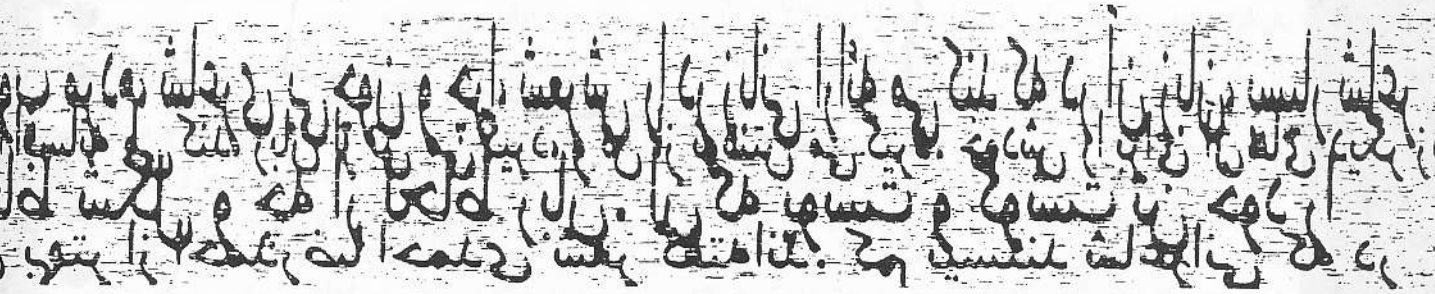
در جستجوی آن لغت تنها

پرهام شهرجردی

زیر عنوان "در جستجوی آن لغت تنها" سعی من این است که هر بار حاصل یک جست وجوی زبانی را در شعر دنیا و خودمان که جزیی از آنیم در این صفحات بیاورم و آن چه می‌آورم خود طبعاً چیزی جز محصول جست و جوی من از میان تجربه‌های دیگران و کارگاه‌های گروهی و فردی شاعران نخواهد بود که یدالله رویایی هم یکی از آن‌هاست. و اگر عنوان کارم را از او وام گرفته‌ام از آن جهت بوده است که "در جستجوی آن لغت تنها" دقیقاً به قصدی که من در این جا دارم بیش‌تر از هر چیز دیگر می‌خورد.

این جست و جو را با OULIPO[1] آغاز می‌کنم که پیش ما ناشناس مانده است. پ.ش.



کارگاه ادبیات ممکن: OULIPO

ادبیاتی را ادبیات ممکن (پتانسیل) می‌نامیم که در میان جست‌وجوهای ما از شکل‌ها (فرم‌ها) و ساختارهای نوین به صورت بالقوه وجود دارد. نویسنده است که امکان‌ها، اجبارها و توانایی‌ها را کشف می‌کند و هر طور که دل‌خواهش است از آن‌ها استفاده می‌کند.

کارگاه ادبیات ممکن (Ouvroir de Litterature Potentielle) که به اختصار OULIPO خوانده می‌شود، در سال ۱۹۶۰ به‌وسیلهٔ رمون‌کنو (Raymond Queneau) و فرانسوا لو لیونه (Francois Le Lionnais) بنیان نهاده شد. تلاشی سامان‌یافته در جهت کشف امکانات نهفتهٔ ادبیات و قواعد ادبی و به طور کلی‌تر: زبان. پروژهٔ عظیمی که نویسندگان و ریاضی‌دانان، شاعران و منطق‌دانان را گرد هم آورده بود تا با کنار هم قرار دادن حرف‌ها و کلمات بر اساس ساختارها، شکل‌ها و الزامات (Contrainte) نوین، آثاری بیافرینند که مشخصهٔ برجسته‌اش اصالت، بی‌مانندی و یگانگی باشد. این چنین می‌شود که ژُرژ پرک (George Perec) رمانی می‌نویسد بی آن که از واکهٔ "E" استفاده کند و ایتالو کالوینو (Italo Calvino) با استفاده از اتحادهای ریاضیِ گریما (Greimas) طرح کتابش را می‌ریزد.

از مالارمه به این طرف دل‌مشغولیِ زبان و کارهای زبانی همواره مطرح بوده است و بارها عنوان شده است که با زبان می‌توان و می‌باید به عنوان یک شیی (Object) در خود (En Soi) و به طور مستقل برخورد کرد و از این رهگذر جستارهایی از مادیت و جسمیت زبان به دست آورد. این جستارها سرانجام به کشف یک سری ابزار و وسایل زبانی می‌انجامد که قبلا وجود نداشته است و خود قاعده، هنجار و اجبار تازه‌ای برای خلق اثر می‌شود. هدف این جنبش این است که زبان به صورت سامانه‌ای پیچیده در نظر گرفته شود، مرکب از اجزاء و عناصر مختلف، حرف‌ها و کلمات و پاراگراف‌ها که از قراردادن آن‌ها در کنار هم شعر تولید می‌شود. در واقع یک نوع تحقیق تجربی بر روی زبان صورت می‌گیرد که در این تحقیق هیچ چیز نباید جلوی اعمال مختلف بر روی اجزاء و عناصر سازندهٔ متن (شعر، رمان و...) را بگیرد تا در نهایت بتوان به نتیجه‌هایی که این جنبش در نظر گرفته است، رسید. مالارمه خود مثالی به دست داده بود "رویای او شعری بود که کم‌ترین بهره را از روابط و مشخصه‌های قراردادیِ زبان برده باشد." پس خارج کردن زبان از عمل‌کرد معمول و روتین،یک هدف است. بر همین اساس است که با اِعمال روش‌های مختلف سعی در به دست آوردن استعدادهای ناشناخته، پنهان و مهجور زبان می‌کنند. این جنبش به گفتهٔ کلود برژ (Claude Berge) بر ضد "اتفاق" در نوشتن و یا نقش "اتفاق" (Hasard) در نوشتن حرکت می‌کند و این باعث می‌شود که این جنبش فاصلهٔ خود را با جنبش‌های دیگری که نوشتار خودکار (automatique ecriture) را دنبال می‌کردند و نیز آن‌هایی که از ادبیات نامعلوم (Litteratrure aleatoire) دم می‌زدند، از جمله ماکس بِنز[2] (Bense Max) که در اشتوت‌گارت فعالیتش را آغاز کرده بود، حفظ کند. یکی از محورهای اصلیِ آن‌ها این است: تعیین کردن یک الزام، یک اجبار (contrainte) است، نویسنده برای خود یک اجبار، یک الزام تعیین می‌کند و بر اساس آنچه تعیین کرده، خود را ملزم به رعایت آن کرده و دست به کار نگارش می‌شود و دیگر الهام‌های شبانه و آن گونه رمانتیسم‌ها محلی از اعراب ندارند. پایه‌گذاران کارگاه، دو وظیفهٔ زیر را تعیین کرده بودند:

نخست ـ ابداع، تولید و فراهم آوردن ساختارهای تازه، شکل‌های (فرم‌ها) نوین. از این ره‌گذر، باید به ورود برخی قوانین و قواعد ریاضی و استفاده از قواعد ترکیبیِ علوم ریاضی اشاره کرد. رمون کنو در همان سالی که جنبش Oulipo کارش را شروع کرد، با انتشار کتاب "صد هزار میلیارد شعر" نمونه‌ای بی‌بدیل ارائه داد که در نوع خود بی‌سابقه بود. او در هر صفحه از کتابش، چند جمله می‌آورد، بعد هر سطر از سطر دیگر جدا می‌شود و هر

جمله می‌تواند با جملهٔ صفحات بعد ترکیب شود و یک شعر تازه را به وجود بیاورد. به این ترتیب در کتابی کوچک، به تعدادی نامتناهی شعر می‌رسیم.

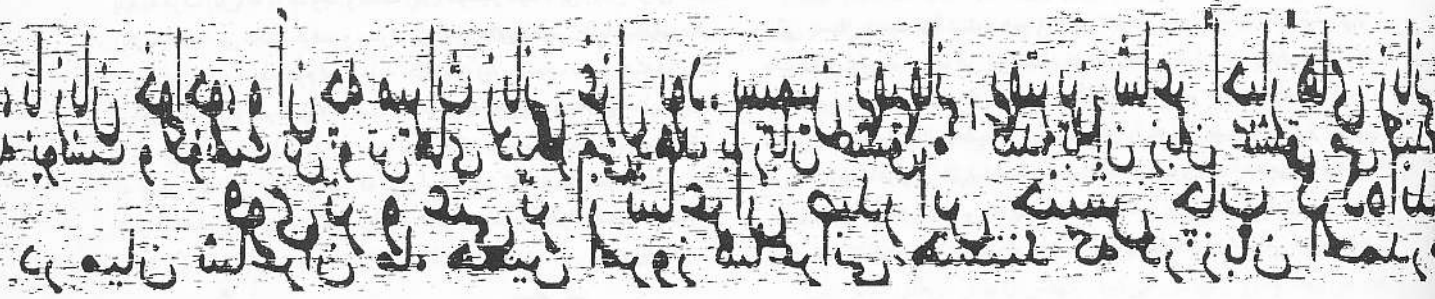
دوم ـ کار بر روی آثار کلاسیک ادبیات تا نحوهٔ استفاده از ساختارها، شکل‌ها (فرم‌ها) و سوژه‌ها بررسی شود.

همانطور که گفته شد، یکی از ویژگی‌هایی که این جنبش دارد، این است که مسالهٔ الهام شاعرانه (Inspiration) را زیر سؤال می‌برد[۲]. رمون کنو، در این باره می‌گوید: "نویسندهٔ واقعی هیچ وقت در موقعیت خاصی قرار نمی‌گیرد تا چیزی به او الهام شود، چرا که او همواره در این موقعیت قرار دارد." گذار از سوررئالیسم اثری نامطلوب بر او گذاشته بود. بوطیقای سوررئالیست‌ها او را ارضا نکرده بود و حالا او به دنبال فضای دیگری

- چون کاغذ نایاب است، از کلماتی که از سطر بیرون می‌زند، استفاده نکنیم تا بتوانیم خطوط را فشرده‌تر کنیم:

وقتی به آخر هر سطر نزدیک می‌شویم، باید از کلماتی استفاده کرد که تا حد امکان کوچک و کم‌حجم باشد تا از رفتن قسمتی از آن به سطر بعد جلوگیری کرده باشیم.

رمون کنو فرمی ثابت ابداع کرده است: نگارش در سه گروه چهار زوجی، متشکل از اسم + صفت، سپس هفت خط شعر "آزاد یا سپید" که بین یک تا هفت سیلاب باشد، و دست آخر چهار تا اسم + صفت. مثالی به دست می‌دهیم از یان مونک (Ian Monk):



می‌گشت، مُدل دیگری که در آن شناختی روشن از آن‌چه انجام می‌شود، وجود داشته باشد. نخستین طرح ادبیِ او به رمان درآوردن "گفتار در روش" (Discours de la Methode) رنه دکارت بود. وقتی این مساله مطرح می‌شود که نویسنده به طور دائم در موقعیت الهام قرار دارد، باید ابزار و وسایلی را فراهم کرد که این حقیقت را به اثبات برساند. باید تولید کرد و ساخت. نوشت و آفرید تا موجودیتشان اعلام شود، شناخته شود. پس مفهوم اجبار (Contrainte) زاده می‌شود که تبدیل به هستهٔ مرکزی این جنبش می‌شود. اهمیت این موضوع تا آنجاست که ژرژپرک اعتراف می‌کند که بیش از نود و هفت درصد کارهایش را به لطف این مفهوم "اجبار" نوشته است. هدف Oulipo از روز اول، "تولید" محصولات ادبی نبوده است، هدف کشف ابزاری بوده است که به نویسنده این امکان را بدهد که همیشه در موقعیت الهام قرار داشته باشد، همیشه در موقعیت تولید باشد. همیشه در موقعیت نوشتن باشد و در یک کلام: نوشتن این جا و اکنون. قلبِ فعالیت‌ها و جنب و جوش‌های Oulipo با اجبار و الزام می‌زند. به چند نمونه از تمرین‌ها و کاروزی‌هاشان نظری می‌اندازیم:

- متنی بنویسید که در آن کلمات به طور متناوب از حروف صامت و مصوت تشکیل شده باشند: در این جا، نویسنده یا شاعر، باید ابتدا یک کلمه بیاورد که حرف اولش صامت و حرف بعدی‌اش مصوت باشد، مثل Le در زبان فرانسه که L صامت و E مصوت است و همین شیوه را در مورد کلمات دیگر به کار گیرد. یعنی حروف هر کلمه باید یکی در میان صامت و مصوت باشد.

- متنی بنویسید که در آن کلمات به ترتیب حروف الفبا آمده باشند: یعنی کلمهٔ اول با اولین حرف الفبا نوشته شود، دومین کلمه با دومین حرف الفبا و الخ.

ایستگاه پاریس	چمدان بازدیدشده بلیت سوراخ شده	گذرنامه کنترل شده
آسان‌بر پایین رو	قطار مدرن جایی‌تنگ	واگن سیگاری
قطار سریع‌السیر	بلیت کنترل شده مسیری‌لاینقطع	واگن‌های دوبله
	چند جا زیر دریا؟ قطار ترمز می‌کند بریتانیا نزدیک می‌شود با راه‌های‌باستانی‌اش.	
علف سبز	قطار آهسته پایانهٔ واترلو	دوچرخه‌سواران فرز

باید توجه داشت که در این جا یک فرم ثابت و ساکن، شکلی سیال و روایی به خود می‌گیرد.

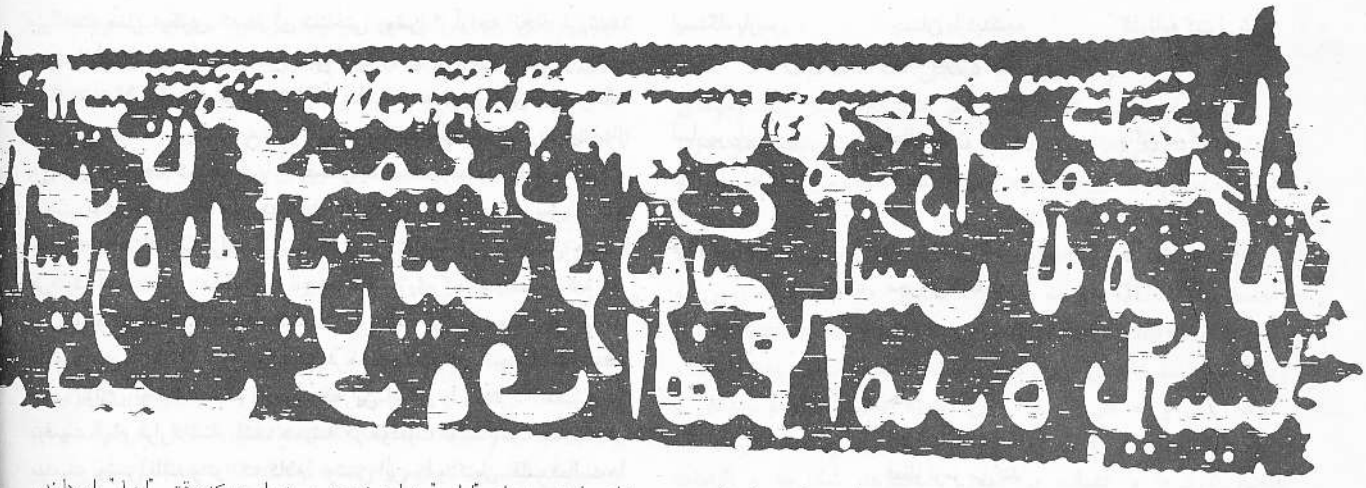
دل در این برهوت دیگرگونه چشم‌اندازی می‌طلبد.

داریم از استعدادهای زبانی صحبت می‌کنیم و از این که در زبان گوشه‌های ناشناخته‌ای وجود دارد که باید کشف شود. به راهکارهایی که این جنبش پیش رو

می‌گذارد، اشاره کردیم. ولی ما زبانمان ـ زبان فارسی ـ استعدادهای نهفتهٔ خود را دارد و بالطبع با الگو برداریِ سردستی از این جنبش و آن حرکت ادبی نمی‌توان دست به کار کشف ناشناخته‌های زبانی شد که از لحاظ ساختاری و زیربنایی با زبان مثلاً فرانسه یا انگلیسی به‌کلی متفاوت است. دل‌مشغولی‌زبان و زبان‌گرایی و زبان‌محوری و زبان‌سالاری اما چیزی نیست که فقط مختص نقطهٔ خاصی از کرهٔ خاکی باشد. به اشکال مختلف در زبان‌های مختلف می‌توان به این کشف رسید.

زبان در شعر فارسی چه نقشی داشته؟ چه نقشی می‌تواند داشته باشد؟ چه نقشی باید داشته باشد؟ از طرفی این جا و آن جا می‌خوانیم که: «زبان برای زبان شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معناشدن غرق کند، تا حوزه‌های جدید زبانی را با قراردادن آن‌ها در دوردست، با کش دادن درک لذت آن‌ها، قابل لمس کنند. زبان باید به مرگ زبان، به مرگ وجد و شعف زبان، هوشیار شود، با بی‌هوش کردن اعتیاد زبانی، با خواباندن عادت خرفت و بیدارکردن گوش‌های باهوش جدید، مجهز به فن جدید، فن مرگ جدید. لازم است ما به آخرالزمان زبان نزدیک شویم.» که این یک برخورد رادیکال و غیرمسؤولانه است و بیش‌تر به تحریک و عکس‌العمل می‌ماند تا راه حل. این جا رد یا تاءیید این مدعا مورد بحث نیست. مساءله این است که این به عنوان راهکاری ارایه می‌شود که توان این را دارد که افق‌های تازه‌ای را در زبان شعر بگشاید. ولی این تازه نقش زبان در شعر نیست، برعکس، نقش شعر در زبان و نقش "زبان شعر" در زبان است. که این نقش را شعر در غنی کردن زبان فارسی دیگر که در شعر و زبان فارسی می‌توانند کارگاهی برای "ادبیات ممکن" باشند؛ ولی در زبان انگلیسی یا فرانسه اشتیاقی یا انزجاری نیافرینند. می‌خواهم بگویم که طبیعت و سرشت زبان فارسی لزوماً و در همه جا، اجبارها و الزام‌های اولیپوئی و یا فرمول‌های تفکر غرب را برنمی‌تابد. اگر در اندیشهٔ بلانشو زبان به مرگ زبان می‌رسد و یا نوشتن را "تجربهٔ خطرناک مرگ" می‌دانند: (L'experience dangereuse de la mort) اما شاعر زبان فارسی نباید به اجبارها و امکان‌هایی بیندیشد که زبان شعرش را "مجهز به فن جدید، فن مرگ جدید" و یا فن جدید مرگ کند؛ بلکه غرض از مرگ، لذتِ نوشتنِ نشئه و جذبهٔ زبان است. مرگ در زبان مرگِ زبان نیست. رهائی از زبان است، نه رهاکردنِ زبان.

دیرزمانی است که بسیاری بر این باور بوده‌اند که باید به هر طریقی شده به زبانی مستقل دست پیدا کنند، و همه در نقد و نظرهای خود از یک کتاب شعر، و از یک شاعر، اول معیار را بر این می‌گذارند که زبان خاص دارد یا نه. و فکر نمی‌کنند که در میان همه خصلت‌های شعری استقلال زبانی هم خصیصه است. امروز بسیاری از شاعران دارند طبیعت شعر خودشان را به نفع طبیعت زبان از دست می‌دهند. و شاعرانی را می‌بینیم که به هر خفت و خواری که شده می‌خواهند به "زبان خاص" برسند که یعنی به چی برسند؟ و بعد از سی سال شاعری وقتی به "زبان" دست پیدا نمی‌کنند دست در زبان می‌برند و خراب‌کاری آغاز می‌شود. سهم



از عهد کهن داشته است،

از "چرخ چاچی"ی فردوسی و معجزات زبانیِ نظامی تا "جهنمیدن" ایرج میرزا همیشه این تجربه‌های زبانی را در شعر داشته است. "چرخ چاچی" اشاره به این بیت فردوسی است که می‌گوید: "ستون کرد چپ را و خم کرد راست / خروش از خم چرخ چاچی بخاست". تصویر رهاکردن تیر از کمان است. در این جا کلمهٔ "چاچی" هیچ معنی‌ای نمی‌دهد، برای زنگ حروف چ و خ (alliteration) و پرکردن وزن آمده که قرینه‌ای باشد برای صامت‌های چ و خ در مصرع اول. ما هر معنی‌ای که خواستیم می‌توانیم به چاچی بدهیم. "جهنمیدن" را در شعر ایرج‌میرزا می‌بینیم. آن جا که می‌گوید: "بر سر در کاروان سرائی / تصویر زنی به گچ کشیدند" و در ادامهٔ آن می‌گوید: "درهای بهشت بسته می‌شد / مردم همه می‌جهنمیدند". (و بالاخره: ایمان و امان به سرعت برق / می‌رفت که مؤمنین رسیدند ـ این آب آورد و آن دگر خاک / یک پیچه ز گل بر او کشیدند ـ و الخ...".

دیگر بگذریم از اجبارها (Contrainte) که در شعر فارسی یکی دو تا نبوده است. از شعر بی‌نقطه تا مسابقهٔ شعر بی‌معنا، مشاعره‌ها، تضمین‌ها و ده‌ها اجبار زیادی از تجربه‌های "اولیپو" به این نتیجه رسیده است که وقتی "اجبار" را بردارند، زبان بی‌اجبار می‌شود و بی‌افسار می‌رود. شاعران ما نباید واهمه داشته باشند که در منظرِ زبانیِ خاصی کار می‌کنند. کارهای گروهی همیشه شاعران بزرگی را در یک خط در یک منظر (Lignee) قرار داده است، نفیِ Union اگر به معنای وحدت است ولی در شعر به معنای اتحاد نیست. اتحاد در شعر همیشه بوده است. همین تجربه‌های اولیپو، تجربه‌های (grand jeu) در فرانسه، وگروه‌های مختلف سوررئالیسم، در دنیا. گروه شاعران "بیت نیک" در آمریکا و ده‌ها تجربه‌های دیگر در زبان‌های انگلیسی، اسپانیائی، که از میان آن‌ها شاعران بزرگی برخاسته‌اند، چه در گذشته و چه در حال معاصر. در خود کشور ما و در زبان فارسی چهره‌هائی که در تجربه‌های سبک هندی درخشیده‌اند از صائب و بیدل بگیر تا کلیم کاشانی و طالب آملی و دیگران، چهره‌های بزرگی که در شعر نیمایی درخشیده‌اند از اسماعیل شاهرودی و اخوان ثالث تا شاملوی هوای تازه و باغ آینه، فرخزاد و آتشی قبل از انقلاب، و نیز چهره‌هایی که در زبان شعر "میانه‌رو"ی ما درخشیده‌اند: از نادرپور و فریدون توللی تا مشیری و سایه و کسرائی و نیز این کهکشان شاعرانی که در منظر

شعر حجم، چه قبل از انقلاب و چه بعد از انقلاب، در شعر معاصر ما درخشیده‌اند. این‌ها همه اگر محصول اتحاد نیست، پس چیست؟ اتحاد این جا به معنای اتحادیه و سندیکا نیست. آن خط نامرئی‌ای که شاعران از این جا و بیرون را، و دنیا را، به هم می‌رساند، همان قلمرو نامرئیِ شعر است. همان Invisible (نامرئی) است که قلمرو شعر است و شاعران را هم همان قلمرو به هم می‌رساند. بسته به این که شاعر در قلمرو Invisible چگونه خودش را اداره می‌کند. زبان پوست تن ما است، گوشت تن ما است، ما نباید از آن‌چه پوست و گوشتِ ما از دهان ما بیرون می‌دهد خودمان را سانسور کنیم. ما نباید از کار کردن روی زبانی که دوست داریم، و روی شاعری که دوست داریم، واهمه کنیم، اگر شاعریم. بزرگ‌ترین شاعرِ دوران، حافظ، با زبان قبل از خودش معجزه‌های شعری‌اش را می‌کرد، با زبان خواجو، و آن‌چه میراث زبانیِ غزل بود. سیمین بهبهانی بهترین شاعر "اجبار"های زبانی، نوآور و محبوب مردم، شاعری بی‌چون و چرا، شعرش را در زبانی ارائه می‌کند که در آن زبان، بسیار شاعر توانای دیگر شعر گفته‌اند. در میان شاعران ما، همین امروز شاعرانی هستند که در زبان احمدرضا احمدی بهتر از احمدرضا احمدی شعر گفته‌اند. کم نیستند شاعرانی که در تکنیک‌های حجمی، اشعاری قوی‌تر و غنی‌تر از شاعران صدرِ این جنبش چاپ کرده‌اند، چه از لحاظ شکل و چه از لحاظ زبان. آن‌که پوست و گوشتِ تنِ خود را به پوست و گوشتِ تن و تن‌های دیگر می‌دهد، با زبان عشق می‌کند، با آن زبان عشق می‌کند، و آن عشق را افسانه می‌کند، زبان از تن می‌گیرد، و تن از نوشتن می‌گیرد. خودش را برای آن‌های دیگر زبان

می‌کند، خودش را دهانِ آن زبان می‌کند، و آن زبان را دهانِ خودش می‌کند:
من تن / تو تن / من و تو تن تن / چون با تنِ تو می‌تنم / تن تن تن تن....
این طور می‌شود که زبان غنی می‌شود. با کار و با نوآفرینی روی زبانی که داریم، نه با ترکِ زبانی که دوست داریم. علی رغم میلِ خودمان، چون از وابستگی به یک منظرِ زبانی واهمه داریم. این فقرِ نقد، و دست تنگیِ نقد ما است که تا مجموعه‌ای را ناقدی باز می‌کند اول دنبال مصرعی می‌گردد که در آن گرایشِ زبانیِ خاصی را کشف کند و همان را مایهٔ سرزنش کند و بهانه‌ای برای بستن بقیه کتاب! منتقدهای ما، که خوش‌بختانه امروز زیادند، نباید جای پای شاعران نسل قدیم را، در شعر نسل جدید، عیب بدانند، و عیب ببینند. برعکس باید شوق و شیفتگی را تحسین کنند. شیفتگی سودای بزرگی است، و زبان شاعران را همین سودا ثروت می‌دهد، و غنی می‌کند. آن‌ها حضور نیما را در شعر این، و حضور رویائی را در شعر آن، می‌بینند و به جای این که به منظر زبانی بیندیشند، و به خطِ ادامه فکر کنند، می‌گویند: "شعر فارسی خسته است. از عرفان کهن افلاطونی خسته است". از افلاطون تا مالارمه همه این حرف را زده‌اند، همه این حرف را می‌زنند که شعر خسته است. از وقتی که افلاطون شاعران را از جمهوری‌اش راند و گفت که جمهوری جای شعر نیست، تا "Crise de vers" مالارمه (بحران بیت)، همه این حرف را می‌زنند، که شعر خسته است، چرا که شعر نه دیگر به جمهوری برگشت و نه برگشت به "بیت". شاعری که خستگیِ خودش را از شعر خودش، به حساب خستگیِ شعر معاصر می‌گذارد و شعر معاصر را خسته و خراب می‌بیند (می‌خواهد؟) کمبودی افلاطونی دارد و آرزوئی افلاطونی. امروز کشف گوشه‌های پنهان گرامر، آشتی‌های منع و مجاز در زندگیِ زبان، بیان آنچه از بیان می‌گریزد و زبان را شعر بالقوه، "شعر ممکن" می‌کنند، شعر را غنا می‌بخشند، ارزش می‌بخشند.

نمونه‌هایی به دست می‌دهیم از آن چه شعر را در شعر معاصر کارگاهِ زبان کرده است:

نمونه‌هائی از کتابِ آخرِ یدالله رویائی:

در وقت مرگ
فهرست کین اگرم بود
انگور می‌شدم
و می‌فشردمم.
(مجلهٔ نگاه، شمارهٔ ۵، پاریس ۱۹۹۲، دو زبانی، ترجمه حمید حق‌پرست)

فعل "می‌فشردمم" چیزی است نو، تازه. چیزی است که اصالت زبانی دارد. زبانی که در خیال و در حس تنیده شده است. رسمِ ماءلوف این بوده که از تخیل توقع تصویری "شاعرانه" داشته باشیم. این بار، تخیل زبان را هدف قرار داده. تخلیلی که زبان را هم مخیل می‌کند. این که میم، ضمیر اول شخصِ مفعولی، که فراموش و متروک مانده بود، کاربردی در کنار دوم و سوم شخص می‌یابد (می‌فشردمم، می‌فشردمت، می‌فشردمش).

از ترس بودم آنجا
اینجا مرا
ترس من از تهی از ترس
می کند.
(هفتاد سنگ قبر، ص ۱۲۲، سنگ اسماعیل)

یعنی چه؟ مصرع سوم را به تنهایی اگر بخوانیم چیزی دست‌گیرمان نمی‌شود. مصرعی بی‌معناست، این "از"ها چه نقشی دارند؟ اما به کمک مصرع اول می‌فهمیم که اسماعیل زنده که بود پر از ترس بود و حالا دیگر از چیزی نمی‌ترسد. مع ذالک تاءمل می‌کنیم و از مصرع به این سادگی نمی‌گذریم. چه چیزی کم دارد؟ "از" اولی چه کمکی می‌کند؟

در من از تو فاصله‌هائی است
من در تو نیستم
وقتی که از تو فاصله در من می گیرم
مثلِ
جدایی تو از با من.
(ص ۵۴، سنگ یزدگرد)

"من"های مصرع سوم و پنجم نه فونکسیون معمولشان را ندارند و نه معنای معمولشان را. شاعران از با من را به جای خودم آورده؟

در وقت مرگ / هر چگونه که می کنم سکوت را / پر از سکوت می کنم.
(ص ۶۹، سنگ برضا)

"چگونه" که قید پرسش است در این جا مفعول مستقیم می‌شود. وگرنه "سکوت" در آخر مصرع دوم چه ربطی با "می‌کنم" در همان مصرع، و با "می‌کنم" در مصرع سوم، در عین حال، پیدا می‌کند؟ به علاوه در سرلوحهٔ همین سنگ (سنگ برضا) جمله‌های منثوری می‌بینیم که ما را بی سوال نمی‌گذارند: "با کلمه‌های بی‌دلیل که بی‌دلیل پهلوی هم قرار گرفته بودند پهلوی بی‌دلیل همدیگر بودند" فاعل؟ نقشِ "با" و "بی"؟....

"چه زیرِ سختی دارد خاک!" در سنگِ خواجو، در سنگِ منصور: چیزهایی از زندگیِ طاس بر سنگ.

واریاسیون‌هائی که روی شعرهای صص ۵۲، ۵۳ و ۶۴ می‌شود، هم از لحاظ زبانی و هم از لحاظ فرم.

دریا / هم بسته بود، هم باز بود / در بود یا بود.
(ص ۱۴۴، سنگ سیاه)

و زندگی / حتای مرگ بود.
(ص ۴۲، سنگ برهمن)

این "حتا"ی مرگ بودن یعنی چه؟ حرف اضافه است؟ یا اسم در نقش مضاف؟ سنگ قبرهای رویائی پر است از این گونه تصرف‌های دستوری، که به انس ما چنگ می‌زنند ولی به اصل‌های ما تجاوز نمی‌کنند.

نگاهی می‌اندازیم به شعر "الف و ب و تویدن" رضا براهنی که در هفته‌نامهٔ "شهروند" کانادا به چاپ رسیده است. با تفسیرهایی که کم و بیش شاعر بر آن نوشته و ماءخذ برداشت‌های ما در این جا شده است:

حالا زبان گفتن تو و من باید دوباره در قطعاتش واقع شود
زبان با این توییدن و منبدنِ تو و من درجهان بیگانه شده
- نه من هیچگاه با تو می‌نمنم تو مرا یمن بمنان -

مشخص است که جنس کلام متفاوت است. ترکیباتی ناآشنا که خواننده را در خوانش هم دچار مشکل می‌کند؛ چرا که گوش نشنیده، چشم ندیده و زبان نچرخیده است. اما شاعر (براهنی) خود در توجیه کارش می‌گوید که باید با چشم‌ها دید، با گوش‌ها شنید و با زبان برخوردی دیگرگونه کرد. باید خواننده هم از مصرف‌کنندگیِ محضش کنده شود. باید ناشناخته‌ها را شناخت. تعریف‌ها را وسعت داد. حدها را گسترش داد. "گاهی شعر نباید از جمله ساخته شود. در گریز از تعریف‌های قراردادی و کلی‌گویانه، گاهی زبان شعر در خلاف جهت جملهٔ معنی‌شناختی سیر می‌کند. گاهی جمله برای گریز از زبان قراردادی باید بی‌معنی شود تا شعر شود. گاهی شاعر باید کلمات را حرف بزند و جمله‌ها را در هم بسازد تا حرف زدن درونی صمیمی باشد و قلمبه سلمبه و ادیبانه و "شاعرانه" نباشد. زبان شعر غیر از زبان شاعرانه است. و گاهی قواعد به هم می‌خورد تا شعر به وجود آید." این‌ها عمده حرف‌های براهنی در توجیه این گونه شعرهایش است. بله، می‌توان کاری را با تئوری توجیه کرد، و یا تئوری را با کاری. ولی آن چه ما از تئوری می‌دانیم و یا می‌خوانیم نباید موجه کار خودِ ما باشد. بلکه باید توجیه کنندهٔ کار شاعرانی باشد که بدون تئوری کار کرده‌اند، و اشعارشان رَحِمی برای آن تئوری شده، و یا سهمی از آن در خود دارد. ما نباید تئوری پیش رویمان بگذاریم و بر اساس آن شعر بنویسیم. کارگاه "اولیپو" از "شعر بالقوه"حرف می‌زند، نه از کارگاه تئوری‌سازی و یا کارگاه تطبیق تئوری بر شعر و یا تطبیق شعر بر تئوری. شاعران "اولیپوئی" (Oulipiens) در عین این که "اجبار"ی را مدار و محور کار خود می‌کنند، خود را اسیر هیچ اجباری در داخل و خارج از گروه نمی‌کنند. ■

پانوشت:

۱. در مطلب مربوط به جنبش Oulipo از منابع زیر استفاده شده است. برای مطالعهٔ بیش‌تر می‌توانید به آن‌ها مراجعه کنید:

۱۹۳۷. P.Valery, "Themes anglais pour toutes les grammaires", Gallimard,

۱۹۶۵. R.Queneau, Batons, chiffres et lettred, Gallimard,

Zulma, ۱۹۹۳. Le cahier des charges de "La vie mode d'emploi",

La litterature Potentielle, gallimard, ۱۹۹۹.

Atlas de litterature Potentielle, Gallimard, ۱۹۹۵.

۱۹۹۰. La bibliotheque Oulipienne (B.O), volumed ۱,۲,۳ ed. Seghers,

Magazine litteraire, No ۳۹۸, Mai ۲۰۰۱.

۲. ژاک بنز یکی دیگر از بنیانگذاران اولیپو به تازگی در سن ۷۰ سالگی درگذشت. همکار رمون کنو در انسیکلوپدی پلیاد بود، بیش‌تر رمان‌نویس بود تا شاعر، مؤلف دو جلد، "کلمات متقاطع" در ویژه‌نامهٔ اولیپو (ماگازین لی‌ته‌رر) آخرین مقاله‌اش را با این جمله تمام کرده بود: "امیدوارم عمر اولیپو درازتر از عمر من باشد".

۳. "نفی الهام شاعرانه" را پیش از "اولیپو" در ادبیات فرانسه از پل والری می‌شناسیم و در ادبیات ایران، در سال‌های ۳۰ از یدالله رویایی. او در یک مناظرهٔ ادبی با نادر نادرپور و حسام دولت‌آبادی در باشگاه دانشگاه تهران، در سال ۱۳۳۹ از "شعر بالقوه" حرف می‌زند. (هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص ۱۴۵).