژگی‌های برجستهٔ «شعر دو دههٔ گذشته» اعلام کرده است. دیگران نیز کم و بیش بر این نظر اتفاق دارند که شعر نو در طی دو دههٔ گذشته به سمت زبان محاوره و *روزنامه‌ای*[7] حرکت کرده است.

به گمان ما چنین نیست و شعر در دو دههٔ اخیر، هیچگاه به سمت زبان رایج و هر روزه گرایش نداشته است. زیرا زبان هر روزه مَنِشی ابزاری و پراتیکی دارد. معنای یکّه‌ای را تحویل می‌کند. شفاف و گذرنده است و به محض تحویل معنا، موجبیت خود را از دست می‌دهد، حذف می‌شود و سبب‌های هستی شناختی‌اش بیرون از ساخت‌های آن جای دارد. در حالی که شعر و زبان شاعرانه با منشی خودبسند از هر گونه تعین نیت‌گون و ابزاری رها بوده و زبان را به گوهر آزاد و خودانگیختهٔ خویش ارجاع می‌دهد. بدین ترتیب در نظام هر روزه، زبان حذف می‌شود و گوینده حرف می‌زند و در یک شعر، این زبان است که به سخن درمی‌آید. زیرا به جای تحویل معناهای واحد و پیش‌ساخته، فارغ از نیت شاعر، خود به تولید معنا می‌پردازد. به عبارت دیگر زبان شاعرانه با عصیان علیه نظم زبان رایج از معنا تهی می‌شود اما به گونه‌ای رازناک از معناهایی بی‌پایان سرشار می‌شود. این معناها ـ برخلاف زبان هر روزه ـ ثابت و سفارشی نیستند بلکه ناپیدا و ایجاد شونده در هر قرائتی به وانمودی دیگرسان تبدیل می‌شوند. شعر «بی‌وقفه معنا را وضع می‌کند برای آنکه آن را محو نماید.»[8]

با این وصف، اگر دقیقتر بنگریم خواهیم دید شعر امروز بی‌آنکه هرگز به «زبان رایج و هر روزه» گرایشی داشته باشد، تنها از امکانات واژگانی زبان رایج بهره گرفته به گونه‌ای که این «امکانات» را در شاعرانگی خویش جذب و درونی کرده است. خواهیم دید تغذیهٔ شعر امروز از امکانات زبان هر روزه ـ که به هیچ وجه به معنای گرایش به زبان هر روزه نیست ـ در عمل به نوعی همذات پنداری زبان شاعرانه و زبان هر روزه تعبیر و تقلیل یافته است. مهرداد فلاح در بررسی شعر فارسی در دو دههٔ *اخیر* با اعلام اینکه «هر چه زبان شعر به زبان زنده و متداول نزدیکتر باشد، بار فرهنگی و تاریخی (؟!) آن بیشتر می‌شود»، «توصیهٔ نیما» را یادآوری کرده و سر آخر نتیجه گرفته است «شعر نو فارسی در دو دههٔ اخیر... با عنایت به توصیهٔ نیما به نزدیک کردن زبان شعر به طبیعت زبان، به سود زبان زنده و رایج: از فخامت و طنطنهٔ کلاسیک (از نوع شاملویی و اخوانی) فاصله گرفت.» او همچنین با آوردن یک نمونه از شعر موردنظر، حکم نهایی را چنین صادر کرده است: «این لحن‌های گفتاری، چنان نقش سرنوشت‌سازی در شکل‌گیری این شعر دارد که بعید به نظر می‌رسد جز از طریق چنین زبانی، چنین محتوایی قابلیت بیان بیابد.»[9] در چنین رویکردی، شعر و زبان شاعرانه تا حد قالبی که گویا قرار است «محتوایی» از پیش ساخته را «بیان» کند تقلیل می‌یابد. شعر منش مستقل، خودکفا و تولیدگر خود را از دست می‌دهد و با فرض نزدیک شدن به «طبیعت زبان زنده و رایج» به شاخه‌ای از زبان هر روزه فرو کاسته می‌شود.

درست است که شعر امروز فارسی از لحن‌های فاخر فاصله گرفته است اما این امر به معنای انحراف به سمت زبان رایج نیست. اتفاقاً شعر امروز بیش از هر زمان دیگری از نظام زبان هر روزه منحرف شده است. بهره‌گیری از امکانات نهفته در زبان هر روزه، فرایندی‌ست به غیر از گرایش یا به کارگیری زبان هر روزه. در واقع شعر امروز، زبان هر روزه را به مثابه یک نظام زبانی به کار نمی‌گیرد بلکه از امکانات واژگانی آن استفاده می‌کند به طوری که این امکانات را در قلمرو شاعرانهٔ خویش مستحیل می‌سازد. زبان هر روزه واژگان را در نظام جبری و تک ساختی محبوس می‌سازد. شعر با شکستن نُرم زبان، واژگان را از زنجیر استبدادی رها ساخته و در خویش جاری می‌سازد. بدان مَنِشی در خود می‌بخشد به گونه‌ای که واژگان از سلطهٔ مؤلف خارج شده و با نفی معناهای نیت‌گون، ساختی چند معنایی می‌پذیرد.

اشتباه تو در این است که برمی‌گردی
بلند می‌گویی: سلام!
می‌گویم: سلام
می‌گوید: دوستم داری؟
دارم!
و می‌گویم

گاهی عقب می‌مانم
آن وقت باید بدوم
بدوم تا به این دست‌ها برسم
دست‌هایی که مرا برمی‌دارد
روی همین کاغذ
به دست تو می‌سپارد... می‌بینی!؟

آهسته هم که بخوانی
جواب می‌گیری[10]

در این شعر، واژگانِ زبان هر روزه از مدار خود خارج شده و با از دست دادن محتوای کارکردی و واسطه‌گانی‌شان در ساختی فرا ابزاری و چندمعنایی امکان ظهور یافته‌اند. به عبارت دیگر این واژگان هر چند که از نظام زبان رایج برخاسته‌اند ولی دیگر در خدمت آن قرار ندارند بلکه نظام کارکردی و ارتباطی زبان رایج را برهم زده‌اند. ساخت معنایی واژگان، همان نظام آشنای زبان هر روزه و طبیعی نیست. واژه‌ها بیش از آنکه حامل معناهای یکّه و نیت‌گون باشند، در جاودانگی و قطعیت هر معنایی تولید شک می‌کنند و بدین سان زبان شعر نه همچون قالبی از پیش‌ساخته برای بیان «محتوا» بل به سان «نیرویی خلاق» آشکارگی می‌یابد. شاعر، نُرم زبان رایج را درهم شکسته و بی‌آنکه خواسته باشد ساخت نحوی جدیدی را بر حرکت واژه‌ها تحمیل کند، واژگان را از سلطهٔ نظام تک معنایی بیرون ریخته است. **ظاهراً زبان شعر به زبان رایج نزدیک شده است.**

اما در نگاه عمیق‌تر در می‌یابیم چنین نبوده و واژه‌ها با شکسته شدن قاعده‌های رایج زبانی به نقش امانت‌داری حمل معناهای نیت‌گون خیانت کرده‌اند شعر هر چند که از واژه‌های زبان رایج استفاده کرده اما از آن فراتر رفته و زبان خاص خود را که فقط در ساحت متن قابل توجیه است، خلق کرده است: دست‌هایی که مرا برمی‌دارد / روی همین کاغذ / به دست تو می‌سپارد...

۳

از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ شعر دورهٔ اخیر یکی هم «استفاده از عناصر داستان» و «بهره‌گیری از امکانات روایی داستان» است. به گفتهٔ مهرداد فلاح «این رویکرد در سال‌های اخیر، گسترش بیشتری یافته و در شعرهای زیادی می‌توان روایت‌های داستان‌گونه را تشخیص داد.»

با این حال به نظر می‌رسد گاهی همان لغزش‌هایی که در رابطهٔ میان زبان شاعرانه با زبان رایج و زنده رخ داده به نوعی در تحلیل مناسبت بین شعر و امکانات داستانی پدید آمده است. چنان که مسعود احمدی در جستار مفصل خود با عنوان *ما، اکنون، فردا و فردای ادبیات ما* مدعی شده است «قصه به سوی شعر، شعر به جانب قصه، و این هر دو به سمت زبان محاوره و روزنامه‌ای... در حرکتند»[۱۱] و مهرداد فلاح با همین گمانه در تحلیل شعری از شمس لنگرودی (از سوراخ کلید / به اتاق از یادرفته می‌نگریم...) با تذکر اینکه «شعر از نوعی موقعیت زمانی ـ مکانی خاص برخوردار است که آن را از نظر روایی به داستان کوتاه نزدیک می‌کند» می‌نویسد: «فصل جمع می‌نگریم به واقع نمایی این گزارش، خدشه وارد می‌آورد چرا که بعید به نظر می‌رسد در آنِ واحد، چند نفر بتوانند از سوراخ کلید نگاه کنند. در ضمن، دیدن مشتی باز از لای روزنامه، آن هم از سوراخ کلید، به همان مشکل قبلی دچار است»[۱۲]

باید توجه داشت شعر دو دههٔ اخیر بی‌آنکه به سمت داستان حرکت کرده یا بدان نزدیک شده باشد تنها از «امکانات» روایی داستان بهره‌جویی کرده و در واقع این امکانات را به استخدام خویش در آورده و در اندام گسترش یابنده‌اش مستحیل کرده است. بنابراین در تحلیل چنین شعرهایی نباید فراموش کرد این متن‌ها هر چند که از امکانات و تکنیک‌های روایتی بهره گرفته‌اند اما مقهور این امکانات نشده بلکه آنها را در خدمت شعریت خویش درآورده‌اند و بدان روح شاعرانه بخشیده‌اند. به همین دلیل در تحلیل یک قطعهٔ شعری، صحبت کردن از «واقع‌نمایی» بی‌مورد می‌نماید. زیرا موضوع بحث نه یک داستان بلکه شعر است. ضمن آنکه مفهوم «واقع‌نمایی» آن چنان که دوست عزیزمان مهرداد فلاح طرح کرده درست نیست. چرا

که مفهوم «واقع‌نمایی» همان طور که تزوه‌تان تودورف در رسالهٔ درآمدی به *راست نمایی* نشان داده است «لزوماً به معنای همخوانی با واقعیت نیست»[۱۳] مسئله در «راست‌نمایی» آن نیست که ببینیم موضوع روایت امکان تحقق در واقعیت بیرونی را دارد یا نه بلکه تحقق‌پذیری آن در ساحت متن، مورد نظر است. مناسبت میان «راست‌نمایی» با واقعیت، همچون رابطهٔ گفتار و مصداق نیست بلکه فراهم ساختن تمهیداتی‌ست که رخداد را چونان واقعیتی ادبی در درون متن توجیه کند. به گفتهٔ تودورف «پرسش محوری در بحث راست‌نمایی این است: آیا واقعیت متن با قاعده‌های ژانر ادبی که متن در چارچوب آن جای گرفته است خوانا هست یا نه؟» بر این اساس چه بسا موضوع روایت در عالم واقع امکان تحقق نداشته باشد ولی در ساحت متن باورپذیر و قابل توجیه بیاید. در داستان مسخ، گره‌گوارسامسا به طرزی امکان‌ناپذیر به حشره‌ای عظیم‌الجثه تبدیل می‌شود. اما به

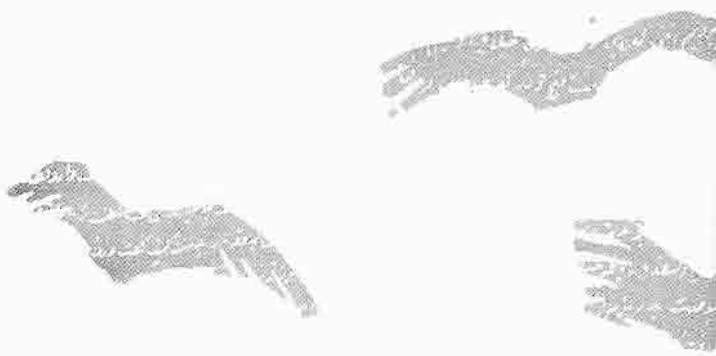
و کارت‌های من هیچ‌کدام عکس نداشت
می‌بایست با زنی که در خیابان می‌رفت صحبت کنم
زن بر زمین افتاد
و به بوتهٔ علفی تبدیل شد

هراسان برگشتم
و با مأموری که هنوز کارت درون عکس مرا در دست داشت
به خیابان آمدیم

زن با کیفش در دست می‌گذشت

به او نزدیک شدم و صدایش کردم
برگشت و در هیئت کبوتران بی‌جان
بر کارت شناسایی من فرود آمد[۱۴]

این شعر با استفاده از کُنشهای داستانی و در زبانی عینی و فاصله‌دار ـ که تعارض میان روایت و رخداد را برجسته کرده و از این طریق به فضاهای گنگ و مه‌آلود دست می‌یابد ـ آفریده شده است. با این همه، نیمی از زیبایی این شعر در آن است که بعید به نظر می‌رسد زنی کیف به دست به صورت کبوتری بی‌جان بر کارت شناسایی فرود آید.



۴

این بحث را پایانی نیست. ■

گونه‌ای امکان‌پذیر در ساحت متن به باورپذیری می‌رسد.

بنابراین در شعر موردنظر ـ که به رغم استفاده از تکنیک روایی با «قاعده‌های ژانر ادبی» شعر قابل سنجش است ـ آنچه اصلاً اهمیت ندارد این است که آیا در آنِ واحد، چند نفر می‌توانند از سوراخ کلید نگاه کنند یا نه. زیرا اساساً تحقق‌پذیری رخداد در واقعیت خارج از متن، مسئله و مشغلهٔ «واقع‌نمایی» نیست. چنین رویکردی ضمن آنکه مناسبت میان شعر و داستان را مخدوش می‌سازد، ساحت شعر را به عکسبرداری و تقلید از واقعیت، تنزل می‌دهد. تصادفی نیست که مهردادفلاح وقتی از امکان‌ناپذیری رخدادِ موضوع شعر، بحث می‌کند شعر را «گزارش» می‌نامد و می‌نویسد: «فعلِ جمع می‌نگریم به واقع نمایی این گزارش خدشه وارد می‌آورد...»

مأمور از من کارت شناسایی می‌خواست

پانوشت‌ها

۱. *تحلیل نقد* / نورتروپ فرای / صالح حسینی / نیلوفر / ص ۱۸.
۲. *کارنامه* / شماره ۲ / جای دوربینها عوض شده است.
۳. *همهٔ آن سالها* / احمدرضا احمدی / نشر مرکز / ص ۱۰۴.
۴. *مجموعهٔ اشعار فروغ* / انتشارات نوید / چاپ ۱۳۶۸/ ص ۴۲۹.
۵. *ویژهٔ هنر و ادبیات کانوح* / ۱۳۷۰ صص ۱۰ و ۱۱.
۶. *کارنامه* / شماره ۲/ جای دوربینها عوض شده است.
۷. *فرهنگ و توسعه* / شمارهٔ ۳۴ و ۳۳ سال ۷۷/ ص ۳۱/ مقالهٔ مسعود احمدی.
۸. *مرگ نویسنده* / رولان بارت / *فصلنامهٔ هنر* / سال ۱۳۷۳/ ص ۳۸۰
۹. *کارنامه* / شماره ۲/ جای دوربینها عوض شده است.
۱۰. شعری از مهرداد فلاح /*کارنامه* شمارهٔ ۱/ ۱۳۷۷.
۱۱. *فرهنگ و توسعه* / همان شماره
۱۲. *کارنامه* / شماره ۲ / جای دوربینها عوض شده است.
۱۳. *ساختار و تأویل متن* / بابک احمدی / چاپ اول / ص ۲۸۳.
۱۴. نگه دار باید پیاده شویم / علیرضا حسنی آبیز / نارنج / ص ۷۱.