مجله‌ی ادبی – انتقادی

شماره‌ی دو – دی هشتادوهشت

پرونده‌ی شعر آتفه چهارمحالیان

پرونده‌ی ویژه: کتاب «ظل‌الله»، شعرهای زندان رضا براهنی

پرونده‌ی ترجمه: شعر زبان

ری آرمنتراوت امیر احمدی آریان گرترود استاین آرش اله‌وردی حسین ایمانیان

رضا براهنی چارلز برنستین دیوید برومیچ باب پرلمن نیک پیومبینو

رضا جاویدآرا آتفه چهارمحالیان آلن دیویس کیت رابینسن لوییز زوکافسکی

علی سطوتی قلعه ران سیلیمن امید شمس مهدی عباسی رضا عامری

علی قنبری کلارک کولیج سمانه مرادیانی استیو مک‌کافری جروم مک‌گان

سارا نازک‌دست سوده نگین‌تاج هانا واینر جورج هارتلی لین هیجنیان کارلا هیرمن

دستور

مجله‌ی ادبی – انتقادی

www.Dastoor.org

شورای سردبیری:

حسین ایمانیان

علی سطوتی قلعه

آرش اله‌وردی

امید شمس

امیر احمدی آریان

دبیر بخش ترجمه: امید شمس

طراح لوگو: سعید شمس

ویرایش و صفحه‌بندی: شایان افراسیابی

- *دستور به صورت مستقل و بدون هیچ حمایت خاصی فعالیت می‌کند.*
- *دستور فعلن هر دوماه یک بار منتشر می‌شود.*
- *نقل تمام یک مطلب فقط با اجازه‌ی کتبی نویسنده مجاز است.*
- *نقل بخشی از یک مطلب با ذکر منبع بلامانع است.*
- *هرگونه کپی و تکثیر مجله کمک به دستور تلقی می‌شود.*
- *برای تهیه‌ی شماره‌ی قبل به وب‌سایت مجله مراجعه کنید.*
- *انتقادها و ایده‌های خود را به آدرس زیر ارسال کنید:*

dastoormag@gmail.com

فهرست مطالب

سرمقاله / دستور دوم..... ۳

متن یک نامه / رضا براهنی ٦

پرونده‌ی شعر آتفه چهارمحالیان..... ۸

- هفت شعر از آتفه چهارمحالیان..... ۹
- بر علیه آوانگاردیسم / آرش اله‌وردی..... ۲۲
- بغلم کن رخوت / آرش اله‌وردی..... ۲۳
- مقدمه‌ای بر شعر آتفه چهارمحالیان / حسین ایمانیان..... ۲۵
- چرا من چنین می‌نویسم / آتفه چهارمحالیان..... ۲۹
- ده‌گانه‌ای بر شعر آتفه چهارمحالیان / علی قنبری..... ۳۰

پرونده‌ی ویژه: کتاب «ظل‌الله»، نوشته‌ی رضا براهنی.....[طرح از محمد سایان]..... ۳۲

- چند شعر از کتاب «ظل‌الله»..... ۳۳
- حماسه‌ی معکوس..... ۳۳
- شاعر..... ۴۲
- زنده‌گی خصوصی م.ف. ۴۳
- بریانی ۴۵
- جواب به بازجویی ۴۷
- مردم زندان ۴۹
- شعری که ادامه دارد ۵۱

- در ستایش «مردم» شعر/ درباره‌ی ظل‌الله براهنی / امیر احمدی آریان..... ۵۷
- خراشی بر چهره‌ی جدی‌ترین لحظات عالم یا من، پس از ظل‌الله / آرش اله‌وردی..... ۶۱
- شعر: تجاوز به تن تاریخ / سه نقد بر کتاب «ظل‌الله» / حسین ایمانیان..... ۶۴
- متن دو نامه / رضا براهنی ۷۱
- مانیفست حادبیان‌گرایی / علی سطوتی قلعه ۷۵
- زبان بحران و ادبیات رهایی / امید شمس ۸۵
- براهنی، ظل‌الله شعر فارسی / رضا عامری ۹۲

فهرست مطالب

پرونده‌ی ترجمه: شعر زبان..... ۹۶

- مقدمه‌ای بر پرونده‌ی شعر زبان / امید شمس..... ۹۷
- مقالات..... ۱۰۵
  - شعر معاصر و جریان‌های دیگر / درآمدی بر شعر زبان / جروم مک‌گان / ترجمه‌ی مهدی عباسی ۱۰۵
  - سیاست متنی و شاعران زبان / جورج هارتلی / ترجمه‌ی سارا نازک‌دست ۱۲۶
- به جای مانیفست ۱۳۹
  - جملات در فضا / از کتاب «جمله‌ی جدید» ران سیلیمن / جورج هارتلی / ترجمه‌ی رضا جاویدآرا ۱۳۹
  - از «مهارت جذب» / چارلز برنستین / ترجمه‌ی امید شمس ۱۴۷
  - بی‌نهان‌گاه / چارلز برنستین / ترجمه‌ی امید شمس ۱۴۹
- نمونه‌های نثر ۱۵۱
  - درباره‌ی کتاب «به‌حاشیه‌رانی شعر» از باب پرلمن / ران سیلیمن / ترجمه‌ی سمانه مرادیانی..... ۱۵۱
  - مقدمه‌ی کتاب زبان جستار / لین هیجنیان / ترجمه‌ی پارسا نوریان ۱۶۳
- گفت‌وگوی مارجوری پرلاف با چارلز برنستین / ترجمه‌ی سوده نگین‌تاج ۱۶۷
- ریشه‌های شعر زبان / ترجمه‌ی امید شمس..... ۱۷۷
  - گرترود استاین ۱۷۷
  - لوییز زوکافسکی ۱۷۹
- نمونه‌های شعر / ترجمه‌ی امید شمس ۱۸۵
  - ری آرمنتراوت ۱۸۵
  - چارلز برنستین ۱۸۷
  - دیوید برومیج ۱۸۸
  - باب پرلمن ۱۹۰
  - نیک پیومبینو ۱۹۴
  - آلن دیویس ۱۹۶
  - کیت رابینسن ۲۰۲
  - کلارک کولیج ۲۰۳
  - ران سیلیمن ۲۰۴
  - استیو مک کافری ۲۰۷
  - هانا واینر ۲۰۹
  - لین هجینیان ۲۱۳
  - کارلا هریمن ۲۱۶
- متن اصلی شعرها ۲۱۸

دستور دوم

(۱)

در وضعیتی به سر می‌بریم که حقیقت عریان شده، و برای همه‌گان مسلم شده است که نوشتن، اگر با کنش اجتماعی این‌همان نباشد، فعل عبث و مضحکی است. نفس ایجاد دستور، ساختن موقعیتی است که در آن کنش انتقادی، به شکلی جمعی منسجم شده و ذاتی هژمونیک پیدا کند؛ کنش انتقادی رادیکال که بنیاد وضعیت کنونی را به هم بزند. و این فرق می‌کند با استراتژی نشریاتی که تخصصن «نقد ادبی» را دنبال می‌کنند، اما روش‌شان طوری است که ادبیات را، چیزی شبیه شیمی و ریاضیات محض، به کلی از متن اجتماع جدا می‌کنند و هدف پروژه‌های پژوهشی آن‌ها صرفن تعمیق و تقویت «علم ادبیات» است. از این‌رو پروژه‌های انتقادی دستور، حتا آن‌هایی که به متون قدیمی‌تر (مثل «ظل‌الله» در این شماره و «سنگی بر گوری» در شماره‌ی بعد) می‌پردازند، نه صرفن بررسی و نقد بخشی از داشته‌های ادبیات معاصر فارسی و پرداختن صرف به آن‌ها (چیزی شبیه رفتار نقد آکادمیک در کشورهای دیگر)، که تاثیرگذاری بر اکنون ادبیات به وسیله‌ی آن‌ها است. هرچند که وضعیت دم‌ودستگاه نقد آکادمیک در این‌جا بسیار اسفناک‌تر از جاهای دیگر است؛ و نقد غیرآکادمیک هم، در سه–چهار نشریه‌ای که باقی مانده‌اند، آن‌قدر جسته‌وگریخته و باری‌به‌هرجهت است که اخته‌گی آن قطعی است. با این حال باید از آن‌ها فاصله گرفت. تعارف را کنار بگذاریم؛ از نشریات ادبی کنونی هیچ بخاری بلند نمی‌شود، و همه‌ی کارکرد آن‌ها در صرف انتشارشان، و ارائه‌ی چندی از تولیدات ادبی به مثابه‌ی یک ویترین، آن هم به شکلی دیمی، خلاصه می‌شود. خبری از «جدیت» در آن‌ها نیست و بیش‌تر مصرف‌کننده‌ی کالاهای ادبی‌ای هستند که دیگران «برای دل خودشان» تولید کرده‌اند. روزنامه‌ها هم که دیگر از همه بدتر؛ قوانین ساده‌ی ریویونویسی کتاب هم در یادداشت‌هایی که منتشر می‌کنند رعایت نمی‌شود. یک قصه‌نویس پرفروش و جایزه‌بگیر، به بهانه‌ی انتشار کتاب آن یکی، از خاطرات آشنایی‌اش با او می‌نویسد و ستون پر می‌کند؛ این دیگر آن‌قدر تکرار شده که انگار عملی عادی و به‌جا است و اعتراضی هم نمی‌شود/نباید کرد. انتشار اولین مجلد «نقد آگاه» اما، اوضاع را کمی بهتر کرده است. آکادمیسین‌های فصل‌نامه‌ی «نقد ادبی» هم، با تاخیری بیست ساله، با پژوهش‌هایی در کاربرد تئوری‌های ترجمه‌ای در متن ادبیات معاصر، شروع به کار کرده‌اند که نسبت به «هیچ‌چی» قبل، بالاخره یک «کار»ی صورت می‌دهند. در این اوضاع دستور را منتشر می‌کنیم تا زخمی عمیق بر صورت ادبیات این مملکت بزنیم؛ نه به عنوان یک فعالیت فرهنگی که بعدها بخشی از رزومه‌ی کارهای جنبی فعالیت ادبی‌مان شود، نه، بل‌که نفس انتشار دستور خودِ پراتیک ادبی و اجتماعی ما است.

(۲)

نوشتن از دشواری‌های انتشار یک مجله‌ی ادبی به یکی از کلیشه‌های رایج چنین کاری بدل شده است و معمولن بیش‌تر از نیمی از سرمقاله‌های چنین نشریاتی را اشغال می‌کند؛ اما در مورد دستور، به دلیل ماهیت تولیدی‌اش، آن دشواری‌ها چند برابر شده است و بی‌راه نیست اگر چند کلمه‌ای به شرح آن بپردازیم و دست‌کم توجیهی برای تاخیر زیاد در انتشار دومین شماره دست‌وپا کنیم. مهم‌ترین مشکل انتشار چنین مجله‌ای دست‌یافتن به حجم حداقلی برای پرونده‌های طراحی شده است. تن ندادن به چاپ مقاله‌های باب روزنامه‌ای و صرف‌نظر کردن از همکاری با یادداشت‌نویس‌های پرنویس و میان‌مایه‌ی شناخته‌شده‌ی مطبوعاتی از یک سو، و تنبلی و بدقولی آن آدم‌هایی که ما آن‌ها را به عنوان منتقد می‌شناسیم و دست هم‌کاری به سوی‌شان دراز کرده‌ایم از سوی دیگر، به شکل‌گیری این مسئله دامن زده‌اند. و از آن‌جایی که از ابتدا قصد ما مبنی بر ارائه‌ی یک مجله‌ی ادبی بود و نه بولتن یک نحله‌ی خاص انتقادی، که البته ترکیب شورای سردبیری و تفاوت و تکثر آرای انتقادی آن‌ها از پیش چنین امری را منتفی کرده است، مجبوریم که تکثر دیدگاه‌های مختلف را در دستور برقرار کنیم و هم‌چنان تنها خط قرمزمان همان جدیت و عمق مقاله باشد. برای مقابله با چنین مشکلاتی می‌بایست در ادامه تعداد اعضای شورای سردبیری دستور را افزایش دهیم که آن‌ها علاوه بر تاثیرگذاری بر طراحی استراتژی‌ها و پروژه‌های انتقادی و ترجمه‌ای آینده، به تیم نویسنده‌گان ثابت مجله تبدیل شوند تا در آن صورت برای هر پروژه‌ای تعداد حداقلی مقاله به شکلی قطعی در دسترس‌مان باشد و انتشار مرتب مجله منوط به نوشتن دیگران نشود. ایده‌آل دستور آن است که یک مجله‌ی گروهی مبتنی بر تیم نویسنده‌گان و سردبیران آن باشد که در عین تکثر دیدگاه‌ها، که با تفاوت گرایش‌های ادبی افراد تحریریه خودبه‌خود حاصل می‌شود، مجله‌ای خودبنیاد باشد و انتشار آن بسته به خوش‌قولی و هم‌کاری آدم‌های مختلف نباشد. اما با این‌که دو منتقد شناخته شده و مایه‌دار ادبیات امروز، امید شمس و امیر احمدی آریان به جمع شورای سردبیری اضافه شده‌اند، هنوز با آن جمع مورد نظر فاصله داریم و برای انتشار هر شماره باید از بدقولی منتقدان مختلف عذاب بکشیم.

(۳)

پرونده‌ی قصه‌ی ابوتراب خسروی به شماره‌ی آینده موکول شد؛ در روزهای آخر دو تا از مقاله‌های آن پرونده، مورد تایید یکی-دو نفر از اعضای شورای سردبیری واقع نشدند. با حذف آن دو، فقط سه مقاله باقی می‌ماند که برای آن پرونده کم بود. مجبور شدیم فرصت‌مان را تمدید کنیم و از چند نفر دیگر بخواهیم که برای آن پرونده بنویسند تا به تعداد نقدهای لازم برسیم. چرایی انتخاب پرونده‌ی ظل‌الله با توجه به شرایط سیاسی حال حاضر نیازی به توضیح ندارد، اما ذکر یک نکته بی‌اهمیت نیست؛ گرایش جدید و رادیکالی در بخشی از شعر زنده و در حال نوشته شدن امروز وجود دارد که می‌شود گفت خاستگاه جوهری شعر آن‌ها به نوعی، و شاید ناآگاهانه، شعرهای کتاب ظل‌الله است. البته در آینده در قالب پرونده‌های انتقادی سراغ چند شاعر این گروه خواهیم رفت و شعر آن‌ها را نقادی خواهیم کرد، اما ذکر این نکته بدان خاطر بود که نشان دهیم انتخاب ظل‌الله برای پرونده‌ی ویژه‌ی این شماره، ناظر به این مسئله نیز بوده است. پرونده‌ی ترجمه‌ی این شماره برای پوشاندن یک حفره که همانا توانایی خواندن متن‌هایی از و درباره‌ی «شعر زبان» به زبان فارسی است، طراحی و پیاده شده است. حدود پانزده سال است که یک تصور موهوم از این نحله‌ی شعری در ذهن شاعران و منتقدان فارسی‌زبان وجود دارد و بعد از این همه سال محل مراجعه‌ای برای شناخت آثار آن‌ها وجود ندارد. در پرونده‌ی این شماره و شماره‌ی بعد به قدر توان‌مان شعرها و مقاله‌هایی در مورد «شعر زبان» منتشر خواهیم کرد. چرایی انتخاب پرونده‌ی شعر این شماره، شعر چهارمحالیان، چیزی بیش‌تر از دلایلی نیست که پیش از این در «دستور اول» راجع به کلیت انتخاب‌های دستور شرح داده شده است. شورای سردبیری دستور معتقد است که نوشته‌های او از منظر انتقادی حائز اهمیت‌اند و این امر حتا ذره‌ای بار ارزشی ندارد و موضع

هریک از افراد این شورا درباره‌ی جنبه‌های ارزشی آن همان است که در مقاله‌ی خویش بیان کرده‌اند. پرونده‌ی شعر این شماره محدودتر از آن چیزی شد که پیش‌بینی کرده بودیم؛ قرار بود فرهاد حیدری گوران، علیرضا بهنام و مجتبا پورمحسن نیز شعرهای چهارمحالیان را نقد کنند، که بدقولی کردند و باعث شدند پرونده‌ی شعر چهارمحالیان به آن کیفیت مطلوب‌مان نرسد. راجع به انتخاب‌های دستور لازم است به نکته‌ای اشاره شود؛ در ترتیب انتخاب‌های ما برای پرونده‌های شعر و قصه هیچ اولویتی مد نظر نیست و انتخاب‌های ما در هر شماره صرفن یکی از چند انتخاب ممکن‌مان است.

(۴)

همان‌طور که شکل کنونی دستور به طرزی عینی بر اهمیت وافر نقد عملی صحه می‌گذارد، گرداننده‌گان آن نیز معتقداند که برای برهم‌زدن وضعیت کنونی ادبیات فارسی، هیچ شفای عاجلی به غیر از نقد آن وجود ندارد. اما اهمیت زیاد نقد عملی به‌هیچ‌وجه نافی نیازمندی یک مجله‌ی انتقادی به طرح و چالش مباحث نظری نیست. برآنیم تا در آینده پروژه‌هایی محتوی نقد نظری در قالب ترجمه و تالیف نیز به دستور بیفزاییم. چنین کاری مانند پروژه‌های نقد عملی دستور کاملن استراتژیک و برنامه‌ریزی‌شده خواهد بود.

(۵)

بنا به پیش‌نهاد مرتضا پورحاجی مبنی بر گشایش بخش جدیدی برای نقد مقاله‌های انتقادی، به جای صرفن نقد شعر و قصه؛ و نیز انتقاد هوشیار انصاری‌فر به عدم وجود فضایی برای ارائه‌ی یک مطلب انتقادی تک و خارج از پروژه‌های تعریف‌شده‌ی دستور، که تا حدودی مجله را از ماهیت خودش دور می‌کند، و انتقاد درخوری هم به نظر می‌رسد، تصمیم گرفتیم که در هر شماره بخش بالقوه‌ای با عنوان ثابت «نقدِ نقد»، که عنوان‌اش نیز به پیش‌نهاد پورحاجی است، در نظر بگیریم و چنان‌چه نقدی ارزش‌مند راجع به یکی از نقدهای منتشر شده در دستور و یا دیگر رسانه‌های ادبی به دست‌مان رسید، در آن بخش منتشرش کنیم.

حسین ایمانیان

متن یک نامه

رضا براهنی

دستور: آثار رضا براهنی بی‌شک مهم‌ترین پرورش‌دهنده‌ی تاریخ نقد ادبی معاصر ما است. سیر حرکت او درآثار انتقادی‌اش (از نقد نو و نقد با زمینه‌ی اجتماعی در «طلا در مس» تا نقد فرمالیستی و ساختارگرایانه در «بوطیقای قصه‌نویسی» تا نقد پساساختارگرایانه و دیکانستراکتیو در بازنویسی بوف کور) با سیر تکامل اندیشه‌ی انتقادی به ویژه تئوری نقد ادبی در تمام جهان هم‌سو و هم‌زمان است. در حوزه‌ی تئوری شعر نیز سیر نوشته‌های او را (از «آهوان باغ» تا «گل برگستره‌ی ماه» از «ظل‌الله» تا «اسماعیل» از «بیا کنار پنجره» تا «خطاب به پروانه‌ها») می‌توان از بحث‌برانگیزترین و مساله‌سازترین مباحثات شعر فارسی دانست.

سه نامه‌ای که در این شماره می‌خوانید در اصل به زبان فارسی و با فونت انگلیسی تایپ شده‌اند و طبعن به فونت فارسی برگردانده شدند. این نامه‌ها بدون هیچ تغییری، حتا در حذف‌های گرامری و نقطه‌گذاری، برگردانده و چاپ شده‌اند. هم‌چنین ترتیب روایت و موجودیت آن‌ها به عنوان سه نامه، که دومی و سومی با اندکی فاصله با اولی هستند و به نوعی ادامه‌ی هم، حفظ شده است. بنابراین نامه‌ی اول این‌جاست و آن دوی دیگر در پرونده‌ی «ظل‌الله» آمده است. تنها نکاتی که در برگردان تصحیح شده، کلماتی است که بخشی ازآن‌ها از قلم افتاده اما معنای آن برخواننده مشخص بوده است. این نامه‌ها زمانی نوشته شدند که تقریبن تمام مطالب پرونده‌ی «ظل‌الله» آماده شده بود؛ و طبعن محتوای‌شان بر نویسنده‌گان آن پرونده پوشیده بوده است.

امید شمس عزیزم

با سلام و تشکر از ایمیل، خوش‌حال‌ام که شما قصد دارید به این مسئله‌ی مهم بپردازید. و خوش‌حال‌ام که مسئله‌ی زبان و زبانیت را به این صورت وسیع به بحث می‌گذارید. من تعدادی از آدم‌هایی را که در ایمیل از آن‌ها نام بردید را می‌شناسم و کتاب [مارجوری] پرلاف را هم می‌شناسم. هرچند کامل آن‌را اخیرن خواندم. و از عقاید او درکلاس‌های اخیرم در مورد شعر پست‌مدرن استفاده کرده‌ام. هرچند که الان دوسالی است که اصلن درس نمی‌دهم. سنم از تدریس دانشگاهی گذشته. اما در طول این یکی- دو سال گذشته یادداشت مفصلی از نوع همان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» نوشته‌ام که درواقع ضمیمه‌ای بر کتاب مفصل مجموعه‌ی شعرهای‌ام تحت عنوان «باده‌پیمایی با اژدها در تموز» خواهد بود. در آن مقاله‌ی تئوریک، خط سیر خودم را از سال چهل شمسی تا به امروز در دو

موضوع، یکی زبانیت و دیگری قطعه‌قطعه‌نویسی ترسیم کرده‌ام. این قضیه از این نظر اهمیت دارد که عده‌ای فکر می‌کنند قضیه برای من از «خطاب به پروانه‌ها» شروع شده. اگر کسی اصالت داشته باشد، و پاره‌ای چیزها از همان اول به دلایل روال زنده‌گی، روانشناسی شخصی و تجربیات فرهنگی-هنری بر او کارگر بوده باشد، در جایی بروز پررنگ‌تر آن ضرورت خواهد یافت. نمی‌دانم می‌دانی یا نه، من دختری از همسر اول‌ام دارم که نیمه‌یونانی و نیمه‌ایرانی است. مادرش در حدود چهل‌وسه سال پیش از من جدا شد و اخیرن درآمریکا درگذشت. وقتی که من و ساناز با یکی-دو ماه فاصله ازآمریکا برگشتیم، (من چهار روز بعد از رفتن شاه، و ساناز دو-سه ماه بعد ازمن)، دخترم در آمریکا ماند و به درس ادامه داد. همان‌جا هم ازدواج کرد. من حدود دوسال پیش اسناد زیادی را که درآمریکا مانده بود و بسیاری از آن‌ها مربوط به سال‌ها قبل بود، پیش دخترم پیدا کردم. یک رمان پیش از چهل، همه‌ی یادداشت‌های روزانه‌ی پیش از سال چهل، و خصوصن شعرها و یادداشت‌های مربوط به قرائتم از کتاب‌های شعر داخلی و خارجی را. بعضی از این یادداشت‌ها مزخرف است. اما برخی دیگر برای شناخت کار بعدی‌ام، برای خودم نه، برای دیگران، حیاتی است. من درآن زمان هولدرلین، نیچه، رمبو، سارتر و شینتزلر خوانده‌ام. و حتا قصه‌های این آخری را ترجمه کرده‌ام، هم‌چنین نمایش‌های سارتر را. یادداشت‌های رمان اولم هم آن تو است. کتاب‌های مزخرف دیگری هم که خوانده‌ام بحث‌شان توی آن یادداشت‌ها هست. یادداشت‌ها مایه‌ی آبروریزی است. و قابل چاپ نیست و ترجمه‌ی من از «تصویر هنرمند به صورت مردی جوان» از جویس هم آن تو است. هیچ چیز آن دوره را چاپ نخواهم کرد. اما از روح آن‌ها که در قطعه‌قطعه نگاری بعدی و زبانیت کارهایم اثرداشته، صحبت خواهم کرد. در آثاری که بعدن نوشته‌ام، ترکیب آن دو رگه یعنی آن دوره و کارهایی که در دوره‌ی بلافصل آن، پیش از رسیدن به اوایل دهه‌ی هفتاد شمسی، با مثال‌های فراوان درمقاله‌ای که بخشی از آن را نوشته‌ام و بخش‌های دیگرش را باید بنویسم، حرف خواهم زد. حتا قطعه‌قطعه نگاری مرحله‌ی بعدی را در سایه‌ی آن مسائل خواهم دید، بدون این‌که، این نکته را نادیده بگیرم که بدون شک قرائت تئوری و شعر جدیدتر غرب نیز به کلی بی‌تاثیر در کار جدیدم نبوده. من نشان خواهم داد پنج‌زبانه‌گی بنیادی من (ترکی، فارسی، انگلیسی، عربی، فرانسه) خود بخشی از عوامل تاثیرگذار درنگارش‌ام بوده. به تاثیرات دیگرهم خواهم پرداخت.

فعلن قربانت، تا بعد

رضا براهنی

دستور دوم

پرونده‌ی شعر

پرونده‌ی شعر:

ویژه‌ی

آتفه چهارمحالیان

هفت شعر از آتفه چهارمحالیان

(۱)

دالِ غمگینِ میانِ واژه به چه مشغولم می‌کند؟
مرا به هرکجای تو است می‌برد
رنگی از گیسو به شمع تعارف می‌شود
به لرزاندن
چیزی نمانده صدایِ پات فنجان‌ها را بترساند
به شانه‌ی زن ستون‌های مرجان می‌رود
پنجاه‌ساله‌گی به صدای اذان می‌زند:
– از حادثه می‌آیم در کتف‌هایم تپیدنِ غول است.
کسی می‌خواند:
تورقِ من
برای زندگی‌ام باید چه‌کار کنم؟
برای قرص‌های هراسان که حدسی احتمالی‌اند
به خانه می‌روی، درست قبل از مرگ
و در دستمال‌های سفید
صدای زندگی‌ات بلند می‌شود.
تصور فقدان، در خلاء چیزی است.
مثل آن‌سوی رستگاری که خریدِ پرده می‌افتد از زن
و آدم‌ها که در ابروان کسی حرکاتی بودند
چرمِ زننده بر گرده‌ی کودک
شَرَق
در شکافِ زیستی و جذامِ زبانِ من است
کریستالی نحیف که آسمان‌اش در شکل‌هایی مساوی‌ست
یا مربعی لرزیده در اعضای مربعی نیامده است.
و گفت: میان دفینه‌هایی را در غیب می‌گشایند آدم‌ها ورای پیکرهایشان را حدس می‌زنند
– برای سوخته‌گی میان توام.

و زنی زیر چادرِ زنی از روسپیِ خود می‌گریزد.
آن‌گاه
از گریخته‌گیِ گرگ
حتا دقایقی نمی‌ماند
امامی از گلویم بریده به لال بیاورم.
به متصل‌شدن که در آگاهیْ از وصفِ یک ستاره عاجز است.
آن‌جا ضمیرِ اشاره به بُعد نامتناهی‌ست.
این جا ماهِ شقه
چهره‌ام را به نمک فشار می‌دهد.

(۲)

کفش‌های خود را نخواهم پوشید
انقضای روحیه بر مسیرِ آب منعکس است
با تو چه‌کار کنم؟
با آن حروف درهم‌ریخته‌ی درخت؟
شک
به درخشش دندانی در خلاء
شک
به جواهراتِ شخصیِ خودم
سپاس
آلوده‌گیِ انظار که اضافه‌ام می‌کند
سپاس
بهداشتِ عمومی آن‌چه که می‌فشردت
و کودکان و سپس
کودکان و سپس
چای را در این فنجان محال می‌کنی حدسم بزن
این شعر را برای چه کسی گفته‌ام.
و گونه‌ات که دروغِ پیامبران است
در استنادِ جانوران اشاره می‌شوی
تصوری را در خیابان به عهده می‌گیری
کوه‌نوردیِ تو را یاد می‌گیرم و می‌روی
به واوِ شانه‌های کسی مسلط شوی
نه، نارنج تو چیز پیچیده‌ای‌ست
هی اسب و جوامع صنعتی!
هی حافظه‌ی شغالِ گرسنه در ترشحِ پشم!
تکفیرِ رویا به جانورت باد
تظاهر من به اعدادی از صد
آن‌قدر این نقطه را فشار می‌دهم تا شکافِ آن کلمه در کوه تکیده شود
موسیقی را در پرنده ببند
به آب که خیره می‌شوی با آن اتمِ غیرِ قابلِ خواندن
سه‌بار به جسمِ شیهه نان می‌دهم که بمیرد

به گلبهی‌ام چه آمده است؟
چه آمده بر حرکت ابرو در به روح مادرم سوگند؟
سنجاب را از صورتم کنار بزن
و نوح
که در حرکات کودکان کسی را می‌پرستد.
کتاب مقدسِ الف‌لامِ لالِ کتابِ مقدس
امشب برای تو چیزی خریده‌ام
چیزی مثلِ نام چیزی مثلِ نامی برای کودک
شقیقه‌های موهومِ وحیِ اتاقی
حرکاتِ بامداد در دقیقه‌ی لکنت
بعد
چراغِ ابریشم را خاموش کن
تا از مولکول‌های یشم بترسم.

(۳)

در همدیگرم می‌کنی
من از آن خورشید خون کشیدم و دادم در برج‌های بهمنی ستایشش کنند
با جانورانِ درهم چه می‌کنی؟
با نابغه‌ای که ابر را یادآوری می‌کند
اذیت‌ام کن و بیماری‌ام را شکاف بده
مردی از نان‌هایم بیرون می‌آید و در مترو بلند گریه می‌کند
اما از انگورهای ریخته خوشحال می‌شود این‌که با چهره‌ی شاهین می‌لولد و لبخندش مهاجم است
چه چیزی باعث می‌شود در پیِ آن‌همه، آن‌همه نیازِ به نیکی در من ارضای شرارت شود؟
صدای گرگ‌ات صحرا را طولانی می‌کند
در معرض توام
و شکل‌های ناقص در نهایتِ کمال ستایش می‌شوند
من از دندانِ الانم می‌ترسم
از این‌که اخبارِ زیتون میان حمام چکه کند
صفای گرگ‌ات اِی صفای گرگ‌ات.
تصمیم بگیریم
و آن‌چه وامی‌داردم همین الان بگویم نام ...
نقطه بر این نام
نقطه بر هرچه خراب‌ترِ توام
نقطه بر فاحشه‌ای که مادرم فریاد می‌زند
صدای واوِ بلندی در آسمان پخش است
تراژدیِ من می‌لرزد
– بازیگرانِ شب‌اند و بازیگرانِ شبح.
و نامِ نقطه که می‌گوید:
– در این لشکر سربازترینِ زخم‌ها مال تواند.
در سواحلِ عودِ سلیمان سایه ذبح می‌کنند.
چنان که با او به رختِ‌خوابم آمده‌ای
من
چنان جزئی از توام
که در خیانت‌ات به خود دست داشته‌ام.

(٤)

نگاهی به جامعه‌ی امروز ادبیات ایران، پنج سال بعد

درباره‌ی ایستاده آن‌که ایستاده درشعاع نامرئی
باشه؟ پشتِ گوشی را به دوست‌داشتن‌ام ببند
باشه دست تکان بده در سیاهیِ یک درخت.
شکم کسی را در فواصلِ لیلی بالا بیاور
عرق می‌کنم اصرار کن
عرق می‌کنم مثال روشنِ افتاده در نفت
در ضمنِ گیسویش از مواد اصلیِ این متن است.
این‌های توده‌ای آن‌سوی خیابان تغییر می‌کنند
این‌ها بخند!
با گلوله گوزن از نیم‌رخی می‌رود
در پاسخ از بیوه‌ی خودم قرص می‌گیرم.
درباره‌ی ایستاده آن‌که ایستاده با شتابِ میلی‌گرم
درباره‌ی زیر نیمکت‌ها هنوز عجله می‌کنی دلم
متالیکِ پنج دختربچه در ادبیات کشته شدند
کابوس، در این پیامد یک روش متعالی است.
کنار می‌کشم از خرما
از تنوع خودکشی با سبک‌های دالی
رنجِ تناسلی در این اشاره اجابت می‌شود
چه‌قدر
میانِ تابستانِ سنجابت عشق می‌کنم
چه‌قدر
دو تا زنِ قشنگ
دو بارِ قشنگ را میان گوش‌واره‌هایم تکان بدهم؟
شکِ زن‌های قتل‌عام‌شده آن‌که در شرایط‌شان فرق می‌کنی،
حکومت تُرک‌های در این معاشقه مبهم‌اید
متشکرم از مستعار محمود کابلی با ...
مشخصن با
با شیار مرده‌ی ابروهایت‌ام کسی
به هر طرف بروید

پنج و درخت‌های عقربِ من‌اید
و من اِی که برای این بستنی پیر شده‌ام
اِی
چهره‌هایتِ فرشته-فاحشه‌گی.
Save ردی از حشره بر جامعه یک هنگامه‌ی ماست
کلماتی از نگاه‌کردنِ به آن‌هاست.
Save بغلطم به بخاری که دهان تو را در زمستان شرح می‌داد.
به خاطر پنج دختربچه در تیترهای ادبیات
به انضمامِ نفت، روشناییِ میان انگشت‌هایت را بینداز.
به نوبت‌های عرب
هم
به مادرم دروغ می‌گویم
هم
بر گورهای ابنیه خرگوش‌ها هروئین یکدگراند.

(۵)

من تمامِ وقتِ خودم را گرفته‌ام
علتی بردار از کتاب‌های روانی و سمتِ درخت‌ها بشاش
نه این‌که نقدِ بوسه دست‌هات را آرمانی می‌کند
نه این‌که این علامتِ سوال
نگاه کن
همین علامتِ سوال
روی ران‌هایم نوشته بودم تو
رعدوبرق انتهای حیاط را چسبانده بودم به میخ
از روی میخ می‌ترسیدم
پدر را کثیف کرده بودم و به لابه‌لای درخت‌ها می‌گفتم تو
تو سوسمار خودت را داشتی
و انگشت‌هات نوازش سوسمار خودشان را داشتند
قشنگی از سرتاسرت خزنده برداشت
این بچه DNA تو را می‌خواست
این بچه ردِ روی میخ نمی‌فهمید
دیروز به زیر ران‌هایم گفت پدر
به مردهایم هجوم آورده گفت: این دسته‌گل شیزوفرنی است.
در دروغ‌هایش بیشتر می‌یابی‌ش، این یک توافق ضمنی است.
دوباره بگو و این بچه
بعد کلاس‌های خصوصیِ به آسمانِ مسلطم
تکان‌های مردم را می‌شورم که جامعه‌شناخ ژ ژ ژ
و افق‌های اراضی ژ ژ ژ
دیروز کتک‌اش قول داده دیگر به دیوارِ کلمه ته‌ی کم‌رنگ نکشد
اجاره‌ی این خانه قرص می‌خورد
گه را می‌پذیرم و عین حالِ پشت ناخن‌هایم
اجاره‌ی این خانه می‌گذارد به استنتاج حافظه‌ام فحش دهند
می‌گذردم به روزهایی که نبخشیده‌ام
ما هم‌دیگر را نمی‌فهمیدیم و دوستت دارم
متنفرم ازت
دوستت دارم

بین بد و بدتر من یه گنجم، مفهومی که سیگارهای تو را تمام می‌کند زود باش منو با یه اضطرابِ کوچیک‌تر معامله کن، زبانِ خود را بزن، شیفت‌و نگه‌دار و از پنجره استجابت شو، مادرقحبه‌ام کن آسمان، بگذار در این دندانه حواسم عوض شود. شیفت را نگه‌دار که چادرم هوا را بپوشد و کلمه را فاحشه کند چه کودکم در این‌که میان دو دست‌هایم را می‌خرد.

افتتاحیه بود

نگاهش می‌کردم چطور در آن رستوران نگاهش می‌کردم

زمین در زمینه‌ی سربازْ ایدئولوگ می‌شود و این بچه

که روی میزش نامرئی است

قراردادها کلمه‌های یک بشرِ دسته‌جمعی‌اند و این بچه

دیابتِ از نوع بی‌اش نامرئی است

سرچِ چهارمحالیانِ گوگل از شیارهای عمیق چهره‌ام، دیگر نمی‌گذارد سیگار بکشم

و دیگر

نمی‌گذارد.

چه‌قدرِ تنهاچیزِ آدمیزاده‌ام گریه است؟

امیدواری‌ام به شکل‌های آینه

لبخندم به دکمه‌ای که نمی‌افتد

خوش‌بخت شده بودم لعنتیِ خوش‌بخت شده بودنم.

برو پیِ کارت ژِ ژِ ژِ

من؟

با تمام خداوند بگند.

ریختند به لابه‌لای اراضی

پدر تلقی شد به یک انضمام فاشیستی

زن‌ها صلوات کشیدند و این بچه

در انفرادی همه‌ی وقت مرا گرفته بر دیوارِ کلمه‌های کم‌رنگ

می‌کشد.

(٦)

یک میلیون و رقم
بجور ساعدم را توی آب‌ها توی آب‌های جملات پس از مرگ
و دوائر دولتی
و دفاتر اسناد رسمی
و ارگان‌ها و سازمان‌های امشب باید غشای مردمکی را تمام کنم.
به روح میوه‌های تو از دور
کمانت را تکان بده می‌خواهم حرام‌زاده بخندم.
هنر اتروریا
خاکستردانِ جسد
گِل پخته از موزه‌ی شهر کیوسی
تمدن دندان‌های تو از جهت کانهای مس غربی
چه می‌افتد از چانه‌هایت در بلور و انعکاس محدب‌های موازی؟
و ناخن‌های جویده در این چهره‌ی ایده‌آلیستی.
ستایش دوم
امروز
کسی برای دیدن من آمده است.
کتاب‌خانه را انکار می‌کنم
دو دست گشوده‌ی کم برای ابدیت
برویم و پدر
در شکافِ آمیزش بگرید.
حس‌ات می‌کنم
روزهای تعطیل
روزهای مقصراند.
دوباره اشتباه می‌کنم مثل قسمتی از کودک
اجازه می‌دهم به حلزونی در بریده‌گیِ دلم
افقْ ریخته پنجره
با آدم‌های سرفه‌ام تنها شده‌ام
ستایشِ بعد
با حروفِ ابجدِ این خانه راه می‌رود و هی از اشیا سئوال می‌پرسد جهل
سئوال می‌پرسد چی؟ چهل روزه داری به گریه‌های کسی؟
شاید اما اژدهایی در لباس‌های زیرم متلاشی

با
به دست بیا آتی! به دست بیا
و دنده‌های پرورده‌گارِ پیراهنم را شکافت
توی کلمات دست تکان بده
خداحافظی کن توی کلمات
تصمیم امشب رگ‌های کناری‌اند
شاید اما بعدِ ظهرها
می‌روم زیر شغالِ شکافته، مرگ می‌گیرم به خنده‌هام.
پس از آن
ناخن‌هایش را گرفت
و در اقیانوس انداخت
پادشاه.

(۷)

درخت را فراموش کرده بودم
ابتدایی را که در هوا می‌لرزد
جریان پیچیده‌ی رنج
که به یک انار می‌ترساندت و به یک انار مجبورت می‌کند
پنج سال گذشته است
و اعدام‌های موازی مسلطم می‌کنند
بارانِ مداوم
برخواستن از اصابتِ گلوله را به آدم یاد می‌دهد
آدم یاد می‌گیرد از موسیقی شکمش را سیر کند
آدم یاد می‌گیرد اعتیادش پر از مزامیر داوود است
آدم یاد می‌گیرد و از سپس تاریک می‌آید
به این روایت این اِی که زبان بچرخ
زبان بچرخ تا جهات مکرمات کنم
مثل کوچک که قابل امپراطوری است
که چیز بزرگی نمی‌خواهد این سیاره شکل‌های پس از انجماد مرا بنگر
ببین آبِ پس از لیوان تعریفی ندارد
ببین چه‌قدر علمی با خودم تنهایم و شلیکم از شلیکم متاسف است
در آن شکاف روحانی چه جنی پرسه می‌زد
جن
حواس جامه‌ات شده بود و به خراش‌هام گیر می‌کرد
تو از دویدن خرگوش‌ها دست برداشتی و عصر
من با جمله‌هایت به خیابان پیوستم
نفهم و راست می‌گفتی
دندانه‌ی کثیف بیوه‌ام نمی‌گذارد
و مرگ که همیشه سعی می‌کرد
چیزی از مرا منطقی نگه دارد
دیگر
از افولِ ماهی در بازویم نترس
باور می‌کنم زیسته‌ام.

□

بر کف‌های سفید
قرص‌های شبانه بالا می‌آیند.

بر علیه آوانگاردیسم

آرش اله وردی

پس از نگارش «بغلم کن رخوت» لازم دیدم چیزی به آن به عنوان مقدمه اضافه کنم. در این یادداشت آتفه چهارمحالیان بهانه است. آتفه چهارمحالیان نمونه‌ای از یک شاعر باوقار هاله‌داری است که در وضعیت اضطراری زمان به مکانی مأمن می‌گیرد به نام شعر. مکانی امن و دور از دسترس به نام مذهب شعر و زندگی مخصوصی حاصل از رفتار شاعرانه‌گی شاعر. چیزی که مختص چهارمحالیان نبوده و چه بسا بارها دامن شاعرانی چون من را هم در چنگ نرم و مهربان و مادربزرگانه‌ی خود گرفته است. سوال من این‌جا به سوی منتقدان است.آیا در مقابل شعر، به معنا و تصور فوق، در وضعیت کایروس‌وار و اضطراری زمان حاضر می‌توان دست به نقدی تحلیلی، هرمنوتیکی، تخصصی و ریز بر اثر زد که حاوی استراتژی رفرمیستی باشد؟ آیا ناچار از این نیستیم که در مقابل این شعر سر نفی برافرازیم و با سویه‌ای رادیکال از اساس با آن به مبارزه برخیزیم؟ چه حداقل مقبولی در هاله‌ی شعر موجود وجود دارد که بتوان آن را با رفرم تصحیح کرد و بتوان به آلترنیتیو آن دلخوش بود؟ شعر چه بخواهیم چه نخواهیم یک رسانه است حتا در جهان مولتی‌مدیای پیشرفته‌ی امروز. البته که هدف شعر جذب تبلیغات و سرمایه و مخاطب نیست. شعر به صورت ذاتی رادیکال و ضد کاپیتالیستی‌ست، بهتر است بگوییم رسانه‌ای مطرود و اقلیت است که برعکس تمام اهداف رسانه عمل می‌کند. اما شعر رسمی روز فارسی خود را چون رسانه‌ای می‌داند که هدف‌اش دقیقن ناآگاهانه جذب کاپیتالیسم و مخاطب به معنای سرمایه و بازاریابانه‌ی آن است و گمان می‌کند که در مقابل سیل عظیم مدیا باید نقش کوچک خود را ادامه دهد. این‌جا است که در مقابل این کژنگری باید گفت مسئله تفسیر شعر نیست، مسئله بر سر دگرگون کردن و دگرگون خواستن شعر است. این نگاه رادیکال به چه‌گونه خواستن شعر فکر نمی‌کند و خواست خود را تحمیل نمی‌نماید بل‌که به خواست جمعی زمان که خود نیز امری کاملن شخصی است رجوع می‌کند. در وضعیت کایروس فرصت خوانش به معنای هرمنوتیکی آن از بین می‌رود؛ ما دیگر مجبور نیستیم شعر را به خوانش‌های هرمنوتیکی دعوت کنیم. شعر باید پوست مخاطب را بدرد، چیزی که سوزان‌سونتاگ از آن به نام «حساسیت نوین» نام می‌برد. کاری که رسانه‌های دیگر انجام نمی‌دهند، آن‌ها به حفظ پوست آدم‌ها فکر می‌کنند تا زیبایی و سلامت کاپیتالیستی جامعه حفظ گردد. ما باید تکلیف خود را یک‌سره کنیم. ما ناچاریم از نقد رادیکال، چرا که هر نوع نقد رفورمیستی در خصوص شعر مورد ذکر به معنای قبول حداقلی چیزی است که فقط به دلیل ادامه و حفظ یک سنت شاعرانه به امروز رسیده است؛ چیزی که شاعران و منتقدان آن را شعر آوانگارد می‌نامند. خدا بیامرزد نیما را ...

بغلم کن رخوت

یادداشتی بر شعرهای آتفه چهارمحالیان

آرش اله‌وردی

شعر معاصر، مخصوصن از دهه‌ی شصت به این طرف، دچار بحران است. اثبات این ادعا برای افرادی که از نزدیک با شعر مواجه‌اند به راحتی ممکن خواهد بود. این انزوا در دهه‌ی هفتاد برخلاف ادعای نظریه پردازان‌اش سرعت گرفت. البته ممکن است شرایط روز جامعه در این امر موثر بوده باشد، اما نباید فراموش کرد که خود شاعران مهم‌ترین تقصیر و کوتاهی را مرتکب شده‌اند. اغلب آن‌ها به جای این‌که به تولید شعر بپردازند به مصرف شعر و کلمه پرداختند. این کنش بورژوایی، شعر را از تریبونی برای سخن‌گفتن، حرف زدن، فکر کردن و حس کردنِ پراتیک انسانی به پائین کشاند و به سطح یک پوزیشن عبثِ زبان‌محورِ اغلب رمانتیک تنزل داد.

شعر آتفه چهارمحالیان دقیقن نمونه‌ای ز اشعاری است که در به محاق رفتن شعر معاصر حتا برای خود شاعران بی‌تأثیر نبوده است. شعر چهارمحالیان به شدت وام‌دار شعر دهه‌ی چهل و موج نو است، اما به این درک رسیده که با اندیشه‌ی انتزاعی کار به جایی نمی‌برد و به نگرشی حسی نزدیک می‌شود؛ اما مشکل او این‌جا است که نگرش حسی او صرفن در سطح دال‌های زبانی می‌ماند و در نهایت جهان محسوس و پراتیک انسانی را فراموش می‌کند و در دام یک وضعیت انتزاعی، با همان اضافه‌های استعاری و تشبیهی منحوس زبانی، گیر می‌افتد. این شعر دیگر اساسن حرفی برای گفتن ندارد و به درد انسان نمی‌خورد چون انسان نه تنها از آن سردرنمی‌آورد بل‌که لذتی نیز از خواندن آن نصیب‌اش نمی‌شود.

مارکس در تز نهم «تزهایی درباره‌ی فوئرباخ» می‌نویسد: «بالاترین نتیجه‌ای که ماتریالیسم متأمل یا نگرشی به آن می‌رسد، یعنی ماتریالیسمی که فعالیت حواس را فعالیتی پراتیک نمی‌یابد، شیوه‌ی نگرشی افراد جدا از هم در جامعه‌ی مدنی است.» مارکس در این تز نگرش ماتریالیسم، که برعلیه ایده‌آلیسم ذهنی برخاسته است، را نگرشی می‌یابد که بی آن‌که خود بخواهد عینیت را به مثابه‌ی ابزاری برای بهره‌کشی پرولتاریا می‌داند. این نگرش چون به چیزی خارج از خودش تکیه می‌کند، هیچ نقشی برای پراتیک انسان قائل نمی‌شود و این بدین معنا است که برای افراد در جامعه‌ی مدنی هیچ نقش سیاسی‌ای وجود ندارد. این یعنی رخوت و اخته‌گی. چیزی که در شعر چهارمحالیان اتفاق می‌افتد زبان رخوت و اخته‌گی است که خواننده را نیز به خودش دچار می‌کند. شعرهای چهارمحالیان درخودش، حتا نه در خود شاعرش، بل‌که در زبان به مثابه‌ی همان چیز مورد اتکا باقی می‌ماند و به هیچ وجه پا به بیرون نمی‌گذارد تا مبادا مورد دیالکتیک قراربگیرد. درکل شعر او با دیگری تماس نمی‌گیرد و هیچ ارتباطی برقرار نمی‌کند، چه برسد به این‌که بخواهد نقشی برای پراتیک انسان در جامعه‌ی امروز قائل شود. شعر امروز باید عمل را درخودش نهادینه کند و به عنوان یک اکت نمایان شود. شعر به عنوان ماده‌ای ناطق و اندیشناک و محسوس، مثل تمام ماده‌های موجود در جامعه، باید نقش اکتیو خودش را به حضور برساند تا آن‌جایی که جامعه‌ی مدنی به یک جامعه‌ی سیاسی تبدیل شود، موقعیت خاص حادبیانگرانه‌ی خود راحفظ کند. شعر چهارمحالیان و شعرهای نزدیک به شعرهای وی، در نهایت نمایش یک تئوری‌اند، تئوری‌ای که خواهان حفظ وضعیت موجود شعر است؛ تئوری‌ای که قادر به تبدیل شدن به نیروی مادی نیست، یا بهتر است بگوییم به عمل نمی‌پیوندد. این‌جا است که نیاز به یک تئوری رادیکال و انقلابی دیده می‌شود. به قول مارکس، تئوری هنگامی رادیکال است که ریشه‌ی آن درک گردد؛ برای انسان، ریشه همان انسان است. پس به نظر او، تئوری زمانی به عمل می‌پیوندد که نیازهای واقعی را براورده کند. شعر به رهایی خود نمی‌رسد مگر این‌که به اکت تبدیل شود و این اکت در خود متن شکل می‌گیرد؛ متنی که به شکل یک جامعه‌ی سیاسی است. وقتی شعر به ریشه‌ی انسانیت شعر برگردد، حاوی بلاهتی بیانگرانه و ابتدایی ست که در برخورد با وضعیت کهن‌سال بیرون به یک علامت سوال بزرگ تبدیل می‌شود و اکت نوشتار این‌جا شکل می‌گیرد که شعر مدام واقعیت بیرون را زیر سوال می‌برد و متن تولیدی خود را در بطن واقعیت و تماس با دیگران پیش می‌برد. حالا باید ازخودمان بپرسیم که برای شعر چهارمحالیان وامثال او در یک جامعه‌ی سیاسی چه نقشی می‌توان قائل شد جز متنی در تاریخ ادبیات ایران؟

مقدمه‌ای بر شعر آتفه چهارمحالیان

حسین ایمانیان

اشاره: قبل از نوشتن این مقاله انبوهی یادداشت در حاشیه‌ی کتاب‌های چهارمحایان نوشته، و تک‌تک شعرهای او را به شکلی عملی نقادی کرده بودم. اما به دلیل اهمیت شعرهای او در افق شعرهای زن-نوشته‌ی امروز، صرفن به بیان همین اهمیت پرداختم. غربال‌به‌دستی آن یادداشت‌ها را به مقاله‌ای دیگر حواله کردم تا از اهمیت آن‌چه در این مقدمه‌ی کوتاه گفته شده چیزی کم نکنند. شعر چهارمحالیان بیرون از آن افقی که گفتم، با سنجه‌ی آن یادداشت‌ها، شعر برجسته و زیبایی نیست.

(۱)

در سال‌های ابتدایی دهه‌ی هفتاد براهنی در چند یادداشت و سخن‌رانی مختلف به نکته‌ای اشاره می‌کند که تا کنون نه خود او و نه منتقد دیگری آن نکته را به صورت تئوریک بسط و گسترش نداده است. براهنی می‌گوید که بوطیقای رمان زنانه‌ی فارسی در حال شکل‌گیری است و در آثار نویسنده‌گانی مثل غزاله علیزاده، منیرو روانی‌پور و شهرنوش پارسی‌پور، مطرح‌ترین نویسنده‌های زن دهه‌ی شصت، آن بوطیقا قابل پی‌گیری و استخراج است.[1] حالا، هفده سال پس از آن زمان، به غیر از چند اشاره‌ی کوتاه در مقاله‌های مختلف،

۱) برای نمونه نگاه کنید به متن سخن‌رانی «ادبیات ایرانی معاصر» در کتاب «گزارش به نسل بی‌سن فردا».

و گاهی سوءاستفاده‌های پوپولیستی از عنوان «نوشتار زنانه» برای ستایش و یا سرزنش متن‌های مختلفی که توسط شاعران و قصه‌نویسان زن نوشته شده‌اند، هنوز هم چنین بحثی در چارچوب نقد عملی ادبیات فارسی، بکر و دست‌نخورده است.[۲]

مدت‌ها است که منتقدان[۳] به محض برخورد با برخی عبارت‌ها که به صورت کلیشه‌ای مربوط به حوزه‌هایی بوده که زن‌ها با آن‌ها سروکار بیش‌تری دارند، حوزه‌هایی مثل کارهای خانه، آرایش و بهداشت، فال و طالع‌بینی و ...، به سرعت به زنانه بودن آن متن اشاره می‌کنند. این ابلهانه‌ترین، رایج‌ترین و توهین‌آمیزترین معیار برای پی‌بردن به زنانه‌گی یک متن است. بلاهتی که شرح داده شد در سویه‌ی دیگر ماجرا هم عمل می‌کند؛ خواست زنانه‌نویسیِ نویسنده‌های زن، نوشته‌های آن‌ها را به سمت نوشته‌های خاله‌زنکی سوق داده است. آن‌چه به خصوص در دهه‌ی کنونی فراگیر شده و اکثریت متن‌های زن–نوشته را تحت سیطره‌ی خود درآورده است، همان که برخی با «ادبیات آشپزخانه‌ای» نام‌اش می‌برند، ناشی از همان بدفهمی و بلاهتی است که صحبت‌اش رفت. پروژه‌ی تئوریزه کردن معیارهای زنانه‌گی یک نوشتار و تبیین بوطیقای ادبیات زنانه‌ی فارسی، در صورت قائل بودن به چنین تمایزی و اصلن به وجود نوشتار زنانه، می‌بایست انواع و اقسام متون نظری از شاخه‌های مختلف علوم انسانی را مد نظر قرار دهد. در چنین پروژه‌ای، که عدم تحقق آن مدت‌ها است که فضای عمومی ادبیات فارسی را دچار بدفهمی‌های عمیق و برخی از نویسنده‌های زن (مثل شیوا ارسطویی قصه‌نویس و پگاه احمدی شاعر) را به پزگرفتن‌های خنده‌دار و پادرهوایی استراتژیک دچار کرده است، از یک سو نمی‌تواند به بحث‌های روان‌کاوانه، زبان‌شناختی، تاریخی و فرهنگی به طور عام، و متون فمنیستی به شکل خاص (اعم از لیبرالی، مارکسیستی، اگزیستانسیالیستی،رادیکال، پسامدرن و ...[۴]) بی‌اعتنا باشد و از سوی دیگر می‌بایست که در محدوده‌ی هر یک از این بحث‌ها تک‌تک متن‌های شاخص ادبیات زن–نوشته‌ی سی سال اخیر را بخواند. این کار نمی‌تواند توسط یک نفر صورت بگیرد و نیازمند یک نقد موسسه‌ای–کارگاهی سترگ است؛ و به دلیل فقدان چنین چیزی این مسئله نیز، درست مثل هزار مسئله‌ی نظری–انتقادی دیگر، فعلن، معلق می‌ماند.

اما تنها چیزی که در مورد پدیده‌ای به عنوان «نوشتار زنانه» قطعیت دارد، ذات رادیکال آن است. جامعه و فرهنگ آن، جامعه و فرهنگی است سنتی–مذهبی و طبعن مردمحور؛ زبان (در همه‌ی سویه‌های آوایی، بیانی، تاریخی، نحوی و همین‌طور ادبی آن)، زبانی

---

۲) بر «نقد عملی» تاکید دارم، چرا که در قالب مباحث صرفن نظری، و بیش‌تر به صورت ترجمه، خصوصن پیرامون سویه‌ی روان‌کاوانه‌ی بررسی نوشتار زنانه، در این مبحث داشته‌هایی به زبان فارسی هست؛ اما تا چنین مباحثی به صورت «عملی» با متن‌های ادبیات خودمان درگیر نشوند، هیچ ارزش و کارکردی ندارند و بیش‌تر سوءتفاهم‌های نظری و ترمینولوژیک را دامن می‌زنند.

۳) منظور از کلمه‌ی منتقد در این‌جا همه‌ی کسانی هستند که درباره‌ی ادبیات می‌نویسند و نه فقط آن‌هایی که نقد جدی می‌نویسند و نوشته‌هاشان مایه‌ی علمی و نظری دارد. پیش‌تر در مقابل مفهوم منتقد، با نظر به سطحی‌نگری‌های رایج در یادداشت‌های ادبی، از واژه‌ی ژورنالیست برای اشاره به نویسنده‌های این یادداشت‌ها استفاده می‌کردم؛ این مسئله برای بسیاری از افراد که در روزنامه می‌نویسند توهین تلقی می‌شد و اعتراض داشتند که واژه‌ی ژورنالیست را برابر یک فحش گرفته‌ام و این امر به جای کیفیت یک مطلب، به محل انتشار آن نظر می‌کند. حق با آن‌ها است.

۴) برای پیدا کردن شناختی سردستی از هر یک از این شاخه‌ها نگاه کنید به کتاب «درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی» نوشته‌ی رزمری تانگ، ترجمه‌ی منیژه نجم عراقی، نشر نی.

است برساخته‌ی همان فرهنگ و در خدمتِ تثبیت و تشدید آن؛ به این ترتیب نوشتار زنانه اگر بخواهد که نه زن‌محور بل‌که غیرمردمحور (و این می‌تواند خصلت ادبیاتی که مردها می‌نویسند نیز بشود)[۵] باشد، که در غیر این صورت دیگر زنانه نیست، نخست باید ویران‌کننده باشد. ویران‌کننده‌ی همه‌ی ساختارها و هنجارهای ازپیش‌موجود؛ و در مورد ادبیات نه تنها نباید در ساختارها و موقعیت‌های پیشینی مستقر شود، بل‌که باید آن‌ها را از بین ببرد و بی‌حیثیت کند (هجو و پارودی از مولفه‌های پربسامد نوشتار زنانه است). پس نوشتار زنانه در ضدیت با هرآن‌چه که هست هویت می‌یابد و همین ضدیت آن را به شکلی پیشینی و قطعی رادیکالیزه می‌کند. این فرایند یک‌باره به سرانجام نمی‌رسد، بل‌که هر بار و در هر دوره‌ای یکی از لایه‌های وضعیت مسلط را از بین می‌برد و دوباره در دوره‌ی دیگری این پروسه ادامه می‌یابد؛ به شکلی که امروز شعری با خصوصیات شعر فرخ‌زاد دیگر نوشتاری زنانه تلقی نمی‌شود. شعر زنانه‌ی امروز در ضدیت با وجه تثبیت‌شده‌ی شعر فرخ‌زاد شکل می‌بندد و به این ترتیب خصلت رادیکال آن (حتا در تقابل با شعر فرخ‌زاد) بازتولید می‌شود.[۶] شعرهای امثال پگاه احمدی، روجا چمنکار، شیدا محمدی، زیبا کرباسی، بهاره رضایی، مهرنوش قربانعلی، رویا زرین، لیلی گله‌داران، و خیلی‌های دیگر، درست مثل قصه‌های شیوا ارسطویی، سپیده شاملو، فریبا وفی، مرجان شیرمحمدی، مهسا محب‌علی، شیوا مقانلو، بلقیس سلیمانی[۷] و ...، فارغ از محتوای چیزی که می‌نویسند، نه تنها نماینده‌ی ادبیات زنانه نیستند، بل‌که به دلیل ماهیت محافظه‌کارشان، ارتجاعی، خموده، تثبیت‌کننده‌ی موقعیت‌های متنی ازپیش‌موجود و در نتیجه غیرزنانه / ضد زنانه / مردانه‌اند.

(۲)

این همه صغرا-کبرا برای آن بود که وقتی به قضاوت در مورد زنانه‌گی شعرهای چهارمحالیان می‌رسیم، جلوی بدفهمی‌های رایج را گرفته باشیم. چهارمحالیان جزء معدود کسانی است که به راستی شعرهایی زنانه می‌نویسند. در واقع شعرهای او در موقعیت و جایگاهی قرار می‌گیرند که آن‌جا موقعیت و جایگاهی است ضدمردانه. شعر او در یک پیوسته‌گی کلی با رادیکالیته‌ی پیش‌برنده‌ی شعر فارسی نوشته می‌شود و همین مسئله، خصوصن در شعرهای کتاب «بغلم کن شبلی» و بعد از آن، برسازنده‌ی موقعیت استراتژیک نوشته‌های او

---

۵) در این‌جا ممکن است اشتباهی رخ دهد. در این مقدمه‌ی کوتاه ناگزیرم به یک ساده‌انگاری تن دهم، چراکه قصد این یادداشت برهم‌زدن آن سوءتفاهم کلی است، نه تشریح دقیق نظریه‌ها و گفتمان‌های مختلف مربوط به نوشتار زنانه. اگر «احلیل مداری» خصوصیت اصلی مردانه‌گی گفتمان‌ها و نوشتارهای مختلف است، در تقابل با آن چند رویکرد مختلف وجود دارد که طبعن به استراتژی‌های گفتمانی و نوشتاری متفاوت منجر می‌شوند. برای مثال انواع و اقسام گفتمان‌های «فراجنسیتی»، «دو جنسیتی» و «زن‌محور»، با درجه‌های مختلف رادیکالیسم، همه در ضدیت با آن «احلیل مداری» هم‌جهت، اما بسیار متفاوت‌اند. در این‌جا به جزئیات این مسئله به عمد بی‌توجهی شده است.

۶) به این ترتیب شعر فرخ‌زاد اکنون در افق شعر کنونی فارسی شعری زنانه نیست و برای مثال شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» او از شعر «شکستن در چهارده قطعه برای رویا و عروسی و مرگ» براهنی بارها «غیرزنانه‌تر / مردانه‌تر» است.

۷) اسم‌هایی که آورده‌ام خصلت ارتجاعی مورد بحث را به آنان افراز نمی‌کند؛ فقط برای نمونه چندتایی که زودتر به ذهنم رسید را نام برده‌ام. این مسئله به غیر از دو-سه نفر و آن هم در بعضی از کارهاشان، شامل نوشته‌های اکثریت زن‌های نویسنده می‌شود. اگر کسانی که شامل این بحث نمی‌شدند را نام می‌بردم جمله کوتاه‌تر می‌شد، اما در آن صورت یکی-دو اشتباه کل بحث را بی‌اعتبار می‌کرد.

است. چهارمحالیان هم‌زمان از همه‌ی تمهیدهای شعرهای آوانگارد چهار دهه‌ی اخیر در شعرش استفاده می‌کند: بی‌مرکزی، عدم قطعیت، پارودی، نحوگریزی و از این نوع اصطلاحات متداول نقدهای دهه‌ی هفتادی در شعر او به وفور به چشم می‌خورد. اما آن‌چه به شعرهای او خصلتی زنانه می‌بخشد برجسته‌نشدن هیچ‌یک از این تمهیدات، سیالیت و تکثر آن‌ها است. فعلن، در این مرحله از نقادی شعرهای او (در این مقدمه‌ی کوتاه)، به درون‌مایه‌ها و موتیف‌های غالب شعرش کاری نداریم و مد نظر بحث‌مان خصیصه‌های فرمی و تکنیکی آن‌ها است.

در شعر چهارمحالیان هیچ اقتداری به چشم نمی‌خورد. نه تمهیدات خاصی در مسیر بیان‌مندی و نه شگردهای به‌خصوص نحوی، هیچ‌کدام به وجه غالب متن تبدیل نمی‌شوند. به بیان دیگر هیچ مولفه‌ی قدرت‌مندی در شعرهای او بر مولفه‌های دیگر برتری نمی‌یابد، و همین خصوصیت فرمی، جوهر شعرهای او را در ضدیت با هرگونه قدرت تعریف می‌کند. فقدان اقتدار در شعر او، در عین برخورداری شعرها از انواع و اقسام تکنیک‌های مختلف، وضعیتی را به وجود می‌آورد که «امر زیبا» برجسته نمی‌شود و صرفن به یک کلیت زیبایی‌شناختی ارتقا پیدا می‌کند. شعر چهارمحالیان از تمام تکنیک‌ها و تمهیدات شعر معاصر فارسی، به خصوص از شعرهای موج نو و شعر حجم، تغزیه می‌کند و به شکلی ناسازه‌وار، از طرفی اگر شعرها را تکه‌تکه کنی، هرکدام از این تکه‌ها به یکی از نحله‌های شناخته‌شده‌ی شعر قابل ارجاع است، و از طرفی دیگر کلیت شعرها قابل تقلیل به هیچ‌کدام از آن نحله‌ها نیست.

ساختار معنایی شعرهای او ساختاری فروپاشیده و از هم دریده شده است؛ انگار بندهای شعر هیچ ارتباطی به یک‌دیگر ندارند. می‌توان شعرهای او را قطعه‌قطعه کرد و پس از برزدن، شعرهای دیگری از آن‌ها ساخت.[۸] روح یک «هیچ» بزرگ در تک‌تک شعرها وجود دارد و محدودیتی برای آن ازبندرسته‌گی حاد، هیچ‌کجا، ایجاد نمی‌شود. اما حلقه‌ی اتصال معنایی سطرهایی که او می‌نویسد، نه تنها در یک شعر که در همه‌ی شعرهای او، تقابل با یک نرینه‌گی قاطع و متجاوز است. حضور قاطع دیگری، ورای همه‌ی جست‌وخیزهای سورئالیستی، به وضوح احساس می‌شود و لحن و بیان همه‌ی شعرها را متاثر می‌کند. شعرهای چهارمحالیان شعرهایی ترسیده و گریزنده‌اند.

۸) در یکی از جلسات مجله‌ی دستور، محمد آزرم در اشاره به این مسئله برای شاعر عبارت مونتاژکار را به کار برد. ازهم‌گسیخته‌گی شعرهای چهارمحالیان امری است کاملن عیان، من اما چنین خصوصیتی را بالکل منفی و ضدارزش نمی‌دانم. شاید مقصود آزرم گرته‌برداری او از متن‌های دیگر نیز بوده است، در این صورت بیان شفاهی آن به صورت صرف هیچ‌چیز را مشخص نمی‌کند.

چرا من چنین می‌نویسم×

آتفه چهارمحالیان

× چهارمحالیان راجع به شعر خودش ننوشته است.

ده‌گانه‌ای بر شعر آتفه چهارمحالیان

علی قنبری

۱. این شعر نوعی فی‌البداهه‌گی معطوف به وهم (hallucination) را در خود دارد، پیش‌گیری خلسه‌واره‌گی و میل به گونه‌ای اشراق. این شعر سایه‌ها را به رخ می‌کشد به جای رخ‌نمون‌سازی عینی چیزها. عینیت‌گرایی را به کنار می‌نهد.

۲. وجهی سورئالیستی ناظر به نوشتاری اتوماتیزه و خودکار و گسست‌های نحوی. این شعر تکنیک مسلط شعر زبانی این روزگار را که همان «تقلیل واحدهای تقابل و تاویل به واژه» است را در دستور کار و زبان خود دارد. در این نظرگاه جمله‌ها، شبه جمله‌ها، بندها و کلیت شعر و اساسن جمله‌ی سالم را در جهت شعر زبان نمی‌داند، نگاهی که این نگارنده به شدت با آن مخالف است و به همین جهت در شعر زبان‌محور امروز ما به شدت با تولیدی انبوه مواجهیم و دلیل آن چیزی نیست جز به‌کارگیری تکنیک‌های مشابه.

۳. فضای غالب بر این شعر گرچه نومیدی دهشت‌باری را به رخ می‌کشد و گویای متافیزیک تنهایی است، اما به هر رو میل به دیگرسانی دارد.

۴. میل به تمرگ و سوگواری در این شعر گرچه خصیصه‌ای شدیدن سورئالیستی است، اما بر این باور نیستم که رهیافت او به این سویه ناشی از همان اعتقاد سورئالیست‌ها باشد که «تنها رنج است که آگاهی می‌دهد» و بدین‌سان صورتی پرومته‌ای را

پیش می‌گیرد. نه. من بیش‌تر گونه‌ای جنون مذهبی را در آن می‌بینم که معمولن به قبرستان‌ها کشیده می‌شود به سنگ قبرها، به کتیبه‌ها بر گورها.

۵. شقه‌شقه‌نویسی فی‌البداهه که وقتی خود را به صورت تمهیدی تثبیت می‌کند به سمت دیکته‌ای درونی می‌رود. این نگارش را امری ذاتی شده در مولف آن می‌بینم.

۶. تجانس هم‌زمان سوژه و ابژه و رفتن به سمت حیث من و او.

۷. خودکاری روحی ناب. نگارش خودکار و یا به تعبیر برتون «گذاشتن ذهن در انفعالی‌ترین یا تاثیرپذیرترین حالت» ایجاب می‌کند که انسان به طور اساسی از دنیای روزمره جدا شود. نگارش خودکار عدم توجه مطلق به واقعیت بیرونی را ایجاب می‌کند که به ساده‌گی قابل حصول نیست. حذف هرگونه نظارت شخصی و اجتماعی بر نوشتن، نفی هرگونه عمل انتخابی و تعدیل و ویراست، حذف هرگونه عادت‌های اندیشه‌گی و معانی ضمنی خصوصی و کلمات عاطفی و اساسن حذف هرگونه خواست آگاهانه خودکاری نوشتار را حاصل می‌کند.

۸. بعدها در آن‌چه که با عنوان شعر زبان مطرح می‌شود یعنی در آن‌جا که زبان در شعر به صورت ابژه‌ای برای خودش وجود دارد این پرسش مطرح می‌شود که در شقه‌شقه‌نگاری و اساسن شعر زبان که مبتنی بر وجوه شیزوفرنیک (بی‌ربط گویی، حاشیه پردازی، واژه سازی و ...) است آیا تصنع و اقدامات عامدانه از وجوه پرتابی و تکثرگرای متن می‌کاهد و ناب‌گرایی مد نظر سورئالیسم را مهیا نمی‌سازد؟ من بر این اعتقاد نیستم. رویگردانی از امر تصنعی ما را از باغ گل‌های رنگارنگ تکنیک دور می‌سازد.

۹. تولید متن خودکار به زعم سورئالیست‌ها رابطه‌ی بین ادبیات و غیر ادبیات را معکوس می‌کند و غیر ادبیات به صورت تصورناپذیری بسیار غنی‌تر از ادبیات عمل می‌کند. در این نگاه به هر حال تقابلی دودویی ادبیات و غیر ادبیات مطرح می‌شود و ادبیات به مثابه‌ی کلاسه‌بندی مطرح می‌شود در حالی که چیزی به نام ذات شعر و ادبیات وجود ندارد بل‌که این کارکردهای ویژه هستند که وجود دارند. یک عبارت ساده در یک پس‌زمینه می‌تواند عبارتی فلسفی یا علمی باشد و در پس‌زمینه دیگر وجهی کاملن ادبی و شاعرانه داشته باشد.

۱۰. این شعر به رگ و پی زده است که میراث دار پروژکتیویسم و وجوه شعر فرافکنانه است و در عین حال علیه مفهموم «خود» رمانتیک عمل می‌کند به دلیل نحوزدایی و شقه‌شقه‌نگاری آن.

دستور دوم

پرونده‌ی ویژه:

کتاب «ظل‌الله»

شعرهای زندان رضا براهنی

حماسه‌ی معکوس

به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم رسیده‌ایم
درختی بلند با
تمام آشیانه‌های پیچیده‌ی پرنده‌گانش افتاده
وقتی‌که
به جوی‌ها و خندق‌ها می‌نگریم
سرهای بریده‌ی پرنده‌گان را می‌بینیم
بازوان لاغر کودکان زاغه‌ها را
جدا از اندام‌های نحیف‌شان
و کتاب‌های نیمه‌سوخته را که
باران از سوختن تمام بازشان داشته
از ایستگاه‌های قطار
بوی تنباکوی مرطوب، تریاک و بی‌خوابی
می‌آمد
و هوای محبوس قرن‌ها
هجوم جماعت و
افتادن مداوم پاها بر کف‌های خاک‌گرفته
از جنونی جنایی سخن
می‌گفت
در لحظه‌ی دیگر چهره‌های سفر از پشت شیشه‌ها دیده
می‌شد
انگار مسافران می‌دانستند مثل بدرقه‌کننده‌گان که
سرانجام جمله در بیابان‌های بی‌آب یله خواهند
شد

قطار قومی بازنشسته را با
سلسله تصاویر پوسیده‌اش سوی شوره‌زارها می‌برد
و سل سنتی مسموم
ریه‌ها را کفتاروار بی‌خیال می‌خورد
به راه خود ادامه دادیم
وسط راه به‌شاعرهای پریشان‌حال برخوریم که
کلمات‌شان را به‌سوی سربازهای بی‌اعتناء می‌انداختند
ــ مثل مجانینی که گل پژمرده به‌سوی این و آن بیفکنند ــ
و سربازان مثل اِحلیل‌های باریک فلزی خبردار ایستاده
بودند تا
شاه و شهبانو و وزراشان بیایند و بگذرند
ما عبور کردیم زیرا باید
به‌پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می‌رسیدیم
و به هنگام عبور پدرمان را دیدیم که
با دو دهان بازشده در میان جماعت ایستاده
بود و
چشم‌های آبی‌اش را به‌مسیر شاه و شهبانو دوخته
گفتیم پدر با ما بیا
دهن‌اش را باز کرد که
حرف بزند اما
یک دهن حرف‌های دهن دیگر را می‌بلعید
و صدای پدر به‌گوش نمی‌رسید

باد در خیابان‌ها مثل میکروب هار می‌آمد
شاه و شهبانو را بر موکب خود می‌آورد
دو کرکس بلند بودند که
لاشه‌های جوان پیدا کرده بودند و
منقار خود را بایستی در آن‌ها فرو می‌کردند
سگ‌های میدان قدم‌هاشان را با
ضرب بلند سرود نظامی هماهنگ
می‌کردند و
گربه‌های هار کف می‌زدند

پدر دست‌های‌اش را به‌سوی آسمان برداشته
بود و دعا می‌کرد و
باد، آفتاب را پشت ابریشم آسمان می‌لرزاند
مادر چادرش را کنار زده بود و به‌ترکی چیزی می‌گفت
لکن حرف‌های‌اش نامفهوم بود
انگار حروف میخی زبانی کهنه را کشف
کرده بود و تنها با
جیغ می‌توانست آن را به دنیا اعلام
کند
بعد جماعت می‌دویدند از روی
شانه‌ها سینه‌ها و دست‌های یک‌دیگر
صدای اسب‌ها ماشین‌ها آدم‌ها درهم فرورفته
بود
بناها جمله کجکی ایستاده
بودند
آیا
زلزله‌ای جهان را برای لحظه‌ای باژگون کرده؟
و دوربین‌ها از لحظه‌ای تصادفی تصویری در مغز انسان افکنده؟
آن‌گاه برادرم و من هرکدام از سویی
جسد کفن‌پوش پدر را بلند کرده
بودیم و آهسته‌آهسته در
یکی از گورهای گود «وادی‌السلام» چال می‌کردیم
آیا پاهای پدر از آن‌سوی نیم‌کره ــ شاید
نیم‌کره‌ای روشن ــ خواهد رویید؟
مادر چادرش را سرش کشیده
بود و در
معبر شاه و شهبانو به‌زبان ترکی گدایی می‌کرد
و ما عبور می‌کردیم زیرا
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می‌رسیدیم

عکس‌های شاه و شهبانو
شاهدهای خندان اتاق‌های مندرس شهرنو بودند

جاکش‌ها درست در کنار همین عکس‌ها انعام
می‌گرفتند و وقتی‌که
انسان با فاحشه تنها می‌ماند
مغزش چنان تحریک می‌شد که
انگار هرچه در اتاق بود
ــ از تشک روی زمین گرفته تا پنجره‌های پوشیده به کاغذ ــ
آکنده از برقی نامریی هستند
و اندیشیدن بدان‌ها
سلول‌های مغز را خاکستر خواهد
کرد
در آنجا به یاد زمانی می‌افتیم که
مادر ما را بیرون شهر دور از چشم همه به چرا می‌برد
ما ناهار را از روی زمین می‌چریدیم
چند قدم دورتر از ما
بره‌ها و گاوها و الاغ‌ها روی زمین را می‌چریدند
ما دَمَرو و آن‌ها چاردست‌وپا
برادر بزرگ از نشخوار گاوها تقلید می‌کرد
ما از او تقلید می‌کردیم و
ساعتی بعد حرکت گازانبری کژدم‌ها در معده شروع
می‌شد
و استفراغ بوی زمین شخم‌زده‌ی تازه‌کودداده می‌داد
مورچه‌های مرده در چرک و خونابه شناور بودند

در عبور خود طپانچه‌های زنگ‌زده‌ی انقلاب مشروطیت را
می‌دیدیم
آویزان از دیوارهای خیابان‌ها
در پشت شیشه‌های کتاب‌فروشی‌ها
عکس عینکی چخوف
ریش پهن و چشم‌های گودافتاده‌ی یک تولستوی هفتادساله
سر تازه‌تراشیده‌ی مایاکوفسکی
یک روز پیش از خودکشی
ریش سفید همینگوی

و چشم‌های الکلی فالکنر دیده می‌شد
مادر، کاسه‌ی گدایی به دست به این عکس‌ها نگاه
می‌کرد و به ترکی می‌گفت
«بولا ریندا هش بیری بیزیم کیشی لریمیزه اوخشامیر»[1]
برادر به فارسی به عابران می‌گفت:
«به این زن بیچاره رحم کنید
شوهرش تازه مرده خودش هذیان می‌گوید»
و خواهر سکه‌های زرد و کوچک را که
مثل برگ‌های خشک آخر پاییز می‌ریخت
جمع می‌کرد
و ما همه به راه خود ادامه می‌دادیم زیرا که
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می‌رسیدیم

بازارها شبیه سردخانه‌ی دادگستری بود
مرده‌گان ردیف نشسته در این سوی و آن سوی
با این فرق که مرده‌گان بازار با هم دادوستد می‌کردند
ناگهان مرده‌ای از گوشه‌ای بیرون می‌پرید
ــ مثل قدّیسی که از یک کاشی بیزانسی در رفته باشد ــ
و می‌گفت: بخر!
و جیب‌های جوان ما خالی‌تر از آن بود که
اندیشه‌ی خرید از آن برون بخزد
هیاهوی عَبَث و پیچاپیچ
هیاهوی مرده‌ی بازارها را
هم‌چون جسد سرطانی پدر پشت سر می‌گذاشتیم
از میدان سپه دیوانه‌وار بالا می‌آمدیم
شاه و شاهرضا را سراسیمه می‌دویدیم
و می‌رسیدیم به جایی که
مقاطعه‌کاران، مهندسان، دلالان
ــ این ستون عظیم دشمنان ما ــ
ودکا می‌نوشیدند

[1] هیچ‌کدام از این‌ها شبیه مردهای ما نیستند

و کباب‌ها را با انگشت‌های به‌خون‌آلوده
از سیخ‌های داغ بیرون می‌کشیدند
بزاق دهان ما آن‌چنان تحریک می‌شد
که مثل گوگرد از سوراخ کون‌مان بیرون می‌ریخت
از گرسنه‌گی
حتا اِحلیل‌مان
به‌اندازه‌ی هسته‌ی خرمایی خیز برمی‌داشت
غذا می‌خواست
جلوی میخانه‌ها منتظر می‌ماندیم
تا مانده‌ی غذای گرم را در آشغال‌دانی بریزند
و بعد چنان با سر توی آشغال‌دانی فرو
می‌رفتیم
که مثل سگ‌های قحط‌زده تنها پاهامان دیده
می‌شد
بیرون که کشیده می‌شدیم
بوی اجسادی را می‌دادیم که
تازه از زیر آوار کشیده شده
باشند
چهره‌هامان به تصاویر گدایان «بروگل» شباهت
داشت
و آن‌گاه به مادر که
نگاه می‌کردیم می‌دیدیم که در گوشه‌ای از خیابان نشسته
چادرش را کنار می‌زدیم
بودای مونث را می‌دیدیم که
بر فقر پسران‌اش اشک می‌ریزد
دست‌اش را می‌گرفتیم بلندش می‌کردیم
به راهروی خود ادامه می‌دادیم زیرا که
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می‌رسیدیم

شاه نفت را چون گیلاس شرابی در دست گرفته
به سلامتی غرب می‌نوشد
و شهبانو پستان آهوی مام میهن را با لبان کلفت‌اش می‌دوشد

شب در زیر ستاره‌گان
روز در معبر خورشید
هر ماه
هر سال
و دست‌کشی به‌رنگ خون بر برف‌های «سن موریتس» مانده
عکس‌های اسکی شاه را روی برف‌ها تماشا می‌کنیم
در تصویر دیگر
ولیعهد از پله‌کان هواپیما فرومی‌آید
از برابر صف شانزده کچل پنجاه‌ساله عبور
می‌کند
سرهاشان را اینان آن‌قدر جلو آورده‌اند که گویی
ولیعهد قرار است طاسی کامل سرها را تصدیق
کند
سوار هلی‌کوپتر می‌شود
صدای هلی‌کوپتر را می‌شنویم
به باغ‌های بیوه به درختان یتیم می‌اندیشیم
به گورستان‌های خالی از درخت
و سنگ‌اندرسنگ
و کویرهای فرسنگ تا فرسنگ که
در آن اسب‌ها از داغی هوا دیوانه
می‌شوند و
شیهه‌ی آخرین‌شان شمشیروار فرو
می‌آید
ــ بی‌آن‌که به چیزی اصابت کند ــ
و در بیابان به هدر می‌رود
به تفنگ‌هایی می‌اندیشیم که
شن در گلنگدن‌هاشان گیر کرده
به رادیاتورهای سوراخ‌شده در
گرمای پنجاه درجه بالای صفر سانتیگراد
و به ماندن ماندن ماندن
و پیاده‌شدن از اسب‌ها، قاطرها و ماشین‌ها
و رهاکردن تفنگ‌ها بر شن‌ها

و سپردن اسب‌ها و قاطرها به کرکس‌های بیابان
و ابوالهول‌های سراب را در برابر می‌بینیم
و به آن میعاد نخستین می‌اندیشیم:
حرکت حرکت حرکت

سربازخانه‌ها نجاست خود را در آفتاب پهن
کرده‌اند
نجاست دانشگاه‌ها بدتر از این است زیرا که
نجاست در مغز استادان رسوب کرده
از یبوست بدل به بتون مسلح شده
امید ما آن‌جا نبود
به سیم آخر زدیم
و پیغام‌های خود را با دست‌های لرزان
بر دیوارهای مستراح دانشگاه نوشتیم
دور از چشم «ابوالقاسمی» ــ کفتار مادرزاد دستگاه امنیت! ــ
بیش از این چه می‌توانستیم کرد؟
باید به راهروی خود ادامه می‌دادیم
به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می‌رسیدیم

مرگ فانوسی بود که از میان مِهِ روبه‌رو نزدیک
می‌شد
ما برگزیده‌گان مرگ بودیم
و مرگ در برابر روشن بود آن‌چنان‌که گویی
اسبی سپید از زمینه‌ی ظلمت می‌درخشد
شب به دور هم می‌نشستیم
ــ هم‌چون حیوان‌های کوچک و مظلوم ــ
و طرح پشت طرح
انگار از روی غریزه می‌کشیدیم
امید به پیروزی خرگوش خواب را
در لانه‌ی قدیمی چشم راه می‌داد
بعد به ناگهان بیدار می‌شدیم
به صدای شکستن در افتادن نردبان بازشدن پنجره فروریختن کتاب‌ها و برق اسلحه

و دستی در ماشین چشم‌هامان را با دست‌مال سیاه می‌بست
دریاچه‌ای از عرق سرد
– ترس –
ما را در خود فرو می‌برد
به سیاه‌چال‌ها رانده می‌شدیم
و آن‌گاه به‌شکنجه‌گاه‌ها
و حتا در آن‌جا هم به راهروی خود ادامه می‌دادیم

اکنون این پایان راه است
پایان توطئه‌های ما
پایان تاریخ ما
پایان حماسه‌ی بودن، نه!
حماسه‌ی نبودن ما
پایان حماسه‌ی معکوس ما

بودای مونث
چادرش را به سر کشیده
در راه میدان تیر «چیتگر»
در سپیده‌دم صحرا
به‌انتظار ما نشسته است

و ما به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم رسیده‌ایم

شاعر

جهان ما
به دو چیز زنده است
اولی شاعر
و دومی شاعر
و شما
هردو را کشته‌اید
اول: خسرو گلسرخی را
دوم: خسرو گلسرخی را

زنده‌گی خصوصی ف.م.

قربان!
حرف زدن با شما برای‌ام دشوار است
در زندان شایع شده که شما شاعر هستید
من در عمرم حتا یک شعر هم نگفته‌ام
حتا یک شعر هم نخوانده‌ام
اما می‌توانم زنده‌گی خصوصی کارگری را که هیچ‌چیزش شاعرانه نیست برای‌تان تعریف کنم
البته اگر درد پاهاتان اجازه می‌دهد
اگر به سوال‌هایی که ساعتی بعد باید بدانها پاسخ دهید فکر نمی‌کنید
اگر تصور نمی‌کنید که برادرتان را گرفته‌اند و مادرتان سکته کرده
اگر فکر نمی‌کنید که دخترتان را دزدیده‌اند
به حرف‌های این زندانی گوش کنید:

نوزده سال دارم
در سه‌ساله‌گی مادرم کتک‌ام می‌زد
در شش‌ساله‌گی پدرم
از پنج‌ساله‌گی کار می‌کردم
در هشت‌ساله‌گی پسر شانزده‌ساله‌ی صاحب‌خانه خواست به من تجاوز کند
موفق نشد
چون هرچیز اندازه‌ای دارد
درخت توت بار هندوانه را نمی‌تواند بکشد
و مورچه برای حمل الوار آفریده نشده
کیر پسر شانزده‌ساله‌ای که شبانه‌روز کره و عسل و تخم‌مرغ و کباب و جوجه و بوقلمون می‌خورد
در کون پسر کارگری که هیچ‌کدام از این‌ها را نمی‌رینند فرو نمی‌رود
در دوازده‌ساله‌گی مالکی موفق شد انتقام پسر صاحب‌خانه را از من بگیرد
پدرم خود را حلق‌آویز کرد
سال‌ها بود که
می‌خواست خود را بکشد
حالا بی‌آبروشدن را بهانه قرار می‌داد

در چهارده‌ساله‌گی، خشت‌های خانه‌ی اربابی را
به تنهایی بالا انداختم
در پانزده‌ساله‌گی، از کارخانه‌ی قالی‌بافی به جوراب‌بافی و بعد به ریسنده‌گی منتقل شدم
در شانزده‌ساله‌گی هوای سرد سرب چاپ‌خانه در سینه‌ام رسوب کرد
من حروف‌چین هستم
سه سال زنده باد شاه چیده بودم
شش روز پیش تصمیم گرفتم بچینم، زنده باد آزادی!
پنج روز پیش گرفتندم
از هر ساعت یک ناخن‌ام را می‌کشیدند
من چهل ناخن دارم
بیست‌تای‌اش متعلق به دست‌وپای‌ام
و بیست‌تای‌اش متعلق به دست‌وپای‌ام، در مغزم
سه روز پیش اردلان به من تجاوز کرد
به شما که تجاوز نشده؟
مهم نیست
اردلان موقع جفت‌گیری به یک سگ در زمان جفت‌گیری می‌ماند
جای دندان‌های‌اش، پشت شانه‌های‌ام مانده
البته شلاق و گرز و سیلی و لگد و دشنام هم در کار بود
شما شاعر هستید
و می‌گویند، شاعرها خیلی چیزها می‌دانند
می‌فرمایید من بعدن چه‌کار بکنم
آن‌ها بعدن چه‌کار خواهند کرد
می‌بخشید سرتان را درد آوردم
خب! چه می‌شود!
زنده‌گی کارگری است دیگر!

آخر یک نفر باید به ما بگوید که چه‌کار بکنیم!

بریانی

- آیا مردی که پشت‌اش را سوزاندند
می‌خواهد بنشیند؟

- نه! هرگز! مردن را برتر می‌دانم از بنشستن!
روی قلب‌اش، زانوهای‌اش می‌خوابد
پشت‌اش را می‌آرد بالا،
مثل پشت یک گربه،
چرک و خون جاری از پشت‌اش می‌چسباند کون‌اش را به شورت‌اش، شورت‌اش را به شلوارش

- آیا مردی که پشت‌اش را سوزاندند
می‌خواهد عریان گردد؟

- نه! هرگز! مردن را برتر می‌دانم از عریان‌گشتن!
لخت‌ام کردند آن نامردان یک‌بار،
آیا این کافی نیست؟
با آن آتش می‌شد در ربع‌ساعت گاوی را بریان کرد
می‌سوزم می‌سوزم می‌سوزم
دایم می‌سوزم
از پشت زانوهای‌اش می‌گیرم
کول‌اش می‌گیرم
می‌اندازد از پشت سر دستان‌اش را زیر بازوهای‌ام
از پشت در می‌گویم:
سرکار!

هفده! سلولِ هفده توالت، سرکار!
سرکارِ خون‌سرد آرام‌آرام، از آن‌سو، یا این‌سو، می‌آید
در را با خون‌سردی، اما محکم، بعد از بگشودن، می‌اندازد سوی ما
بوی سوزش او را می‌آزارد
بار من سنگین است اما باید بدوم، باید بدوم
او از پشت
شلوارش را، شورت‌اش را، با ناله، با آه و افسوس و زاری، می‌اندازد پایین
با گریه، با ناله و زاری، استاده، می‌رینند

مردن را برتر می‌داند از بنشستن
یا خود را شستن
برمی‌گردیم آن‌سان که رفتیم
بوی سوزش در مغزش جاری است
بیزار است آری بیزار، از گوشت
می‌گوید:
انگاری سرخ‌ام کردند
بریان‌ام کردند
وقتی می‌بینم چیزی از گوشت
می‌گویم این من هستم،
سرخ‌ام کردند
بریان‌ام کردند

جواب به بازجویی

چهره‌ی مادر به مینیاتوری از تبت می‌ماند
که بعدها در تاشکند پیدا شده باشد
و در شیکاگو فروش رفته باشد

پدر که روح‌اش را به ما فروخته
مرده،
به مسلمانی گُرجی می‌ماند
که از راه مدیترانه به سفر حج رفته باشد
اگر باور نمی‌کنید
در «وادی‌السلام» قم خوابیده
درش بیارید
و خطوط چهره‌اش را بشمارید
ـ البته اگر هیروگلیف خواندن می‌توانید–
و اگر فرق بین سرطان و هیروگلیف را می‌دانید

خواهر گاهی ژست «فلورانس نایتینگِیل» را می‌گیرد
و گاهی ژست خواهر «گِوارا» را
ـ البته اگر «چه» خواهری هم داشته باشد ـ
با این فرق که جسد برادرش را هنوز سرهنگی بر سکویی دراز نکرده
ولی باور کنید گریه‌اش صمیمانه است

اگر از احوال برادر جویا باشید
به حمدالله فقط در دو جای‌اش چپ است
و آن چپ‌دستی است اولن
و ثانین تخم چپ‌اش آویزان‌تر از تخم راست‌اش است
دوبار اوریون، سه‌بار مخملک، چهاربار سرخک، پنج‌بار آبله‌مرغان
و دوهزاروپانصدبار سوزاک گرفته
برای هرسال افتخارآمیز تاریخ شاهنشاهی ایران یک‌بار

از خصوصیات زن‌ام همین بس که فقط به‌شما دروغ می‌گوید
دخترم فعلن چهره‌ی غایبی دارد
و پسرم ـ اگر البته پسر به دنیا بیاید ـ
در همان ده‌سال اول انشاءالله
شاهد انقراض امپراطوری عظیم شما خواهد شد
آن موقع
شما را حتا زندانی هم نخواهیم کرد
چرا که شما یا خود را کشته‌اید
یا یکی از رفقاتان شما را کشته
و یا معلوم نیست به کدام جهنم‌دره‌ای دررفته‌اید

جز این چند نفر خانواده‌ای ندارم
سؤال بعدی را مطرح بفرمایید
لطفن

مردم زندان

مردانی را می‌شناسم که
با یک پا از زندان بیرون خزیده‌اند
و با قلبی که
در آن رماتیسم
خانه‌نشینی است ابدی

زنانی را می‌شناسم که
شرافت‌مندانه دست‌به‌دست شده‌اند
در میان جلادان
و خواب تجاوز در مغزشان
فریاد کشی است ابدی

کودکان شش‌ساله را می‌شناسم که
زیر لگد و سیلی و شلاق اعتراف کرده‌اند که
پدر مرد مشکوکی به خانه آورده

یا
مادر راه خانه‌ای را به مردی مشکوک نشان داده

زنی را می‌شناسم چادری که
جلادان جلب لخت‌اش کردند
باتون برقی را بر پستان‌های آفتاب‌ندیده‌اش
می‌نهادند
ساعتی بعد در سلول
زن همان پستان‌ها را در
دهن طفل شیرخواره‌اش می‌نهاد

دختر چهارده‌ساله‌ای را می‌شناسم که
ترس از شکنجه
عادت ماهانه‌اش را مختل کرده بود
یک‌بار
از هر شش ماه عادت‌اش می‌شد یک‌بار از هر چهار روز

و پسری بسیت‌ودوساله را می‌شناسم که
سی‌وچهار کیلو وزن‌اش بود و دوازده ساعت
کتک خورد و حرف نزد تا مرد

و تازه این تمامی آن دوزخ نیست که
من می‌شناسم

شعری که ادامه دارد

قلم به سرخیِ آشفته‌گی
عبور می‌کند از ابرهای آشفته
و می‌پراکند از پیش، خواب‌های‌ام را
و چشم هیچ نمی‌خوابد
و چشم، قطب‌نمایی است در کف مجنون
کجاست لیلی اگر هست؟ کجاست لیلی اگر هست؟

(دیروزها اگر سفر می‌کردم تو در آستانه‌ی گردباد بدرقه‌ام می‌کردی دیروزها اگر سفر می‌کردم)

و این سفر به اقالیم عاشقان همیشه است
که هیچ‌گاه نمی‌خوابند
و هیچ‌گاه نمی‌آرامند
همیشه در همه‌جا ایستاده
به آفتابِ دو دستِ بلند می‌نگرند
مدام می‌پرسند:
کجاست لیلی اگر هست؟ کجاست لیلی اگر هست؟

(باغ‌ها بوی بنزین و الکل و خمیازه می‌دهند. نارون‌های پیر پیرتر می‌شوند. شمشاد قدش را به سوی مرداب خم کرده سکوت را تماشا می‌کند. اگر از دست‌های من بپرسی برای دیدار جدید آماس کرده‌اند. انگشت‌های‌ام بوی سیگار و قلم می‌دهد.)

رسیدنی اگر آنجا برای عاشق‌ها
فراهم است؟
و از سکوت اگر می‌توان دوباره دوید
به‌سوی راحتِ بازوها؟
و می‌توان اگر از دوزخی که در اطراف
نشسته است
پرید آن‌سوی دوزخ؟
و می‌توان اگر از این سؤال خالی شد:
«کجاست لیلی اگر هست؟ کجاست لیلی اگر هست؟»
و در اگر بشود باز، باز، باز، همیشه؟

(چهار نفر را دیروز کشته‌اند چهل نفر را فردا خواهندکشت امروز را اعلام نکرده‌اند. چهل نفر را پریروز کشته‌اند چهارصد نفر را پس‌فردا خواهندکشت امروز را اعلام نکرده‌اند. چهارصد نفر را سه‌روزپیش کشته‌اند چهارهزار نفر را سه‌روزبعد خواهندکشت امروز را اعلام نکرده‌اند. بیست‌وپنج‌میلیون نفر را بیست‌وپنج‌روز پیش کشته‌اند چه دلیلی هست که همه را بیست‌وپنج‌روز بعد نکشند؟ امروز را اعلام نکرده‌اند.)

و خواب‌های تو مثل صدای بلبل‌ها است
که ناگهانی
و از کنار سپیده
و یا غروب
به گوش می‌رسد، آن‌گاه
به جز عزابِ عظیمِ هزارخاطره دیگر نیست

(تابوت‌ها را به ماشین‌های آمار بسپارید. یادتان باشد یادتان باشد. قلم‌هامان را پیش سرمایه‌داری بیمه کرده‌ایم و سرهامان اگر بر روی شانه‌هامان می‌لرزد از امید صحبت می‌کنیم. یادتان باشد یادتان باشد.)

هزار خال به لب‌های یار می‌دیدند
هزار شاعر بیچاره
هزار کثرت و وحدت بود
که سوبه‌سو می‌شد

(هرگز تو را نبخشیده‌ام غزالی هرگز تو را نبخشیده‌ام. وقتی‌که نخستین آب‌تنی در هوای آزاد را بر دامنه‌ی دهستان «لاله» کردم برهنه در میان زنان ده دویدم و در محاصره‌ی سگان گله بود که فهمیدم مرد شده‌ام. بعدها بعدها بعدها. غزالی هرگز تو را نبخشیده‌ام.)

کنار آینه یک پیکر
سبیل‌های مهیب‌اش درازتر ز اقالیم خاک‌های خدا
و چشم‌های خبیث‌اش سیاه چون ظلمت
و دست‌های پلید جذامی‌اش
ز انتهای دو بازوی مرده آویزان

(این تصویر بود غزالی که تو پاک‌اش کردی که تو خدای‌اش نامیدی. هرگز تو را نبخشیده‌ایم غزالی هرگز تو را نبخشیده‌ایم. بوی پهن نمناک و تازه از کنار کلبه‌ها به پا می‌خیزد. سرطانی فقیر چشم‌ها را می‌جود. دست‌های تاول‌بسته به‌آسمان برمی‌خیزد. و تازه از این‌جا است که تفنگ مثل اسب شیهه خواهد کشید. غزالی هرگز تو را نبخشیده‌ایم.)

به‌یادم آر زمانی را
که عشق، مثل دو دریاچه بود جُفتاجُفت
و سینه‌ها به دو شمشیر شاد می‌مانست
و ایستاده کنارم ستاره‌ها بودند
تو عور بودی چون چشم‌های آهوها
درخت‌های تن‌ام خَم‌شدن نمی‌دانست

(گفت «اوپانیشادها» را خوانده‌ای؟ گفتم آری. گفت دیگر چی؟ گفتم چشم‌های زنی را خوانده‌ام که جسد پسرش را در سپیده‌دم تحویل می‌گرفت. عرفانی که در چشم او دیدم در کلام خدا هم ندیدم. می‌گفت هرگز تو را نبخشیده‌ام غزالی هرگز تو را نبخشیده‌ام.)

کنار آب می‌آمد گُل‌اندامی به رنگ سیرِ خاکستر
سپیداری در آن بالای‌بالا شد پر از آواز و چهچه
سوار از اسب خیس خسته پایین جست.
و افسار بلند اسب را بر شاخه محکم بست
کنار آب زانو زد سپس خم شد تماشا کرد تصویر سیاه‌اش را درون آب
گل‌اندامی به رنگ سیرخاکستر کنار شانه‌اش خم شد
و مرد خسته تصویر سیاه‌اش را در آب افکند

(زمانی بود که انسان در دست‌های تو غسل می‌کرد و با دست‌های تو خسته‌گی راه را فراموش می‌کرد. اما بعد مارهای نفت از شانه‌های ضحاک زبانه زد و مردم معصوم به گمان پل و سد و خیابان و سینما و جنده‌خانه، معشوقه‌هاشان را حراج کردند. و حالا بودا و زرتشت و محمد بر روی پله‌های بانک نشسته‌اند و زنان بزک‌کرده‌ی تیمسارهای سفته می‌گویند: چرا این جذامی‌ها را از خیابان‌ها جمع نمی‌کنند؟)

تماشا کن! تماشا کن! – تو می‌گفتی – کجا را؟ هیچ‌چیز این‌جا و آن‌جا نیست – می‌گفتم
تماشا کن! تماشا کن! – تو می‌گفتی، اگر چیزی نمی‌بینی دلیل‌اش چشم‌های تو است و می‌گفتم – اگر چیزی نمی‌بینم دلیل‌اش چشم‌های‌ام نیست، چیزی نیست در این‌جا و یا آن‌جا
تو می‌گفتی – تماشا کن! تماشا کن! تماشایی است
تماشا کن!

(وقتی از پله‌های بیهوده پایین می‌رفتم صورت زنی را دیدم که از پله‌ها بالا می‌آمد. چشم و دماغ و گوش و دهن نداشت. همه‌جای‌اش بسته بود. تنها از پشت‌سرش موهای‌اش بر پشت‌اش ریخته بود. گفت – و انگار صدای‌اش درست از میان شانه‌های‌اش بیرون می‌آمد – گفت: آن پایین سی میلیون نفر را چال کرده‌اند.)

تماشا کن! – تو می‌گفتی – تماشایی است:

ستون دود برمی‌خاست از بالای چادرها
و اردوگاه، زیر آفتاب ظهر،
طبیعی بود اما مثل یک پرده
و انواع مسلسل‌ها و توپ و لوله‌های سهمناک تانک این‌جا بود و آن‌جا بود
و ما از صبح تا شب مشق می‌کردیم
و افسرها فقط گاهی به ما فرمان راحت‌باش می‌دادند
و بوی مستراح و خِیل پشه، سیل پیش‌آبی که کف می‌کرد
دواری از تعفن‌های جوراجور می‌افکند در شُش‌های سربازان
و دشمن، دوربین در دست
ستون دود چادرهای ما را از فراز تپه می‌پایید

تو می‌گفتی – تماشا کن! – کجا را؟ هیچ‌چیز این‌جا و آن‌جا نیست – می‌گفتم
همیشه حالتی آماده‌باش این‌جا و آن‌جا هست
نه دشمن می‌کند حمله، نه افسرهای ما با شاش کف کرده،
دَبَنگانی که از بی‌غیرتی چون شاعران عهد دقیانوس می‌مانند

(و حالا هم این شاعران، سفال شکسته یا آهن زنگ‌زده‌ای را بر روی شن‌های برشته می‌کشند و گمان می‌کنند که به ترمیم بکارت بربادرفته‌ای برخاسته‌اند. درحالی‌که همه ول معطل‌اند. هم قدیم‌ها و هم جدیدها. روستایی و کارگر زبان قلم را نمی‌فهمند. زبان تفنگ است که مساوی است و برای همه است. ما نه گل گوشت‌خوار می‌خواهیم، نه پای آبله‌ی دراز شده به سوی خورشید. نه غزل، نه نو! به ما تفنگ بدهید!)

به روی خاک‌های نرم جنگل در «سیاکل» در کنار آب
خطوط اصلی حمله به سوی پاسگاه روستا را می‌کشید آن مرد
مبارزها شرایط را برای خویش می‌کردند حلاجی
به‌سوی پاسگاه روستایی جبهه می‌بستند
مسلسل‌دارهایی که مسلسل‌های سنگین را
غنیمت برده بودند از کُنام پاسگاهِ روستای قبل
و وقتی پاسگاه روستایی گشت تسخیر مبارزها
ــ بلاشرط و بدون قتل و خون‌ریزی ــ
و فریاد مبارزها، دهاتی‌ها و سربازان تازه‌جسته از خواب هزاران قرن
به اوج آسمان برخاست از جنگل

(این سیصدوهشتادوچهار دستگاه هلی‌کوپتر را بیخودی نخریده‌اند رفیق! با این‌ها هیچ‌کس به‌جنگ ملتی دیگر نمی‌رود. آسمان را نگاه کن رفیق! همه را یک‌جا به‌سراغ تو فرستاده‌اند. روی درختی می‌نویسی: نگارین منا برگرد و مَگَرْ ــ که کار عاشقان را نیست حاصل. مسلسل را بردار رفیق. پروانه‌ی چرخان اولین هلی‌کوپتر، هدف تو است. عمل تو مغز راننده‌ی هلی‌کوپتر را عوض خواهدکرد. البته تناسب قوا در کار نیست، ولی سرانجام روزی می‌رسد که نیروهای پیشرو پیروز می‌گردند. مگر این تو نبودی که می‌گفتی به ما تفنگ بدهید؟ صدای مسلسل در جنگل می‌پیچد. این درست نیست، که کار عاشقان را نیست حاصل.)

جسدها را کسی تحویل ما دیگر نخواهد داد
و ما حتا نمی‌دانیم
جسدها را کجاها چال می‌کردند ماموران
به خوبی، لیک، می‌دانیم ما، این را
که هر زنده فقط یک‌بار می‌آید
فقط یک‌بار می‌میرد

(فکر نمی‌کنی که اول این مامورها را باید به ماموریت‌شان آشنا کرد؟ اگر این مامورها استارت هلی‌کوپترها را نزنند، هلی‌کوپترها پرواز نمی‌کنند. این که یک مامور تربیت‌شده تا بکُشد خلاف طبیعت است. مگر تو تربیت نشده بودی که تا ابد گوش کنی؟ مامور درخت نیست که تا ابد درخت بماند. او آدم است، عوض‌اش کن رفیق تا دیگر به روی تو مسلسل نکشد!)

شبی با قصه‌های آشنا سرکرده بودم من
یکی شش روز در گودال آبی ماند بعد از مرگ
یکی گشت و جسد را یافت، در ارابه‌ای آورد
گرفتندش نه‌تنها خویش بل‌که خویشهای‌اش را
و وقتی خواهرش می‌گفت:
«تو باورکن! که چیزی من نخواهم گفت،»
جلادان شاهنشاه! کشتندش
ستون شوم سربازان عزیمت کرد
گرسنه، مثل سگ، سگ‌تر، بلی افسر، که از آن‌هم بَتَر، استر
صدا زد باز هم: آتش!

(و آن‌وقت تو گفتی، مادرقحبه‌ها خوار و مادر همه‌تونو گاییدم. منو بکشین فردا پسرم زیر تخمات‌ون بمب می‌ذاره. من گفتم، ول‌ش کن! گلا رو نگاه‌کن! گفت، من چیزی نمی‌بینم، فقط این‌و می‌دونم که هر افسری تو روح‌ش یک «نبرد من» می‌نویسه و سی‌میلیون نفر تو کشتارگاه زندگی می‌کنن. در یک فیلم آمریکایی زن هرجایی بطری ویسکی را لای پاهای‌اش فرو می‌کند. در یک زندان ایرانی، بطری سودا را در اعماق زندانی فرومی‌کنند. لطفن یک ویسکی سودا به من بدهید. حتا شکنجه‌های ما هم فقیر است. از سیم‌خاردار تاجی برای‌ات خواهم ساخت تا دانته‌ی غربی بداند که تو پیش از او از دوزخ عبورکرده‌ای.)

برای‌ام صحبت از مجنون و از لیلی مکن دیگر

(من به روی عشق حتا تف هم نمی‌کنم حتا تف هم نمی‌کنم حتا تف هم نمی‌کنم. مادیان‌ها برای اسب‌ها کف می‌زنند و اسب‌ها برای الاغ‌ها و همه یک‌جا برای یک الاغ بزرگ. من به روی عشق حتا تف هم نمی‌کنم. من به روی عشق حتا تف هم نمی‌کنم.) ...

در ستایش «مردم» شعر

درباره‌ی «ظل‌الله» رضا براهنی

امیر احمدی آریان

(۱)

کتاب ظل‌الله براهنی کلید دارد، کلیدی که درک‌اش برای ایجاد جهشی بلند در راه برقراری ارتباط با این کتاب ضروری است، و آن کلید در مقدمه‌ی کتاب آمده است: «غرض ما از مردم روشن بود: مردم، یعنی خلق محروم از همه چیز».

اهمیت این جمله، که براهنی خود به سرعت از آن می‌گذرد، آن قدر هست که می‌توان کل شعرهای ظل‌الله را حول محور آن سامان داد و قرائت کرد. این کتاب نه تنها به لحاظ سیاسی کتاب مهمی است، چون از نمونه‌های کم‌یاب شعر سیاسی خوب در تاریخ ادبیات ایران است، بل‌که به لحاظ ادبی نیز واجد اهمیت است، چرا که «مردم» ادبیات را احضار می‌کند. براهنی خود در مقدمه‌ی کتاب مردم ادبیات را، لااقل بخشی از آن را، نام می‌برد: میرزاده عشقی، دهخدا، اسماعیل شاهرودی، و تمام آن سنت ضدغنایی شعر فارسی، که کلام را در هزار جور لفافه نمی‌پیچاندند، برعکس، عریان‌اش می‌کردند و برهنگی‌اش را توی صورت خواننده می‌کوبیدند. براهنی با «ظل‌الله» کتابی خلق کرده که آگاهانه ادامه‌ی این سنت باشد، و در نتیجه، نقطه عطف مهمی در تاریخ این سنت، و همچنین تاریخ ادبیات فارسی است: سنت «مردم» ادبیات.

(۲)

به تعریف براهنی بازگردیم: مردم آن خیل محروم از همه چیزاند، نه محروم از بعضی چیزها، محروم از «همه چیز». این همه چیز پدیده‌ای کمی نیست، معنایش این نیست که مردم مدنظر او پول ندارند شکلات بخرند. آنان از بنیادی‌ترین «چیز»هایشان محروم‌اند، آنان آزادی و حق حرف زدن و حق تأثیرگذاری در سرنوشت خویش را ندارند، و حتا اگر بتوانند شکلات بخرند، زهرشان خواهد شد. مردم براهنی چه در زندان باشند و چه بیرون زندان، زندانی‌اند. آنان که در زندان‌اند، مردم مضاعف‌اند، محرومیت مضاعف را تحمل می‌کنند، و عذاب می‌کشند از این که جسم‌شان مستقیم به دست شکنجه‌گر و بازجو افتاده است. ظل‌الله برای این دست افراد نوشته شده، در ستایش این دست مردمان نوشته شده، و کتابی است که به موضع سیاسی نویسنده‌اش، موضع نوشتن برای «مردم» وفادار مانده است. ظل‌الله صدای زندانیان سیاسی شاه است، زندانیانی که همه بدون شک بی‌گناه‌اند و با این حال، سخت‌ترین شکنجه‌ها و عذاب‌ها بر گرده‌شان سنگینی می‌کند. ظل‌الله صدای مردم مضاعف است، کتابی است که درباره‌ی درجه صفر مردم بودن نوشته شده است.

(۳)

گفتیم که براهنی نه فقط صدای مردم واقعی، مردم دارای گوشت و خون، که صدای مردم ادبیات نیز هست، صدای آنان که در تاریخ ادبیات محروم مانده‌اند، آنان که انگ ژورنالیست و بی‌استعداد و هوچی و امثال آن خورده‌اند، چون نخواستند به روایت غالب شعر فارسی تن دهند، و علارغم تمام ژست‌ها و فیگورهای قربانی که شاعران جریان اصلی شعر فارسی به خود گرفتند، هزینه‌های مستقیم فعالیت ادبی را همین «مردم» ادبیات با گوشت و خون‌شان دادند: ترور میرزاده عشقی، جنون اسماعیل شاهرودی، تبعید رضا براهنی. مردم ادبیات همان شعرهای عریان و تندی هستند که مستقیم به حریم تن حاکم تخطی می‌کنند، همان شعرهای بی استعاره و تشبیه و مراعات نظیر و تمثیل، شعرهای خون‌داری که تأثیری آنی و شدید دارند و گاه می‌توانند چنان شوکی به تن حاکم وارد کنند که بازگشت او به حالت اول زمان بسیار ببرد. این شعرها از همه‌چیز محروم بوده‌اند، و باز منظور فقدان شکلات نیست: نه دولت‌ها و نه جریان‌های اصلی تاریخ ادبیات آنان را به عنوان شعر به رسمیت نشناخته‌اند، و چیزهای اولیه‌ای را که این مردم برای بقا نیاز داشتند، از آنان گرفتند: آزادی دیده شدن، حق حرف زدن و نقد شدن، حق خوانده شدن، و هر چیز دیگری که برای بقای یک متن ادبی ضروری است. براهنی به دنبال احیای این مردم است. اما نکته این‌جاست که ماجرای ظل‌الله براهنی با ماجرای امثال شاهرودی و عشقی فرق می‌کند: او در حین نوشتن این کتاب تغییر موضع (position) داده است، حال آن که موضع عشقی و شاهرودی از ابتدا ثابت بوده است.

(۴)

رضا براهنی در زمان نوشته شدن این کتاب، در اواسط دهه‌ی پنجاه، کیست؟ منتقد جاافتاده و مشهور مجله فردوسی، صاحب چندین کتاب شعر و چند رمان و کتاب ترجمه شده که تقریبن همه را ناشران معتبر آن دوران منتشر کرده‌اند، سردبیر سابق جهان نو،

استاد سابق دانشگاه تهران، خلاصه یکی از آدم‌های سرشناس جریان اصلی ادبیات فارسی، که کتاب‌هایش فروش می‌روند و مردم او را می‌شناسند و می‌خوانند، یکی از کسانی که در آن انفجار حیرت‌انگیز ادبی ایران در دهه‌ی چهل، سری توی سرها درآورد و نامی برای خود دست و پا کرد. موضع او فرق می‌کند با موضع اسماعیل شاهرودی که از همان آغاز کارش تا آخر، در حواشی ادبیات ایران قدم می زد (شعر بلند «اسماعیل» براهنی، که مناسبت نوشته شدن‌اش مرگ شاهرودی است، یکی دیگر از تلاش‌های ستودنی او برای ادای دین به «مردم» زجرکشیده‌ی ادبیات است). موضع او فرق دارد با موضع میرزاده عشقی، که همیشه ژورنالیست و فعال سیاسی بود و به بدنه‌ی اصلی ادبیات ایران هیچ‌گاه نزدیک نشد، فرق دارد با موضع فرخی یزدی که داستان‌اش به داستان عشقی بسیار شبیه است. براهنی برای نوشتن این کتاب «تغییر موضع» داده است، و این شاید مهم‌ترین و باارزش‌ترین کاری است که از عهده‌ی هر شاعر و نویسنده‌ای برمی‌آید. براهنی، حداقل به طور موقت و برای چند سال، خود را از بدنه‌ی اصلی ادبیات ایران جدا کرد و در دو کتاب ظل‌الله و اسماعیل به «مردم» ادبیات پیوست، و همین تغییر موضع اوست که به این دو کتاب در مجموعه‌ی آثارش ارزشی جداگانه می‌بخشد. براهنی جسارت سیالیت را از خود بروز داد، جسارت «شدن» را، جسارت به‌هم‌ریختن قانون مواضع را، و همین برای ستایش کار او کافی است.

(۵)

اما براهنی مرثیه‌خوان این محرومان از همه‌چیز نیست، به حال‌شان زار نمی‌زند. شعر براهنی هم‌چنین التماس از صاحبان قدرت نیست تا آن‌چه را از مردم، چه مردم واقعی و چه مردم ادبیات، گرفته‌اند به آنان پس بدهند. براهنی ستاینده‌ی این محرومان از همه‌چیز است و به قدرت آنان باور دارد، نزد براهنی این محرومان انسان‌های حقیقی‌اند.

آن چه اسلاوی ژیژک در باب ادیپ می‌نویسد در این‌جا به کار می‌آید: ادیپ، پس از آن‌که سرنوشت فلاکت‌بارش تحقق یافت، بدل به تفاله‌ی جامعه، یک پس‌مانده‌ی تمام‌عیار شد. اما مسئله این است که ادیپ پس از قتل پدر، ادیپ «محروم از همه‌چیز» به لحاظ قانونی، نه‌تنها منزجرکننده و نفرت‌انگیز نیست، بل‌که «بیش از حد انسان» است. او «وضع بشری» را تا تلخ‌ترین و زجرآورترین مرزهای‌اش زیسته است، کیف بنیادینی را که سوژه سرکوب می‌کند تا به عرصه‌ی نمادین قدم گذارد تجربه کرده است، و همین او را به پدیده‌ای غیرانسانی بدل می‌کند. در چنین مواقعی، اومانیست‌ها به حال چنین تفاله‌ای دل می‌سوزانند و با سوزوگداز در باب مظلومیت‌اش ناله سرمی‌دهند، و سرمایه‌داری بررسی‌اش می‌کند تا ببیند به چه طریق می‌تواند دوباره او را به کار اندازد و از فعالیت‌اش سود بکشد. اما راه دیگری هم هست، راهی که به قول ژیژک، محصول رابطه‌ی «کثافتی از جنس فضله و امر مقدس» است: قاصدانی از دور و نزدیک از راه می‌رسند و از او می‌خواهند به سرزمین‌شان قدم گذارد و خاک‌اش را متبرک کند.[1] پس نمی‌توان گفت که انسان شدن به معنی حقیقی کلمه، بدل شدن به سوژه، محصول گذر از پست‌ترین مراتب بشریت است؟ نمی‌توان گفت انسان در صورتی «انسان» می‌شود که از درجه صفر بشریت عبور کند، یا به تعریف براهنی، از همه‌چیز محروم، یا در یک کلام، «مردم» شود؟ نمی‌توان گفت شرط بدل شدن به سوژه‌ی سیاسی، آن است که از نگاه نظم نمادین، از نگاه قانون و زبان و حاکم، به «گه» بدل شوی؟ ظل‌الله کتابی است برای پاسخ مثبت دادن به این پرسش‌ها. براهنی از انسان‌هایی می‌نویسد که درجه‌ی صفر انسانیت را تجربه می‌کنند، و از این طریق بدل به سوژه، در باشکوه‌ترین شکل کلمه، می‌شوند.

[1] ژاک لاکان و الن بدیو: سیاست حقیقت، اسلاووی ژیژک، ترجمه امید مهرگان، کتاب رخداد، ص۲۲۷

(۶)

شعر «بریانی»، شعری است در همین باب، درباره‌ی کسانی که شکنجه‌گر تا درجه‌ی صفر انسانیت تنزل‌شان داده، و درست به همین دلیل به اوج انسانیت متصل شده‌اند. «مردی که پشتش را سوزاندند» حاضر نیست بنشیند، دراز می‌کشد و پشت‌اش را بالا می‌دهد تا خون و چرک از ماتحت‌اش جاری شود. «مردی که پشتش را سوزاندند» حاضر نیست عریان شود، زجر می‌کشد تا به خواست شکنجه‌گرش تن ندهد. «مردی که پشتش را سوزاندند» ایستاده می‌رینند، و مردن را ترجیح می‌دهد به نشستن و خود را شستن. مردی که سرخش کردند، بریانش کردند، انسان به مفهوم حقیقی کلمه است. از این دست انسان‌ها در ظل‌الله فراوان است.

خراشی بر چهره‌ی جدی‌ترین لحظات عالم یا من، پس‌از«ظل‌الله»

آرش اله‌وردی

چیزی نزدیک به دو سال پیش بود که قرار شد با تنی چند از دوستانم در مطرود پرونده‌ای برای ظل‌الله براهنی درآوریم. من درآن پرونده یادداشتی نوشتم به عنوان «تجاوز کتاب کثیف» و سعی کردم به‌گونه‌ای به این شاه‌کار بپردازم. این کتاب جدا از تمام اثراتی که بر من گذاشت، به من یاد داد که فقط با نگاه هرمنوتیک و تاویل نمی‌شود به سراغ یک متن رفت. درآن یادداشت به نقل از ماشری اشاره‌ای کردم به تناقض‌های موجود بین امر بیان‌شده و امر نشان‌داده‌شده در متن و این‌که در هر متنی یک شکاف یا فاصله‌گذاری درونی بین آن‌چه متن می‌خواهد بگوید و آن‌چه متن عملن **می‌گوید**، وجود دارد. دقیقن این شکاف و بررسی آن است که کار یک منتقد هنری را از نظر هرمنوتیک تشکیل می‌دهد. اما یک منتقد تیزبین به راحتی می‌تواند متوجه شود که در ظل‌الله این شکاف وجود ندارد؛ بل‌که تمامن با شکاف طرف است. بهتر است بگوییم ظل‌الله اثری‌است در شکاف؛ یا همان‌طور که دریدا درباره‌ی آرتو می‌گوید: تئاتر آرتو اشاره‌ای به زندگی یا بازنمود زندگی نیست؛ بل‌که خود زندگی است.

پس حالا باید چه کار کرد ؟

به‌نظر می‌رسد متن حادبیانگر ظل‌الله هر چیزی را که می‌خواسته بگوید، گفته است و دیگر به هیچ وجه نیازی به تاویل منتقدان وخوانش‌گران جنتلمن احساس نمی‌شود. منتقد دیگر با شکافی در میان اثر روبه‌رو نیست که بخواهد خودش را با آن ارضا کند. این‌جا است که باید به تاسی از سوزان سونتاک گفت: «تاویل مرده است» و جای این واژه‌ی فاخر ترکیب «حساسیت نوین» را به کار برد؛ حساسیت نوینی که سونتاگ از آن نام می‌برد، همان «ادامه‌ی روانی متن» است که در «تجاوز کثیف کتاب» به آن پرداخته بودم. من در برخورد با «ظل‌الله» باید لخت می‌شدم و همه‌ی ابزارهای‌ام را کنار می‌گذاشتم. پس از بارها خواندن کتاب به‌هیچ‌وجه نتوانستم به خوانشی از کتاب دست یابم. من با کتاب یکی شده بودم؛ به گونه‌ای که او زهر یا نطفه‌اش را درون وجود حسانی من ریخته بود. فهمیدم این کتاب فهمیدنی نیست؛ لمس‌کردنی است؛ یعنی باید آن را حس کرد و بعد از گوش‌دادن دچار لب‌خوانی مداوم آن شد؛ دچار تمام اشیا و آدم‌ها و مکان‌های آن. شعر جای این‌که فقط نوشته شود، گفته می‌شود. ظل‌الله، انتزاع کلمه را از بین می‌برد و آن را به مثابه‌ی حروف بر زبان نجوا و فریاد می‌کند. ظل‌الله حادبیانگرایی عمیقی است از واقعیت با تمام ابعادش در یک مکان و یک لحظه، به شکلی که مخاطب یا منتقد همراه بالا آوردن کلمه‌ها بالا می‌آورد و به واقعیت شک می‌کند و آن را زیر سوال می‌برد. این‌جا است که من به عنوان منتقد از خودم می‌پرسم که آیا من واقعن یک منتقدم؟ قطعن جواب این سوال منفی است. باید اعتراف کنم که به‌شخصه به هیچ وجه نتوانستم در مقابل این کتاب جنتلمنانه بنویسم. تنها کاری که کردم، این بود که نشستم و شعر نوشتم و ریختم دور. بعد دیدم بهترین کار این است که بروم توی شلوغی شهر و با خودم حرف بزنم و آخر سر هم همان که خواندید و می‌خوانید. ظل‌الله به‌شدت بعد از خوانده‌شدن‌اش در روانِ من ادامه داشت و دارد. چرا دوباره نباید بنویسم که: «**کتاب منتقد را پس می‌زند، منتقدی که برای پژوهش و بررسی سراغ این کتاب می‌رود، دچار بیماری می‌شود، دچار تصویر زندان و کلمات براهنی و ناخودآگاه عینی و فوق‌العاده‌ی او می‌شود. منتقد آگاهی و قدرت فرهنگی خود را دم در می‌گذارد و وارد کتاب می‌شود. تسلیم نه به معنای توتالیتاریسمی آن؛ تسلیم به معنای شهوانی کلمه؛ تسلیم به مثابه‌ی میل به ادامه، میل به فزون‌خواهی، میل به شعری که ادامه پیدا کند و مرا ذوب کند، اما تمام می‌شود؛ میل به نابودی خود در مقام خواننده.**»

«وقتی که
مامور گردن‌کلفتی بر گردن آدم سوار
شده
و شلوار زندان تا زانوهای‌اش پایین
کشیده شده
وقتی که
دو امیر تجاوز کون آدم را به یک‌دیگر تعارف
می‌کنند
آدم
به یاد مورچه‌های بلندی نمی‌افتد که
یک پای‌شان شکسته پای دیگرشان
یارای کشیدن مورچه را
ندارد
و ... آدم اصلن به یاد هیچ‌چیز

نمی‌افتد بل که
می‌بیند حیوانی درشت‌تر از خودش
در اعماق استخوان‌های‌اش فرومی‌رود
و طلسم تحقیر بر سوراخ خونین مقعدش کوبیده
می‌شود
انگار
با میخی در ماتحت‌اش حکمِ
مرده یا زنده‌اش را خواهانیم، می‌کوبند
و بعد آدم در مغزش، خطاب به مادرش
می‌گوید
چرا
مرا همان‌طور که بیرون‌دادی بالا نمی‌کشی چرا؟» (شعر تجاوز»، ص۱۰۸-۱۰۹)

ظل‌الله همه‌چیز را گفته است، از من هیچ توقعی نمی‌رود جز این‌که گوش بدهم، ببینم، لمس کنم، بو کنم، بچشم و نفس بکشم بر خراشی بر جدی‌ترین لحظات عالم، لحظه‌های مداوم خشونت.

شعر: تجاوز به تن تاریخ

سه نقد بر کتاب «ظل‌الله»، شعرهای زندان رضا براهنی

حسین ایمانیان

چکیده: مقاله‌ی پیش رو سه بخش مجزا دارد. در بخش اول خوانشی سیاسی از کتاب ظل‌الله در بستر شرایط امروز کشور ارائه، و نبود کتاب دیگری در حال حاضر دال بر اخته‌گی روشن‌فکران امروز ایران فرض شده است. در بخش دوم مسئله‌ی حاد کتاب تبیین شده و نشان داده شده است که اساسی‌ترین تفاوت ظل‌الله با هر کتاب شعر دیگری در عنوان فرعی کتاب، «شعرهای زندان»، خلاصه می‌شود و به این ترتیب امکان بازنوشتن شعرهایی مثل آن منتفی است. و در بخش پایانی با نظر به توضیح براهنی در مقدمه‌ی کتاب، راجع به جزئیات زبانی شعرهای کتاب بحث شده و توضیح ذات رادیکال شعرها در یک بررسی فرمالیستی بسط داده شده است.

(۱)

ظل‌الله سند سقوط زندان‌بان اعظم آن زندان، شاه، است. اگر این کتاب شعر در هر زمانی و توسط هرکسی خوانده شود، و آن شخص هیچ اطلاعی از تاریخ و جغرافیای آن شعرها نداشته باشد، شک نمی‌کند که آن حکومت سقوط کرده است. اما ظل‌الله چند

سالی پیش از رخداد نوشته و منتشر شده است. نفس وجود چنین کتابی در زمان زمام‌داری هر دیکتاتوری، سقوط آن دیکتاتور را قطعی می‌کند. سندیت این کتاب، در کارکرد سیاسی منجر به براندازی آن رژیم، از هر سند دیگری عریان‌تر است؛ همان‌قدر که از حاکم سیاسی سلب اعتبار و شرف می‌کند، حضور یکه و مستقل خویش را از مکاتبات دم‌ودستگاه کثیف حاکمیت نیز جدا می‌کند. ظل‌الله پیش از آن‌که به عنوان یک مجموعه‌ی شعر مورد بررسی قرار بگیرد، سندی است بر شرافت سیاسی نه تنها نویسنده‌اش، بل‌که یک نسل از روشن‌فکران و نویسنده‌های ایرانی، نسلی که براهنی، شاملو، مختاری و هوشنگ گلشیری به آن تعلق دارند. نقد کتاب ظل‌الله اکنون با نقد آن در هر زمان دیگری تفاوت ماهوی بزرگی دارد. ظل‌الله «شعرهای زندان» رضا براهنی است و همین عبارت درون گیومه اهمیتی مضاعف بدان می‌بخشد، اهمیتی که در افق سیاسی کنونی بیش‌تر به چشم می‌آید و منتقد کتاب را وامی‌دارد که قبل از پیش کشیدن هرگونه بحثی راجع به خصیصه‌های شعرهای درون این کتاب به پرسشی بیندیشد که نه به نوشته، بل‌که به نویسنده نظر دارد. چرا نویسنده‌ای درون زندان نیست؟ این پرسش با تمام ساده‌گی و حماقت احتمالی‌اش و بیشتر از آن به دلیل پاسخ سرراستی که می‌توان برای‌اش تدارک دید پرسشی پیش پا افتاده اما فراموش شده است. هر گونه توجیه برای شانه خالی کردن از اهانت درون این پرسش، اهانتی که اگر از دهان یک شهروند عادی و در مقام یک نویسنده با آن مواجه شوی احساسش می‌کنی، قبل از بیان کردن بی‌اعتبار می‌شود. تنها پاسخ شرافت‌مندانه و البته هولناک برای این پرسش همانا منطقی‌ترین پاسخ آن است: در زمان دیکتاتوری پهلوی حکومت از جانب نویسنده‌ها احساس خطر می‌کرد. اما امروز نویسنده‌ی ایرانی فاقد هیچ‌گونه خصلت سیاسی است و به بیان ساده‌تر اکنون با به صحنه آمدن سیاست و تسخیر همه‌ی موقعیت‌های حائز اهمیت در متن اجتماع توسط امر سیاسی و درواقع با سیاسی شدن همه‌ی ارزش‌ها، نویسنده موجودی است بی‌خاصیت و خنثا.

شعرهای کتاب ظل‌الله نه تنها ذهن مخاطب‌اش را به سی و شش سال پیش نمی‌برد، بل او را به طرز غریبی با واقعیت زندان روبه‌رو می‌کند. ظل‌الله روایت زندان‌های ما است. زندان‌هایی که امروز نویسنده‌های ما را جدی نگرفته‌اند. زندان مهم‌ترین و ویران‌کننده‌ترین مکان در ضدیت با حاکمیت است و زندان بدون نویسنده دال بر گسست تاسف‌آور نویسنده با وضعیت موجود است. با خواندن و فکرکردن به شعرهای کتاب قطعه‌ی دیگری از یک پازل وحشت‌ناک تکمیل می‌شود؛ پازلی دال بر اخته‌گی نویسنده‌های امروز ایران. اولین قطعه‌ی این پازل زمانی تکمیل شد که دیدیم شعرهای شاملو از حنجره‌ی مردم در کف خیابان‌ها فریاد زده شد و بر پلاکاردهای تظاهرکننده‌گان نوشته شد. نویسنده‌ی ایرانی سی سال است که سطری برای فریاد زدن ننوشته است. زندان سی سال است که شعری را، شاعری را از خواب بیدار نکرده است و ظل‌الله، به تنهایی، از بیش‌تر از سه دهه فاصله خودش را روی میز ما نشانده است. پروژه‌ی اخته کردن نویسنده‌ها با موفقیت به ثمر رسیده است. گفتمانی که در پیش از انقلاب توسط دربار دیکتاتور وقت بر سر زبان‌ها افتاد و بر جریان‌هایی مثل موج نو تاکید می‌کرد، در آن زمان شکست خورد؛ اما همان گفتمان بی‌مایه و بی‌شرف و البته اصلاح‌طلابانه که از اواخر دهه‌ی شصت در دهان یک مشت نویسنده‌ی اخته‌ی فرهنگی‌نویس افتاد، امروز عملن پیروز شده است. چند قتل، چند مرگ و چند مهاجرت-تبعید در اواخر دهه‌ی گذشته، نفَس جامعه‌ی روشن‌فکری ایرانی را بند آورده است؛ جامعه‌ای که به طرز تاسف‌آوری دیگر وجود ندارد.

(۲)

اگر جغرافیایی برای شعر ترسیم کنیم، بدون شک ظل‌الله مماس با پرت‌افتاده‌ترین مرزهای آن است. شعرهای این کتاب درست در آستانه‌ی پیوستن به هستی شعری‌شان از خوانده شدن به عنوان شعرِ صرف شانه خالی می‌کنند. قائل بودن به شعریت ظل‌الله گمانی لغزنده

و نا استوار است. شعرهای زندان براهنی هر لحظه از دایره‌ی شناخت شعری خواننده به بیرون آن و به تن حقیقت جهش می‌کنند. عنوان فرعی کتاب، «شعرهای زندان»، صرفن یک عنوان فرعی نیست، به هیچ وجه نمی‌توان آن را با هیچ عنوان فرعی دیگری که معمولن روی جلد یک مجموعه‌ی شعر نوشته می‌شود، مثلن عبارتی مثل «شعرهای سفر» و یا «شعرهای کویری» و ...، مقایسه کرد. «زندان» توصیفی برای شعرها نیست، نقطه‌ی شلیک شعرها است. ذاتی است که در گوشت شعرها می‌تپد و به طرز غریبی مدام از تن هر یک از شعرهای این کتاب بیرون می‌زند. ظل‌الله، درست برعکس کتاب «خطاب به پروانه‌ها»، به هیچ عنوان امکانی برای شعر نوشتن مهیا نمی‌کند، بل تمامی امکانات از پیش موجود شعر را از آن سلب می‌کند. کتاب شعر ظل‌الله با وفاداری به حقیقت شکنجه، توهین و هرآن‌چه زندانیت زندان را برمی‌سازد، دقیقن از موضعی بر ضد شعریت یک شعرِ بالقوه نوشته می‌شود و نه تنها جایگاه شعر را تسخیر می‌کند، بل به رادیکال‌ترین شکل ممکن هرگونه امکان وجود یک شعر دیگر را نیز نفی می‌کند. ظل‌الله را در کنار هیچ کتاب دیگری نمی‌توان خواند و همین مسئله برسازنده‌ی موقعیت تکین و تاریخی آن است. سطرهای ظل‌الله به شکلی موازی هم لباس از تن واقعیت می‌کند و هم رنگ و لعاب بوطیقایی هستی تاریخی شعر را از ریخت می‌اندازد. اگر آوانگاردترین مجموعه‌ی شعر براهنی، و یا حتا کل شعر فارسی، کتاب «خطاب به پروانه‌ها» است، اما بی هیچ تردیدی رادیکال‌ترین کتاب شعر، کتاب ظل‌الله است.

اما چرا نویسنده‌ی ظل‌الله تجربه‌ی این کتاب را تکرار نمی‌کند و یا به لفظی دیگر، چرا در بررسی سیر تقویمی شعرهای براهنی نیز نسبت ظل‌الله با مابقی شعرهای او، درست مثل نسبت این کتاب با مابقی کتاب‌های شعری که به فارسی نوشته شده‌اند، یک گسست و شکاف عمیق و بی‌منطق است؟ تجربه‌گرایی براهنی پاسخی دم‌دستی و سهل‌انگارانه است. به سطرهای پایانی کتاب «اسماعیل» نگاه کنید: «جان جانان جهان جانم باش.» آن تغزل کلاسیکی که در پیشتازترین شعرهای «خطاب به پروانه‌ها» مثل شعر «از هوش می» وجود دارد در «اسماعیل» هم هست. فقط ظل‌الله است که عاری از ذره‌ای بار تغزلی است. موجودیت گسست برسازنده‌ی ظل‌الله نه در بافتار کلمات جمله‌های آن است، نه در شیوه‌های روایت‌گری و نه در چگونه‌گی بیان‌گری آن؛ تفاوت در «زندانی» بودن شعرهای کتاب مورد بحث است. به همین دلیل است که ظل‌الله فرصتی برا ی شعرهای آن‌چنانی نوشتن فراهم نمی‌کند. ظل‌الله به مفهوم بسیار در بوق دمیده شده‌ی «پیشنهاد دهنده‌گی» یک متن ادبی، مفهومی که پای ثابت نقدهای دهه‌ی هفتادی بود، نه تنها اعتنایی نمی‌کند، بل‌که از موضعی رادیکال بار ارزشی آن را تخلیه می‌کند و به شکلی مستقیم در اتصال شعر و وضعیت موجود مستقر می‌شود. ذات داغ بودن شعرهای کتاب ذاتی یکه و غیر قابل تکثیر است. هیچ شعری را نمی‌شود به ظل‌الله ضمیمه کرد. آن کتاب کتابی فروبسته است و آن‌چنانی بودن شعرهای آن در صفحات محدود همان کتاب زندانی است. به همین دلیل است که نویسنده‌اش نیز اکنون و حتا درست در لحظه‌ی بعد از نوشتن آخرین شعر کتاب، همان‌قدر با شعرهای آن فاصله دارد که هر کس دیگر.

(۳)

پاره‌ی دوم این جستار به کشف و شرح مسئله‌ی اساسی کتاب، چیزی که به ظل‌الله ماهیتی یکتا می‌بخشد گذشت؛ اما این مطلب منکر اهمیت نقد بوطیقایی شعرهای آن نیست و تنها برای آن درجه‌ای در مرتبه‌ی دوم قائل می‌شود. در ادامه به نقد درجه‌ی دوم کتاب و جست‌وجوی ردپای رادیکالیسم برسازنده‌ی آن در متن شعرها پرداخته می‌شود.

نوشتن درباره‌ی هریک از شعرها و قصه‌های براهنی در چارچوب نقد عملی ادبیات فارسی با نوشتن درباره‌ی نوشته‌های هر کس دیگری تفاوت دارد. براهنی به عنوان مهم‌ترین منتقد تاریخ ادبیات فارسی، علاوه بر این‌که انبوهی از نقد و نظریه نوشته است، و به این

ترتیب خواننده‌ی آثار او به شکلی ناخودآگاه نوشته‌های او را به روش تطبیقی می‌خواند، معمولن تک‌تک آثار خودش را، یا در موخره‌ها و مقدمه‌های مشهورش و یا در جاهای دیگر، توضیح داده است. به این ترتیب اولین نقد هر اثر او در پیوست همان اثر روی میز منتقد خودنمایی می‌کند و او مجبور است به شکلی انضمامی علاوه بر نقد خود متن، تکلیف‌اش را با نقد نویسنده‌ی همان متن نیز مشخص کند. اما وضعیت منحصربه‌فرد کتاب ظل‌الله بر مقدمه‌ی آن نیز تاثیر گذاشته است و بیش‌تر حجم آن مقدمه به تشریح موقعیت تاریخی‌ای که کتاب در بستر آن نوشته شده، اختصاص یافته است. تنها در چند صفحه‌ی انتهایی مقدمه، براهنی به توضیح شعرهای ظل‌الله پرداخته است:

> *بسیاری از شعرهای حاضر از یک سو مرا به آن حرکت‌های اصیل اجتماعی مشروطیت پیوند می‌زند؛ و از سوی دیگر به ریشه‌های اصلی و اساسی هنر توده در ایران، هم ترکی‌ش و هم فارسی‌ش. و به همین دلیل برای من مخاطبی از نوعی دیگر به وجود می‌آورد که حتا بی‌سوادها —که فرهنگ‌شان به دلیل همان فولکلورشان گاهی به مراتب غنی‌تر از حریم باسوادهاست- هم در حریم آن به آسانی می‌گنجد.* (ظل‌الله، چاپ امیرکبیر، مقدمه، صفحه‌ی ۴۲)

براهنی در نوشته‌ی بالا سخت در اشتباه است. مخاطب شعرهای ظل‌الله از همه‌ی کتاب‌های او کم‌تر است و او با نوشتن این کتاب نه تنها گستره‌ی مخاطبان بالقوه‌ی شعرش را وسیع نکرده است، بل به کم‌ترین محدوده‌ی ممکن تقلیل داده است. سخن براهنی در عبارت بالا در قالب یک گفتمان نقد ادبی نمی‌گنجد و بیش‌تر حال‌وهوایی پوپولیستی- سوسیالیستی دارد. آن «مخاطب از نوعی دیگر» مورد نظر براهنی، که در جایی با اشاره به تیراژ پنجاه‌وپنج‌هزارتایی کتاب و در جای دیگری پس از اشاره به خوانده شدن و دست‌به‌دست شدن کتاب در زندان‌های افغانستان با شعف بر آن تاکید می‌کند، ظل‌الله را به عنوان شعر نمی‌خواند، آن را به مثابه‌ی یک گزارش تکان‌دهنده‌ی روزنامه می‌خواند و چه بسا اگر فیلم مستندی از زندان‌های ساواک در دسترس‌اش بود ظل‌الله را به کناری پرتاب می‌کرد و پای فیلم می‌نشست. چاپ ترجمه‌ی این شعرها در شماره‌ی ویژه‌ی شکنجه‌ی مجله‌ی تایم، همان چیزی که پشت جلد کتاب نوشته شده است، در متدولوژی این مقاله به کل فاقد اهمیت است. آن‌چه به راستی «هنر توده در ایران» نام می‌گیرد بهترین نمونه‌اش ترانه‌ی «مرا ببوس» است که اساسن چنین بحثی راجع به مجموعه‌ی شعر، آن هم ظل‌الله، فاقد موضوعیت است. آن‌چه در آن زمان مورد نظر براهنی بوده است، امروز پشیزی اهمیت ندارد؛ وقتی نسخه‌ی افستی از کتابی، که سال‌ها است تجدید چاپ نشده، نمی‌بینیم، آن کتاب برای «توده در ایران» کتابی مرده است. حتا منتقدی در حد و اندازه‌ی براهنی هم دچار جو زمانه می‌شود و این‌چنین اهمیت اصلی کتاب خودش را جعل کرده و به آن لایه‌ای عامه‌پسند می‌چسباند. براهنی در مقدمه‌ی ظل‌الله حرف مغلوط کم نزده است، اما این بخش از این نوشتار فقط به نقد آن‌هایی می‌پردازد که در مورد شعرها است و به مسائل پیرامتنی اهمیتی نمی‌دهد. براهنی می‌نویسد:

> *سعی کرده‌ام دشواری شعرهای مرکب از نوع «سوارشده»، «بریده باشند»، «کوبیده می‌شود» و غیره را —از طریق حمل جزء ضعیف این افعال یعنی «شده»، «باشند» و «می‌شود» و غیره به سطرهای بعدی- حل کنم تا اولن هر مصرع شخصیت خاص خود را داشته باشد و ثانین کلمات پرقدرت و عامل عمل و حامل تصویر در سطرهای مستقل بمانند.* (همان، مقدمه، صفحه‌ی ۴۶)

براهنی نگفته است با دوپاره کردن یک جمله‌ی ساده و خوش‌خوان چگونه هر مصرع «شخصیت خاص خود را» پیدا می‌کند. در عبارتی مثل «*صدای اسب‌ها ماشین‌ها آدم‌ها در هم فرورفته / بود*»، شکستن بی‌مورد این سطر فقط یک دست‌انداز در خواندن شعر ایجاد می‌کند و خواننده پس از چند بار تکرارِ این کار، این‌گونه جداسازی‌ها را سرهم (یک نفس) می‌خواند و رد می‌شود. تفکیک عمل (فعل) «بود» از تصویر (فضای) سطر اول هیچ باری به شعر اضافه نمی‌کند و کاری بیهوده به نظر می‌رسد. کاربرد چنین تمهیداتی در سطرهای ظل‌الله هیچ ربطی به Concrete poetry،که براهنی فقط نامش را برده است و با ارجاع خواننده به «کتاب شمس قیس رازی» قضیه را سر هم بندی کرده است، ندارد. توضیحات دیگری نیز راجع به پیوند شعر با آواز و موسیقی و ... درواقع درباره‌ی قابلیت‌های اجرایی شعر، و یا قابلیت شعر اجرایی، در مقدمه‌ی کتاب آورده شده است که نه ربطی به شعرهای کتاب دارد و نه به مقاله‌ی حاضر. اما حرف اصلی و با اهمیت مقدمه در سطرهای زیر بیان می‌شود:

> *این شعرها با همه‌ی شعرهای معاصران من در ایران این فرق اساسی را دارد که آنان، به دلیل سانسور شدید در داخل کشور، همه‌چیز را شدیدن در استعاره و تمثیل و سمبول می‌پیچانند و چاپ می‌کنند و در نتیجه باری مضاعف بر واقعیت تحمیل می‌کنند؛ ولی من استعاره و تمثیل و سمبول را در خدمت واقعیت به کار می‌گیرم. به همین دلیل آن‌ها بر شکل تاکید می‌کنند و از طریق شکل خرد شده و دچار خفقان شده‌ی خود، خفقان را نشان می‌دهند و در واقع شکل شعرشان مظهر خفقان است؛ اما من شکل شعر را در آزادشده‌ترین صورت‌اش به کار می‌گیرم تا واقعیت خفقان را در منتهای سماجت و وقاحتش ارائه داده باشم.* (همان، مقدمه، صفحه‌ی ۳۹)

مقدمه‌ی کتابی مثل ظل‌الله جایی نیست که بیش‌تر از این راجع به مسائل بوطیقایی شعرها سخن گفت. اما در چنین مقاله‌ای باید روشن شود که چگونه گاهی «استعاره و تمثیل و سمبول»، و من تصویر را هم به آن‌ها اضافه می‌کنم، در شعرهای دیگر واقعیت را «می‌پیچانند» اما در ظل‌الله «در خدمت واقعیت»اند.

چشم سرخ عضدی می‌خندد چشم سرخ عضدی
دندان‌هایش آن‌چنان زرد است که انگار
لحظه‌ای پیش کاسه‌ای گُه سر کشیده (همان، شعر «مسخ»، صفحه‌ی ۸۶)

تصویری که در سطرهای بالا ساخته می‌شود، نه در برساختن فضا عمل می‌کند و نه به شکل سنت تصویر در گذشته‌ی شعر فارسی کارکردی استعاری پیدا می‌کند. تنها کارکرد تصویری که از «دندان‌های عضدی»، یکی از جلادان ساواک، ساخته می‌شود، در شکل‌گیری لحن عبارت عمل می‌کند؛ در واقع «گه سرکشیدن» او در سطر سوم، همان کارکرد تکرار در سطر اول را دارد. شکل این عبارت، حتا زمانی که از مابقی شعر جدا خوانده شود، به شکلی ضمنی خواننده را به این احساس می‌رساند که راوی قبلن زیر شکنجه‌های عضدی بوده است. به این ترتیب بافت زبانی این سه سطر، پیش و بیش از تصویریت، برسازنده‌ی یک لحن تنفرآمیز است. و لحن حاصل شده است که واقعیت شکنجه را بازتولید می‌کند و نه تصویر. تصویر از اهمیت، و حتا از کارکردهای تاریخی-استعاری‌اش تهی شده و به این ترتیب، طبق نوشته‌ی خود براهنی، «در خدمت واقعیت» به کار گرفته شده است.

و به هنگام عبور پدرمان را دیدیم که

با دو دهان باز شده در میان جمعیت ایستاده
بود و
چشم‌های آبی‌اش به مسیر شاه و شهبانو دوخته
گفتیم پدر با ما بیا
دهن‌اش را باز کرد که
حرف بزند اما
یک دهن حرف‌های دهن دیگر را می‌بلعید
و صدای پدر به گوش نمی‌رسید (همان، شعر «حماسه‌ی معکوس»، صفحه‌ی ۴۸)

عبارت بالا با مابقی بندهای شعر بلند «حماسه‌ی معکوس» تفاوت دارد. اگر این بند را جدا از کلیت آن شعر بخوانیم. استعاره‌های درشتی از «دو دهان» پدر راوی پدید می‌آیند که کل عبارت را تحت سیطره‌ی خصلت معماگون‌شان قرار می‌دهند؛ اما در پیوند این بند با مابقی شعر، به طرز غریبی، چنین استعاره‌هایی خودنمایی نمی‌کنند و چه بسا اصلن به وجود نمی‌آیند. روایت شعر آن‌چنان عینی و آن‌چنان هولناک است که بستری برای تشکل آن استعاره‌های درشت و نخ‌نما نمی‌سازد. حضور واقعیت چنان ملموس است، و در سطرهایی مثل سطر چهارم همین بند تشدید می‌شود، که استعاره‌هایی به این درشتی، و ارجاعات معمایی به این وسوسه‌انگیزی هیچ تمایلی را در خواننده برای یافتن آن‌ها، درست بر اساس غایت و میل نهایی کلیت شعر، ایجاد نمی‌کند. ماهیت چنین استعاره‌هایی، که در چندین و چند جای دیگر کتاب نیز هست، در سایه‌ی واقعیت سرسخت نهفته در بافتار شعرها، چنان جعل می‌شود که نه تنها از کارکرد می‌افتند بل‌که به شکلی ناسازه‌وار ذات استعاره‌گی‌شان نیز انکار می‌شود. انگار آن‌ها به شکلی ناخودآگاه و به دلیل عادت و سنت شعرنویسی نویسنده‌ی‌شان به درون این شعر پرتاب شده‌اند، و کلیت شعر و خواننده‌ی آن هردو، به شکلی هم‌زمان، از وجود آن‌ها صرف‌نظر می‌کنند. رادیکالیسم شعرهای ظل‌الله در چنین موقعیت‌هایی نمایان می‌شود، سنت (استعاره و ...) با شلیک مستقیم واقعیت از بین می‌رود و آن‌چه هنوز در سطرهای شعر باقی است، لاشه‌ی بی‌خاصیت (بی‌کارکرد) آن است. در نمونه‌ی بالا اتفاقی که برای ساحت استعاری آن «دو دهان» افتاد، برای ساحت تصویری‌اش نیز، و به شکلی سرراست‌تر، افتاده است. به همان دلایلی که شرح داده شد، مخاطب شعر هرگز تصویر یک مرد با یک شکاف (دهان) اضافی در چهره‌اش را در ذهن خویش نمی‌سازد و به همین ساده‌گی ذات به ظاهر تصویری آن جمله جراحی شده و از بین می‌رود. جوهر شعرهای ظل‌الله رادیکال‌تر از آن است که براهنی فکر کرده و نوشته است. در جاهایی مثل نمونه‌ای که شرح داده شد، « استعاره و مجاز و تمثیل» و تصویر «در خدمت واقعیت» نیستند، بل قربانی آن‌اند. شکل شعرهای ظل‌الله «آزادانه‌ترین صورت» آن نیست. «آزادانه‌ترین صورت» شکل در نوشته‌های دختربچه‌های نوبلوغ، که شروع به نوشتن متن‌های احساساتی می‌کنند، پیدا می‌شود. درست است که متن شعرهای ظل‌الله از نظر برخورداری از غنای ادبی نثر ادبیات فارسی متنی فربه نیست، به بیانی دیگر، هرچند ظل‌الله فاقد آن ادبیت شناخته‌شده‌ی (به مفهوم فرمالیستی کلمه) شعر فارسی نیست، اما هم‌زمان برای خودش ذات (یا همان شکل) دیگری، در ضدیت با آن ادبیت آشنا و قابل شناسایی دست‌وپا می‌کند. ذات رادیکالی که نه تنها «آزادانه» نیست بل‌که به دلیل کارکرد سلبی‌اش، در خنثاسازی، جعل و جراحی کردن عناصری که برسازنده‌ی آن ادبیت امتناع شده هستند، عناصری از قبیل استعاره و ...، سلب‌کننده‌ی هر نوع آزادی ادبی و شعری است.

به همین دلیل است که شعرهای این کتاب گشایشی در امر نویسش شعر پدید نمی‌آورد و برعکس عرصه‌ی شعرنوشتن را به شدت تنگ می‌کند. ظل‌الله یک کتاب تحقق یافته و تمام شده است؛ گلوله‌ی داغی است که به بدن شعر معاصر فارسی شلیک شده و هم‌چنان که سوراخ‌هایی در آن ایجاد می‌کند، و ما را پس از سی‌وشش سال به نقادی‌اش واداشته است، قابل مهار، رونویسی و بازتولید نیست. هیچ شاعری با حمل ظل‌الله در حافظه‌ی شعری خویش، با حفظ ذات این شعرها در مد نظر و هوشیاری خویش، دیگر نمی‌تواند شعر بنویسید. باید از شر لبه‌ی تیز حقیقت شعرهای این کتاب رها شد. چه بسا به همین دلیل است که شعرهای بعدی براهنی نیز، حتا، ظل‌الله را فراموش کرده‌اند. آن‌چه دست‌یافتنی است تجربه‌ای دیگر مانند تجربه‌ی «زندان» شعرهای ظل‌الله است که قطعن دیگریت آن تجربه به شعری دیگر منتهی می‌شود و نه به ماکت شعرهای ظل‌الله؛ ماکتی که برخلاف ظل‌الله به شکلی از پیش پذیرفته اخته خواهد بود.

متن دو نامه

رضا براهنی

نامه‌ی دوم

امید شمس عزیز، آن‌چه من می‌نویسم قابل چاپ است. من خودم را به نامه‌های‌ام، ایمیل‌های‌ام، شعرهای‌ام، مقالات‌ام، مندرجات کتاب‌های‌ام، سخن‌رانی‌های‌ام، قسمت نکرده‌ام. شعرهای زندان من، یعنی «ظل‌الله» با شعرهای زندان شاملو و اخوان فرق می‌کند. «پاییز در زندان» اخوان شوخی است. شعر «در این‌جا چار زندان است» ِ شاملو شوخی است. شعرهای زندان من تنها عصیان علیه قدرت قاهر نیست، عصیان علیه شعرِ زندانِ بدون زبانِ زندان هم هست. هوش زبانیت هم دقیقن اعتراض به بی‌هوشیِ زبان قراردادی شعرهای زندان است. شعرسیاسی، اگر مارکسیست‌ها نمی‌فهمند، نفهمند، اعتراض علیه قراردادهای شعر سیاسی قلابی است. خود تئوری زبانیت سراسر سیاسی است. به دلیل این‌که ریختن محتوای حرکت (oppose) و مخالف، در غزل، قصیده، در زبان قراردادی نیمایی، در زبان قراردادی شاملویی، پذیرفتن قراردادی است که پیشاپیش بوده. کسی که زبان را دو قسمت کرده (شاملو)، یعنی گفتن بدبختی در زبان زیبای کلاسیک‌شده با مقداری اصطلاح عامیانه، نقض غرض است. «دهانت را می‌بویند/ مبادا گفته باشی دوستت دارم» فقط بیان معنای اعتراض است؛ این شعر نیست؛ معترض است، معترض، این اعلامیه است.

این سوءاستفاده از ناتوانی جوان‌هایی است که شعر را از حرف اعلامیه تشخیص نمی‌دهند، در نتیجه شعر را تبدیل به انعکاس و بازتولید حرف به جای شعر می‌کنند. بخشی از اعتراض من در ضمیمه‌ی کتاب ... خوانده شده، اعتراض به شاملو خوانده نشده. وقتی با دوستم وثوق احمدی به دیدن شاملو رفتیم، نسخه‌ای از کتاب را به او دادم، نگاه کرد آمد رسید به «ازهوش می» گفت یعنی چی؟ گفتم آدم موقعی که از هوش می‌رود دیگر می‌روم را کامل نمی‌گوید، و بعد رسید به «نمیبینمم»، دست‌اش را بلند کرد، زد به پیشانی‌اش، گفت، «چرا به ذهنم نرسیده» به او توضیح دادم چرا، گفتم که «شعرگفتنِ حرف نیست، اعتراض به گفتن حرف قبلی زبان است. اعتراض به زبان کهنه در ذات نو است.» پیش از عمل رگ گردنش هم به بیمارستان رفتم، دیدم «خطاب به ...» کنار میز کوچک تخت‌اش است، گفتم این کتاب این‌جا چه کار می‌کند، گفت کار دست‌مان دادی، آوردم بیمارستان که هستم بخوانم ...

زمانی شعر شاملو اعتراض به شعر نیما بود، ولی بعدن تکرار مکررات خود شاملو بود، و خب، طبیعی است که بعضی از شعرهای‌اش هم بسیارخوب بود، شاملو گزارش‌گر است، و گاهی شعرش هیچ فرقی با سرمقاله‌ای برای مجلاتی که سردبیرشان بوده ندارد. برای من زندان، نه زندان شاملو است، نه زندان هزاران آدم شریفی که هزارجور بدبختی کشیدند، یا متاسفانه مرده‌اند و یا زنده‌اند و آدم‌های بسیار شریفی هستند، و من هم درکنار آن‌ها در خارج و یا داخل کشور پای اعلامیه های مربوط به دموکراسی امضا می‌گذارم. اما نه رمان من از نوع رمان‌های آن‌ها است (حتا رمان‌هایی که مربوط به زندان است) و نه شعرهای‌ام. اعتراض من فقط به زندان نیست، اعتراض من، از طریق بازآفرینی زندان، اعتراض به زبان تیتیش‌مامانی شعر اعتراض شاملو هم هست، همان‌طور که اعتراض به زبان مودب هم هست. من دنبال شعری در زندان بوده‌ام که در آن فقط شکنجه در سکوت برای‌ام مطرح نبوده، بل‌که شنیدن فحش‌ها، و لعنت به زبان ادبی بوده، به دلیل آن که آن زبان ادبی بی‌معنی بود، به دلیل این‌که به زبان احمد شاملو شما نمی‌توانید زندانی شکنجه‌شده‌ی هم‌سلول‌تان را ببرید دست‌شویی و منتظر باشید تا او کارش را بکند، و شما ماتحت او را بشویید و به این کارحالا اعتراف کنید، و این زبانِ دیگر می‌خواست، به همان صورت که شما نمی‌توانید با زن بخوابید، و فقط درباره‌ی نگاه کردن او از پنجره‌ی قطار شعر بگویید، و یا از کوچه‌ی معشوق رد شوید، و فقط همان جا بعدن یادتان مانده باشد، و هیچ زمان دیگری در سراسر حیات‌تان به ذهن‌تان نرسد، یعنی حافظه را محو کرده باشید تا شعر باب میل معشوق کم‌سواد را بگویید، در حالی که شاعر شمایید، نه ایشان. در آخرین شعر «خطاب به پروانه‌ها»، که به زعم خودم یکی از بهترین شعرهای آن کتاب است، من با یک اسطوره طرفم، اسطوره‌ی ادیپ، نمایشنامه‌ی سوفوکل، فروید، لاکان، و چیزهایی که دیگران درباره‌ی عقده‌ی ادیپ نوشته‌اند و من به تفاریق خوانده‌ام، من ندیده‌ام کسی حتا کوچک‌ترین توجهی به این شعر بکند، علت‌اش البته این نیست که اشخاص نمی‌دانند ادیپ از کجا آمده، علت‌اش این است که توجه نمی‌کنند، که می‌گویم تا به وسیله‌ی زبان آن‌چه را می‌خواستم بگویم پنهان کنم، زبان پنهان کردن، اعتراض علیه خود زبان است. مثل مامور سانسور که درباره‌ی کتاب «نامش را نمی‌گویم، ممنوع است» اصرار داشت من نام چیزی را که ممنوع است بگویم، هر قدر می‌گفتم آقا من از همین جمله خوشم آمده، به من می‌گفت ما را خر فرض کردی؟ و آخرش هم اجازه‌ی کتاب را ندادند.

نامه‌ی سوم

بخشی از مطلب آمد پیش‌ات، دارم ادامه می‌دهم:

غرضم این است که وظیفه ی اصلی شعر این است که زبان‌اش زبان اعتراض به زبانی باشد که کلیشه شده.

من ناگهان در زندان دیدم که عضدی برای من نوعی «دژاوو» ست. یعنی از پیش دیده شده. فقط یاد پدرم افتاده بودم، یاد تاریخ مذکر خانواده‌گی. من اصلن روحم هم خبردار نبود که «اسدالله الم» به شاه می‌گفت، بعد از آزاد شدنام و فریاد کشیدن‌ام علیه شاه در آمریکا، که چرا رفت و نکشتیم‌اش و چرا مثل فرانکو عمل نکردیم. شعر مربوط به عضدی شکنجه‌گر را مجله‌ی تایم چاپ کرده. تصادف عجیبی است. شما فکرش را بکنید، نخستین استادی باشید که در دو دانشگاه معتبر در آمریکا درس ادبیات انگلیسی را تدریس کرده باشید، بعد از بازگشت به ایران، یکی شما را بسته باشد به یک تخت آهنین، و ضمن این‌که دست کرده جایی را توی پهلوی شما و چیزی را محکم در دست گرفته، که گویا کلیه بوده و شما تا آن روز از قضیه خبر نداشتید، و به شما به صراحت تمام، پس از آن‌که اطلاع پیدا کرده شما زن و یک دختر۱۳ ساله دارید، به شما بگوید، با بدترین کلمات، که بگو، وگرنه زنت و دخترت را می‌آورم این‌جا و می‌دهم دست همین آدم تا ... و نه کلمه‌ی زشت را به کار برده باشد. شاعر در این‌جور موارد یاد این نمی‌افتد که زیربنا چیست، روبنا چیست، بل‌که ضمن این‌که مبهوت مانده که چه بگوید، یادش می‌ماند که چه شنیده است. و در آن لحظه شعر نمی‌گوید، چرا که نمی‌داند اصلن از زندان بیرون خواهد آمد یا نه. ولی ذهن آدم ولدالزناست. تنها یک انتقام وجود دارد که زبان ادبی تا قیام علیه خود زبان نکرده، امکان ندارد تیپ عضدی را بیان کند. شعر را مجله‌ی تایم چاپ کرده است. زبان این مقوله چیز دیگری است. در فارسی این زبان را نداشته‌ایم.

به همین دلیل شعر عاشقانه‌ی امروز تا آغشته به زندان نشود، شعر عاشقانه نیست. درجای دیگر نوشته‌ام که من نام «خطاب به پروانه‌ها» را پس از شنیدن نام دختر هنوز به دنیا نیامده‌ی زنی در یک سلول شنیده‌ام، که داستان‌اش را هم نوشته‌ام، سطر اول آن شعر را مقایسه کنید با هر سطری که در عروض فارسی آمده و طول مصراع‌ها را هم در نظر بگیرید. در مصراع کلاسیک نمی‌توان آن مصراع را نوشت. برای نوشتن آن باید از شعر فارسی خارج شوید، خود را مجهز به همه‌ی آن چیزی بکنید که در جهان دیده‌اید، و بعد برگردید منتظر بمانید، تا روح جهان یا گم‌وگور شود و برگردد، و یا اصلن برنگردد تا شما آن سطر را بنویسید؛ ولی ضمن درونی کردن کل وزن شعر فارسی آن را قانع کننده نیابید، و به آن مصراع زیبای حافظ درآن وزن توجه کنید و مصراع را طوری بگویید که اگر حافظ به صدای آن زن در پشت در آهنین گوش کرده بود که که دست روی شکمش گذاشته بود و می‌گفت که نام بچه‌ی هنوز متولد نشده‌اش را می‌برد که پروانه بود، و شعر را آن‌گونه می‌گفت، و شما شعر آن را چه‌گونه می‌گفتید. مسئله این است که هر شعری شان نزول خود را دارد. تکنیک شعر یازده، مثل بسیاری از شعرهای دیگر آن چهارده قطعه هنوز بررسی نشده و اگر کسی مسئله‌ی Mise-en-abime نداند که من در کارگاه آن را به ورطه‌بندی در رمان ترجمه کردم، شعر را نخواهد فهمید. و بیش‌تر مثل شریعتمداری کیهان قضاوت خواهد کرد که نوشته بود: «مرتیکه‌ی شصت ساله خجالت نمی‌کشد»، و منظورش این بود که شعر مربوط به هم‌جنس‌گرایی است، که در این صورت چرا به حافظ، چرا به فرخی، چرا به سعدی اعتراض نمی‌کند. و تازه شعر را عوضی فهمیده. چون معیار درک شعر را کسی نداده. و غرض شعر اگر دقت کنیم این است که عاشق این‌قدر عاشق است که شده عین او به زیبایی او و حالا مردها به خواستگاری او می‌آیند، به علت شباهت‌اش به او، و این اصل «ورطه‌بندی» است، آن‌قدر عاشق می‌شوید که می‌شوید معشوق، و حالا دیگران باید به خواستگاری شما بیایند، و این مساله‌ی تکنیک شاعری است، و این فضا باید با جمع‌آوری قطعات از جاهای مختلف جهان صورت گیرد. و اگر یکی درک نمی‌کند، چرا باید درباره‌اش حرف بزند؟ وقتی شما یک ساختار را فرو می‌ریزید بعضی‌ها فکر می‌کنند یکی دست انداخته تنبانشان را پایین کشیده.

نکته‌ای که جدا از این توضیحات جزءبه‌جزء لازم است بگویم این است که من احساس کردم، هم شعر خودم و هم شعر فارسی به بن بست رسیده‌اند، و راهی جز این نیست که همه‌چیز از نو شروع شود. نمی‌توانستم به آدم دیگری بگویم شما بفرمایید این کار را بکنید. من مثل دیگران نیستم که پس از آن‌که یک یا چند کار قانع کننده تحویل دادم، بنشینم گوشه‌ای و از کار خود لذت ببرم. لذت در کشف راه‌های درون خودم به بیرون زبان است.

من کتاب خارجی خیلی خوانده‌ام و هنوز هم می‌خوانم، و تقریبن با همان شوروشوق، و در این تردیدی نیست که من تحت تاثیر شعر جهان هستم، ولی یک قضیه مطرح است. وظیفه‌ی شاعر چند نوع است: یک، شناختن زبانی که درآن شعرش را می‌گوید؛ دو، شناختن آن‌چه پیش از او در عصر خود گفته شده، ولی این شناسایی باید در چند زبان صورت گیرد؛ یکی دو زبان ملی- میهنی و یکی دو زبان جهانی. البته استعداد نداشته باشد، بی‌مایه فطیر است. سوم باید شاعر جرات تخیل در زبان داشته باشد، و از بزرگان زبان خود و زبان بزرگان جهان نترسد، ولی دروازه‌های ذهن‌اش را کاملن باز نگه دارد؛ و موقع گفتن از هیچ چیز نترسد، نه از تجاوز از قراردادها، نه از تجاوز از زبان‌ها، نه از تجاوز به محدوده‌ی اصول به ظاهر مسلم، چرا که هیچ اصلی مسلم نیست. چرا باید اعتراض من به شعر فارسی را پرچم کند؟ به دلیل این‌که اعتراض من سوای اعتراض شاملوست. شاملو محتوای اندیشه را بیان می‌کند، من سیستم تولید شعر را دگرگون کرده‌ام، و این به کلی متفاوت با آن چیزی است که دیگران در عصر ما کرده‌اند.

فعلن

حادبیان‌گرایی

علی سطوتی قلعه

یکی از شب‌های پاییز ۸۴ بود که طی گفت‌وگویی با دوستانم بهنام بدری و یاور بذرافکن در کافه شوکا برای نخستین بار از ترمی به نام حادبیان‌گرایی استفاده کردم. آن موقع، همگی کمابیش تحت تاثیر گفتمان انتقادی دهه‌ی هفتادی بودیم، اما در عین حال نمی‌توانستیم با استفاده از ترم‌هایی که این گفتمان در اختیارمان می‌گذاشت و افق نظری که پیش رویمان به تصویر می‌کشید، شعرهایمان را توضیح دهیم. این استیصال نظری آن‌جایی خودش را به تمامی نشان می‌داد که گفتمان انتقادی دهه‌ی هفتادی بر بیان‌گریزی تاکید می‌کرد؛ در حالی که شعرهای ما مشخصن استیل بیان‌گرایانه داشت؛ با این ویژگی که به کلی از آن چه در چارچوب آن گفتمان، بیان‌گری خوانده و به آن حمله می‌شد، فاصله گرفته بود. حادبیان‌گرایی در سپیده‌دم طرح خود در آن شب پاییزی بیش‌تر به چنین فاصله‌ای اشاره می‌کرد و واکنشی مستقیم به حساب می‌آمد بر آن اضطراب درونی که دوگانگی تئوری و پراکسیس ادبی در ما برمی‌انگیخت. ۲ ماه پیش از آن شب، بهنام جستار درخشان شاعران مطرود را نوشته و دروبلاگش منتشر کرده بود و ۲ ماه پس از آن،

گروهی را به همین نام تشکیل داد و در نخستین گام، یک وبلاگ گروهی را راه‌اندازی کرد. رفته‌رفته آن حقیقت دسته‌جمعی که بهنام در میان گذاشته بود، شکل عینی‌تری به خود گرفت و رادیکالیته‌ی هوشمند و انضباط ایماژیستی یاور و سویه‌های ضدروانکاوانه و پرخاش‌های پارودیک شعرهای آرش اله‌وردی به غنای هستی‌شناختی آن افزود. به مرور زمان، دوستان دیگری که پیش‌تر نیز دوستمان بودند، به ما پیوستند: نخست، سام مقدم و رامین عبادتی و ۳ سال بعد، حامد شاملو و این اواخر، فرزانه مرادی، مجید یگانه، احسان عزتی، حمید محمدی و مجید قربانی. وبلاگ گروهی مطرود نیز به یک سایت تبدیل شد. در این میان، خواندن ظل‌الله یکی از مهم‌ترین اتفاقاتی بود که همه‌ی ما طی یک دوره‌ی زمانی با یکدیگر تجربه کردیم. کتاب را من اواخر بهمن ۸۵ در خانه‌ی یکی از دوستانم دیدم، تا صبح دوسه‌باری خواندمش، از او به امانت گرفتمش و دیگر پسش ندادم. از این‌جا به بعد، یا در کمد اتاقم بود؛ چون به طرز تیماردارانه‌ای نمی‌توانستم به او بیش از اندازه نزدیک شوم؛ یا در دست رفقا که جملگی همان چیزی را در آن می‌دیدند که آن شب در خانه‌ی دوستم چشم مرا گرفت. ظل‌الله، نخستین مجموعه‌ی شعری بود که به این شکل خاص، آن‌چه را که می‌توان به تسامح ناخودگاه جمعی مطرود نامید، به تراز آگاهی ارتقا داد و عینتی متجسد و تاریخی به آن بخشید. اینگونه بود که نوعی احساس وفاداری را در ما برانگیخت. این وفاداری با توجه به آن‌که کتاب به دوره‌ی ماقبل خطاب به پروانه‌های رضا براهنی تعلق داشت، می‌توانست لحنی کنایه‌آمیز و سرزنش‌گرانه به خود بگیرد؛ اما مطلقن اینگونه نبود؛ چه آن که ما خود در امتداد آن مسیری از موخره‌ی خطاب به پروانه‌ها جدا شدیم که خودِ موخره پیش پایمان گذاشته بود. ۱٤ ماه بعد، آرش دست به کار شد و «تجاوز کتاب کثیف» را درباره‌ی ظل‌الله نوشت. بعد هم نوبت به من رسید و نوشتنِ «در ضرورت یک انتخاب/ظل‌الله؛ کتابی که آن را نباید خواند» که نخست در سایت مطرود و بعد، در مجموعه‌ی «چرا من این‌قدر تند می‌نویسم؟/تزهایی درباره‌ی اختگی فرهنگی» منتشر شد. در آن مقاله، اشاره‌هایی جسته و گریخته به حادبیان‌گرایی شده بود؛ اما گویی هنوز آن‌چنان که باید و شاید، حادبیان‌گرایی دقت ترمینولوژیک خودش را پیدا نکرده بود. در واقع، تنها پیشرفتی که نسبت به آن شب پاییزی سال ۸٤ حاصل شده بود، ارائه یک تعریف یک خطی بود که حادبیان‌گرایی را عبارت می‌دانست از بیان‌گرایی، به شدتی که ابژه‌های خود را جا می‌گذارد. یک‌سال بعد، اواسط فروردین ۸۸ در گفت‌وگویی میان من و آرش که با عنوان «سرچشمه‌های حادبیان‌گرایی» در مطرود منتشر شد، نور بیش‌تری به این ترمِ تعیین‌کننده ـ تعیین‌کننده؛ دست‌کم برای من و دوستانم ـ تابانده شد؛ اما باز کافی به نظر نمی‌رسید.

مانیفست حادبیان‌گرایی که در ادامه می‌آید، حمله‌ای است نهایی و به بهانه‌ی انتشار پرونده‌ی ظل‌الله در دومین شماره‌ی مجله‌ی ادبی ـ انتقادی دستور نوشته شده است؛ با این توضیح که خطاب مانیفست، همان‌گونه که انتظارش می‌رود، کلی است و هیچ جای آن اشاره‌ای به ظل‌الله نشده است. راست هم این است که حین نوشتن، هیچ التفات درونی نسبت به کتاب در کار نبوده که با پنهان‌کاری و حذف آن، چیزی به نام مانیفست بیرون بزند. مانیفست حادبیان‌گرایی، به قصد مانیفست حادبیان‌گرایی و البته به بهانه‌ی اشاره شده نوشته شده است. قطعن چنین بهانه‌ای حکایت از آن دارد که کتاب یک نمونه‌ی درخشان تاریخی از آن چه در پیش نهاده می‌شود، به شمار می‌آید. به به عبارتی دیگر، خواست انتشار این مانیفست در پرونده‌ای برای ظل‌الله به این معناست که می‌توان با توسل به آن، کتاب را خواند، فهمید و موقعیت تاریخی و ادبی آن را درک کرد.

مانیفست حادبیان‌گرایی

برای شرافت این روزها: حامد شاملو

۱ ـ ۱ ـ بهنام بدری در جستار درخشان «شاعران مطرود» که می‌تواند پیش‌نویسی باشد برای این مانیفست، به تبیین موقعیت‌هایی می‌پردازد که شعر طی دوران تکوین تاریخی خود در آن‌ها مستقر شده است. این دوران از ماقبل تاریخ آغاز می‌شود؛ زمانی که شاعران «جادوگرانی بودند که جادویشان را طبیعت اجرا می‌کرد». پس از آن دوره‌ای فرا رسید که «جهان نامعلوم بی‌انتها توسط استوره‌ها هدایت می‌شدند.» در این دوره، شاعران «به تنظیم شعرهایی برای مناسک قربانگاه دست زدند و به جای رقصیدن با بادها مردان جنگجو را در کنار آتش‌ها رقصاندند.» در پایان این دوره، «خدایان سوار بر ارابه‌هایشان به آسمان رفتند. استوره‌ها در خدمت خدایان و فرمانروایان درآمدند، زندگی دوام پیدا کرد، جمعیت به وجود آمد.» و شاعران که پیش‌تر به دو گروه شاعران مقبول و شاعران مطرود تقسیم شده بودند، هر یک منشی جداگانه را در پیش گرفتند. سرنوشت شاعران مقبولی که نتوانستند شعرهایی خارج از مضامین معین بنویسند، آن شد که به فلسفه گرویدند و «فرمان طرد شاعران را امضا کردند.» شاعران مطرود نیز عارف شدند، خانواده را رها کردند و شیطان را در کلبد جسمانی زن دیدند. برآمدن دوره‌ی استعمار اما به این روند طولانی پایان داد. «شاعران مقبول همچنان قبول کردند که برای قابل استفاده شدن بنویسند. مضمون‌های آن‌ها تغییری نکرد. تنها اغواگری‌های زن برهنه‌نمایی کرد. احساسات صریح‌تر شد. شاعرانِ شهوت در ذهن مخاطبان خودارضایی کردند.» در مقابل، «شاعران مطرود، دوباره از خلوت‌ها زاییده شدند و همچون نیاکانشان به تحریک حس‌های سرکوب‌شده‌ی جمع پرداختند. شعر، سیاسی شد و تشکیل حزب داد و پیام قهرمانانی که محصول را پس گرفته بودند، پس از قرن‌ها زیر گوش سیلی‌خورده‌ی مبهوت استعمارزده طلسم آزادی شد. آنها به اختیار برای شورش‌ها شعار نوشتند. حکومت نظامی شد و صدای گلوله‌ها سطرها را نمادین کرد.» این بار، تیغ سانسور بود که تاریخ را ورق می‌زد؛ به این ترتیب که شاعران مقبول، بار دیگر به فلسفه بازگشتند و اینک، «در زبانی که از جمعیت پرهیز می‌کرد، درخود زبانی‌ها پیچیدند. شعر از دردهای جمعی فاصله گرفت. تعهدی نداشت. پیامی در کار نبود و خودسانسوری را رواج می‌دادند.» شاعران مطرود هم که «بیماری‌شان، بیماری جمع بود»، در نهایت به روان‌کاوی روی آوردند. این تبیین تاریخی در همین دوره پایان می‌یابد، با این مقطع بشارت‌دهنده که «دوران بعد در انتظار شاعران مطرود جنین شده است.»

۱ ـ ۲ ـ اگر بنا باشد که شاعران مطرود به حرف بیایند و جنینی را کالبدشکافی کنند که بدری در جستار درخشان خود از آن حرف می‌زند، باید بیرق حادبیان‌گرایی را در دست گیرند. حادبیان‌گرایی، پایانی است بر آن جست‌وجوی بی‌پایان ابژه‌ی کوچک میل که دیرزمانی است روان‌کاوان را در تحلیل شعر به خود مشغول کرده و در مقابل، بازگشتی است به آن موقعیتی که شعر در مناسک قربانگاه داشت. این بار آن‌چه قربانی می‌شود، امر ادبی، ادبیت و تاریخ ادبیات و آن چه از پس این قربانی بازنمایانده می‌شود، امر کلی است. نقطه‌ی عزیمت یک شعر حادبیان‌گرا هم‌چون شعری که زمانی در مناسک قربانگاه خوانده می‌شد، مشخصن تاکید بر کارکردهای بیان‌گرایانه‌ی زبان است؛ بیان‌گری، به نحوی که ابژه‌های بیان از درون تهی شوند و آن‌چه در نقطه‌ی پایانی باقی بماند، ذات بیان‌گرایانه‌ی زبان باشد. این همان اتفاقی است که در مناسک قربانگاه می‌افتاد: آن جا هم اگر شعری در کار بود، با همه‌ی بار استوره‌ای و آیینی که به دوش می‌کشید، هیچ معنای خاصی نداشت و صرفن به موقعیتی اشاره می‌کرد که در آن خوانده می‌شد. غایت معناشناسانه‌ی آن شعر، در همان موقعیت یکه‌اش خلاصه می‌شد. در واقع، هم‌زمان که چیزهایی به بیان در می‌آمد، چیزی که واقعن به بیان درآمده باشد، وجود نداشت. این گونه بود که ذات بیان‌گرایانه‌ی زبان به صریح‌ترین شکل ممکن خودش را عرضه می‌کرد.

۱ ـ ۳ ـ تشابه گریزناپذیری که میان شعرخوانی در مناسک قربانگاه و نوعی هنر اجرایی وجود دارد، نباید این تصور را به وجود بیاورد که حادبیان‌گرایی در پی تقلیل شعر به یکی از ژانرهای پرفورماتیک است. البته قطعن نمی‌تواند از پرفورمنس به عنوان یکی از موقعیت‌هایی که پیش روی خود می‌بیند، چشم بپوشد. با این همه، بنیادی‌ترین موقعیت یک شعر حادبیان‌گرا وقتی به دست می‌آید که دستی روی کاغذ یا صفحه‌ی کلید حرکت می‌کند و آن را می‌نویسد. آن‌جاست که لحظه‌ای بیرون از تاریخ ادبیات شکل می‌بندد؛ لحظه‌ای که تاریخ ادبیات، هرگز آن را به شمارش در نیاورده و محاسبه نکرده است؛ لحظه‌ای که خود نیز نمی خواهد در امتداد تاریخ ادبی ولو در پیشروترین فصل‌های آن قلمداد شود. درست در همان لحظه است که حادبیان‌گرایی با کلیت امر ادبی درمی‌افتد. حادبیان‌گرایی، خلاف همه‌ی جریان های ادبی و نظری پیشرویی که سیر تاریخی پیش از خود را گمراه کننده یا قدیمی می‌پنداشتند و بار دیگر، «امر نو» را در پیش می‌نهادند و به این ترتیب، قدرت اثر ادبی را بازتعریف می‌کردند، شعر را از اطلاق آن ادبیتی که بدان مسلح می‌شود، خلع ید می‌کند. ادبیتی اگر هست، ادبیتی از پیش تهی‌شده و بر باد رفته است که به شعر تزریق می‌شود تا ضعف آن را به عنوان یک مشخصه‌ی سبکی به رسمیت بشناساند، بدون آن‌که ارزش افزوده‌ی چنین مشخصه‌ای، بدان خصلتی خرده‌فرهنگی بخشد. شعر حادبیان‌گرا، یک شعرِ مشخصن ضعیف است و ابایی از تظاهر به این ضعف ندارد. در عین حال، این به معنای آن نخواهد بود که حادبیان‌گرایی در پی مشروعیت بخشیدن است به همه‌ی شعرهایی که از منظر سوژه‌ی نقد ادبی ضعیف به شمار می‌آیند. البته این نکته را نیز نباید از یاد برد که این‌گونه شعرها ـ شعرهای آبکی و بندتنبانی، شعرهای عامه‌پسند و شعرهای نخبه‌گرایانه‌ای که تظاهرات انسانی به راه می اندازند ـ از آن آگاهی ـ و نه صرفن خودآگاهی فرمال، نظیر آن چه ادبیات پست‌مدرن بدان تظاهر می‌کند ـ برخوردار نیستند که مرزهای ژنریک نقد ادبی را پشت سر بگذارند. همزمان، سوژه‌ی نقد ادبی نیز به دلیل دگم‌های درون‌گفتمانی که آن را از درون تهی کرده‌اند، هرگز بصیرت آن را نخواهد داشت که به دقت و درستی، موقعیت تاریخی یک شعر را به چالش بکشد.

۲ ـ ۱ ـ خواست حادبیان‌گرایی در حد یک تمنای ترمینولوژیک یا حتا فراتر از آن، یک انتزاع زیبایی‌شناسانه، آن‌گونه که ترم‌های نظری مطرح شده از دهه‌ی هفتاد به این سو در حاشیه‌ی شعر فارسی بدان فروکاسته شده‌اند، باقی نمی‌ماند؛ نخست به این دلیل که نسبت و فاصله‌ی خود را با آن ترم‌ها، به مثابه نقطه عزیمت‌هایی که افق نظریه‌ی مسلط ادبی را در شرایط موجود برمی‌سازند، روشن می‌کند و بدین وسیله به تبیین کاملی از آن چه در پیش می‌نهد، راه می‌برد. دیگر آن که در گام بعدی از پس توضیح و تدقیق نمونه‌هایی که از خود به دست می‌دهد، برمی‌آید.

۲ ـ ۲ ـ زبانیت، بنیادی‌ترین ترم نظری است که طی ۲ دهه‌ی اخیر، ادبیات فارسی و به معنای اخص، شعر را تحت تاثیر قرار داده است. این گفته‌ی مشهور دریدا که «چیزی بیرون متن وجود ندارد» به «چیزی بیرون زبان وجود ندارد» تبدیل شده و مدت‌هاست هم‌چون شبحی بر فراز منتقدان ادبی در ایران می‌چرخد. صرف نظر از این پخته‌خواری‌ها و توهمات خامدستانه‌ای که چنین نقل قولی به دنبال آورده است، در مقام طرح حادبیان‌گرایی اما نمی‌توان از اهمیت پرداختن به زبان که هم‌زمان و هم‌چون همیشه پرداختن با زبان خواهد بود، چشم پوشید. این به معنای آن نخواهد بود که حادبیان‌گرایی، مشروعیت نظری و ترمینولوژیک خود را از حیث پرداختن به زبان به چنگ آورد. حادبیان‌گرایی، کیفیتی فرارونده را پیش می‌کشد که به خودی خود به این پرداختن، خصلتی ویژه و ضروری می‌بخشد. به عبارتی دیگر، اگر گفتمان مسلط نقد ادبی در ایران، به نظریه که غالبن در فلسفه‌ی متاخر خلاصه می شود، به مثابه یک ابرروایت پیوند می‌خورد، حادبیان‌گرایی نظریه را هم چون یک کنش در دستور کار قرار می‌دهد. از این منظر، نظریه‌ی «کنش‌های گفتاری» جان لانگشاور آستین می‌تواند روزنی بگشاید به آن جهش توضیح‌ناپذیری که در حادبیان‌گرایی اتفاق می‌افتد. آستین در

کتاب «How to do Things with Words » و تحت تاثیر «پژوهش‌های فلسفی» ویتگنشتاین که معتقد بود زبان بازنمایاننده‌ی صرف امر واقع نیست و واژه‌ها در متن زندگی روزمره معنا می‌شوند، به بررسی گزاره‌هایی می‌پردازد که نه بازنمایی واقعیت به حساب می‌آیند و نه می‌توان درباره‌ی صدق و کذب آن‌ها به داوری نشست. در عوض، جای آن‌که در چارچوب کارکردهای ارتباطی زبان بگنجند، به کارگیری آن‌ها ذاتن به مثابه انجام یک کنش قلمداد می‌شود. آستین برای نمونه به مراسم عقد اشاره می‌کند؛ جایی که عروس در پاسخ به عاقد با گفتن کلمه‌ی بله به عقد داماد در می‌آید. مثال‌های دیگر آستین، گزاره‌هایی است مثل: «قول می‌دهم فردا راس ساعت پنج در میدان توپخانه باشم» که نه تنها به هیچ واقعیت بی‌واسطه‌ای اشاره ندارد، بل که داوری درباره‌ی صدق و کذب آن نیز کاری بی‌هوده است؛ چرا که «شاید من فردا ساعت پنج عصر بر سر قرارم حاضر نشوم»، اما در این که «قول داده‌ام» و عمل قول دادن از «من» سر زده است، شکی وارد نیست.

گرچه این پیش‌بینی آستین که طرح نظریه‌ی «کنش‌های گفتاری» را پیش‌زمینه‌ای برای به وجود آمدن «علم حقیقی زبان» در آینده می‌دانست، دست‌کم تاکنون به وقوع نپوسته، اما تاثیر این نظریه را در شاخه‌های مختلف علوم انسانی می‌توان به چشم دید. برای نمونه، هابرماس در طرح نظریه‌ی «کنش ارتباطی» و بسا مهم‌تر از آن، جودیت باتلر وقتی از اجرائیت در کنش‌ها و هویت‌های جنسی حرف می‌زند، هر دو به نوعی وامدار نظریه‌ی کنش‌های گفتاری‌اند. در مقابل، دریدا با همان سلاح همیشگی خود به مصاف این نظریه می‌رود و این یکی را نیز در قید متافیزیک حضور می‌بیند؛ موضوعی که چندان هم دور از ذهن به نظر نمی‌رسد: آن‌چه آستین ذیل کنش‌های گفتاری بدان می‌پردازد، مشخصن در ساحت گفتار اتفاق می‌افتد. طرفه آن که او تاکید می‌کند، نهادِ گزاره‌هایی که آن‌ها را کنش‌های گفتاری می‌توان به حساب آورد، همواره ضمیر اول شخص خواهد بود. به عبارتی دیگر، گزاره‌ی « تو قول می‌دهی فردا راس ساعت پنج در میدان توپخانه باشی» یک گزاره‌ی خبری است، نه یک کنش گفتاری. با این همه، این نکته را نمی‌توان ندیده گرفت که آستین با طرح نظریه‌ی خود به پیچش خارقی در کاربرد زبان اشاره می‌کند؛ محدوده‌ای که زبان، کارکردهای پوزیتیویستی را وامی‌نهد و ماهیتی کنش‌مند به خود می‌گیرد. این محدوده چندان وسیع نیست و صرفن برخی افعال، گزاره‌ها و موقعیت‌های بیانی را در خود جای می‌دهد. اتفاقن از این منظر، نظریه‌ی کنش‌های گفتاری بی‌شباهت به پروژه‌ای نیست که دریدا در سراسر زندگی به تاریخ پیوسته‌اش آن را دنبال کرد؛ با این توضیح که آستین به شناسایی همان محدوده‌ی نه چندان وسیع قناعت کرد تا ردیه‌ای دقیق نوشته باشد برای آن‌چه پوزیتیویست‌ها در پیش می‌نهادند و نهایتش ایجاد علم حقیقی زبان را به آیندگان سپرد، اما دریدا سویه‌ای رادیکال به متافیزیک حضور بخشید و همه‌ی تاریخ فلسفه را به چالش کشید.

حادبیان‌گرایی موخره‌ای است بر نظریه‌ی کنش‌های گفتاری و آن پیچش خارق زبانی را که این نظریه زیر ذره‌بین می‌برد، از قید برخی افعال، گزاره‌ها و موقعیت‌ها درمی‌آورد، مرجعیت استعلایی ضمیر اول شخص را از آن می‌ستاند و آن را به همه‌ی رفتارهای زبانی و همه‌ی «کاری که از زبان برمی‌آید»، تسری می‌دهد. شعر حادبیان‌گرا، شعری کنش‌مند است؛ نه به آن معنای دینامیک که فرمالیست‌ها در پی‌اش گشته‌اند؛ بل‌که به مراتب خودبنیادتر و توضیح‌ناپذیرتر از آن؛ زیرا که چیزی نمی‌تواند باشد جز نوشته شدن آن و به این اصطلاح رایج در میان منتقدان ادبی جامه‌ی عمل می‌پوشاند که اثر را «کار» می‌خوانند. به همین دلیل، بدون آن که بخواهد خود را در برابر افق واسازانه‌ای قرار دهد، در مرز حضور و غیاب ـ نوشتن و نوشتار ـ می‌ایستد. حادبیان‌گرایی عبارت است از بیان‌گرایی، به شدتی که ابژه‌های بیان را جا می‌گذارد و در عوض، ذات بیان‌گرایانه‌ی زبان را به رخ می‌کشد، از مرزهای نشانه‌شناسانه‌ای که گفتمان مسلط نظریه‌ی ادبی در ایران درون آن مستقر می‌شود تا روی زبانیت زبان پا بفشارد، فراتر می‌رود و به بیانیت بنیادین زبان، به آن‌جا که زبان به

یک تراز سوژگانی ارتقا پیدا می‌کند و دست به مداخله در وضعیت موجود می‌برد، عنایت دارد. تاریخ ادبی، تاریخ کلماتی بوده است که از دهانی همواره باز بیرون آمده‌اند؛ دهانی که هیچ تصوری درباره‌ی بسته شدن آن موجود نیست. آوانگاردیسم ادبی و به طور مشخص، نظریه‌ی زبانیت با دست‌کاری در این کلمات کوشیده‌اند مسیر تازه‌ای به تاریخ بدهند. حادبیان‌گرایی اما آن دهان را هدف قرار می‌دهد؛ همان گودال عظیمی را که همواره طی تطور تاریخ ادبی ناپیدا بوده است. در واقع، این پرسش که اساسن چرا باید شعر نوشت، همواره پرسشی خصوصی تلقی شده که باید بدان پاسخی معرفت‌شناسانه داد و از شرش رهایید. حادبیان‌گرایی به این پرسش، حیثیتی هستی‌شناختی می‌بخشد و بدون آن که بخواهد پاسخی سردستی و سرراست برای آن جفت‌وجور کند، بر سویه‌های خودبنیاد، توضیح‌ناپذیر و مداخله‌گر شعر به مثابه یک کنش انسانی انگشت می‌گذارد. پس، از همان ضرورتی سرچمشه می‌گیرد که شعرخوانی در مناسک قربانگاه را ناگریز می‌نماید و آن تهیگی بی‌پایان و بی‌معنایی غایی را به تصویر می‌کشد که در گفتار روزمره به چشم می‌آید: مسافری که در صندلی عقب تاکسی نشسته و صدایش به گوش می‌رسد که دارد با گوشی تلفن همراهش حرف می‌زند... آیا کسی پشت خط است یا همه‌ی این حرف‌ها فریبی بیش نیست؟ راننده‌ای که سرش را از پنجره بیرون می‌اندازد و موتورسواری که از کنارش گذشت، به فحش می‌بندد که همه‌تان حرامزاده‌اید... آیا او خود زمانی موتورسوار نبوده است؟ مجری رادیویی که وسط ترافیک دارد برای همه آرزوی خوشبختی و بهروزی می‌کند... آیا این حرف‌ها پیش‌درآمد شکنجه‌ای بیش‌تر به حساب نمی‌آیند؟ چراغ راهنمایی و رانندگی که مرتب سبز می‌شود، نارنجی می‌شود، قرمز می‌شود... آیا این نشانه‌ی یک بیماری نمی‌تواند باشد؟ کمی جلوتر، پسربچه‌ای که وسط خیابان دراز کشیده و از گوشش خون ریخته بیرون... آیا این شبیه‌سازی استودیویی نیست؟

۲ ـ ۳ ـ اگر پوزیتیویست‌ها از توضیح آن‌چه در کنش‌های گفتاری اتفاق می‌افتد، عاجزند، سوژه‌ی نقد ادبی نیز هرگز نمی‌تواند از پس یک شعر حادبیان‌گرا بربیاید. در مقابل، همچنین باید تاکید کرد که پای هیچ ایده‌ی ماجراجویانه، حریف‌طلبانه، قلندرمآبانه، رازورزانه و مشطحی در میان نیست. شعر حادبیان‌گرا به واسطه‌ی صبغه‌ی سوژگانی‌اش قابل ردیابی است و حتا می‌توان نوع دخالتی را که در وضع موجود دارد، تشخیص داد. این ردیابی و تشخیص، گرچه ممکن است با ابزارهای نقد ادبی به دست آید، اما این به معنای تقلیل حادبیان‌گرایی به یک موقعیت ادبی نیست. چیزی به نام بوطیقای حادبیان‌گرا وجود ندارد. هر چه هست، همان ردپاهایی است که سوژه‌ی حادبیان‌گرا از خود به جای می‌گذارد. ردپاها صرفن این توهم را به وجود می‌آورند که کسی از این‌جا گذشته است. ساده‌لوحانه است اگر برای گذشتن و برای توضیح آن به ردپاها بسنده شود.

۲ ـ ۳ ـ ۱ ـ شعر حادبیان‌گرا، پیش و بیش از هر چیز دیگری یک شعر ضعیف است؛ بدین معنا که از هیچ یک ابزارهای شاعرانه و کارکردهای بلاغی زبان استفاده نمی‌کند و هیچ قوتی را در شیوه‌ی نوشته شدن خود به رخ نمی‌کشد. هر قوتی از پیش تعریف شده و به همان اندازه حیثیت خود را وانهاده و از دست رفته است. قوتی اگر هست، در «خشن‌ترین شکل ممکن» به کار برده می‌شود تا جای هیچ‌گونه زهد ریایی را باقی نگذارد: استعاره، نماد و تمثیل، همگی کنار می‌روند و تشبیه با همه‌ی الزامات دستوری‌اش جای آن‌ها می‌نشیند. این تجاهل‌العارف نیست؛ از دست دادن همه‌ی آن سلاح‌هایی است که طی تطور تاریخ ادبی تیز شده‌اند و از پای درآوردن ادبیتی درخودماندگار است با دست‌های خالی.

۲ ـ ۳ ـ ۲ ـ شعر حادبیان‌گرا، به تبع تاکید بر کنش نوشتن و آن تعریف مداخله‌جویانه‌ای که از این کنش به دست می‌دهد، شعری مشخصن روایی است. یک روایت حادبیان‌گرا، همزمان که مرکززدایی‌شده است، می‌تواند خطی باشد. مرکززدایی‌شده است؛ چون همان پیش‌بینی‌ناپذیری و التهابی را دارد که سوژه همیشه دچارش می‌شود و می‌تواند خطی باشد؛ زیرا سوژه‌ی آن به آن امر کلی پیوند

می‌خورد که هنوز وفاداری به حقیقت را ممکن می‌کند. در نهایت، مسیری که چنین روایتی پشت سر می‌گذارد، از دهلیزها و سوراخ و سنبه‌هایی سردرمی‌آورد که حاصل همان پیچش‌های خارق است. چیزی به بیان درمی‌آید و روایت می‌شود که در افق‌های نشانه‌شناسانه ، روایت‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ی نقد ادبی نمی‌گنجد؛ چیزی که این بار نیز کنار می‌کشد تا آن‌چه بر جای می‌ماند، صرفن شدت بیانش باشد.

۲ ـ ۳ ـ ۳ ـ شعر حادبیان‌گرا، سرنوشت خود را به روایتی گره می‌زند که مرتب جاخالی می‌دهد، از پهنای خود ـ یعنی همان چارچوب بوطیقایی که در آن مستقر می‌شود ـ می‌کاهد و به طول خود اضافه می‌کند تا موقعیت بیانی یگانه‌ای را به دست آورد؛ موقعیتی پیش‌بینی‌نشده که همزمان با استقرارش «خود» را در وضعیت موجود فرو می‌کند. منطق تصویری روایت در چنین شعری از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. تصویر در شعر حادبیان‌گرا نه آن‌گونه که ایماژیست‌ها می‌گویند، از تصادم دو مفهوم کاملن مجزا حاصل می‌شود و نه هم‌چون خواست سورئالیست‌ها بازتابنده‌ی ناخودآگاه متن است. طبیعی است بازنماینده‌ی تام و تمام واقعیت هم نباشد. تصویر در لبه‌های شعر حادبیان‌گرا شکل می‌بندد؛ جایی که شعر می‌رود تا کاملن از هم بگلسد. اسلحه‌ای است که شعر به کار می‌برد تا به آن‌چه بیرون از خودش در جریان است، حمله‌ور شود. از این نظر، شعر حادبیان‌گرا همیشه در لبه‌هایش روایت می‌شود و روایت آن یک‌سر به تصاویری وابسته است که مرتب از شعر بیرون می‌زنند.

۲ ـ ۳ ـ ۴ ـ شعر حادبیان‌گرا در شدت بیانی که به خرج می‌دهد، جایی برای استفاده از ابزارهای شاعرانه و کارکردهای بلاغی زبان باقی نمی‌گذارد و در مقابل، چندان دور از ذهن نیست که گاه به گزاره‌های اسنادی پناه ببرد. این گزاره‌ها می‌توانند به گونه‌های مختلفی به کار گرفته شوند: خبری باشند، تئوریک باشند، یا حتا بدون آن‌که بخواهند وارد یک گفت‌وگوی بینامتنی شوند، تاریخی و استوره‌ای باشند. از سویی دیگر، آن خواستی که به «خشن‌ترین شکل ممکن» به نمایش درمی‌آید، کمابیش به نوعی پرخاش زبانی مسلح می‌شود. شعر حادبیان‌گرا حفره‌ای می‌شود برای بروز آن بخش‌هایی از گفتار روزمره که به دلیل تخطی ذاتی‌اش یا به درون ادبیات رسمی راه نمی‌یابد یا در سطحی قرار می‌گیرد که رده‌بندی شده و خطر نفوذ خود را از دست داده باشد؛ حفره‌ای با این تبصره که این «فحش‌ها» و احتمالن «دری‌وری‌ها» هرگز کارکرد بلاغی پیدا نکنند، به یکی از ابزارهای محتمل نوشتن شعر حادبیان‌گرا تبدیل نشوند و آن را به یک خرده‌فرهنگِ قابل مطالعه تقلیل ندهند. فحش‌ها و دری‌وری‌هایی که ارزش افزوده‌ی یک متن به حساب می‌آیند و تنها نماینده‌ی گستاخی نویسنده و فوقش چیرگی او در آمیزش گفتار روزمره و نوشتار باشند، دیگر فحش و دری‌وری نیستند و از همان مشروعیتی بهره می‌برند که از پیش بر باد رفته است.

۲ ـ ۳ ـ ۵ ـ شعر حادبیان‌گرا در آن‌جا حادث می‌شود که زبان به بدن ـ به مثابه سوژه ـ پیوند می‌خورد و به ترازی سوژگانی ارتقا می‌یابد. تاریخ شعر فارسی، تاریخ بدن‌هایی بوده است که خوار شمرده شده‌اند: بدن‌هایی که شب‌ها تکان خورده‌اند و چیزی روی کاغذ نوشته‌اند؛ اما روزها جلوی این شاه و آن سلطان خم شده‌اند و شعری را که «گفته شده» از بر خوانده‌اند. این بدن‌های خوار شده فقط در موزه‌های ادبی به چشم نمی‌آیند. شعر مدرن فارسی نیز بدن را هم‌چون مجموعه‌ای از ابزارهایی می‌بیند که می‌توان تک‌تک آن‌ها را به کار گرفت و ازشان استفاده کرد. هم‌چنان شعر دارد «گفته» می‌شود و گرچه دیگر خبری از آن مازوخیسم اشاعره نیست که معشوق و محبوب را مختار کامل می‌دیدند و اگرنه هماغوشی که دست‌کم تازیانه‌اش را می‌طلبیدند، اما در مقابل، رهیافتی اروتیک به چشم می‌آید که بدن را هم‌چون موقعیتی بلاغی در نظر می‌گیرد تا هر عضوش نشانه‌ای باشد برای گشایشی شاعرانه. حادبیان‌گرایی به این امتداد تاریخی پایان می‌دهد و به حیث سوژگانی بدن رجعت می‌کند و به تمامی، توضیح موقعیتی قلمداد می‌شود که بدن در آن قرار

می‌گیرد. این که شعر حادبیان‌گرا چیزی نمی‌تواند باشد جز نوشته شدن آن، به همین حیث سوژگانی اشاره دارد. این شعری نیست که فقط دستی آن را بنویسد و دهانی گشاد آن را بخواند. پس:

۲ ـ ۳ ـ ۵ ـ ۱ ـ موسیقی آن نمی‌تواند همان کارکرد بلاغی موسیقی شعرهایی را داشته باشد که «گفته» می‌شوند؛ همان موسیقی که در نهایت، ظرفیت‌های دستگاه تنفسی را به رخ می‌کشد. موسیقی شعرحادبیان‌گرا لرزه‌نگاری کنش نوشتن است و بدنی را نشان می‌دهد که خم شده روی کاغذ یا زل زده به صفحه‌ی مانیتور و می‌نویسد. به بیانی دقیق‌تر، بیش از آن که گوش شنونده را تیز کند، بدن خواننده را به حرکت وامی‌دارد و جای این که بر ریتم و هارمونی تاکید داشته باشد، لحن را جدی می‌گیرد. خلاصه آن‌که ارزش افزوده‌ی یک شعر به حساب نمی‌آید و قرار نیست پافشاری روی آن، موقعیتی دلالی و بوطیقایی را به دنبال بیاورد.

۲ ـ ۳ ـ ۵ ـ ۲ ـ هندسه‌ی نوشتاری آن، جهت‌نمای موسیقی آن نیست و تقطیع آن از دل قطع و وصل‌های ریتمیک آن به دست نمی‌آید. تا هر جا که ضرورت داشته باشد، سطر ادامه می‌یابد. حتا ممکن است از خط فراتر رود و چند جمله پشت سر هم ردیف شود. آن ضرورت و این حتا، به شدت بیان، پیچش روایت، بیرون زدن تصور، پرخاش و البته لحن شعر در مقطعی خاص از آن بستگی دارد. هم‌زمان، گرچه شعر حادبیان‌گرا پیش از هر چیز دیگری یک شعر نوشته شده است، اما صفحه‌ی کاغذ و مانیتور تنها موقعیت‌هایی نیستند که شعر حادبیان‌گرا در آن‌ها مستقر می‌شود. همین است که هندسه‌ی نوشتاری آن، آن خودشیفتگی شماتیک را بازنمی‌نمایاند که تاریخ شعر فارسی به خود دیده است. آن‌جا کلمه‌ها در فاصله‌ای که از یکدیگر می‌گیرند و سطرها در اندازه‌شان، یک استاندارد پوزیتیو را به رخ می‌کشند. گویی این تاکید وجود دارد که جای این کلمه و طول این سطر، دقیقن در همین مختصاتی است که اینک به آن تخصیص یافته است. این‌جا شعر حادبیان‌گرا زیر بار چنین تاکیدی نمی‌رود و تنها به ضرورتی که نوشتن چنین شعری را ممکن کرده، وفادار می‌ماند.

۲ ـ ۳ ـ ۵ ـ ۳ ـ پاره‌ای موتیف‌های آن که دلالتی آناتومیک دارند، به ویژه در مقاطعی که صراحتن از اندام‌های تناسلی نام برده می‌شود، همان بار نشانگانی مضاعفی را به دوش نمی‌کشند که در تاریخ ادبی و گفتار روزمره به آن‌ها تعلق می‌گیرد. این موتیف‌ها در امتداد همان روایت خطی و در عین حال، مرکزگریزانه‌ای عمل می‌کنند که مدام تغییر جهت می‌دهد و با توسل به تصاویری که در لبه‌های شعر نشسته‌اند، در آمد و شدی همیشگی به آن سوی مرزهای ژنریک است. هم‌چنین و به طور خاص، موتیف‌های سکسی از یک خرده‌فرهنگ ادبی خبر نمی‌دهند که احتمالن شعر حادبیان‌گرا در چارچوب آن تعریف خواهد شد. البته نمی‌توان مدعی همسانگی دال‌شناسانه‌ی این موتیف‌ها با موتیف‌های دیگر شد. با این همه، فرقی اگر هست، نه به سویه‌های دلالی و معناشناختی که صرفن به مختصاتی که در روایت به دست می‌آورند و پردازش تصویری آن‌ها برمی‌گردد: این مقطعی از روایت است و آن مقطعی دیگر.

۲ ـ ۳ ـ ۵ ـ ٤ ـ گروه‌های اسمی آن نوعیت نمی‌یابند؛ بدین معنا که نه با توسل به تمهیداتی هم‌چون جمع بستن با پسوندِ ها، افزودن جمله‌ی معترضه‌ای که اغلب با میانجی حرف اضافه‌ی «که» به اسم جمع چسبانده می‌شود و قرار دادن جملگی در یک سطح جهان‌شمول و شبه‌تاریخی به یک عامیت عهد عتیقی پیوند می‌خورند و نه آن‌گاه که مشخصن اسم خاصند، در بافتی استعاری، کنایی و تمثیلی قرار می‌گیرند؛ چه آن‌که آن پیچش خارقی که مکرر در توضیح شعر حادبیان‌گرا از آن یاد می‌شود، تنها در تکینگی کنش روایی و سازه‌های پردازنده‌ی آن اتفاق می‌افتد. بنابراین، گروه‌های اسمی که معمولن نقش نهاد را می‌پذیرند، به سمت بی‌واسطه‌گی

بیانی ـ همان کنش گفتاری ـ می‌روند و فراتر از آن، اسامی خاص که طی تاریخ ادبی یا شانه‌های شعر را لرزانده‌اند، یا شاعرانگی آن را پرورانده‌اند، می‌آیند و می‌روند، تنها برای آن لحظه‌ای که در حین روایت برایشان مقدر شده است و نه چیزی بیش از آن.

۳ ـ ۱ ـ اگر بیان‌گرایی صرفن بر بازنمایی واقعیت تاکید می‌کند و توهمی از آن را به دست می‌دهد، حادبیان‌گرایی قدمی به پیش می‌گذارد و در واقعیت دست می‌برد و خود را بخشی از آن جا می‌زند. نسبتی را که حادبیان‌گرایی با واقعیت برمی‌سازد، با توسل به نظریه‌ی کنش‌های گفتاری بهتر می‌توان توضیح داد. آن که قول می‌دهد فردا راس ساعت پنج در میدان توپخانه باشد، صرف‌نظر از این‌که به قولش وفادار می‌ماند یا نه، لحظه‌ای کاملن واقعی را به وجود می‌آورد که به تمامی در زبان اتفاق می‌افتد؛ لحظه‌ای که گویی زبان از خواست دالی و دلالی خود می‌بُرد و یک‌جا به واقعیت می‌پیوندد. درست در همان لحظه است که فضایی در واقعیت شکافته می‌شود که کثرت مسطح آن را درمی‌نوردد و همسانگی‌اش را از آن باز می‌ستاند. به عبارتی دیگر، واقعیتِ واقعیت را زیر سوال می‌برد. چیزی در واقعیت اتفاق می‌افتد که در نهایت، ممکن است با آن همخوانی نداشته باشد؛ نه فقط به دلیل این که ممکن است به آن‌چه کنش گفتاری در پیش می‌نهد، به آن قول و آن تعهد ضمنی وفا نشود؛ بل‌که نیز این امکان وجود دارد که آن کنش گفتاری خود بازنمایی یک کنش باشد و نه چیزی فراتر از آن: یک ضرب‌المثل باشد، یک مجاز که جای آن می‌نشیند. همین نسبت با واقعیت است که روایت حادبیان‌گرا را تحت تاثیر قرار می‌دهد و اضطراب رویارویی با امر واقعی را به آن تحمیل می‌کند و مسیر آن را به گونه‌ای پیش می‌برد که گاه به یک ماجرای دلهره‌آور و وحشت‌زای هالیوودی بی‌شباهت نیست؛ با این تفاوت که این‌جا همه‌ی شناعت این تعقیب و گریزهای دل‌آشوب برمی‌گردد به میل سوژه‌ای نامتعین که همواره سوژه‌ای در حال شدن است.

۳ ـ ۲ ـ نسبت میان حادبیان‌گرایی و واقعیت، آن‌گونه به عنوان مثال در رئالیسم سوسیالیستی به چشم می‌خورد، نسبتی مستقیم و دترمینیستی نیست و علاوه بر آن، برای نمونه نظیر رئالیسم جادویی تنها در چارچوب گفتمان ادبی باقی نمی‌ماند. همچنین به دلیل نقطه‌ی عزیمت و در عین حال، غایت سوژگانی آن یک خواست استراتژیک را وامی‌نماید که مشخص می‌کند شعر حادبیان‌گرا در چه موقعیتی مستقر می‌شود. روابط پیرامتنی، به رغم اشاره‌ای که ژرار ژنت و دیگران به آن داشته‌اند، روابطی مسلم، پذیرفته و سنگ‌شده‌اند و کمتر خصلتی انتقادی به خود گرفته‌اند. در مقابل، آوانگاردیسم ادبی نیز که همیشه کمابیش نوعی خواست گردش به راست را به نمایش می‌گذارد، از آن وفاداری سوژگانی برخوردار نبوده که بتواند گسستی بنیادین در این روابط به وجود بیاورد. حادبیان‌گرایی عزیمتی است به سوی نقطه‌ای که از آن زهد ریایی و خودشیفتگی مهوعی بگسلد که ادبیات را فرا گرفته و روابط پیرامتنی آن را که مستقیمن بر موقعیت اثر در تاریخ ادبی تاثیر می‌گذارد. قدرت شعر حادبیان‌گرا در کجا مستقر می‌شود... درست در همان موقعیتی که مستقر می‌شود. از همان جاست که به تاریخ ادبی حمله می‌برد و مشروعیتش را به هیچ می‌گیرد. نمی‌توان و نباید در روزنامه‌ها، مجله‌ها، سایت‌ها و نشست‌های ادبی که مشروعیت خود را از چنین تاریخی به دست می‌آورند تا حیثیتی درون‌گفتمانی و حقیر را برای خود دست و پا کنند، سراغی از شعر حادبیان‌گرا گرفت. آن‌جا به درد شعرهایی می‌خورد قوی، محکم، خیره‌کننده و خوب. شعر حادبیان‌گرا، موقعیتی را که در آن مستقر می‌شود، خود تعریف می‌کند و در چنین موقعیتی تکین و خودبنیاد است که به امر کلی پیوند می‌خورد و خصلتن سیاسی می‌شود، بدون آن که بخواهد فیگور شعر سیاسی را به خود بگیرد و یک مشت حرف‌های بشردوستانه را جای موضع سیاسی قالب کند. سیاسی است، حتا فراتر از آن‌چه به بیان درمی‌آورد. از بنیاد سیاسی است. شعر حادبیان‌گرا، همواره یک شعر ـ سیاست است، حتا در همان مواقعی که هیچ رگه و نشانه‌ای از آن‌چه معمولن سیاسی خوانده می‌شود، در آن به چشم نمی‌آید.

۳ ـ ۳ ـ حادبیان‌گرایی لحظه‌ای از تاریخ ادبی را به وجود می‌آورد که هرگز به آن قابل تقلیل نیست: شعر نوشته می‌شود، به محض نوشته شدن از آن چارچوب ژنریک که برای هر آن متصور است، بیرون می‌زند و به کاری تبدیل می‌شود که در آن لحظه از دست شاعرش برمی‌آمده است. این ضرورت گریزناپذیر، همان‌قدر شوخ‌طبعانه به نظر می‌رسد که جدی و مصمم است: کاری باید انجام می‌شد و کاری که انجام شده است، نوشتن یک شعر بوده است. می‌توانست یک مانیفست باشد، یک نوشته‌ی تئوریک، یک نامه که گرچه به مقصد مشخصی نوشته می‌شود، اما خطابش کلی است. پس شعر حادبیان‌گرا را نباید جدی گرفت. حتا نمی‌شود به شوخ‌طبعی‌اش هم خندید. تنها راه پیش رو، وفاداری است به آن لحظه‌ای که این شعر نوشته شده است. این‌همانی با چنین شعری فاجعه می‌آفریند و خالی کردن جایی در تاریخ ادبی برای آن فقط از عهده‌ی یک دلقک فرهنگی بی‌همه‌چیز برمی‌آید. شاعر حادبیان‌گرا جایی در تاریخ ادبی ندارد و به امید آن غربال به دستی نمی‌نشیند که از پشت می‌آید و در آینده ظهور می‌کند. این یک کناره‌گیری و عزلت‌نشینی متصوفانه نیست. اتفاقن اراده‌ای است به از دست دادن فعالانه‌ی همه‌ی آن غل و زنجیرهایی که دست و پای سوژه‌ی ادبی را بسته‌اند و تقلایی است برای دخالت در وضعیت متعفن موجود و بر هم زدن آرایش نیروهایی که پذیرفته‌اند به زیست حقیرانه‌ی خود ادامه دهند و به جایی در تاریخ ادبی قناعت کنند. آن‌ها یک بار در انتهای زندگی خویش می‌میرند و هزاران بار در تاریخ ادبی. شاعر حادبیان‌گرا اما دست آخر قفل می‌کند، گم و گور می‌شود و نامی از او در میان نخواهد بود. تنها سوژه است که می‌ماند برای اتصال به امر کلی و رد آن که شعر به شعر، امتداد می‌یابد.

زبان بحران و ادبیات رهایی

امید شمس

«آیا مردی که پشت‌اش را سوزاندند
می‌خواهد بنشیند؟»

«ظل‌الله» روایت شفاف رضا براهنی از مردمانی است در فضایی مطلقن بحرانی. اساسن در شرایط بحرانی همه‌چیز به سمت شفافیت حرکت می‌کند. هر واکنشی به یک بحران عمیق و مهلک، نیز واکنشی شفاف و عاری از پیچیده‌گی‌های زیباشناختی شرایط عادی است.

در شعرهای زندان و خصوصن شعرهای شکنجه، به عنوان واکنشی به بحرانی که مستقیمن زنده‌گی انسان را هدف گرفته است، شفافیت نه تنها یک تکنیک ادبی، بل‌که یک تاکتیک هوشمندانه برای به چالش کشیدن بحران است.

اما از کلمه‌ی «شفافیت» دقیقن چه چیزی منظور ما است؟ صداقت؟ هرگز. صراحت شاید به منظور ما نزدیک‌تر باشد. «عریانی» نیز همین‌طور. اما بهترین کلمه‌ای که منظور ما از شفافیت را نه به عنوان یک خصیصه، بل‌که به عنوان یک کنش هدف‌مند، تدقیق کند «پرده‌دری» است.

در شرایط مرگ و زنده‌گی هیچ ابهامی وجود ندارد. موقعیتی که یک زندانیِ تحت شکنجه با آن روبه‌رو است، به هیچ عنوان سنخیتی با موقعیت‌های نمادین و استعاری نخواهد داشت. آن‌چه او را احاطه کرده، واقعیتی زشت و مرگ‌باراست. همه‌ی پرده‌ها دریده شده، همه‌ی نقاب‌ها از چهره‌ی کریه واقعیتی که بر انسان چیره می‌شود، کنار رفته است.

«ظل‌الله» از خلال تکنیک‌های شعری به سوی ارائه‌ی تصویری شفاف حرکت می‌کند. مهم‌ترین تکنیک به کار گرفته‌شده در این شعرها که شفافیت را به عنوان استراتژی اصلی اثر محقق می‌سازد، «گزارش» است.

شعری که خود را به عنوان شعر «زندان» معرفی می‌کند. بلافاصله حدومرزهای خود را با هر نوع دیگری از شعر مشخص کرده است. مکان، عنصر تفکیک‌کننده و هویت‌دهنده به چنین شعری است. درواقع شعر زندان بیش‌تر از هر نوع دیگری از شعر که با مکان سروکار دارد، معطوف به هویت مکانی است که در آن شکل می‌گیرد. در نتیجه، همه‌ی اجزای شعر و تمهیدات شعری به نوعی متناسب با این هویت انتخاب خواهند شد.

«گزارش» مهم‌ترین این تمهیدات است. زندانی در شرایط بحرانی شکنجه و زندان هیچ فرصتی برای پرورش تخیل در قالبی استعاری و با نگاهی زیباشناسانه ندارد. تنها چیزی که در ذهن او باقی می‌ماند، تصاویری مبهم از لحظاتی است که در زندان گذرانده است. از سوی دیگر، همه‌ی تلاش زندان‌بانان برای محدود و مسدود کردن همین حوزه‌ی دید زندانی است. برای مخدوش و ناقص‌کردن آن گزارشی است که در ذهن او در حال شکل‌گیری است.

استفاده‌ی شاعر از لحن گزارشی، برای عریان‌کردن زبان از پوشش‌هایی است که آن را از حوزه‌ی محدود، قطعی و سرکوب‌گرِ امر واقعی، دور و به حوزه‌ی گسترده، غیرقطعی و آزاد امر خیالی نزدیک می‌کنند.

آیا این امر مخالف مسیر طبیعی سرایش شعر نیست؟ آیا کنارگذاشتن یا به حداقل رساندن آرایه‌های ادبی و تلاش برای دریدن پرده‌هایی که محتوا، معنا و درنتیجه واقعیت را در پس خود از صراحت تهی می‌کنند، در تعارض با مسیر طبیعی سخن ادبی نیست؟ در یک کلام، آیا این آثار نوعی تقلیل سخن ادبی به سخن خبری یا گزارشی نیست؟

پاسخ دو سوال نخست، بی‌تردید مثبت است. اما درباره‌ی پرسش آخر نمی‌توان به همان اندازه مطمئن بود.

برای رسیدن به پاسخی قانع‌کننده اجازه می‌خواهم دو سطری را که در ابتدای نوشته آورده‌ام به اضافه‌ی سطر بعدی دوباره خاطرنشان کنم:

– آیا مردی که پشت‌اش را سوزاندند
می‌خواهد بنشیند؟
– نه! هرگز! مردن را برتر می‌دانم از بنشستن!

تنها زمانی خواهیم توانست مسئله تقلیل شعر به گزارش را بررسی کنیم که پیش از آن اعلام کرده باشیم سه سطر بالا به کدام یک از دو حوزه‌ی سخن ادبی یا سخن گزارشی تعلق دارد؟

آیا می‌توان گفت که این سه سطر اعلام یک خبر (مردی که پشتش را سوزاندند)، طرح یک سوال درباره‌ی آن خبر و در آخر پاسخی منطقی به سوال است؟

آیا نشستن برای مردی که «پشت‌اش را سوزاندند» جنبه‌ای کنایی، یا استعاری دارد؟ آیا نشتن برای خواننده معنای مستقیم دارد؟ آیا معنای کنایی دارد؟ آیا خواننده درجایگاه آن «مرد» است؟ آیا راوی درجایگاه آن «مرد» است؟

می‌بینیم که این سطرها با این‌که مختصات سخن گزارشی را دارا هستند، اما موقعیت و کیفیتی ادبی پیدا می‌کنند. حرکت این سه سطر در کلیت شعر، آن‌ها را از موقعیتی که واضح، محدود و حاوی معنا و تفسیری یکه است (گزارشی) به موقعیتی مبهم، گشوده و به لحاظ معنایی متنوع و متضاد (ادبی) وارد می‌کند:

— آیا مردی که پشت‌اش را سوزاندند
می‌خواهد عریان گردد؟

بله! زبانی که سازنده‌ی چنین سطوری است، به‌وضوح اعلام می‌کند که می‌خواهد «عریان گردد». می‌خواهد تا در صریح‌ترین شکل خود نمود یابد. می‌خواهد با تمام انواع سخن که در شرایط بحرانی شکل نگرفته‌اند یا از شرایطی بحرانی حکایت نمی‌کنند، فاصله گرفته باشد. شاعر برای نشان‌دادن چنین وضعیتی، فرایند تولید شعر را به فرایند تولید شهادت‌نامه نزدیک کرده است. او تمام حجاب‌های فیگوراتیو زبان را می‌درد تا به زبانی نزدیک شود که می‌توان آن را «زبان بحران» نامید. زبانی که در فرم خود عاری از هرگونه تاکیدهای حسی و پیچیده‌گی‌های بلاغی است. زبانی خشمگین، منزجر و رکیک که تخیل را به عنوان یک عنصر اساسی سخن شاعرانه پس می‌زند و اعلام می‌کند که این شعر در شرایطی نیست که مجال تخیلی بدیع و درخشان را داشته باشد:

وقتی که دو امیر تجاوز کون آدم را به یک‌دیگر تعارف
می‌کنند
آدم
به یاد مورچه‌های بلندی نمی‌افتد که
یک پاشان شکسته پای دیگرشان
یارای کشیدن مورچه را ندارد.

آدم اصلن به یاد هیچ چیز
نمی‌افتد بل‌که
می‌بیند حیوانی درشت‌تر از خودش
در اعماق استخوان‌های‌اش فرومی‌رود

و طلسم تحقیر بر سوراخ خونین مقعدش کوبیده
می‌شود ...

همان‌طور که گفتیم «ظل‌الله» با تمام توان تلاش می‌کند از شعری که در چنین موقعیتی نوشته نمی‌شود و یا از چنین موقعیتی حکایت نمی‌کند فاصله بگیرد. این فاصله‌گیری البته با هدف کنارگذاردن تمهیدات شعری انجام نمی‌گیرد. در همین مثال بالا نوع تقطیع و وزنی که در شعر نهفته است، نشان‌گر دقت شاعر به مسئله‌ی فرم است؛ و درست به همین خاطر است که زبان شعر را به صراحت نزدیک می‌کند تا فضایی که از آن حکایت می‌کند را در زبان بازسازی کرده باشد. زبان گزارش به زبان شعر نزدیک نیست، اما به‌قطعا با زبان زندانی ارتباطی نزدیک دارد.

دو تمهید دیگری که به اجرای این موقعیت در زبان کمک می‌کنند، استفاده از اسامی خاص و عنصر تکرار هستند. این دو تمهید نه‌تنها بخشی از استراتژی کلی شاعر را تشکیل می‌دهند، بل‌که ریشه‌های تاثیر و مکالمه‌ی شعر او با شعر معاصرش در آمریکا را نیز قابل ردیابی می‌کنند. شعر اعتراضی نسل «بیت» در آمریکای دهه‌ی پنجاه و شصت، اگرچه در موقعیتی مشابه با شعرهای زندان» شکل نمی‌گیرد، اما این شعر نیز در شرایطی بحرانی نوشته می‌شود. بحران جنگ سرد، نابودی جهان، جنگ ویتنام، دوران آیزنهاور، لیست سیاه مک کارتی و ...

به رغم تفاوت‌های بسیار، این شعر نیز در مقابل کلیت شعر مدرنیستی زمان خود و به‌خصوص شعر آکادمیک قرار می‌گیرد. زبانی ساده، نزدیک به محاوره و شبیه به نثر دارد. تکرار و استفاده از اسامی خاص از ویژه‌گی‌های بارز آثار این نسل است. مثل براهنی، تکرار برای این شاعران نیز ریتم و ضرباهنگ را در شکل شعر (و نه در موسیقی شعر) به وجود می‌آورد درعین‌حال که طنینی از اوراد و آوازهای دسته‌جمعی را در ذهن ایجاد می‌کند. همان‌طور که خود شاعر درمقدمه آورده است این تکرار یکی از عناصر آوازهای آیینیِ آفریقایی، سرخ‌پوستی (و من اضافه می‌کنم هندی) است که شعر نسل بیت آن را به عنوان مولفه‌ای برای ایجاد تاکیدهای فرمی (و نه معنایی) و نزدیک‌کردن شعر به تاثیر شنیداری اوراد و آوازهای آیینی به کار می‌برد. درعین‌حال تکرار در این اشعار بیش از هر چیز نمود تکرار در زنده‌گی است. چه تکرار زنده‌گی در جامعه‌ی آمریکایی و چه تکرار زنده‌گی در زندان ایرانی.

اسامی خاص، حسی واقعی به روایت شعر می‌دهند. آن‌ها شخصیت‌های جهان شعر هستند و حتا اگر خواننده این اسامی را در واقعیت نشناسد، حضور یک اسم خاص نشان از یک حضور خاص در یک زمان خاص دارد و همین نکته در ایجاد صمیمیت و ملموس‌تر کردن فضای شعری، که خود را به عنوان شاهدی بر واقعیت تعریف می کند، موثر است.

شعر زیر که یکی از درخشان‌ترین شعرهای این کتاب است، به خوبی استفاده‌ی شاعر از تکرار و اسامی خاص را نشان می‌دهد:

– سیدعلی می‌گوید: من به محض ورود گفتم، زنده باد شاه
سید علی می‌گوید و می‌خندد

– چرا گفتی، زنده باد شاه، سیدعلی چرا گفتی؟
– فکر کردم آزادم می‌کنند، فکر کردم آزادم می‌کنند

– پس چرا آزادت نکردند سیدعلی؟
– گفتند باید آن بیرون می‌گفتی، بیرون زندان می‌گفتی زنده باد شاهنشاه، آن بیرون می‌گفتی

– پس چرا در بیرون نگفتی سیدعلی؟ بیرون چه عیبی داشت سیدعلی؟
– قباحت داشت آخر، قباحت داشت آخر، چه‌طور بیرون می‌شد گفت، زنده باد شاه؟ دوست دارد آدم دشمن دارد

– پس چرا این‌جا گفتی؟ چرا در زندان گفتی سیدعلی؟
– فکر کردم آزادم می‌کنند، فکر کردم آزادم می‌کنند

– پس چه‌کارت کردند؟
– زدن‌ام ششنفری، ششنفری گفتند، ما دهن هرکه را که در این‌جا بگوید زنده‌باد شاه، سرویس می‌کنیم پس چرا در بیرون نگفتی، پدرسوخته،
چرا در بیرون نگفتی؟

– پس تو می‌رفتی در بیرون می‌گفتی، بیرون، بیرون، بیرون
– نه! نمی‌شد! نه! نه! چون که در بیرون عیب است، و قباحت دارد، زشت است، دوست دارد آدم ، دشمن دارد، دوست دارد آدم دشمن دارد.

به طور کلی «شعرهای زندان» براهنی به سوی نوعی «ضدشعر» حرکت می‌کنند و در این مسیر از هرآن‌چه در فرایند سرایش شعر، طبیعی، معمول و مرسوم است، اجتناب می‌کند تا وضعیتی غیرطبیعی را روایت کند.

شعرهای «ظل‌الله» شعرهای زیبایی نیستند. زیبایی اساسن نقشی در ساختن این اشعار ندارد، بل‌که آن‌چه این مجموعه را به اثری هنری بدل می‌کند، بازبینی و بازسازی مفاهیمی چون زیبایی یا شیوه‌ی بیان ادبی در پس‌زمینه‌ای جدید است؛ اما این‌که شاعر تا چه حد در این بازبینی موفق بوده یا نه موضوع دیگری است.

همین‌جا دوباره به پرسش خود بازمی‌گردیم: آیا این آثار نوعی تقلیل سخن ادبی به سخن خبری یا گزارشی نیست؟

قضاوت این نوشته (چنان‌که نشان دادیم) بر این است که از رویکرد شاعر به سخن گزارشی به عنوان یک تمهید ادبی چنین «تقلیلی» حاصل نشده است؛ اما ...

دو ویژه‌گی دیگر در تمام «شعرهای زندان» به چشم می‌خورند که نوشتن این «اما» را برای ما ممکن می‌کند:

اول: شاعر قائل به تفکیک بنیادین میان امر ذهنی و امر عینی است. همین تمایزگزاری شعر را به سوی نظم و ترتیبی غیرعادی پیش می‌برد و زبان شعر را از سلامتی بیش از حد انتظار برخوردار می‌کند. موقعیتی که سلامت جسمی یک انسان را تهدید می‌کند حتمن سلامت ذهنی و زبانی او را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد. درواقع جهان زندانی هنوز با همان ذهنیتی روایت شده که زندانی در مقابل‌اش ایستاده‌گی کرده، و در نتیجه گرفتار شده است. یعنی ذهنیتی که مدام درکار تقسیم جهان به دو دسته‌ی فراتر و فروتر است. خواه این دو دسته سوژه و ابژه باشند، خواه خوب و بد، اول و آخر، گذشته و آینده، دوست و دشمن و ...

شعرهای زندان براهنی گرفتار نظم متافیزیکی ذهن و زبان خود است. جهان منظم و منسجم شعرها در تضادی عمیق با شرایط زندانی است. اگرچه این مسئله در اشعار آخر کتاب به خصوص «شعری که ادامه دارد» تا حدودی تعدیل شده است و در شعر درخشان «تصاویر شکسته‌ی زوال» شاعر انگار که به این تضاد پی برده و برای عبور از این شرایط اقدام کرده است.

دوم: شاعر به علت همان ذهن دوشقه قادر به تفکیک توصیف و زمان خطی از سخن گزارشی نیست. همین مسئله باعث می‌شود تا در بسیاری از موارد شعر به وصف ماجرا تنزل کند.

توصیف و ترتیب منطقیِ توصیف، بنیان‌های سخن گزارشی نیستند، بل‌که قالب‌های سنتی و تاریخی‌ای هستند که گزارش را به حوزه‌ی نظم سلسله‌مراتبی محدود می‌کنند تا آن را به سخن علمی نزدیک کرده باشند.

عدم تمایز میان روایت خطی (یا توصیف منطقی) و گزارش، منجر به نوشتن چنین سطرهایی می‌شود:

> ... من معنای این خواب‌ها را نمی‌دانستم. فکر می‌کنم اگر فروید و یونگ هم زنده بودند نمی‌توانستند بدانند. به مادرش که گفتم، گفت او این خواب‌ها را از بچه‌گی دیده، از بچه‌گی. و بعد مادرش گفت، شاید تعبیر هم شده. بعد که در زندان به دیدن‌اش رفتم، برادرش سر بازجو را گرم کرد و آن‌وقت او خود برایم تعریف کرد ...

این‌جا شاعر به جای این‌که لحن گزارش را به عنوان یک تکنیک در شعر خود وارد کند، ماجرایی را در قالبی قراردادی و ساده گزارش کرده است.

حالا مقایسه کنید با:

... قوم خود را می‌بینم که
می‌خزد بالا آرام از
پله‌کان مرطوب کهنه
در اطاقی با

وسعت تنهایی عالم
پیرمردی فرتوت
می‌نشیند با تاجی از
خورشید
مثل یک کاسه‌ی خالی، بی‌ته ، بر سر
ما درآن خواب مخدر می‌مانیم
روی‌درروی او
و تفقدهای او ما را دل‌گرم نمی‌گرداند
پنجره، پنجره‌ها را می‌بینیم
ما از آن پنجره‌ها خود را می‌اندازیم
پایین
مثل یک دایره در بی‌نهایت‌های ممتد
می‌چرخیم
مثل بازی در پرواز
برده‌ی مطلق یک پرده‌ی نقاشی
...

استفاده ازجملات کوتاه، سطرهای کوتاه‌تر از جملات و ایجاد ریتم تند، نزدیک کردن زبان و دایره‌ی لغات به حوزه‌ی غیررسمی و غیرادبی. این‌ها همه در جهت ساختن فضایی متناسب با زبان بحران انتخاب شده است. اما ویژه‌گی مهمی از زبان بحران نادیده گرفته شده:

«امید و اشتیاق به رهایی».

زبان «ظل‌الله» هرچند که برخلاف زبان ادبی به سوی شفافیت حرکت می‌کند، اما خود را از قید یک جهان دوقطبی، و از قید روایت منطقی و خطی رها نکرده است. درست به همین خاطر، شاعر (به جز در بخشی از «تصاویر شکسته‌ی زوال») قادر نیست تا پریشانی و درهم‌ریخته‌گی ذهن زندانی را در شعر خود منتقل کند.

چنان‌که در مقدمه‌ی کتاب نیز متذکر شده است؛ شاعر «تجربه‌های خود را ادامه داده» و آثار بعدی وی نشان می‌دهند که او از این مرحله عبور کرده است. می‌توان گفت که «ظل‌الله» نقطه‌ی عطفی در زبان و فن سرایش شعر اعتراضی فارسی و مقدمه‌ای بر تغییرات بنیادینی است که دو دهه‌ی بعد مسیر سرایش شعر فارسی و تصور شاعران از امکانات زبان را به‌کل تغییر داد.

براهنی ... ظل‌الله شعر فارسی

رضا عامری

«.... خارهای سمی قلمم، دستی را که به سوی‌ام دراز شود، خواهد گزید / من برای کتاب‌های درسی مدارس و دانشگاه‌ها / سا خته نشده‌ام / اگر آرزوی دیدن مرا دارید / از بالای اورست در اعماق یک چاه نفت نگاه کنید / کبریت را پایین بیندازید / تا دنیا را به آتش بکشم / من موجودی زیرزمینی هستم / تنها آتش‌ام بر روی زمین ظاهر خواهد شد» (ظل‌الله، ص ۱۲٤)

****

هرچند پروژه‌ی «براهنی شناسی» نمی‌تواند از دموکراسی‌خواهی و نقادی‌اش منفک تلقی شود، اما در این مقال من آن را تفکیک می‌کنم تا فقط به تلقی دیگری بپردازم که در عرصه‌ی زبان آثارش اتفاق افتاده است، یعنی زبان شعر و رمان. علارغم این‌که خیلی‌ها به زبان براهنی ایراد می‌گیرند. می‌خواهم بگویم چه‌گونه نگاه انتقادی به زبان باعث می‌شود، تا اجرا یا بیان (دیسکورس) اهمیت بیش‌تری داشته باشد. این بیان همان مولفه‌ای است که باعث می‌شود وحدت نگاه با مخیله‌ی خلاقی که معترف به نقش زبان در پروسه‌ی خلق شعری است، یکی شود . (پروژه‌ای که بعدها و در کتاب «خطاب به پروانه‌ها» به سرانجام‌های تازه‌ای می‌رسد.)

از این منظر، براهنی در اوائل دهه‌ی پنجاه در دو عرصه‌ی رمان و شعرتکانه‌ای ایجاد می‌کند، یکی «رمان ایاز» و دیگری شعر «ظل‌الله». (بدون نگاه کردن به رمان ایاز توضیح بسیاری از رمان‌های مهم معاصر چون «معصوم پنجم» و «اسفار کا تبان» و ... میسر نیست.)

اما چون این‌جا بنا بر آن نداریم تا عرصه‌ی رمان را توضیح دهیم، به شعر می‌پردازیم. البته با این توضیح که در شعر براهنی می‌توان به سه مقطع مهم اشاره کرد؛ یعنی «ظل‌الله»(۱۳۵٤)، «اسماعیل» (۱۳٦٦) و «خطاب به پروانه‌ها» (۱۳۷۳) و هر کدام از این بازه‌های زمانی را می‌توان به نوعی مربوط به بنیادهای نظری براهنی در سه دوره‌ی زیست ادبی و انتقادی‌اش هم دانست. بازه‌ی زمانی ادبیات به عنوان تمثیلی از واقع در دوره‌ی اول زندگی انتقادی‌اش («قصه نویسی» و «طلا در مس»). دوم بررسی ادبیات در چارچوب ساختارگرایی و نقد جدید («کیمیا و خاک» و «رویای بیدار»). و بالاخره در بازه‌ی زمانی به نام پست مدرنیسم (موخره‌ی «خطاب به پروانه‌ها»). همین دوره‌ی زمانی را هم در رمان‌هایش می‌توان تقسیم بندی کرد؛ «ایاز»، «آواز کشته‌گان» و «چاه به چاه» (دوره‌ی اول) و «رازهای سرزمین من» (دوره‌ی دوم) و «آزاده خانم و نویسنده‌اش» (دوره‌ی سوم).

*****

نیاز به دوباره‌خوانی متون با توجه به این‌که نقد موسسه‌ای، و از سوی دیگر نقدی فعال و جدی نداشته‌ایم، ضرورتی است که امروزه باز احساس می‌شود، این فقدان گاه دلیل و سندی شده تا کسانی بگویند مثلن: کتابی مانند «خطاب به پروانه» چیزی نیست جز شبه کودتایی که باعث شده حاشیه بر متن پیروز شود یا حرکتی بوده که جای حاشیه را به متن داده است در طی کودتایی بر سر شعر اصیل. اما کودتاگر کسی است که همواره بر ذات خود پافشاری می‌کند. و براهنی نشان داده که چنین نیست. او انسانی است که همیشه ذات‌اش را محکوم می‌کند، او تبدیل به چیزی شبیه فرهنگ شده است، فرهنگی که دائمن در حال جایگزینی معیارهای تازه‌ای برای خویشتن است. و داشتن معیاری مشخص را برای ارزش هنری امری بی‌اعتبار می‌داند.

پس نگران نباید بود ... چون شعریت شعر تنها بر منوال مشابهت و مفارقت اشتقلال نمی‌یابد، شعر با هضم‌کردن تاریخ و فرهنگ، و پرسش فرهنگ است که استقلال می‌یابد، اما این هضم مواد هم به تنهایی کافی نیست ... شعر در نهایت با مساحتی گشوده بر خواننده‌گان، و لذت خوانش یعنی معیار زیبایی شناسی، در ارتباط است؛ مساحت زیبا شناسانه‌ای که تنها بر تاریخ و فرهنگ استوار نیست، یعنی خود بازه‌ای است که به نوبه‌ی خود شعر را بر مجال فرهنگی تازه‌ای باز می‌کند و به نوبه‌ی خود دینامیسم تازه‌ای به شعر می‌دمد.

«ظل‌الله» جدای از این رویایی که دینامیسم شعرش را می‌سازد و در اساس تجددی زبانی است، گفتمان شعری است که قوام‌اش بر شکستن موسیقی و مجاز تصویری–استعاری بنا شده، تا بتواند دلالت‌های رویاهایش را متولد کند و احتمال‌های تغییرش را بیرون بریزد، یا بگوئیم گفتمان شعری است که سعی می‌کند نگاه دلالی‌اش را با هارمونی ذاتی خودش (= من متکثر) و تخیل‌اش بر جهانی که می‌بیند و بر آن اشراف دارد نشان دهد. تا این زبان شعری شامل معانی انتقادی هم‌بافته با درد انسان این‌جایی و زمان و حیات او و میل به رهایی‌اش باشد.

دینامیسم شعرهای براهنی رابطه با تاریخی دارد که تکانه‌های چندی را تجربه کرده است، و بیش از یک آرزو در تغییرات‌اش نهفته بوده، از انقلاب مشروطیت گرفته تا سال های ۳۲ و ۴۲ و ۵۷، به همین جهت شاعری است که شعرش بر مبنای رسولیت (شعر بزرگان فارسی، نیما–شاملو–اخوان و ...) شکل نگرفته و من‌اش، منی است که اشیاء را می‌شکافد تا به مسائل روزانه و تفاصیل تازه‌ای نائل شود. در شعرش (ظل‌الله، اسماعیل، خطاب به پروانه‌ها) «من» به تواضعی دست یافته که می‌تواند آن را رها کند و جایش را به دیگری بدهد.

براهنی به تواضعی از زبان فارسی دست یافته، و دلمشغولی‌هایی سرشار از هارمونی‌های خفیه و سری‌ای را به تاریخ شعری ما اضافه کرده، معیارهایی که از کسر معیار نشئت گرفته‌اند و از اساس‌های آماده‌ی شعری ما نبوده‌اند. از اثاث‌های شعری ما نبوده‌اند. یا بگوئیم از ابزارهای تازه‌ای در شعر استفاده کرده، هرچند از پیش‌آهنگان شعر فارسی به معنای کلاسیک و معاصر آن نباشد، اما بازه‌های زمانی شعرهایش نشان می‌دهد که در هر دوره توانسته جایگزین‌های تازه‌ای پیدا کند و حساسیت‌ها و ذائقه‌های جدیدی به وجود آورد. حتا اگر او را تدوین‌گر همه‌ی پیش‌شعرهای معاصر فارسی هم بدانیم، چیزی از ارزش‌های او نمی‌کاهد.

****

هرچند عنوان کتاب «ظل‌الله» با استعاره سر و کار دارد، اما کتاب کمتر به استعاره و استعاره پردازی پرداخته است و اهمیت خود را از همین‌جا در شعر فارسی می‌گیرد.

«چشمهایش درشت‌تر از این‌هاست / و نوک دماغ‌اش، یک قدری رو به بالاست / و لب‌هایش، به ظرافت پرده‌ی بکارت است / و گوش‌هایش، مثل دو لاله است / که انگار از دوسوی ماه آویزان شده» (ظل‌الله، ص ۶۱)

اگر آن‌چه را که آخوندزاده و نیما به عنوان فقدان ابژکتیویته در شعر فارسی مطرح کرده‌اند در نظر داشته باشیم، «ظل الله» یکی از ابژکتیوترین شعرهای زبان فارسی ا ست. اگر ویژه‌گی استعاری را در شعر فارسی عرفان زده دنبال کنیم، کم‌ترین استعاره‌ها را در این اثر مشاهده می‌کنیم. اگر بنا بوده تمثیلی از واقع بدهیم، ظل‌الله بهترین مصداق این واقعیت بود. اما ما به هیچ‌کدام از این‌ها کاری نداریم و می‌خواهیم به زبان «ظل‌الله» نگاه کنیم.

****

ظل‌الله از زاویه‌ی زبانی و بیانی اهمیت دارد. نظرگاه براهنی درباره‌ی زبان مدرن محور نظریه‌ی شعری او در این کتاب است. می‌گوید: می‌خواستم بر «لزوم ساده‌تر کردن زبان شعر و ادبیات و نمایشنامه» تاکید کنم. (ص ۳۷) که این را باید سعی‌ای برای استمرار تغییر زبان شعری از دوران مشروطیت به بعد محسوب کرد؛ یعنی داخل کردن عبارت‌ها و نغمه‌های عامیانه در شعر در جهت اضافه کردن ویژه‌گی‌های تازه‌ای به شعر فارسی در چارچوب مدرن شدن آن. (حرکتی که بعدها با عنوان شعر «گفتار» در زبان فارسی به وجود آمد و هیچ‌وقت ریشه‌های آن بررسی نشد و انگار خلق الساعه بوده است!)

پس اگر بپذیریم هر نظریه‌ی شعری که ضرورتن شعر فارسی را به سوی مدرنیسم می‌کشاند، نهایتن از زبان مدرن نشات می‌گیرد. براهنی با ظل‌الله بخش مهمی از این مسیر را آمده بود و تقدس‌زدایی از زبان شعر را بر دوش کشیده بود. تهی کردن شعر از استعاره را

نیز در همین راستا باید مورد مداقه قرار داد. دغدغه‌ای که در ظل‌الله با براهنی همه‌جا بوده است. این دو مفهوم «تقدس‌زدایی» و «تخلیه‌ی استعاریک» درنظرگاه شعری براهنی نیازمند مقاله‌ای مفصل است، که ما در این‌جا تنها به اشارتی بسنده می‌کنیم.

هم‌چنان که فکر می‌کنیم منثور کردن شعر در مقابل مشعور کردن آن هم قابل بررسی است. یعنی گامی را که براهنی به سوی «شعر منثور» برداشته و منصور بوده است در شعر «آمین به خدایی که جز انسان نیست» و شعرهایی که حتا فاقد تقطیع سطرهاست. (بی آن‌که در این مسیر نقش هوشنگ ایرانی، تندر کیا، محمود طیاری و بعدها فروغ و احمدرضا احمدی را نادیده بگیریم.)

و همان طور که براهنی در این کتاب به دغدغه‌های چندصدایی کردن شعر نیز نزدیک شده، به شعرش یک ساحت نمایشی (تعزیه و مناسک) و موسیقایی(ریتم‌های بحر طویلی، نغمه‌های اشعار فولکلوریک و «هوپ هوپ نامه») افزوده است. که انگاری همه‌ی این‌ها بر علیه آن روحیه و صدای یکه و وحید مولف، اجرا شده و در کمک به ساده کردن زبان رسمی نقش داشته‌اند.

«- تازه چه خبر آق قنبر علی / - هیچ‌چی آق علی هیچ چی آق علی / - پس چرا گریه؟ پس چرا گریه / - هیچ چی آق علی هیچ چی آق علی/- چی شده مگه آق قنبر علی/ - دسگای شُک شب یکی یو کُش...» (ص ۹۹)

****

علقه‌های ملی در زبان حماسی و علقه‌های مذهبی در دیدگاه عارفانه، در زبان فارسی، از بسامدهای بالایی برخوردار بوده‌اند، که امتناعی را در زبان تجدد ما به طور طبیعی دامن زده‌اند. این علقه‌های عاطفی در پروسه‌ی متجدد شدن خرد ایرانی هم انسداد ایجاد کرده است. هم‌چنان که در شعر و ادبیات روایی ما. به این معنا عبور از زبان کتابت و رسمی‌ای که بنیادهای زبانی دوره‌ی «پهلوی» از آن به عنوان نظرگاه ملی‌گرایانه و حماسی سود می‌جستند و سپس بنیادهای مذهبی به عنوان خدشه وارد نشدن به زبان وحی آن را توجیه می‌کردند، همواره یکی از معضلات فرهنگی زبان فارسی بوده است. به این معنا «ظل‌الله» به سوی زبان مدرن فارسی گام برداشته است.

اگر در سنت شعر فارسی، اشیاء نه به ازای خود یا به ازای موقعیتی که در آن هستند، بل‌که بر اساس جهانی اسطوره‌ای حماسی یا مذهبی و به سان استعاره و تشبیه وصف می‌شده‌اند، «ظل‌الله» به سوی نوعی تخلیه‌ی استعاریک حرکت می‌کند، تا تصویرگر ابژه‌ها باشد و به سوی شعری عینی می‌رود.

«بودا بر روی پله‌های بانک نشسته. ماشین و تانک می‌گذرد. یک امریکایی می‌گذرد. سرباز می‌گذرد. و سفته می‌گذرد در باد. و قسط از آب می‌گذرد. و روزنامه می‌گذرد. اخبار می‌گذرد. و جنگ می‌گذرد. و فیلم‌های جنگی در باد می‌گذرد. سرمایه تند می‌گذرد در روبرو. و فقر خسته می‌گذرد، از پشت سر ...» (ص ۱۳۶)

پرونده‌ی ترجمه

ویژه‌ی

شعر زبان

مقدمه‌ای بر پرونده‌ی «شعر زبان»

امید شمس

اول

امروز به جرات می‌توان گفت که ادبیات فارسی هم‌چون تمام حوزه‌های به نوعی مربوط به فرهنگ و سیاست جامعه‌ی ایران، در حالی که بدترین روزهای خود (شاید پس از دوران حمله‌ی مغول) را می‌گذراند، آبستن تحولاتی بنیادی است. اقلیت‌ها چه در فرهنگ، چه در هنر و چه در سیاست، گذشته از این‌که با فشار و به اجبار به اقلیت بدل شده‌اند، از یک سو در خطر جدی حذف کامل از جانب قدرت رسمی و عوام‌فریبی حاکم بر جامعه هستند و از سوی دیگر درآستانه‌ی خیزشی بلند.

شعر فارسی نیز امروز در شرایط احتضار و در موقعیت تصمیم‌گیری است. تمام بدنه‌ی اصلی شعر فارسی امروز در اضطراب این تصمیم‌گیری به سر می‌برد و این بدنه جداست از شعر حکومتی و به معنای دقیق کلمه سنتی، یعنی هر شعری که خود را به سنتی بسته و تغییر اوضاع جهان هیچ تغییری در اوضاع آن شعر نمی‌دهد. اما تصمیم‌گیری؛ این تصمیم‌گیری بر سر آن اوضاعی است که یک دهه قبل در ایران شروع به تغییر کرده و این روزها دارد به‌کل تغییر می‌کند و منتظر هیچ کس هم نمی‌شود. حالا شعر فارسی، که یک دهه قبل شروع به تغییر کرده بود، دنبال به‌کل تغییر کردن است. در یک طرف یک راه آسان هست و آن راه در یک کلام یعنی هم‌رنگ جماعت شو. هرچه امروز آشنا و خوشایند همه است تو آن شو. این، راه برای رفتن البته نیست برای برگشتن است. کسی که آن را برمی‌گزیند به خیال‌اش این اوضاع ایران که گفتیم دارد به‌کل تغییر می‌کند، یعنی که برمی‌گردد به ۴۰ سال پیش و او هم می‌خواهد

برگردد به ۴۰ سال پیش و دوباره تکرار کند. نمی‌داند که امروز همه دارند خوشایندشان را به‌کل عوض می‌کنند. چون امروز هر کس خودش به نوعی درآستانه‌ی تصمیم‌گیری است.

یک طرف دیگر اما ساختن آن چیزی است که ساختن‌اش برای امروز و بیشتر از امروز برای فردای دور این مملکت لازم است. چیزی که امروز بر ما می‌گذرد با مصالح امروز باید برایش ساخت. مصالح امروز منهای مصالح دیروز نیست، اما صدالبته بیش‌تر و متنوع‌تر است. کسی که این راه را برمی‌گزیند آن کسی است که امید بسته به تغییر امروز و به تکمیل فردا. همین امیدش به این تغییر و آن تکمیل جان می‌دهد.

ذائقه‌ی همه‌چیز مردم ما دارد نو می‌شود، تازه می‌شود. آن طعم تلخ و عفن تعصب و تکرار و تنگ‌نظری را کم‌کم دارند به طعم شیرین و شاداب خلاقیت و خرق عادت می‌دهند. یک‌بار انگار که می‌خواهند دنباله‌رو نباشند. یک‌بار انگار که می‌خواهند به جای وحدت دنبال کثرت باشند. یک‌بار انگار که رومی‌روم‌اش می‌تواند شانه به شانه‌ی زنگی‌زنگی‌اش بایستد. حالا زمان اکثریتی از اقلیت‌هاست همه در کنار هم.

شعر فارسی باید این ذائقه‌ی نو را تقویت کند. توان برهم‌زدن نظم کهنه، عادت کهنه را تقویت کند. اگر گفتیم "باید" منظورمان این بود: "شاید" اگر که شعر فارسی چنین کند؛ چرا که برهم‌زدن و ذائقه‌ی نو را تقویت کردن طبیعی و ذاتی شعر خوب است. و اگر گفتیم برهم‌زدن کهنه، منظورمان حذف کهنه نبود بل‌که هضم کهنه بود و همین فرق سخن ماست با سخنی که مرجوع است به آوانگاردها.

شعر اگر رهاترین شکل اندیشه‌ی مکتوب است، شعر اگر "رهایی است" شعر فارسی در این لحظه از تاریخ خود و تاریخ مردم‌اش شایسته است که به سوی رهایی گام بردارد. و این کار تفاوت محض دارد با همراه شدن. همراه شدن شعر با مردم از طریق این‌که انتظارات آن‌ها را سعی در برآوردن کند. کار شعر این است که از حد انتظار فراتر برود. از شاعر انتظار انسجام و سلامت دارند. انتظار قدرت دارند. انتظار حرف مفید و مختصر دارند. انتظار نظم و ترتیب و کلام پرمعنا دارند. هرچه خودشان حتا در زنده‌گی واقعی هرروزه‌شان مدت‌هاست که دیگر ندارند هنوز از شاعر انتظار دارند. در یک کلام انتظار تایید و تبلیغ همان سلیقه و ذائقه‌ی معمول را دارند که یک جور بامزه‌ای بیان شده باشد. سلیقه و ذائقه‌ای که صد سال است باید از کل عوض شود و هنوز نشده. هنوز شاعر را می‌خواهند که توی جمعی دو سطر ازش بخوانند و باقی بگویند احسنت. شاعر را می‌خواهند حرفی را که جرات گفتن‌اش را ندارند در پرده و از زبان او و به حساب او بگویند. تابلوی نقاشی را اول می‌بینند. قطعه‌ی موسیقی را اول می‌شنوند لااقل و بعد دنبال تفسیر و دنبال عکس خودشان در اثر می‌گردند. اما شعر را از همان ابتدای امر اصلن نمی‌خوانند. به شعر اصلن گوش نمی‌دهند که حرفش چیست؟ حرف "او" چیست؟ از همان اول دنبال حرف خودشان و ذهن خودشان و ظرف خودشان می‌گردند و این باید که عوض شود. البته اگر مردم امروز به طور عام چنین رفتاری را مرتکب می‌شوند اول به خاطر یک تربیت عمومی است که تمام رسانه‌های کشور (ازجمله ناشران کتاب) سال‌هاست که بر مردم اعمال می‌کنند و رسانه‌ها امروز (اگرچه بی هیچ لیاقتی) ازسوی مردم وکیل‌اند که سلیقه‌ی عمومی در باب همه‌چیز از جمله هنر را جهت دهند. با این حال هر جا که از دست‌شان در رفته و هنر خودش را یک جوری به سمع و نظرمردم ایران رسانده، هرچه‌قدر هم که خارق عادت بوده، مردم کم‌وبیش استقبال کرده‌اند. (محسن نامجو سند خوبی براین ادعاست.) و دوم این‌که فرهنگی که بر این سرزمین حکم می‌راند و مدت مدیدی است که حکم می‌راند در همه‌چیز تنها به دنبال خود می‌گردد. همه‌چیز را یا تاییدی برای خود می‌بیند یا به‌کل تهدید. و این بلا در وجود ایرانی رفته و با این‌که دارد تقلای رهایی می‌کند اما مدت‌هاست که به آن دچار است.

شعر را می‌خواهند که آیینه‌ی آشنای اذهان محدود آن‌ها باشد و غریب‌گردانی اگر می‌کند، خود آن غریب‌گردانی حتا باید در حوزه‌ی آشنای ایشان باشد وگرنه وحشت می‌کنند و فرار یا عصبانی می‌شوند و دور می‌اندازند.

تمام بیچاره‌گی ما از همین است که جرات این را نداریم که به جای آن‌که همه‌چیز را به مقیاس ذهن‌مان کوچک و محدود کنیم ذهن‌مان را به مقیاس چیزهای تازه وسیع‌ترکرده باشیم. حتا در عالم شعر که آدم‌های جهان متفق‌القول به غریبه‌گی و سبک‌باری خیال‌انگیزش دل بسته‌اند، مردم ما دنبال حرف‌های آشنا، فکرهای آشنا، دل‌داری و چیزی به غیر از آن عالم آزاد می‌گردند.

شعر فارسی اما خودش هم گرفتار این مرض ایرانی است. خصوصن فضلای آکادمیک و شبه‌آکادمیک‌اش همه‌گی مبتلا به این مرض‌اند. اما بخش‌های به اجبار در اقلیتی از شعر فارسی مثل بخش‌هایی از مردم ایران تصمیم خود را گرفته‌اند و آغاز کرده‌اند. شعر فارسی به عنوان حوزه‌ای که در آن اندیشه به آزادترین شکل خود قابلیت تحقق دارد و به عنوان حوزه‌ای موثر در شکل‌گیری هویت و چارچوب فکری یک ملت بیش از هرحوزه‌ی دیگری محدود، مسخ و از کارکرد خارج شده است. به این ترتیب هویت و چارچوب فکری مردم را همان رسانه‌هایی که برشمردیم با همان انگیزه‌های معلوم پردازش می‌کنند. این‌گونه است که کم‌ترین فاصله‌ی عموم مردم ایران با شعر معاصر خود نزدیک به یک قرن است. شعر معاصر ما از همه سو تحت فشار است که تابع و ساده و سربه‌راه و سازش‌کار باشد. چه از سوی آنان که شعر را فقط برای مدح این و آن و تبریک و تهنیت مناسبتهای ۳۶۵گانه می‌خواهند و چه از سوی آنان که از شعر انتظار دارند به نفع فلان مرام سیاسی طبل تهییج باشد.

شعر امروز فارسی اما شایسته است اگر که مطلقن به سوی رهایی و تغییر کلی این ذائقه‌ی محدود گام بردارد. شعرفارسی شایسته است که برایند این میل به کثرت و تنوعی باشد که در فضای امروز موج می‌زند. شایسته است که زبان را نو کند چرا که اندیشه‌ی فارسی محدود است به حد زبان فارسی و لاغیر. پس شایسته است با گسترش و تغییر زبان، اندیشه را در این سرزمین تغییر و گسترش داد. هم‌چنان‌که اگر نسل امروز شروع کرده اساسن زیر بیرق هیچ بتی حاضر به سینه‌زدن نباشد یک دهه قبل این بت‌شکنی را در ادبیات و درزبان خود آغاز کرده بود.

دوم

قوت شعر ما را تجربه‌های دیگران غنا می‌بخشد. هرچه ما بیش‌تر بدانیم، شعرمان را دانسته‌تر می‌نویسیم و این دانسته‌گی با داناپنداری به‌کل توفیر دارد. این دانسته‌گی برای تکرارنکردن و برای ترکیب‌کردن است. همه‌چیز این روزگار ما درحال ترکیب است و از راه ترکیب است که دارد مدام تغییر می‌کند. این ترکیب‌های بی‌شمارکه دراطراف ماست باید وارد ترکیب شعر فارسی شود. نو شدن و نوکردن امروز، دیگر نه چندان ممکن است و نه چندان مقبول. اما تغییردادن حتا تغییر اساسی دادن الزامن به معنای نوکردن نیست. آن انفصال کاملی که در واژه‌ی مدرن‌کردن یا نوکردن، نسبت به هرچیز پیش از خودش هست، در واژه‌ی تغییردادن به خصوص از راه ترکیب‌کردن نیست. ما امروزهیچ‌چیزمطلقن نو(به خصوص در هنر) نداریم؛ اما ترکیب‌های نو بیشماراند. ترکیب‌کردن خلاقانه‌ی فرم‌ها و عناصر و مفاهیم موجود در ریخت‌ها و نظم‌های تازه است که می‌تواند فرهنگ‌ها، زبان‌ها و درنتیجه انسان‌ها را در عین تفاوت و تضاد به هم نزدیک کند.

از این شماره که باب گوشزدکردن تجربه‌های دیگران را این‌جا باز کردیم برای ما اهمیت اولا داشته که از اقلیت‌ها روایت کنیم و از رادیکال‌ها. اقلیت‌ها معمولن از آن‌جا که گرفتار بازی زشت بازار نیستند، بیش‌تر از اکثریت به اصل موضع نزدیک می‌شوند (منهای آن‌ها که اقلیت‌بودن برای‌شان دکان کسب نام شده).

رادیکال‌ها اما همیشه در این سرزمین و شاید همه‌جا در مظان اتهام و سرکوب و بدفهمی بوده‌اند. خود واژه‌ی رادیکال را شاید هنوز هم معادل مناسبی برای‌اش دست‌وپا نکرده‌اند. می‌گویند افراطی یا تندرو یا متعصب که این‌ها فحش است، ناسزاست و کلان پرت است. عده‌ی دیگری معتقدند که رادیکال‌ها را فقط در سیاست می‌توان جست و لاغیر که این ایده معلوم نیست بر چه برهانی استوار است، که چرا رادیکال‌ها مثلن درحوزه‌ی فرهنگ نتوانند موجود باشند. علت این است که کلمات را به راحتی به جای هم استفاده می‌کنیم. مثلن رادیکالیسم را به جای رادیکالیته یا رادیکال استفاده می‌کنیم. یعنی یک موضع‌گیری را بدل می‌کنیم به یک جهان‌بینی یا یک رویکرد را بدل می‌کنیم به یک آرمان و برعکس.

منظور ما از رادیکال‌ها گروه‌هایی است که خارج از حوزه‌ی قدرت رسمی و در هر رنگ و لباسی به دنبال تغییرات اساسی در یک سیستم یا یک چرخه‌ی سیستماتیک هستند. این تعریف مرز مهم و ظریف میان رادیکال‌ها با افراطیون، بنیادگرایان، تخریب‌گران و همینطور فرصت‌طلبان، محافظه‌کاران و میانه‌روها را مشخص می‌کند.

ما راوی اقلیت‌ها و رادیکال‌ها خواهیم بود. ادبیات جدی، ادبیات عمیقن تاثیرگذار، ادبیات انقلابی، همواره در «وضعیت» رادیکال و در «موقعیت» اقلیت ظهور و رشد کرده است. ادبیات ازآن‌جا که درحوزه‌ی سخن قراردارد، ماهیت آن به گونه‌ای است که به چالش کشنده‌ی بنیادهای بی‌چون‌وچرای هستی، هم‌چون حقیقت یا واقعیت و یا قدرت است. و طبیعی است که موضع چنین ادبیاتی در مقابل موضع پذیرفته و حاکم بر جامعه در موقعیت اقلیت قرار خواهد گرفت.

سوم

این بخش را با گوشزد کردن تجربه‌های شاعران زبان یا شاعران زبان‌محور آمریکا و با مکث بیش‌تر روی محفل L=A=N=G=U=A=G=E آغازکردیم. اول به دلایلی که در بخش دوم این مقدمه آمد. و دوم به خاطر این‌که اوضاع شعر فارسی آشکارا از اوضاع داستان و رمان و کل ادبیات فارسی بدتر است. یک سمت آن فسیل‌های آکادمیک که تاریخ ادبیات فارسی را در دانشگاه‌های کشوردر ۳ قرن پیش متوقف کرده‌اند و نسل جهش‌یافته‌شان یک شوخی بی‌مزه، یک عده ازاینجا مانده و ازآن‌جا رانده‌ی شترگاوپلنگ به اسم غزل پست مدرن. یک طرف دایناسورهای مدیحه‌سرا و مصیبت‌نامه‌نویسِ اهل محبت و خلعت شاهانه. یک سمت دیگر آن‌ها که شعر را دارند تقلیل و تنزل می‌دهند به حرف. انگارکه جای همه‌چیز در این سرزمین باید عوضی باشد. به جای شعرگفتن حرف می‌زنند و حرف‌های‌شان شبیه شعراست. نه شعرشان شعر و نه حرف‌شان حرف است. چون آن حرف را که امروز باید بگویند جرات نمی‌کنند که بگویند و آن شعرکه امروز باید بنویسند را جرات ندارند که شروع کنند. و نسل جهش‌یافته‌ی ایشان هم این روزها همه‌جا هستند و مثلن می‌گویند ساده‌نویسی در شعر. باید پرسید کو شعر؟ کو شعرتان که ساده نوشته باشیدش یا دشوار. کو توان شعرتان که از ساده بیشتر باشد. کو توان ذهن‌تان که از ساده بیشتر باشد و حالا به قالب ساده اکتفا کند؟

و جانب دیگرآن‌هایی که شعر را مثل عضو رسمی حزب می‌خواهند که خودش را تنزل دهد به حد همین شاعران مزدور و مضحکی که امروز در صدا و سیما شاهدیم، منتها درست در نقطه‌ی مقابل آن‌ها. یعنی اگر آن‌ها مجیز می‌گویند او فحش بدهد و اگر

آن‌ها فحش می‌دهند او جواب دهد یا همان‌طور که این‌ها برای پیش‌واز رئیس‌جمهورشان استفاده از شعر می‌کنند، آن‌ها هم برای تهییج مردم علیه آن‌ها استفاده کنند. و این را تنها راه ادای دین شعر به جامعه می‌دانند. انگار که شعر به این جامعه دینی دارد. دینی از جامعه اگر باشد بر گردن شاعراست و آن دین این است که شاعر باشد. اول شاعر باشد و آخر شاعر، این مهم‌ترین کار او است. حالا این شاعری که انسان است و شهروند همین جامعه، چون می‌بیند، چون می‌شنود، چون احساس می‌کند و چون مثل سایرین می‌فهمد که در اطراف‌اش چه می‌گذرد مدیون است که سکوت نکند اما این سکوت‌نکردن فقط یک معنا و یک روش ندارد که آن هم بیان کردن و گفتن و شرح دادن تحت یک روش و یک شکل و یک عادت باشد.

در این اوضاع شاعران زبان ورای تمامی این دسته‌ها جای می‌گیرند. نه به این معنا که لزومن از این قماش که برشمردیم بهتر باشند بل‌که از این لحاظ که خود را مقابل تمام این‌ها و مقابل استبداد در انواع اشکال مختلف‌اش قرار می‌دهند و از این لحاظ که تجربه‌ی گشایش و رهایی را در کنه‌ی زبان جست‌وجو می‌کنند که اساس اندیشه و اساس انسان است.

شاعران زبان از بینشی عمیقن سیاسی بهره می‌برند اما به جای «شعرسیاسی»، «سیاست شعر» مسئله‌ی بنیادی آن‌ها است. برت واتن از شاعران زبان آمریکا این موضوع را این‌طور بیان می‌کند: «سیاست شعر» در گرو ورود شعر به جهان به شیوه‌ای سیاسی است.» در مقابل این سخن، «شعرسیاسی» را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: ورود جهان به شعر به شیوه‌ای سیاسی. مهم‌ترین پیش‌نهاد این شاعران چنین است: تغییردادن، آزادسازی و نوسازی زبان و به‌خصوص توجه به بخش مادی زبان یعنی مجموعه‌ی دال‌ها و اشکال ظاهری و جسمانی زبان در مقابل بخش ایده‌آل و فرامادی و متافیزیکی زبان یعنی حوزه‌ی مدلول‌ها و مفاهیم و تفاسیر. چرا که زبان را بنیاد و بستر شکل‌گیری تمام رفتارها و روابط و ارزش‌های بشری می‌دانند. زبان توسط رسانه‌های قدرت‌مند امروز، توسط نظم خردکننده جامعه‌ی نمایش، توسط سموم مهلک تبلیغات فراگیر و توسط سرمایه‌داری جهش یافته، دست‌کاری، تحریف، مسموم و معیوب شده است. زبان معیار در جوامع امروز درکنترل امپراتوری مصرف است و از طریق آن روابط اجتماعی، معیارهای زنده‌گی و طرز تفکر انسان‌ها کنترل و جهت داده می‌شود. شاعران زبان به دنبال نجات ارزشمندترین دارایی انسان از بدل‌شدن به یک کالا هستند. رویکرد سیاسی این شاعران به شعر رویکردی متفاوت، جسورانه، عمیق و شدیدن رادیکال است. یکی دیگر از دلایل ما برای انتخاب این شاعران همین نکته بوده است.

نزدیک به دو دهه است که کلمه‌ی «بحران» پیش‌وند تمام اجزای اصلی شعر فارسی شده است. (بگذریم از این‌که بحران این روزها حکایت عام این سرزمین است): بحران شعر، بحران خواننده، بحران معنا، بحران چاپ.

تقریبن همه متفق‌القول‌اند که شعر فارسی در معرض همه‌جورخطراست (باز بگذریم از آن خطرهایی که این روزها همه‌ی انواع نوشتن را تهدید می‌کند). شرایط تولید، انتشار، عرضه و مصرف شعر فارسی، شرایطی بحرانی است. البته همیشه گناه به گردن آن‌هایی است که تلاش برای تغییر اوضاع را دارند. یعنی بهانه‌ی آن قماشی که ذکرشان در بالا رفت این است که چون عده‌ای دارند شعر فارسی را نابود می‌کنند تیراژ شعر پایین آمده است. و این عده چه‌طور دارند شعر فارسی را نابود می‌کنند؟ این‌طور که سعی دارند در نزدیک‌کردن زبان شعر و دیدگاه شاعر به جهان امروز. این‌طورکه سعی دارند در پیداکردن و ساختن فرم‌های چندگانه و لحن‌های متنوع. این‌طورکه سعی دارند در احضار و دعوت حوزه‌های دیگر هنر و ابزارهای رسانه‌های دیگر به حوزه‌ی شعر. این‌طورکه سعی دارند در ترکیب گذشته و امروز به انتخاب یکی و اخراج دیگری. سعی دارند در رساکردن صدای خفیف. سعی دارند در شخصیت‌بخشیدن به زبان. سعی دارند در این‌که نشان دهند که معنا فقط از طریق سیر خطی جمله تولید نمی‌شود. سعی دارند نشان دهند

که معنا در کلیت یک اثر و بدون وابسته‌گی به مدلول‌های ازپیش‌فرض‌شده هم قابل تولید هستند. سعی دارند که زبان را اجازه‌ی حرف‌زدن بدهند. زبان را بگذارند که از خودش حرف بزند و حرف خودش را بزند. سعی دارند در به‌دست‌آوردن راه‌های تازه‌ای برای ارتباط. به جای راه بیان مفاهیم و معانی منتظم و مرتب، راه ریتم و آوا، راه ملودی و موتیف و تم. راه خلق فضای معناشناختی به جای سطح یا خط معناشناختی. راه متزلزل‌کردن معنا و به جای استوارکردن اقتدارآن.

این افراد را که انگشت‌شمار و نادراند در زمانه‌ی ما مقصر و مخرب می‌دانند. از آن‌ها باید پرسید: شما که تقصیر و تخریب نکرده‌اید. شما که لابد غنا بخشیده‌اید به گنجینه‌ی شعرفارسی، پس چرا تیراژ شما این‌قدر قلیل است؟ بگذریم از این‌که شما رسانه دارید و آن‌ها ندارند. شما مافیای نشر و جوخه‌ی تبلیغات دارید و آن‌ها ندارند. شما دوستان فراوان قلم‌به‌دست از طایفه‌ی «نان بگیر و پس‌بده» دارید و آن‌ها اکثرن ندارند. شما مرشد و فدایی و مجیزگوی و مدیحه‌سرا دارید، که آن‌ها نیازی به آن ندارند. ازهمه مهم‌ترشما افاده دارید که ایشان ندارند.

حقیقت این است که شاعران معدود و مهجوری در این سرزمین دارند مثل همتایان‌شان در جهان بنیاد یک تحول اساسی در زبان فارسی و سلیقه‌ی ادبی فارسی‌زبانان پدید می‌آورند. طرفه این‌جا است که آثار این شاعران چه درنوع تجربه، چه در عمق دیدگاه و چه در حوزه‌ی نظریه‌ی شعر به مراتب جلوتر از شاعران زبان مثلن در آمریکا است. این مهم‌ترین دلیل ما برای تهیه‌ی این مجموعه بوده است. خواستیم تا مخاطب امروز و بیش‌تر خواننده‌ی فردا توان مقایسه و محک‌زدن را داشته باشد.

آخر

اصطلاح «شعر زبان» اولین بار در ۱۹۷۵ در شماره‌ی ویژه‌ی مجله‌ی آچرینگا (Alcheringa) که گزیده‌ای بود از شعر نه شاعر (ازجمله بروس اندروز، کلارک کولیج، رابرت گرنیر و ران سیلیمن)، توسط ران سیلیمن استفاده شد. در این زمان گروهی از مجلات شعر ظهورکردند که از درون آن‌ها شعر زبان‌محورآمریکا شکل می‌گیرد. مجلاتی چون: *Tottel's , Big Deal , This , Roof, , Open Letter, L=A=N=G=U=A=G=E*. شعر زبان آمریکا اگرچه به طور اخص به گروه شاعران L=A=N=G=U=A=G=E اشاره دارد. اما مجموعه‌ی وسیعی از شاعران با گرایش‌ها و سبک‌های کاملن متفاوت را در بر می‌گیرد. هم‌چنان‌که ریشه‌های آن را می‌توان در شعر نیمه‌ی اول قرن بیستم جست‌وجو کرد.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد همراه با اوج‌گیری حرکت‌های سیاسی و اجتماعی درآمریکا، آثاری بسیار با اهمیت به چاپ رسید که نه‌تنها تولد و آغاز شعر زبان را نوید می‌داد، بل‌که مسیر آینده‌ی شعر جدی، عمیق، ،غیررسمی و ضدآکادمیک آمریکا را تغییر داد. مهم‌ترین این آثار این‌ها است:

– «درباب گفتار» از رابرت گرنیر (۱۹۷۱) که درآن گرنیر این عبارت معروف خود را می‌نویسد: «ازگفتن متنفر». جمله‌ای متناقض و طنزآمیز چرا که همین عمل او خود نوعی «گفتن» است. در این مقاله گرنیر مسئله‌ی ارجاع‌پذیری شعر و زبان را از منظری انتقادی بررسی می‌کند.

– «اقامت‌گاه، پرونده‌ی نه شاعر» از ران سیلیمن (۱۹۷۵) برای مجله‌ی آلچرینگا که همان‌طورکه گفتیم اولین تلاش برای نوشتن درباره‌ی شعر زبان در این مقاله رخ داده است.

– «اندیشه عروس اندیشنده است» از لین هجینیان (۱۹۷۶) که مخلوطی از شعر و نثر است. این اثر نسبتن کوتاه در کنار اثر درخشان ران سیلیمن «کتجاک» از جمله‌ی اولین تجربه‌ها در حوزه‌ی شعر زبان است.

در طول دهه‌ی هشتاد شعر زبان به جنبشی فراگیر تبدیل شد که از خلیج کالیفرنیا پا را فراتر گذاشت و حتا سایر کشورها مثل انگلستان، کانادا، استرالیا، فرانسه و برزیل را نیز تحت تاثیر خود قرار داد.

اما آن‌چه در این پرونده آمده:

در قسمت مقالات دو مقاله‌ی مبسوط می‌خوانید از جورج هارتلی استاد شعر و نظریه‌ی معاصر در دانشگاه اوهایو و جروم مک گان استاد دانشگاه ویرجینیا، عضو آکادمی علوم و هنرهای آمریکا و منتقد و محقق برجسته‌ی ادبیات معاصر در انستیتوی مطالعات انگلیسی دانشگاه لندن. مقاله‌ی هارتلی بیش‌تر با زمینه‌ی انتقادی و با توجه بر زمینه‌ی سیاسی شعر زبان نگاشته شده است. هارتلی در این مقاله تلاش می‌کند تا شاعران زبان را با بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های‌شان در یک کلیت قابل درک به لحاظ زیباشناختی و ادبی توضیح دهد. اگرچه او مدام به این نکته اشاره می‌کند که نمی‌توان شاعران زبان را ذیل یک عنوان و با ذکر مجموعه‌ای ازویژه‌گی‌ها، تکنیک‌ها و دیدگاه‌های کاملن مشترک گردآورد. اهمیت مقاله‌ی هارتلی در بررسی مقایسه‌ای نگرش‌های نظری و آثار عملی شاعران زبان با یک‌دیگر و با دوره‌های پیشین است.

مقاله‌ی جروم مک گان اما بر دو جنبه از کار شاعران زبان متمرکز شده است. اول به موضع سیاسی اپوزیسون این شاعران در مقابل موضع سازش‌پذیر شاعرانی چون رابرت پینسکی، وان هالبرگ و مجموع شاعران آکادمیک. مک گان این اپوزیسون و آن سازش‌پذیری را در ریشه‌های خود دنبال می‌کند و از آن‌ها به عنوان دو رویکرد بنیادین در ادبیات پس از جنگ جهانی درآمریکا یاد می‌کند. جنبه‌ی دوم کار مک گان توجه به مساله‌ی روایت‌گری، ناروایت‌گری و ضدروایت‌گری درکار شاعران زبان است. او این موضوع را نیز به گونه‌ای تاریخی و با رجوع به ریشه‌های آن در گذشته‌ی ادبیات انگلیسی زبان، پی می‌گیرد و مواضع و تجربیات شاعران زبان در این حوزه را به خوبی تشریح می‌کند.

بخش بعدی «به جای مانیفست» که بخش‌هایی است از کتاب «جمله‌ی جدید» ران سیلیمن به همراه بخش‌هایی از «مهارت جذب» اثر چارلز برنستاین، جزء مهم‌ترین آثار نظری است که درباره‌ی شعر زبان نوشته شده است و در کنار شعر «بی‌نهان‌گاه» برنستین می‌توانند شمایی کلی از مواضع این شاعران را (از زبان خود آن‌ها) در اختیار خواننده بگذارند. اثر سیلیمن با دقت و جسارت مبانی شکل‌اندیشی و گرامر شعر را با بررسی و بازنگری در مفهوم، تعریف و کارکرد جمله به چالش می‌کشد. او با یک روش قیاسی با احضار نظریه‌ی ارزش مصرف و ارزش مبادله‌ی مارکس، زبان را به عنوان یک نظام کالایی بررسی و تحلیل می‌کند.

«مهارت جذب» که در بسیاری از نوشته‌ها درباره‌ی شعر زبان از آن به عنوان مانیفست این گروه یاد شده است، اثری با فرمی عجیب و جالب توجه است. د راین اثر برنستین جذب و نفوذناپذیری را به عنوان دو خصیصه‌ی اصلی که مجموعه‌ای از خصایص دیگر را به دنبال خود به متن وارد می‌کنند مطرح کرده است. در عین حال وی دراثرش مرز میان شعرو مانیفست و مقاله‌ی تئوریک را به هم می‌زند.

آن‌چه که در این بخش به طور کلی مد نظر بوده است آشنایی خواننده‌ی فارسی‌زبان با شکل و سبک روایت شاعران زبان درباره‌ی یافته‌های خود آن‌ها است.

«نمونه‌های نثر» همان‌طورکه از اسم‌اش پیدا است، نمونه‌ای است از سبک نگارش این شاعران درباره‌ی یک‌دیگر («به حاشیه‌رانی شعر از/ به وسیله‌ی باب پرلمن» از ران سیلیمن) و هم‌چنین سبک نثرنویسی و نقطه‌نظر این شاعران درباره‌ی بوطیقا و نظریه‌ی شعر(مقدمه برکتاب «زبان جستار» از لین هجینیان).

گفت‌وگوی مارجوری پرلاف و برنستین نکات بسیار جالبی را بر خواننده آشکار می‌کند. اول این‌که بحث‌هایی که در این دو دهه درباره‌ی «بحران شعر و خواننده و ...» درگرفته در آن سوی دنیا نیز موضوعی متداول و آشنا است. دوم این‌که چه چیزهایی حقیقتن در عدم استقبال از شعر رادیکال دخیل است. پاسخ‌های برنستین به مسائل، بسیار روشن‌گر و لایق تامل است. او در این مصاحبه علل اصلی در حاشیه ماندن و دشوار بودن شعر زبان را به زعم خویش توضیح می‌دهد. او هم‌چنین به نقش و تاثیر ادبیات رسمی، محافظه‌کار و آکادمیک اشاره می‌کند و موقعیت خواننده و شرایط تازه‌ی پیش‌روی او را تشریح می‌کند.

تهیه‌ی این مجموعه، بیش از هر چیز به شجاعت نیاز داشت. چراکه ترجمه‌ی شعر خود عملی بحث‌برانگیز و به زعم بعضی غیرممکن است چه رسد به شعر زبان که تقریبن همه بر ناممکن بودن‌اش متفق‌القول بودند. ما این شجاعت را داشتیم و بر سر غیرممکن بودن این کار با آن دیگران هم‌نظر نبودیم. طبیعی است که در این مسیر ما خطاهایی خواهیم داشت. انتظار نداریم این خطاها را به حساب شجاعت و جسارت‌مان بپوشانید. بل‌که انتظار داریم آن‌ها را به ما گوشزد کنید تا حتمن در قسمت دوم این پرونده اصلاح‌شده‌ی آن را ارئه دهیم.

ترجمه‌ی اشعار در متن مقالات به جز یک شعر از « سوزان هو» در مقاله‌ی جورج هارتلی (سومین شعر) همه بر اساس نسخه‌ی برگردان ویراستار است.

مترجمان این پرونده زحمت بسیارکشیده‌اند و هریک در حد توان خود و حتا بیش از آن در این کار صرف کردند. در مقابل محاسنی که حاصل کار آن‌ها است اما مسوولیت اشتباهات، نقص‌ها و کاستی‌های این پرونده را ویراستار مجموعه برعهده‌ی خود می‌داند. چرا که انتخاب کننده‌ی این آثار و نیزآخرین فردی بوده که بررسی و مقابله‌ی نهایی را انجام داده است.

در پایان از بیژن الهی برای راهنمایی‌های بسیار مفیدش، خصوصن درباره‌ی لوییز زوکافسکی، من سپاس‌گذارم. از رضا براهنی برای دل‌گرمی و محبت‌اش و به‌خصوص برای نوشتن سه نامه‌ای که در این شماره آمده است، من سپاس‌گذارم. از سمیرا یحیایی برای حوصله‌اش در شنیدن شعرها. از حسین شمس برای کمک‌های‌اش در ویرایش آثار. از وجیهه‌ی شریفیان، اسفندیارآبان، امیرفتحی، مجید اخوان، داریوش اسدی کیارس و مهدی سلیمی، من سپاس‌گذارم. والسلام.

شعر معاصر و جریان‌های دیگر

درآمدی بر شعر زبان

جروم مک گان[1]

ترجمه‌ی **مهدی عباسی**

ترجمه

«مخالفت، دوستیِ حقیقی است»

ویلیام بلیک[2]

«هر کلمه می‌تواند یک نقطه‌ی تلاقی باشد»

لین هیجینین[3]

مشخصه‌ی اصلی این مخاطره‌ی دسته‌جمعی و بی‌قاعده که از برآیند جنبش‌های دهه‌ی شصت سرچشمه می‌گیرد و به عنوان شعر زبان (L=A=N=G=U=A=G=E Writing) شناخته می‌شود چیست؟ من برای پاسخ‌گویی به این پرسش یک مسیر غیرمستقیم را پی می‌گیرم. و در این مسیر می‌بایست اصل را بر توافق اولیه بر سر چند موضوع سیاسی و اجتماعی بگذارم: نخست این‌که ایالات متحده پس از جنگ جهانی دوم رهبر قطعی امپراتوری سرمایه‌داری شد، دوم این‌که موقعیت رهبری ایالات متحده شبکه‌ای از تناقض‌های

[1] Jerome McGann
[2] William Blake, The Marriage of Heaven and Hell
[3] Lyn Hejinian, "Gertrude Stein: Two Lectures"

اجتماعی داخلی ایجاد کرد که تا امروز پابرجا است (یک امپریالیست، رویارویی با رسوم و سنت‌های امریکایی و ایزوله‌سازی و تحول در ملی‌گرایی را مطالبه می‌کند). سوم این‌که دوره‌ی پس از جنگ که در سطح بین‌المللی به عنوان دوران جنگ سرد شناخته می‌شود که در آن هر لحظه امکان وقوع یک مصیبت جهانی می‌رود. صرف نظر از این‌که فرد چه عقیده‌ی سیاسی‌ای دارد این حقایق را به عنوان بدیهیات در نظر می‌گیریم.

شعر پس از جنگ در آمریکا تحت چنین شرایط کلی‌ای گسترش می‌یابد و در سطحی که به طور کلی «سیاسی» است، رویدادهای برجسته‌ی این دوره را انعکاس داده و به مقتضیات آن پاسخ می‌دهد. به عقیده‌ی من این دوره (تا امروز) به ناچار می‌بایست در دو مرحله دیده شود. نخستین مرحله از ۱۹۴۶ (زمانی که «قلعه» اثر لرد ویری[4] منتشر شد) تا ۱۹۷۳ (زمانی که لاول[5] «تاریخ»اش را به منتشرساخت) این دوره تحت تاثیر جدلی بین نحله‌های مختلف شعر سنتی از یک سو و ضرورت‌های «شعر نوی آمریکا» از سوی دیگر قرار دارد. در عین تنوع این گروه دوم دونالد آلن[6] آن‌ها را ذیل یک خصیصه‌ی واحد جمع می‌کند: «انکار کلی تمام موارد کیفی رایج در شعر آکادمیک».

البته نمایش این گونه درگیری بین سنت و نوآوری همان‌قدر که موضوع را شفاف می‌سازد، همان‌قدر نیز بر ابهام آن می‌افزاید. شاعران نوی آمریکا به طورکلی به تجربه‌گرایی بیش‌تر از نویسنده‌گانی مانند ویلبر، هچت، سیمپسون یا جاستیس[7] متمایل بودند اما نظر آلن به ساده‌گی می‌تواند مختصات آکادمیک و ادبی نوآوران را مخفی نگاه دارد. دانکن و اولسون به عنوان مثال چهره‌های کلیدی در شعر نوی آمریکا هستند که به سختی می‌توان آن‌ها را شاعران آکادمیک نامید. با فرض این‌که آن‌ها حوزه‌های جدیدی در زمینه‌ی سبک شعری ایجاد کردند، نمی‌توان حتا در آثار اولیه‌شان آن‌ها را کم‌تر از چیزی که رابرت لاول گفته است تصور کرد و اگر به نظر می‌رسد که فرانک اوهارا با کار آکادمیک در تضاد است، اشبری در نوع خودش خلاصه‌ای از آن [کار آکادمیک] را دارد. با این وجود هر دو درآنتولوژی آلن از شعر نوی آمریکا حضور دارند. با همه‌ی تفاوت‌هایی که میان سبک تجربی وجود دارد، چه کسی می‌تواند بگوید که بین اوهارا[8] و اشبری[9] کدام‌یک نوآورتر است؟

با این وجود بحث مطرح در این‌جا سبک‌گرایانه نیست، بل‌که ایدئولوژیک و در نهایت سیاسی است. ما می‌توانیم این موضوع را شفاف‌تر مورد ملاحظه قرار دهیم اگر خاطرنشان کنیم که این سبک غیرسیاسی نوشتار آمریکایی بین ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۳ با چپ لیبرال[10] قابل اشتباه است. این موضوع هم در مورد سنت‌گراها و هم نوگراها صدق می‌کند.

اگر ما دوره‌ی ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۳ را با سال‌های پس از آن تا کنون مقایسه کنیم، برخی از انواع ثابت برخوردهای ادبی هم‌چنان تداوم داشته است. با این وجود در دوره‌ی اخیر این برخوردها خیلی متمایز از دوره‌ی قبلی هستند: چرخش چشم‌گیر به سمت راست سیاسی که پس از جنگ ویتنام صورت پذیرفته است. دنیای ادبیات نیز مانند هر بخش دیگر از جامعه این رخدادهای اجتماعی جدید را به ثبت

[4] Lord Weary's Castle
[5] Lowell
[6] Donald Allen
[7] Wilbur, Hecht, Simpson, or Justice
[8] O'Hara
[9] Ashbery
[10] liberal-left

رسانید. مخصوصن دو نحله‌ی جدید شروع به کار کرد تا شرایط موجود را منعکس کند. نخستین مورد ممکن است شعر شخصی (نه اعترافات) یا بومی نامیده شود، اگرچه رابرت وان هالبرگ[11] آن را شعر شهرنشینان نامیده است. این‌گونه شعر از نظر سبکی با نوعی شهرنشینی طبقه‌ی متوسط مشخص می‌گردد و با تکیه بر ماهیت خود تلاش داشت تا یک افق اجتماعی و سیاسی محدود و حتا شخصی را تعریف کند. علاوه بر این در این نوع کار ما یک تمایل تجددگرایانه در فرم روایت مشاهده می‌کنیم؛ یک انحراف سبکی برجسته. رابرت پینسکی[12] شاید مهم‌ترین و بهترین مثال از این سبک شعری باشد اما این سبک شامل گروهی انبوه که عمدتن شاعران آکادمیک هستند نیز می‌شود. سخن‌گویان این سبک ریچارد هاوارد[13]، هلن وندلر[14] و اخیرن وان هالبرگ هستند. وان هالبرگ می‌گوید: «شعری که من تحسین می‌کنم صادقانه از سازش‌پذیری فرد صحبت می‌کند تا مخالفت وی». نحله‌ی شعری دیگر نوشتار(شعر) زبان است؛ در این‌جا تلاشی آگاهانه برای پیوند کار شاعران نوی آمریکای دهه‌ی ۵۰ با پساساختارگرایی اواخر دهه‌ی ۶۰ و دهه‌ی ۷۰ صورت گرفته است. همان‌گونه که افرادی نظیر فراست، ییتز، اودن و استیونس[15] از شاعران سازش‌گرا هستند، پاوند، استاین و زوکافسکی[16] نیز پشت سر شاعران زبان هستند. سیاست اپوزیسیون یک دغدغه‌ی اساسی برای این گروه بوده و آن‌ها از نظر سبکی در دورترین نقطه‌ی مقابل شعر سازش‌پذیر قرار دارند.

از یک منظر، به نظر می‌رسد از ۱۹۷۳ تاکنون همان تکرار جدل اصلی سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۳ بین آکادمیک‌ها و نویسنده‌گان نوی آمریکا باشد.

شعر زبان به طور مشخص تجربی است، در حالی که شاعرانی مثل رابرت پینسکی، لویس گلیک و جان هولاندر سنت‌گرا هستند و در حالی که که شاعران شعر زبان اغلب چه از نظر اقتصادی و چه از نظر ساختاری خارج از محدوده‌ی آکادمیک هستند، همتایان و منتقدین آن‌ها موقعیت‌های معتبر دانشگاهی را در اختیار دارند. تفاوت بین شعر قبل و بعد از ۱۹۷۳ در شدت شکاف ایدئولوژیکی است که سنت‌گراها را از نوگراها در دوره‌ی اخیر جدا می‌سازد. همان‌گونه که در ادامه بحث مشخص خواهد شد شاعران شعر زبان به طور نوعی بر دیدگاه‌های سیاسی چپ‌گرایانه به گونه‌ای تاکید دارند که شاعران نوگرای آمریکایی (قبل از ۱۹۷۳) نداشته‌اند. گروه دوم بیش‌تر از نظر اجتماعی ناراضی بودند تا از نظر سیاسی.

تقابل دو نحله‌ی شعر آمریکا از ۱۹۷۳ به طرز مفیدی در شکل کلی شعر جان اشبری قابل ردیابی است. در طول دهه‌ی ۷۰ و حتا در دهه‌ی ۸۰ اشبری تنها چهره‌ی اثرگذار شعر آمریکا به شمار می‌رود. اما مسلمن تفاوت‌هایی بین اشبری‌ای که هر یک از این دو گروه معرفی می‌کنند وجود دارد. از منظر شاعران شعر زبان تمام آثار اشبری در دوره‌ی تجربه‌گرایی وی از «سوگند زمین تنیس»[17] در سال ۱۹۶۲ تا «سه شعر»[18] در سال ۱۹۷۲ می‌بایست خوانده شود. نه بدین خاطر که بعد از این زمان آثار مهمی نوشته است، بل‌که بدین خاطر که در سال‌های اولیه او مجموعه‌ی کاملی از آثار خلاقانه‌ی ادبی ارائه داده است. درواقع سبک اشبری که در دهه‌ی ۶۰ پی‌ریزی شد به

[11] Robert von Hallberg
[12] Robert Pinsky
[13] Richard Howard
[14] Helen Vendler
[15] Frost, Yeats, Auden, and Stevens
[16] Pound, Stein, and Zukofsky
[17] The Tennis Court Oath
[18] Three Poems

عنوان یک مثال اولیه از درک پست‌مدرن دیده می‌شود. بدین لحاظ او انحرافی مطلق از اشعار دهه‌ی ۵۰ و ۶۰ داشته است که خود نشانه‌ای است از آن‌چه قرار است اتفاق بیفتد.

به هر حال مسئله، مشخصه‌ی سیاسی وضعیت پست‌مدرن اشبری است. بحث داغی که پیرامون نظریه‌ی پست‌مدرن گسترش یافته است (این‌که آیا پست‌مدرن یک پدیده‌ی واکنشی اجتماعی هست یا نیست) مساله‌ی کار اشبری را برجسته می‌کند. سبک خالی از اشتباه او به عنوان معادل شاعرانه‌ی یک متن ساختارشکن خوانده شده است؛ اگرچه هنوز ساختارشکنی در آمریکا در برخی موارد سنتی به عنوان یک جنبش خرابکارانه‌ی اجتماعی تلقی می‌شود اما این موضوع در مدرسه ییل مرکزیت دارد که هرگز هیچ تلاشی برای گسترش یا تمرین ایجاد یک اپوزیسیون سیاسی در آن‌جا اعمال نشده است. یک نوع مشابه از «غیر سیاسی بودن» از طریق کار اشبری قابل شناسایی است (با وجود این‌که آثار او از سوی برخی نویسنده‌گان که آشکارا اپوزیسیون سیاسی هستند مورد استفاده قرار گرفته است، اما اشبری خودش در کارهای‌اش به طور آشکار مختصات و پتانسیل‌های اپوزیسیون را ندارد و در دوره‌ی ۱۹۷۳ تا کنون آثارش به سمت نحله‌های شعری با تمایلات شخصی و شهرنشینی مانند شاعرانی چون پینسکی، جیمز مک میشایل[19] و ترنر کسیتی[20] تغییر یافته است. (به عنوان مثال «یادداشت ورمونت»[21](۱۹۷۵) «روزهای خانه قایقی» [22] (۱۹۷۷) و «همان‌طور که می‌دانیم»[23](۱۹۷۹) از این‌گونه آثار اشبری هستند.)

اجتناب اشبری از برگزیدن یک موقعیت سیاسی آگاهانه، سبک هدف‌گیری پست‌مدرن او را نشان می‌دهد. آثار او در مباحثات آکادمیک در مورد شعر معاصر بی‌دلیل مورد احترام قرار نگرفته‌اند؛ بعد از این‌که لاول باعث تمرکز تفسیری بر گفتمان نقد جدید شد، اشبری به سنگ محکی برای تحلیل ساختارشکنی بدل شده است. به هر حال آن‌چه ما در این‌جا با آن مواجه هستیم ایده‌ای درباره‌ی سبک شعری یا کیفیت شعری نیست، بل‌که مسئله‌ی ایدئولوژی است و انواع ایده‌های فرهنگی که از طریق آکادمی (این سیستم ایدئولوژیک قاطع) ترویج می‌شوند. در آثار پست‌مدرن ما از برخی بحران‌های ثبات و تمرکزگرایی که یک فرهنگ امپریالیستی، مانند فرهنگ خودمان، (تلاش برای کنترل و توزیع بسیار گسترده‌ی کار انسانی) به طور اجتناب ناپذیری مجبور به مواجهه با آن است، آگاه می شویم. پاسخ به یک چنین موقعیتی ممکن است یک پاسخ ثابت یا سازش‌پذیرانه باشد و ممکن است به مقابله با چنین رخدادهایی و تغییر آن‌ها بینجامد، یا ممکن است نسبت به عمل‌کرد آن‌ها عکس‌العمل نشان دهد.

برت واتن[24] بر این باور است که: «آزمودن "سیاست شعر" در گرو ورود شعر به جهان به روشی سیاسی است». واتن زمانی یک شاعر شعر زبان بوده است، بنابراین برای او سیاست بیش‌تر به معنای اپوزیسیون است تا سازش‌پذیری. او ادامه می‌دهد: «چیزی که ما باید تشخیص دهیم این است که هر دو نوع نوشتار چه مخالف یا سازش‌پذیر از نظرشخصیتی سیاسی هستند و هر کدام نوع مشخصی از وضعیت سیاسی برای زندگی در آمریکای امپریالیست را ارائه می‌دهند.» علاوه بر این از دیدگاه یک نویسنده مانند واتن شعرهای

[19] McMichael
[20] Turner Cassity
[21] Vermont Notebook
[22] Houseboat Days
[23] As We Know
[24] Barrett Watten

سازش‌پذیر در دهه‌ی ۷۰، یک عقب‌نشینی در مقابل مسئولیت‌های نقادانه‌ی هنر و حتا شاید تاییدی فعالانه و کامل بر رخدادهای اجتماعی و سیاسی روزمره به شمار آیند.

کسی نمی‌تواند در مورد این مفاهیم بی‌طرفانه بنویسد. بی‌طرفی در این‌جا درواقع انتخاب موقعیت سازش‌پذیری است و در حالی که من تا حدودی این نوع شعر (سازش‌پذیر) را می‌پسندم، اما فکر می‌کنم که امروزه مهم‌ترین آثار نوشتار آمریکایی در جایی دیگر [درحوزه‌ی شعر اپوزیسیون] شکل می‌گیرد. هم‌چنین اهمیت این آثار در اپوزیسیون بودن سیاسی‌شان منحصر نمی‌شود. مهم‌ترین آثار نوآورانه از نظر سبکی که امروزه در مجلات،کتاب‌چه‌ها، جزوات و به طور فزاینده‌ای کتاب‌ها قابل ردیابی است، آثار شاعران مختلفی است که با شعر زبان مرتبط هستند. این احتمال نمی‌تواند شگفت‌انگیز باشد، به خاطر این‌که این آثار در ۱۰-۱۵ سال گذشته به طور فعالانه تحت چکش‌کاری قرار داشته‌اند و مقالاتی که در جست‌وجوی تجربه‌گرایی آمریکایی در طول آن دهه بوده‌اند به آن‌ها پرداخته‌اند.

البته به‌رغم ضرورت‌های سیاسی، برخی از این آثار ضعیف هستند، تعدادی مبتذل هستند و حجم انبوهی از آن‌ها فقط یک مشخصه‌ی شکلی یا زیبایی‌شناختی دارند. به‌هرحال در این‌جا آن‌چه مد نظر من است چنین مواردی نیست، بل‌که چیزی که من می‌خواهم نشان دهم نفوذ شعر زبان است در جست‌وجوی این امرکه چه‌گونه به جهان از طریق یک منش سیاسی وارد شود و چنین ورودی به چه معناست؟

وردزورث[۲۵] و بلیک[۲۶] هرکدام از منظر جاودانه‌گی (اگر جاودانه‌گی در هنر مورد نظر باشد) جایگاه قابل ستایشی دارند و در سال‌های بعد در منابع مختلف بیشتر هم مورد ستایش قرار خواهند گرفت. اما بین سال‌های ۱۷۸۹ و ۱۸۱۵ آثار وردزورث و بلیک به طرز متفاوتی به دنیا عرضه شد و هنر آن‌ها دو سیاست شعری متفاوت و متقابل را ارائه داد. هر کدام بخشی از یک ساختار فرهنگی واحد هستند، اما هر کدام فرهنگ را (گذشته، حال و آینده‌اش را) به روشی عمیقن متفاوت متصور شده‌اند. هنگامی که آن‌ها آثارشان را به وجود آوردند، در مورد «تخیل»[۲۷] مجادله‌ای به وجود آمد که منجر به یک تنازع سیاسی و اجتماعی شد. دقیقن در مورد تمام نویسنده‌گان مورد بحث در این مقاله که دیدگاه‌های گسترده‌ی اجتماعی داشته‌اند، چنین امکانی در آینده وجود دارد. و ما نیز امکان انتخاب داریم. پیشینه‌ی روزگار ما از سوی شاعران مختلفی در حال ثبت‌شدن است و این پیشینه‌نگاری‌های شعر می‌تواند جایگزین تاریخ‌های فعلی شود زیرا که من بر این باورم که پیشینه‌ای که شامل شاعران شعر زبان باشد بی‌نهایت مهم است. من می‌خواهم در این‌جا به روشی مختصر و جدلی، نتیجه و دست‌آورد مخاطرات این گروه را ثابت کنم.

من باید جستار خویش را با نگاهی همسوگرایانه به بخشی از مقاله‌ای که اخیرن ریچارد رورتی[۲۸] نگاشته است، آغاز کنم. این مقاله هیچ نسبتی با شعر معاصر آمریکا ندارد.

---

[25] Wordsworth
[26] Blake
[27] imagination
[28] Richard Rorty

«دو رویکرد عمده وجود دارد که از طریق آن تلاش فکری انسان با قراردادن زنده‌گی دریک پس‌زمینه‌ی فراخ به آن معنا می‌دهد. نخستین رویکرد تعریف داستان مشارکت در یک اجتماع است. این اجتماع ممکن است یک مورد تاریخی واقعی باشد که انسان درآن زنده‌گی می‌کند یا مورد واقعی دیگری که از نظر مکانی و زمانی با او فاصله دارد و یا یک مورد کاملن خیالی. دومین رویکرد، توصیف خودش در جایگاه فعلی‌اش در رابطه با واقعیتی غیرانسانی است. این رابطه بلافصل است بدان جهت که از رابطه‌ی بین چنین واقعیتی و قبیله‌ی آن‌ها یا ملت‌شان یا رفقای آن‌ها گرفته نشده است. من باید ماجرای گروه اول را به تمایل برای انسجام[۲۹] و عینیت[۳۰] تعبیر کنم.»

همان‌گونه که می‌دانیم، رورتی دلبسته‌ی «داستان‌هایی» است درباره‌ی آن‌چه که نام‌اش را انسجام می‌گذارد (ماجراهای عمل‌گرایانه‌ی این‌جا و اکنون) به عبارت دیگر، داستان‌هایی که مورد علاقه‌اش هستند خارج چارچوب کاری «همتایان فرهنگی»اش[۳۱] قرار می‌گیرند؛ گروهی که او آن‌ها را «روشن‌فکران بورژوای پست‌مدرن»[۳۲] می‌نامد. این نشان‌گر وفاداری و انسجام آگاهانه‌اش است. اگرچه در این‌جا متعاقبن من می‌بایست نظراتی در مورد ایده‌های رورتی از پست‌مدرنیته ارائه دهم، اما باید در ابتدا به امتیازی که رورتی به خود روایت می‌دهد توجه داشته باشم. رورتی ادعا می‌کند (و در این مورد نقل قول بالا نمونه‌ای از کل آثار او است) که بشر به طور بنیادی بیش‌تر یک نقش اجتماعی دارد تا یک نقش عقلانی. او در ادامه می‌گوید که ما بشر را تنها در دو حالت ارتباطی، منطقی می‌دانیم. این ادعا به حد کافی چشم‌گیر و درخور توجه است، اما از آن فراتر این است که هر دوی این حالت‌ها روایت‌گر[۳۳] هستند.

همان‌گونه که مایکل دی سرتو[۳۴] و دیگران خاطرنشان ساخته‌اند، روایت شکلی از تداوم است که به کارگیری آن در گفتمان، روشی است برای مشروعیت‌بخشیدن به فرم‌های ایجاد شده از سوی نظم اجتماعی و درعین‌حال خودش موضوع چنین فرم‌های ایجادشده‌ای است. درون ساختارهای سخن، گزینه‌های انتقادی در نسبت با نظم‌های روایی عمومن از اشکال مختلف غیرروایی و ضدروایی ناشی می‌شوند. چنین حالت‌هایی خصوصن در گفتمان پست‌مدرنیسم رشد یافته است. به هر حال آن‌طور که ما در این لحظه به طور خاص می‌بینیم، هم ناروایت‌ها و هم ضدروایت‌ها برخلاف جهت نظم‌های ترتیب‌یافته، قاعده‌مند و موافق حرکت می‌کنند و فرم‌های مجزایی از سخن را توضیح می‌دهند. «ضد روایت» یک رویکرد طعنه‌آمیز و مشکل‌ساز است که به طور بنیادین رویه‌ای هزل‌گونه دارد. این رویکرد دیالکتیک را به چالش می‌کشد و موقعیت انتقادی آن در ساختار تضاد کامل می‌شود. از سوی دیگر ناروایت ایده‌ای برای تغییر و جایگزینی ندارد، این رویکرد در خودش برخی حالت‌های تفاوت فرهنگی را دارا است. برای تطبیق و عمومیت‌بخشیدن به ترمینولوژی ویلیام بلیک رویکرد ناروایتگری بیش‌تر در مقام «مخالفت» با رویکرد روایت‌گری ظاهر می‌شود تا نفی

[29] solidarity
[30] objectivity
[31] cultural peers
[32] postmodern bourgeois intellectuals
[33] narrative ones
[34] Michel de Certeau

آن. «دون ژوان» اثر بایرون[۳۵] یکی از انواع ضدروایت‌گری است و «میلتون» اثر بلیک[۳۶] نوع دیگر آن است. از سوی دیگر «وصال بهشت و جهنم»[۳۷] مسلمن ناروایت‌گری است.

زمانی که چنین فرم‌هایی (و ترمینولوژی مرتبط با آن‌ها) برجسته شده و مورد توجه قرار می‌گیرد، ارتباط ویژه بین ناروایت‌گری و ضدروایت‌گری در افق پست‌مدرنیسم شکل می‌گیرد. با این وجود، به خاطر این‌که رویکردهای ناروایت‌گری و ضدروایت‌گری ابداعات معاصر نبوده‌اند، حضورآن‌ها درآثار ادبی پیشین می‌تواند به تعریف رایج و خاص آن‌ها کمک کند. به عنوان مثال رویکردی ضدروایی را در نظر بگیرید که ساختار آن وابسته و منعکس‌کننده و در نتیجه پدیدآورنده‌ی تداومی روایی است که آن را تحت آزمونی انتقادی قرار داده باشند. به عنوان مثال ساختار بی‌ربط دون ژوان به طور محرمانه با سرنوشت روایت‌گر شعر گره خورده است (که به طور اساسی روایت‌گر مجدد زنده‌گی خود بایرون از طریق چندین جابه‌جایی و ورود برخی افسانه‌ها از جمله دون ژوان به عنوان قهرمان شعراست) به طور مشابه شعر «میلتون» ویلیام بلیک نوعی محک انتقادی است از تاریخ انگلیس بین حدود ۱۶۴۰ تا ۱۸۱۰. آن تاریخ به عنوان یک سیستم (مجموعه) ارائه می‌گردد که در خودش سیستم‌های متنوع دیگری را تکرار می‌کند (به عنوان مثال رخدادهای زنده‌گی میلتون، رخدادهای زنده‌گی بلیک). علاوه بر این، تاریخ‌ها با زمینه‌ی روایی جامع‌تری نسبت به تاریخ زنده‌گی انسان آن‌طورکه در افسانه‌ها و مباحث یهودی-مسیحی[۳۸] آمده است، بیان می‌شوند. نقد تاریخ در شعر میلتون به عنوان روایتی مخفی و در تناقض با روایت عادی شناخته شده و پدیدار می‌شود. بلیک این ساختار را به عنوان دو چرخ‌دنده نشان می‌دهد، با چرخ مخرب (طبیعت) به یک سو می‌چرخد و با چرخ رستگاری‌بخش (هنر) به سوی دیگر. این تصویر به خودی خود نزدیکی رابطه بین روایت‌گری و ضدروایتگری را نشان می‌دهد.

در مورد ناروایت‌گری جریان متفاوت است. به عنوان مثال شعر «وصال بهشت و جهنم» در بین آثار بلیک بیش‌تر از همه به «آوازهای معصومیت و تجربه»[۳۹] هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا شباهت دارد. هر دو اثر در جست‌وجوی مشخصه‌ای بر می‌آیند که بلیک آن را تناقضات می‌نامد. علاوه‌براین هردو مجموعه‌ای از ساختارهای گل‌چین‌شده از مصالح مختلف هستند که رابطه بین قسمت‌های آن از طریق روایت‌ها مشخص نمی‌شود.

این خاصیت عجیب «وصال» به طور خاص به چند صورت برداشت می‌شود. این اثر با بحثی آغاز می‌شود که از لحاظ عرف شعری می‌خواهد چکیده‌ای از اثری که در پی می‌آید باشد. اما این بحث دریک واحد روایی کوچک آورده می‌شود که رابطه‌ی آن با بقیه‌ی «وصال» فقط می‌تواند به وسیله‌ی خلاقیت خواننده در ترسیم انواع مختلف تحلیل‌های زبانی و موقعیتی در نسبت با دیگر بخش‌های اثر سامان داده شود. «وصال» به همین اندازه شامل شماری از واحدهای کوچک روایی دیگر هم می‌شود که تمام آن‌ها خودبسنده هستند و یک بار دیگر، مناسبات مشترک‌شان به طورآگاهانه «ساخته» شده است، چراکه اثر در مجموع یک اثر روایت‌گر نیست.

---

[35] Byron's Don Juan
[36] Blake's Milton
[37] The Marriage of Heaven and Hell
[38] Jewish-Christian
[39] Songs of Innocence and of Experience

این حقیقت در مورد فرم درونی کار از طریق گوناگونی واحدهای نگارشی خاص مورد تاکید قرار می‌گیرد. برخی از آن‌ها روایی‌سازی[۴۰] شده‌اند(Narrativized)، یکی از آن‌ها مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌ها است و چهارتای دیگر ارائه‌کننده نمایشی توصیفی از انواع متفاوتی از ایده‌ها هستند. علاوه‌براین، موضوع مد نظر در این واحدهای متنی متفاوت به طور یک‌سان از قواعد خاصی پیروی می‌کند «جدل» (صفحه z) یک تمثیل توصیفی ظریف مبتنی براسطوره‌های انجیل است؛ «ترانه‌ی آزادی» (صفحات ۲۵ تا ۲۷) (که آن هم روایی‌سازی شده) یک قطعه‌ی چندزبانی است که موقعیت اصلی آن در تاریخ معاصر قرار دارد؛ و دیگر واحدهای روایت‌گر (به عنوان مثال صفحات ۱، ۲، ۱۳، ۱۵ و دو روایت قرارگرفته در صفحات ۳ تا ۷) به طور مساوی با توجه به نوع و مضمون تنوع دارند. ایستایی متمایز «وصال» به خوبی در واحدهای متنی خاص اجرا می‌شود، به عنوان مثال صفحات ۱۲ تا ۱۳ یک حکایت شخصی را روایت می‌کنند اما مکان رویداد یک جهت‌گیری دوباره درباب طبقات بنیادین و قطعی تفکر (فضایی، زمانی، اجتماعی) را به اجبار ایجاد می‌کند.

در نهایت فرد می‌بایست بی‌ثباتی متن را به عنوان یک کلیت مشاهده کند. اغلب نسخه‌های موجود از «وصال» در ترتیب صفحات ۱ تا ۲۷ چیده می‌شوند اما نسخه‌های E و G ترتیب‌های قابل قبول جایگزینی را گسترش داده و نسخه G درواقع از سوی خود بلیک صفحه‌بندی شده است. صفحات تغییر کننده ۴، ۱۴ و ۱۵ هستند که به گونه‌ای جابه‌جا می‌شوند که دو ترتیب جدید برای اثر ایجاد می‌شود. در این‌جا باید دقت داشت که نوعی عدم قطعیت مشابه در روابط متنی اثر بلیک یافت می‌شود. هیچ نسخه‌ای از ترانه‌ها ترتیبی مشابه با نسخه‌ی دیگر ندارد و این تغییرات در بخش‌بندی پیش‌بینی شده و تعمدی است و دلایل زیادی وجود دارد که فکر کنیم بلیک به‌وسیله‌ی تحقیقات کلاسیک و انجیل به این نوع از تجربه‌ی متنی متمایل شده است. نظم این تنوع دیوانه‌وار موضوعات هرچه که هست یک نظم روایت‌شناختی نیست. درواقع ازآن لحظه که فرایند خواندن در حوزه‌ی چاپ فضائیت می‌یابد، روایت یک اتصال موقتی است. نمی‌توان به ساده‌گی گفت که متن تزئین یا تصویر شده است، بل‌که بهتر است بگوییم که سخنی شفاهی در حکم مجموعه‌ای از تصاویر، تخیلات و چیدمان‌ها رشد می‌کند. وقتی می‌گوییم کسی آثار بلیک را می‌خواند، مثل این است که کسی آن‌چه که در مورد یک نقاشی خوانده را بگوید؛ البته اگر اثر بلیک به ما در حالت چاپی ساده ارائه شود ما احتمالن به خواننده‌ی غیراستعاری متن تبدیل خواهیم شد. این موضوع عمومن زمانی اتفاق می‌افتد که در آموختن بلیک سعی شود، اما درواقع این نوعی خوانش اشتباه است، یک حالت انتزاعی که هیچ‌چیزی برای یادآوری آن به عنوان یک فعالیت تخیلی وجود ندارد. به طور خلاصه بلیک را باید حتمن از روی متن یا دست‌نوشته‌ی اصلی خواند.

بنابراین اثری مانند «وصال» با چه ترتیبی انتشار می‌یابد؟ بلیک آن را ترتیب تخیل می‌نامد، ترتیبی که از طریق خلاقیت یا فرایندی که روابط کشف‌نشده‌ی چیزها را کشف می‌کند ایجاد شده است. برجسته‌ترین مولفه‌ی محتوای شدیدن متمایز شعر «وصال» این است که این شعر خواننده را تشویق می‌کند تا روابط قائم‌به‌ذات و روابط گرامری که به طرزی عادی از آن‌ها اجتناب شده را کشف کند. ضدروایت‌گری قراردادهای عرفی را زیر سوال می‌برد و شرایط برای فعالیت تخیل را گسترش می‌دهد. درواقع ضدروایت‌گری اغلب

[۴۰] نویسنده با ساختن این فعل جعلی قصد دارد تا تصنع عمدی بلیک دراستفاده ازفرم روایی به عنوان یکی از واحدهای نگارشی را نشان دهد و توجه خواننده را به این موضوع جلب کند که بلیک وجه روایی را به عنوان یک تمهید و عنصری خارجی بر بخشی از اثرش اعمال کرده است.(توضیح ویراستار)

موقعیت‌های تخیلی‌ای ایجاد می‌کند که از امپریالیسم روایت‌گری در حال فرار است. اما نا‌روایت‌گری به تنهایی در میان قلمروهای روایت‌گری، جهان کاملی ایجاد خواهد کرد که بلیک آن را تخیل می‌نامد.

ما یک‌بار دیگر باید بپرسیم که نظم چنین جهانی چیست؟ اگر ما برای یک لحظه مهم‌ترین تغییرات در بخش‌بندی شعر را انعکاس دهیم، پاسخ ممکن است به دست بیاید. صفحه‌ی ۱۵ (اپیزود «چاپ‌خانه‌ای در جهنم») در نسخه‌ی E در انتها می‌آید، بلافاصله پس از «ترانه‌ی آزادی» که اثری با نتیجه‌گیری سنتی است. این جایگیری دراماتیک به‌وضوح توجه ما را نه‌تنها به فرایند خلاقانه‌ی خود اثر جلب می‌کند، بل‌که هم‌چنین به دیدگاهی شیطانی اشاره دارد مبنی بر این‌که تمام دانش، چه تخیلی و چه غیرتخیلی، باید فرم‌های زبانی تولید شده از طریق فرایندهای اجتماعی باشند. در تمام نسخه‌های «وصال» موضوع فرایندهای خلاقانه‌ی بلیک [در ترتیب‌بندهای‌شعر] به اجرا گذاشته می‌شود. این موضوع توجه را به مضامین ذاتی و خصوصیت اجتماعی یک اثر تخیلی جلب می‌کند. جایگزینی صفحه‌ی ۱۵ در انتها روشی است برای اهمیت‌دادن به چنین ایده‌هایی.

بنابراین شعری مانند «وصال» به ما اصرار می‌کند تا ترتیب نا‌روایت‌گری را ترتیب تولید بدانیم (در مقابل ترتیب‌های انعکاس و بازتولید). معنای «وصال» ابزار و شکل تولید این شعر است. می‌توان گفت: این «شعری درباره‌ی شعر» است، اما نه درباره‌ی «ایده‌ی» شعر. «وصال» از این نظر که به عنوان یک سری از کارکردهای پیچیده‌ی اجتماعی درک می‌شود «درباره»ی شعر است. در «وصال» شعر «خود را تجربه می‌کند». «شعر اجرا می‌شود» و این ویژه‌گی به عنوان یک عمل اجتماعی خلاقانه به طور عمد در کانون توجه خواننده قرار داده می‌شود. این‌جور چیزها همیشه در آثار بلیک اتفاق می‌افتد. به عنوان مثال در «اورشلیم»[41] بخشی از خلاقیت او درگیر فهماندن این موضوع می‌شود که تجلی[42] آلبیون در حقیقت اثری است که بلیک خلق می‌کند و آن را اورشلیم می‌نامد.

این مثال از بلیک یک نقطه‌ی شروع مفیدی برای توجه یک بدنه‌ی عظیم و با اهمیت نوشتار معاصر است که در آن نا‌روایت‌گری و ضدروایت‌گری به طور برجسته شکل می‌گیرد. مثال بلیک تنها به خاطر مانوس‌بودن نیست که سودمند است، بل‌که بیش‌تر به این خاطر است که او یک نمونه‌ی مساله‌ساز است. در «وصال»، یک اسطوره‌ی رستگاری‌بخش بیان می‌شود که بیش‌تر مبتنی بر فرم‌های خلاقیت است تا فرم‌های اصلاح[43] در چارچوب کلی فرهنگ یهودی-مسیحی یک نظم رستگاری‌بخش مبتنی بر خلاقیت غیرطبیعی است و حفظ آن بسیار دشوار می‌نماید. اثر بلیک با بیش‌ترین تاکید بر یک فرهنگ یهودی-مسیحی تنظیم می‌شود و اگرچه اثر با موضعی غیرقاطعانه و خفیف نسبت به آن فرهنگ حرکت می‌کند، اما هرگز به طور کلی از میدان جاذبه‌ی آن خارج نمی‌شود. خلق به جای اصلاح، یک طرزفکر و (یک شیوه‌ی عمل) است که از طریق این اثر به ذهن متبادر می‌شود. این اتفاق به گمان من به طور عمده در «میلتون» و «اورشلیم» رخ می‌دهد. دامنه‌ای که تمایلات بلیک به تولید اثر را دربرمی‌گیرد فراتر از اصلاح است. او با نظریه‌ی اصلاح دشمن است. در انتها بلیک به یک مصالحه می‌رسد: او نظریه‌ی اصلاح سنتی را رد می‌کند اما او یک نظریه‌ی ارتدادی برمی‌گزیند مبنی بر این‌که شمای کلی امر رستگاری‌بخش از طریق به کارگیری مداوم خود-اصلاحی است که پدیدار می‌شود.

[41] Jerusalem
[42] emanation
[43] atonement

بنا بر آنچه تا اینجا دیدید آثاری مانند «ترانه‌ها» و «وصال» نارواییت‌هایی هستند که خودشان را درگیر اصلاح نمی‌سازند. آن‌ها انواع متنوعی از گفتمان‌های پساساختاری و به طورخاص آن‌چه که ما امروز به عنوان شعر زبان می‌شناسیم را شبیه‌سازی می‌کنند.

از آن‌جایی که فرم‌های نارواییت‌گر و ضدروایت‌گر در این آثار فراوان‌اند، آن‌ها شکل‌گیری جریان عمده‌ای از نوشتار پست‌مدرنیستی را تسهیل می‌سازند. اما برخلاف دیگر فرم‌های مشخص و قطعی پست‌مدرنیسم (آثار پست‌مدرنیسم آکادمیک مرتبط با مدرسه‌ی ییل[44] از یک سو و ریچارد رورتی[45] از سوی دیگر) شعرزبان نوعن یک محتوای آگاهانه‌ی متناقض و سیاسی را ترویج می‌کند. بنابراین شعر زبان خودش موقعیت‌اش را برای چپ‌هایی مانند «روشن‌فکران بورژوازی پست‌مدرن»[46] (مورد نظررورتی) مشخص می‌سازد.

شاعران شعر زبان با وجود این‌که یک گروه فوق‌العاده متنوع هستند، با پروژه‌های شاعرانه‌ای سروکار دارند که قوانین سطحی نگارش را می‌شکند و فرایندهای متداول خوانش را برهم‌می‌زنند. ریچارد فورمن[47] در مقاله‌ای تئوریک با آغازی الزام‌آور چنین می‌نویسد: «تلاش برای متمرکز شدن ... براطراف. اگر در طبیعت، کلمه‌ی "خدا" از این ایده‌ی مشهور گرفته شده است که مرکزیت در همه‌جا هست و پیرامون هیچ‌جا نیست. این کلمات جدید از حلقه‌ی نویسنده‌گانی می‌آید که پیرامون‌شان همه‌جا هست و مرکزشان هیچ‌جا نیست. آبیگیل چایلد در یک مانیفست گزین‌گویه‌وار[48] اظهار می‌دارد که هدف شعر اجرای «واحدهای بی‌معنای جدید و مرکب برعلیه جماعت مدیحه‌پردازان»[49] است. مقصود این است که شعر و نگارش به طور کلی از طریق نیروهای امپریالیستی (دیکتاتوری) استعمار شده‌اند و قدرت این تک‌گویی می‌بایست شکسته شود. هدف نوشتن می‌بایست آزاد کردن زبان برای برگرداندن آن از زیر سلطه‌ی ارتباطات انتزاعی و قراردادی مدیحه‌سرایان[50] (که امروزه آن‌ها را لژیون[51] می‌نامیم) به جهانی از انسان‌ها و کارکردهای انسانی باشد.

درنتیجه برنامه‌ی این نویسنده‌گان یک گرایش سیاسی و اجتماعی قوی و معمولن مستقیم دارد. من دراین‌جا می‌خواهم برای چند لحظه این موضوع را کنار گذاشته و بیش‌تر بر بعد محلی و حتا مولفه‌های فنی شعر زبان متمرکز شوم: به عنوان مثال تینا داراگ[52] در فرم‌های مطرح شده در «نوشتن روش‌مند»[53] از کار فرانچس پانک[54] اثر می‌پذیرد. داراگ آرایش فرم‌های متنی را (آن‌ها اغلب مانند بخش زیادی از شعر زبان غیر قابل خواندن به روش متداول هستند) با انتخاب یک طرح شفاهی اما اختیاری، به گونه‌ای که مصالح زبانی

---

[44] Yale school
[45] Richard Rort
[46] postmodern bourgeois intellectuals."
[47] Richard Foreman
[48] aphoristic manifesto
[49] "UNITS OF UNMEANINGNESS INCORPORATED ANEW VS. A COMMUNITY OF SLOGANEERS"
[50] SLOGANEERS
[51] Legion
[52] Tina Darragh
[53] procedural writing
[54] Francoise Ponge

از صفحه‌ای در یک فرهنگ لغت می‌آیند، تولید می‌کند. امتیاز این نوع اجرا خیلی واضح است. اگر ما کمی از نوشته‌های تجربی برنادت مایر[۵۵] را به عنوان یک شعر واحد در «تجربه‌ها»ی[۵۶] او بخوانیم:

– به‌هم‌ریختن نظم زبان به طور سیستماتیک، به عنوان مثال نوشتن یک اثر که فقط شامل حروف ربط باشد یا اضافه‌کردن اسم مصدر به هر خط از یک قطعه شعر یا نثر و غیره.

– ارائه‌ی گروهی از کلمات (تهیه‌ی لیست یا انتخاب به طور تصادفی)، سپس ارائه‌ی یک قطعه شعر یا متن ادبی فقط با این کلمات. آن‌چه این کلمات امکان‌اش را می‌دهد. اجازه‌دادن به آن‌ها که شکل خودشان را داشته باشند و/یا: استفاده از کلمات مشخص در یک مسیر مشخص مانند کلمه‌ی یک‌سان در هر خط یا جای مشخص در هر پاراگراف و ... طراحی کلمات.

– نوشتن آن‌چه نمی‌تواند نوشته شود، به عنوان مثال استفاده از یک لیست ایندکس. (خواندن یک ایندکس به عنوان یک شعر)

– تلاش برای نوشتن در موقعیتی ذهنی که به نظر می‌رسد کم‌ترین تجانس را داشته باشد.

– ملاحظه‌ی کلمه و خط به عنوان فرم‌ها. (تحریف اشتقاقی[۵۷] یک متن، به عنوان مثال استفاده‌ی خیلی زیاد از S مالکیت یا کثرت استفاده از حروف باریک مانند llftii)

– تلاش برای صرف‌نظرکردن از تمام دلالت‌های ضمنی یک قطعه از شعر.

آخرین توصیه‌ی در لیست تجربیات نگارشی مایر[۵۸] به طور مناسب و مختصر مشخص می‌گردد:

– «تلاش برای تغییر زبان و هرگز معروف‌نشدن»

پیام او واضح است: نوع نگارش مورد تحسین در زمان او در فرم‌های مطبوع و مقبول رخ می‌دهد، درواقع در این زمان (در هر زمان، کسی چه می‌داند؟) شهرت به طور قراردادی و قواعد گفتمان روایت‌گرانه به طورکاربردی مرتبط با هر چیزی هستند که می‌بایست غیرشعری، غیرانسانی و به عنوان یک شکست و حتا شاید به عنوان یک خیانت تلقی شوند. احیای شعر و تغییر زبان به معنی تلاش برای نوشتن چیزی که «نمی‌تواند نوشته شود» و تولید چیزی که نمی‌تواند «خوانده» شود (یک ایندکس، شمار زیادی از حروف باریک) و به طور خلاصه برهم زدن نظم زبان و قراردادهای رایج آن است.

«تجربیات» مایر خیلی شفاف در مورد شماری از مهم‌ترین ویژه‌گی‌های شعر زبان صحبت می‌کند. در نخستین قدم، نوشتن به عنوان چیزی که باید انجام شود درک می‌شود، نه چیزی که می‌خواهد تفسیر شود. از این منظر ایده‌های هوراسی[۵۹] بر افلاطونی[۶۰] برتری

[55] Bernadette Mayer
[56] Experiments
[57] syncretistic
[58] Mayer
[59] Horatian

می‌یابد. معانی ورای این آثار ایده‌هایی نیستند که فراتر از متن وجود داشته باشند. در این‌جا معنی به عنوان بخشی از فرایند نوشتن (درواقع خود نوشتن) است. بنابراین چارلز برنستین[۶۱] از شعری سخن به میان می‌آورد که «بر رسانه‌ی خود به عنوان ماهیت، ساختار، طراحی، تنظیم، چیدمان، برنامه‌ریزی و سازمان‌دهی تاکید دارد: «چیزی که نوشته می‌شود، در یک شکل خاص نوشته می‌شود، کلمات و نحو متنوع و تکنیک‌های انتخابی خاصی درآن استفاده می‌شود ... برخی اوقات این فرایند به طور ناآگاهانه یا غریزی صورت می‌گیرد ... در هر مورد تصمیم‌های فرمی مختلفی اتخاذ می‌شوند و این تصمیم‌ها اثر را شکل می‌دهند.» این نوع بیان (که به طور مکرر در مانیفست‌های شعر زبان می‌آید) در این مورد بحث می‌کند که سخن، از جمله سخن شاعرانه، مبتنی بر معنای ارجاعی نیست، بل‌که در ساختار خود معنادار می‌شود. نوشتن یک رخداد، یک کنش و در زمان ما یکی از اصول اجرایی است که شامل ایجاد ایدئولوژی نیز می‌شود، برای ارائه‌ی چنین نوشتنی (ایدئولوژیک مثل مدیحه‌سرایی یا شعارپردازی) است که زبان در حال تولید و بازتولید متونی با یک هدف و یک آیکون است. برنستین در این باره می‌گوید: «نشانه‌های زبان ... فقط ساختار نیستند، آن‌ها بی‌حرکت نمی‌نشینند، هم‌چون نشانه‌هایی در یک کد و یا دال‌هایی به جای چیزهایی در طبیعت که ما را به آن‌ها ارجاع می‌دهند.» ما می‌خواهیم از شعر بیش‌تر به عنوان «ایجاد یک مسیر» یاد کنیم تا درحکم «طراحی یک باغ». «متن‌ها خودشان مدلول هستند، نه دال. متن نیازی به هیچ هرمنوتیکی ندارد برای این‌که خودش، خودش است.»

دومین رویکرد اساسی شاعران زبان به شعر و نوشتن در تمایل شدید آن‌ها به بی‌معنایی، یاوه‌گویی و تکه‌تکه‌شدن ریشه دارد. این شاعران تجربه‌های زبانی‌ای را که چنین شرایطی را تولید و تبلیغ کنند، اجرا می‌کنند. از دید آن‌ها به عنوان خواننده، این رویکردی باستان‌شناسانه[۶۲] است. دیدگاه‌ها و نقدونظرهای انتقادی آن‌ها توجه اندکی به «تفسیر» دارد، و بیش‌تر به گونه‌ای شفاف‌سازی می‌نماید که انگار رفتار و روش زنده‌گیِ انواع مختلفی از متون، که پویا و زنده‌اند، در حال بررسی است. هنگامی که آلن دیویس[۶۳] و نیک پیومبینو[۶۴] شعر را به عنوان یک مرکز هندسی با «فواصل نامعین»[۶۵] می‌بینند، آن‌ها روشی برای مشاهده و روشن‌ساختن متونی که آن‌ها «خوانش زمینه»اش[۶۶] می‌نامند، اعمال می‌کنند. اگر دوباره نگاهی به «نوشتن روش‌مند» اثر تینا داراگ بیندازیم، متوجه می‌شویم که صفحات یک فرهنگ لغت به طور ناگهانی به عنوان یک زمینه‌ی نامتجانس و ناآشنا افشا می‌شوند. تکه‌های پخش‌شده در اعماق و لایه‌های کنش‌های متقابل که از چشم کاربران فرهنگ لغت پوشیده مانده است. این باستان‌شناسیِ دانش نوعی مداخله‌ی عمدی در و از طریق فرایند نوشتن را نشان می‌دهد. خوانش زمینه و نوشتن روش‌مند رخدادهای خیلی آنی‌ای هستند که در لایه‌های[۶۷] نوشتن مداخله می‌کنند.

به‌هرحال آن‌چه که برای این کنش‌های مداخله‌گر اهمیت دارد این است که آن‌ها از موقعیت نسبی خودشان آگاه هستند. این شاعران نوعی باستان‌شناسی را گسترش می‌دهند که رابطه‌ای عینی و مستقیم با حوزه‌های مورد جست‌وجوی آن‌ها ندارد. یک «تاثیر قابل تبدیل» بین نگارش و خوانش وجود دارد، حلقه‌های بازخوردی که بر توسعه‌ی فعالیت‌شان به طور تصادفی و تقابل عمدی در زمینه‌ی

---

[60] Plotinian
[61] Charles Bernstein
[62] archaeological
[63] Alan Davies
[64] Nick Piombino
[65] Indeterminate intervals
[66] Field Reading
[67] deposits

کارکرد پویای زبان اصرار دارند: «مکانی وجود دارد که شما از آن می‌آیید و مکانی وجود دارد که شما به آن می‌روید؛ برای رسیدن به این مکان، خود راه‌پیمایی به اندازه‌ی نقطه پایان ارزشمند است، چون وقتی شما در حال رفتن به آن‌جا هستید چیزهای دیگری می‌یابید که با نقطه‌ی پایانی مرتبط هستند و به شما کمک می‌کنند تا آن نقطه‌ی پایان و چیستی آن را تعریف کنید. ترکیب‌ها و ارتباطات جدید مورد تجربه قرار می‌گیرند. برای یافتن موقعیت هندسی خود، شما دوباره آن را در هر زمان تعریف می‌کنید و به طور سیستماتیک در حال یافتن هماهنگی‌های جدید هستید.»

این متن به ما خاطرنشان می‌سازد که در دیدگاه شعر زبان، زمان همیشه حال است. بااین‌وجود گذشته و آینده مورد توجه اساسی شاعرانی هستند که می‌خواهند آثارشان تمسخرآمیز و هجوگونه باشد، انگار که امپریالیسمِ امروز و اکنون را بازنمایی می‌کنند.

عمل‌گرایی متنی[۶۸] که در خود شعر زبان گسترش می‌یابد، شاعر را در فرایند نوشتن قرار می‌دهد. شاعر متون خود را دست‌کاری کرده و آن‌ها را گسترش می‌دهد، اما با این کار خود شاعر هم، لزومن به موضوعی برای اثر بدل می‌شود. به قول بروس آندروز[۶۹] «متن خواننده را می‌خواند» که در این‌جا بدین معنا است که متن نویسنده را هم می‌خواند. نویسنده/خواننده‌ی پویا با اجرا و تداوم متون از محدودیت‌ها عبور کرده و مشخصه‌ی پویایی را نمایان می‌سازد.

بنابراین ما می‌توانیم زمینه‌ی کلی (سیاسی و سبکی) که از طریق آن رویه‌های ضدروایت‌گری و ناروایت‌گری شعر زبان را که در حال گسترش هستند، ببینیم. برای این شاعران روایت ویژه‌گی مسئله‌سازسخن است، زیرا ساختار آن بر مبنای داستان‌هایی است که زمینه‌ی تجربیات را محدود و منظم می‌سازد. از این دیدگاه روایت‌گری یک مشخصه‌ی محافظه‌کارانه‌ی گفتمان است و بنابراین از هر لحاظ کم‌ارزش تلقی می‌شود. به عنوان مثال اشعار برنستین نوعن با حمله به «آغازهای متدوال» شروع می‌شوند. در متون سنتی، «آغاز» نشانه‌هایی دارد مبنی برجهت‌گیری متن به عنوان یک «متن واحد» که «تداوم در آن امکان‌پذیر است». به خاطر این‌که کدهای اساسی رویه‌ی خوانش در همان آغاز پی‌ریزی می‌شوند. اما اشعار برنستین با کنارگذاشتن موانع و ایجاد مشکل شروع می‌شوند. کدهای آغازین او همواره متناقض هستند، همان‌گونه که می‌بینیم در ابتدای یکی از حیرت‌انگیزترین شعرهای‌اش با عنوان «چون که عشق چنان روحی دارد که اگر تصویرش کنند می‌میرد» می‌آورد:

> انبوه تفکر پیشرو برای مداخله در ریختن گچ. جلوه‌های بسیار «بیرون بکش». آشکارا بغرنج از اولین بار بعضی چیزها و نکن. قوع دیرپای زنگوله، ارتفاع، انعطاف به. اولین، دراین لحظه، بی‌هدف، اهداف. تا سرحد آسفالت- خطابه‌ی بیش ازحد، استلزام. این حلقه‌های بسکتبال به من چپ‌چپ نگاه می‌کنند. (۱)

از این مجموعه‌ی ظاهرن متفرق در ابتدای یک شعر، کسی به ندرت می‌تواند دریابد که چه‌گونه باید آن را ادامه داد. ما در آغاز یک شعر هستیم. ما همین‌قدر می‌دانیم، بنابراین ما قبول می‌کنیم که تداوم ممکن است. برنستین در ابتدا این تعریف را فرض می‌گیرد و سپس به آن حمله می‌کند. ادامه‌دادن این متن بدین معنی است که خواننده به این قضاوت دست یافته است. قضاوت ادبی درباره‌ی حرکت ابتدایی برنستین. و اگر ما واقعن با متن همراه شویم کشف خواهیم کرد که روابط و فرم‌ها زمانی می‌توانند نظمی داشته باشند که

[68] textual activism
[69] Bruce Andrews

این نظم به طور فعالانه ازسوی خواننده مشخص گردد. ما هم‌چنین کشف خواهیم کرد که چنین روابط و فرم‌هایی، نظمی چندگانه دارند وآن‌ها از خواننده به خواننده و از خوانش تا خوانش تغییر می‌کنند . تداومی در انتظار ما نیست و این ایده که باید منتظر ادامه‌ها باشیم، اکیدن پس زده می‌شود.

این رویه‌ی ضدروایت‌گری شعر زبان است و معمول‌ترین فرم و نشانه‌ی سبک‌شناختی شعر برنستین به شمار می‌آید. رویه‌ی نارروایت‌گری در بهترین حالت در فرم‌های استادانه‌ای از نوشته‌ی سریالی ران سیلیمن[۷۰] یافت می‌شود. Tejanting بدین صورت شروع می‌شود:

«این نه.
پس چی؟
من همین‌طور هی آغاز کردم. این نه.
هفته‌ی پیش نوشتم «ماهیچه‌های نخل من چنان دردناک از شقه‌کردن کباب ران که من قلم را به سختی می‌گرفتم» پس چی؟ امروز صبح لب‌ام تاول زده.
از حدود تا درون که. دوباره و دوباره من شروع کردم. نور خاکستری روز اتاق زرد را پر می‌کند
طوری که محزون است. این نه. روغن داغ از روی اجاق سر رفته است.
آن هم نه. هفته‌ی پیش نوشتم «ماهیچه در ریشه‌ی شست چنان سفت از بریدن آن گوشت گوساله که خیال کردم شستم کوفته شود. اینطوری نه. شروع کنم؟ امروز صبح لب‌ام حساس شده، بدشکل شده. من روی صندلی کهنه پشت به گل بادیان نشستم. درباره‌ی این‌ها می‌توانستم راه‌های دیگری رفته باشم.» (۲)

××× برنستین در یک مقاله‌ی مهم با عنوان «روایت روایت‌گری»[۷۱] در مورد اثر سیلیمن می‌گوید که نارویت‌های سیلیمن آگاهانه علیه وقایع‌نگاری، علیت و وحدت کاذب عمل می‌کند. او این ایده را در یک نظر کلی برجسته می‌سازد که می‌تواند برای تفسیری ویژه از متن لحاظ شود. من عینن نقل قول می‌کنم: «جزئیات در قالب جزئیات است، لحظات مشخص در لحظات مشخص، به اضافه‌ی عدم امکان روایت‌گری تناسب پذیر. با هر جمله‌ی جدید یک بارگیری[۷۲] جدید صورت می‌گیرد که نه‌تنها زوایه تغییر کرده است، بل‌که کلوزآپی می‌شود که موضوع تغییر می‌کند. هنوز ممکن است که ظاهر همان باشد و بر آن پافشاری می‌شود. یا این‌که زنجیره‌ای به‌هم‌پیوسته باشد: «الف» رابطه‌ای با «ب» و «ب» با «جیم» دارد، اما «ب» و «جیم» هیچ‌چیز مشترک ندارند. متن سیلیمین خودش را به «این نه»[۷۳] متعهد می‌سازد. به یک خلاقیتی که دوباره و دوباره شروع می‌شود. اما درحالی که اثر به‌وضوح متنی پیشرو است، حرکت آن از سوی یک توتالیته‌ی روایی‌شده[۷۴] کنترل نمی‌شود. درعین‌حال اگر کار به سمت آینده، و به سمت «بعد چه می شود»[۷۵] جهت‌دهی شده باشد، خودش را در هردوی حال و گذشته می‌نشاند: چیزی که او در دو خط اول خود بر آن حاکم می‌شود همانند "this" و سپس "then" است. تاثیر اصلی همان حس درخشان بی‌واسطه‌گی است که به‌هرحال ثابت یا رسمی نیست. متن در حالیت خود

[70] Ron Silliman
[71] Narrating Narration,"
[72] embarkation
[73] Not this
[74] narrativized totality
[75] what comes next

بی‌قرار است، بی‌قرار است در حالیتی که به طور کلی متزلزل است، هم به لحاظ ارتباط‌اش با گذشته، و هم تعهدش نسبت به آینده. درحقیقت، اجرای انرژیک سلیمین به‌تدریج نشان می‌دهد که گذشته و آینده خودشان رو به بسیاری از امکانات گشوده هستند.» برنستین در ادامه با بیان این‌که هر صحبت ما یک تغییر مسیر است می‌نویسد: «من می‌توانستم در مورد این شعر از مسیر دیگر ی بروم».

در اثری مانند «تجینتینگ» زبان در حال تنظیم و دراماتیزه‌کردن واقعیت‌های اساسی و قطعی فضای اجتماعی و روابط اجتماعی است. متن سلیمن یک استعاره‌ی وسیع عالم بشری است. رخدادها در گذشته به طور مداوم از طریق امکانات مربوط به زمان حال و فراتر از زمان حال دچار تخطی می‌شوند: کلمات و عبارت‌ها تکرار شده و به‌آرامی جایگزین فرم‌های ترکیبی، ایماژها و الگوهای آوایی می‌شوند. درنتیجه ما با زمان یا همان نتیجه‌ی احتمالات در سطحی شدیدن تحت فشار مواجه می‌شویم. تغییر فرم تکرارها، پس‌زمینه‌ی متنی را برای احتمالات بیش‌تر باز می‌گذارد. آن‌ها هم‌چنین مداخلاتی تکان‌دهنده در لحظات ضروری متن را موقعیت‌یابی می‌کنند:

«اتاق زرد رنگ محزونی دارد. هرجمله بقیه را توضیح می دهد.»

اما شاید برجسته‌ترینِ تمام موارد، انتقال گذشته یعنی متنیت‌های پیشین[۷۶] از درون فرایند تولید اثر باشد. درحالی‌که فرم‌های متنی «اولیه» در برخی تغییرات «بعدی» ظاهر می‌شوند، نوعی فرایند دگرگونی متقابل به‌طور معکوس عمل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که تغییرکردن «اولیه»ی متن‌ها از طریق مبانی حافظه‌ی «بعدی» صورت می‌پذیرد. بنابراین در پاراگراف بعدی تجانتینگ، زمانی که ما بیان می‌کنیم «هر جمله به جای کل حساب می‌شود» قافیه‌ی[۷۷] جملات یک دیدگاه جدید از فرم سابق «هر جمله در جای خود لحاظ می‌شود» را تحمیل می‌کند. ما به ساده‌گی[۷۸] مشاهده می‌کنیم که جایگاه ویژه‌ی هر جمله از نظر موقعیتی با تمام مابقی آن شعر یک‌پارچه است. فراتر از بازی‌های زبانی، شعر ایده‌ی تاریخ را به عنوان حضوری عمیقن دیالکتیکی، درست مثل خود اثر سلیمین، مدنظردارد. «گذشته» پایدارتر از آینده یا حال نیست. تمام زمان‌ها در مقابل تغییر آزاد هستند.

شعر سلیمن به معنای وسیع کلمه به دنبال اجرای متنیِ آزادسازی تاریخ بشری است. شعر او که در ریشه‌های خود مارکسیست است؛ از صافی نقد مکتب فرانکفورت و به‌خصوص آثار بنیامین عبورکرده است. مارکسیسم او به معنای واقعی کلمه «غربی» است و در حوزه‌ی سرمایه‌داری پیشرفته و امریالیسم سیاسی آمریکا عمل می‌کند. مبارزه‌ی او علیه شکل‌بندی‌های استعماری جامعه در نقد او از اشکال زبانی ظاهر می‌شود که «واقعیت» جهان و تاریخ سرمایه‌داری را تولید و بازتولید می‌کند.

سلیمن در کنار مخالفت‌های‌اش با «ارجاعیت» و «روایت»، علاقه‌ی به‌خصوصی به آن فرم مثالی نوشتار بورژوازی یعنی رمان دارد. او به «ارجاع» در زبان حمله نمی‌کند. همه‌ی زبان‌ها جمعی هستند؛ مگر به آن شکل سرکوب‌کننده و مسخ‌شده‌ی ارجاع که آن را «ارجاعیت» می‌خوانند و درآن زبان از کاربرد و کارکرد خود جدا (الینه) می‌شود: «وقتی زبانی به مرحله‌ای کاپیتالیستی از توسعه‌ی خود وارد می‌شود، آن‌چه رخ می‌دهد یک تغییر شکل زیباشناختی است از قابلیت لمس واژه‌ها به قابلیت‌های الزام‌آورِ توصیفی و روایی آن‌ها، پیش‌فرض‌های ابداع «رئالیسم»، توهم دیداریِ واقعیت در اندیشه‌ی کاپیتالیستی. این اشکال توسعه با ذات «ارجاع» در زبان (که در دست کاپیتالیسم مسخ‌شده و به «ارجاعیت» تغیر شکل داده است) گره خورده‌اند. سیلیمن شعر را «فلسفه‌ی عمل در زبان می‌داند»

[76] earlier textualizations
[77] rhyme
[78] Minimally

چراکه روش‌های او اجرایی، «اشاره‌ای» و نارواییت‌گر است. پس نوع درک بوطیقای شعر با آن‌چه ادارک از بوطیقای فرم‌های روایت‌گر را می‌سازد فاصله‌ی بسیار دارد. در هر رمان فریاد شاعرانه‌ای برای رهایی نهفته است: «خوش‌بختانه سرکوب موجودیت عنصر سرکوب‌شده را نابود نمی‌کند، بل‌که این عنصر هم‌چون یک تناقضِ اغلب پنهان، در بطن واقعیت اجتماعی ادامه می‌یابد و درعین‌حال به برانگیختن مبارزات طبقاتی برای کسب آگاهی نیز ادامه خواهد داد. «اما رمان که تحت سلطه‌ی «ارجاعیت» و «روایت» است، همواره در حال مسدود کردن مسیر خویشتن است. کارکرد شعرخلق نمونه‌ای است از زبانی در جست‌وجوی شفاف‌کردن کامل خویشتن. در این موقعیت بحرانی کاپیتالیسم متاخر، شعر «کارکردی اجتماعی از هنرهای زبانی» را عرضه می‌کند که بسیار رهایی‌بخش‌تر است از ساختار سرکوب‌گر رمان (رئالیستی): «اقدام به مبارزه برای کسب آگاهی درسطح آگاهی موجود.»

این‌که شاعران شعر زبان آن شق اول را انتخاب کرده‌اند نه تنها از طریق کارکرد شعری شان بل‌که هم‌چنین از آثار تفسیری و تئوریک آن‌ها نیز به خوبی نمایان است. اگرچه آن‌ها خیلی اوقات در مورد آثار یک‌دیگر بحث کرده و نظر می‌دهند، این مباحث اغلب هیچ شباهتی با تفسیر[۷۹] ندارد. البته نشانه‌های تفسیری در نظرات و نقدها دیده می‌شود، اما آن‌ها از انواع روش‌های بحث عملی (پراگماتیک) و بلاغی[۸۰] نافرمانی می‌کنند. به طوری که که اغلب «تفسیری» در مورد یک شعر خاص نخواهد بود؛ یا بیش‌تر توضیحی خواهد بود در مورد این‌که برخی اشعار خاص چگونه اجرا می‌شوند، به جای این‌که در این مورد باشد که به چه معنا هستند. یا همان‌گونه که در مورد آثار تینا داراگ و برنادت مایر دیدید، یک سری دستورها و رویه‌ها (یک دوره‌ی مختصر) در مورد چگونه نوشتن بیان می‌شود.

ویژه‌گی خاص متون نارواییت‌گرانه‌ی سیلیمن به خوبی نمایان می‌گردد اگر ما اثری مانند Tejanting را در کنار یک متن کلاسیک مانند یکی از آثار جان هولاندر[۸۱] قرار دهیم. ممکن است کمی کلیشه به نظر آید، اما درحقیقت کاملن برعکس این موضوع اتفاق می‌افتد. در مورد زمینه‌ی سیاسی-اجتماعی جنگ سرد آمریکا هر دو موقعیت شعر خود را در چنین وضعیتی تصور کرده و انعکاس می‌دهند. در نهایت هر دو به ترتیب شمارش فیبوناتچی[۸۲] به عنوان یک ابزار رویه‌ای مهم که از طریق آن شعرشان معنا می‌یابد متوسل می‌شوند. «نتایج جاسوسی» یک متن روایت‌گرانه است که یک‌سری از کدهای اطلاعاتی فرستاده شده ازسوی کوپکه‌ی[۸۳] جاسوس برای اشخاص مختلف دیگری در شبکه‌ی جاسوسی‌اش را شامل می‌شود. شعر داستان عدم علاقه‌ی روحی و فزاینده‌ی کوپکه (که بخشی از آن را حتا از خودش هم مخفی نگاه می‌دارد) به کار کردن به عنوان یک جاسوس را تعریف می‌کند. سرانجام کوپکه تحت نظارت امنیتی سازمان خودش قرار می‌گیرد و در انتها سازمان دستور به خاتمه یافتن کار وی می‌دهد[۸۴].

این داستان البته یک تمثیل اجرایی برجسته‌ای دارد که در آن «جاسوسی» با «شاعر بودن» برابری می‌کند. شعر پر از ارجاعات کددهی‌شده برای شاعران و نویسنده‌گان امریکایی است (مخصوصن معاصرین هولاندر). جمله‌ی معروف نیای دور و گذشته‌اش براونینگ (شاعر امریکایی اواخر قرن نوزدهم) «چگونه می‌توان یک معاصر را هدف قرار گرفت»[۸۵] از سوی شخصیت جاسوس این

[79] interpretation.
[80] performative
[81] John Hollander's Reflections on Espionage
[82] Fibonacci
[83] Cupcak
[84] calls for his "termination
[85] "How It Strikes a Contemporary,"

شعر مورد تاکید قرار می‌گیرد. داستان هولاندر (مانند قهرمانش) از سوی هیچ نوستالژی‌ای هدایت نمی‌شود، بل‌که از سوی یک احساس نافذ نابه‌هنجاری اجتماعی تحت کنترل قرار می‌گیرد. دنیای این شعر بر محوری از «آن‌ها» و «ما» طراحی می‌شود که هردو موقعیت جنگ سرد و آنتاگونیسم[۸۶] (ضدقهرمان پروری) نوعی و بخش‌بندی بین مکتب‌ها[۸۷] یا گروه‌های شاعران را انعکاس می‌دهد. تمام این موارد سرگرم‌کننده می‌شد اگر قهرمان هولاندر به طور مداوم موقعیت اجتماعی شعر را اعلام نمی‌کرد، در نتیجه‌ی این انعکاس‌ها شعر ناامیدکننده‌ترین و زننده‌ترین نتیجه‌گیری‌ها را دارد. درحقیقت این «انعکاس‌ها» استدلال می‌کند یا حداقل نشان می‌دهد که این شعر تحت تاثیر وضعیت اجتماعی منعکس شده در آن (هم‌چون یک جاسوس در وضعیتی مشابه) تنها یک تاثیر منحرف کننده دارد. این شعرِ انعکاسی، ازخودبیگانه‌گی در جهان را مورد توجه قرار داده و در نهایت ازآن مطمئن می‌شود، اما در این موضوع که شعر قادر است با دنیای خود وارد چالش شود، نه این‌که تنها آن را انعکاس دهد، با شکست مواجه می‌شود.

تفکرات کوپکه در کارش به عنوان یک شاعر/جاسوس او را به سمت یک دریافت زننده از ایزوله بودن خودش رهنمون می‌سازد. در تنهایی خویش او دچار این سوال می‌شود که آیا خودش (تمام خودش) را صرف این کرده است که:

«این دیگر چه جورکاری است
اگر برای‌اش در تاریکی مشغول دست‌کشیدن باشیم
جای دیگر فرقی نخواهد داشت؟
کمک می‌کند اگر بدانیم مرگ استیمپامپ
بخشی از کار بود یا نه. این‌ها به من نمی‌گویند.
می‌دانم.» (۳)

پرسش کوپکه بلاغی است و پاسخ داده نخواهد شد. (در دنیای تصورات امکان پاسخ‌دهی وجود ندارد) این ازخودبیگانه‌گی اجتماعی[۸۸] همانند یک آینه، یک بحران متناظرِ شخصیتی را انعکاس می‌دهد:

«نام‌هایی مثل مال ماها ردی درطبیعت به جا
نمی‌گذارد. چه نام‌ها که آن‌ها به رمز درنیاورند
تابه‌حال. نام‌ها
چهره‌ی آدم‌ها به موقع به کار می‌آید برای حفظ قافیه
شعر مخفی و رمزیِ تمام قوافی زنده‌گی یک نفر
کاملن با همان چهره، یک کانزونای[۸۹] جنون‌آمیز

[86] antagonism
[87] schools
[88] social alienation

[۸۹] نوعی ترانه ی بزمی در قرون ۱۶ تا ۱۸

که هر خطاش را با نفس‌هایی که
فرو می‌بریم و برمی‌آوریم می‌خواند، به پایان می‌برد با
همان آهنگ، هم‌چنان‌که با زنده‌گی، هم‌چنان‌که به طرز مضحکی،
با کار. اما آخرکدام یکی نسخه‌ی رمزی آن یکی است، و آخر
اصلن مگر مجبوریم که بدانیم؟» (۴)

در پایان «آقای جاسوس» هالندر سیستمی را مشاهده خواهد کرد که او در آن یک دستور گسترده برای اعدام خویش فرستاده است. آخرین مخابره‌ی رمزی او یک شعر به لحاظِ ساختاری ترساننده است؛ عمدتن به خاطر استفاده از سری‌های شمارشی فیبوناچی. پیام اصلی او در هجاهای نخستین و پایانی شعر از محرمانه بودن خارج بوده و با استفاده از اعداد فیبوناچی به عنوان یک ایندکس برای آن هجاها کشف می‌گردد. این پیام نشانه‌ای از مرگ است و در پایان شعر پاسخ داده می‌شود وقتی که رمزگشایی شده و ترجمه می‌شود: «کوپکه را نابود کنید»

تخیل سیلیمین، به گونه‌ای که ما در اعداد فیبوناچی دیده‌ایم تصویری از مبارزه‌ی طبقاتی و دیالکتیک اجتماعی است. اعداد جست‌وجوی او برای نشانه‌ها و روش‌های پویایی اجتماعی را تغذیه می‌کنند. اما هنگامی که کوپکه مجموعه‌ی فیبوناتچی را در آخرین پیغام مخابره می‌کند، او تفسیر خود ازاستفاده‌اش از این اعداد وحشتناک را می‌گوید:

«و من نشسته‌ام تماشا می‌کنم
اعداد کلیدی را که در رقص پیاپی خود
گسترده می‌شوند، درحالی‌که پیشی می‌گیرند از
بازوان ملموس و کشیده‌شان» (۵)

دوست نزدیک هولاندر به عنوان ویراستار ماجرای کوپکه فهرستی ازآخرین مخابره فراهم می‌آورد. این تفسیر نومیدی متن را برجسته می‌سازد، اما تنها می‌تواند حس درمانده‌گی خود آقای جاسوس را تکرار کند:

«به نظر می‌رسد این انتقال‌های توزیع‌کننده و توزیع‌شونده نوعی فریاد برای کمک باشند. اما خطاب به چه کسی؟»

در این‌جا تفسیر از جنس خود ادراکیِ شعر[۹۰] است. هولاندر جنگ سرد آمریکا و شعرش را به عنوان جهانی از ابهامات ناامیدکننده (و نه ارزشمند) شخصیت‌پردازی می‌کند. برای هولاندر چینش اعداد فیبوناتچیِ مکاشفه‌ی چنین جهانی، ابلاغ ناامیدی آن و حتا آینده‌ی چندپاره‌ی آن است.

شعر هولاندر چیزی را تصور می‌کند که آن را در شعر و جامعه به‌هم‌پیوسته می‌داند. (یا فکر می‌کند که می‌داند) به‌هرحال چنین تصوری می‌تواند هیچ مقاومت موثری در مقابل مکاشفه‌های تکان‌دهنده نداشته باشد: خلاء کلمات فاخر و بریدن از مسیری که ما اکنون در آن زنده‌گی می‌کنیم. تمام شعر او شامل آیینه، مدیتیشن، یک داستان و یک سری از نتایج داستان می‌شود. در این‌جا است که تضاد

[90] poem's self-conception

با نویسنده‌گانی مانند برنستین و سیلیمن قابل توجه و شک‌ناپذیر است. درآثار آن‌ها (برنستین و سیلیمن) ضدروایت‌گری و نا‌روایت‌گری به طور مداوم در مقابل و حتا فراتر از آن‌چه که به عنوان واقعیت ارائه می‌گردد یا فرض می‌شود، قرار می‌گیرد. آن‌ها وارثان تلاش‌های اولیه‌ی بلیک برای شکستن زندان زیبایی‌های تخیلی هستند: [زندان] زنده‌گی شخصی و اجتماعی در تجسم بی‌رحمانه‌اش و هنر به عنوان آن‌چه چنین چیزهایی را انعکاس می‌دهد.

شعر جان هولاندر اثری از زوال است که درآن از تلاش برای جست‌وجوی مسئولیتی که در قبال خود دارد سر بازمی‌زند. دفاع کردن از آن با عنوان اینکه «رقابتی در کار نیست»[۹۱] کاملن اشتباه است. به هر حال «نتایج جاسوسی» هرچیزی می‌تواند باشد به جز یک شعر کم‌مایه. به عنوان مثال درتشبیه‌های آن از «رباعیات» (خیام) فیتزجرالد[۹۲] و «خانه‌ی زنده‌گی» روزتی[۹۳] و تمام آثاری که از نظر ما فاخر و غیر پویا هستند، استفاده شده است. برترین نوع چنین شعری در کار هنرمندانی مانند بودلر[۹۴]؛ این شهردار «شهر درد» است، که در پس دروازه‌های آن افسانه‌ی «هر جایی خارج از جهان»[۹۵] نوشته می‌شود.

به‌هرحال شعر می‌تواند جای‌گزین‌هایی برای چنین فرم‌های ناامیدکننده‌ای از ایده‌آلیسم ارائه نماید. منظور من آن اشعاری نیست که انسجام[۹۶] در «روشن‌فکری بوژوازی پست‌مدرن»[۹۷] را می‌ستایند یا انعکاس می‌دهند، اگرچه قطعن ما می‌توانیم حجم انبوهی از آن را امروزه شاهد باشیم. شعر «برای عشقی که چنان روحی دارد ...»[۹۸] اثر چارلز برنستین طولانی‌تر از آن است که من بخواهم تمام آن (یا حتا بخش عمده‌ای از آن) را در این‌جا نقل قول کنم اما این شعر مسلمن این جای‌گزینی را نشان می‌دهد: یک اجرای شلی گونه (شلی از شاعران انگلیسی دوره‌ی رمانتیک .م) بی‌شباهت نیست به «اپیسایچیدون»[۹۹] یا آن اثر غنایی بزرگ («زنده‌گی برای زنده‌گی»[۱۰۰]) که در آن عشق در تمام پوششی که به نظر می‌رسد او را از ما مخفی کرده باشد می‌سوزد:

For love I would-deft equator.
Nonchalant attribution of all the, & filled with
Such, meddles with & steals my constancy, sharpening desire for that, in
Passing, there, be favorite in ordinary, but no sooner thought than gone.
My heart seems wax, that like tapers burns at light. (6)

[91] "no contest,"
[92] Fitzgerald's Rubaiyat
[93] Rossetti's House of Life
[94] Baudelaire

[95] "Anywhere out of the World."

[96] "solidarity"
[97] "postmodern bourgeois intellectuals,"
[98] Love has such a Spirit . . ."
[99] Epipsychidion"
[100] Life of Life

این شعر ساختارشکن و از نظر سبکی کاملن پست‌مدرن است، اما در تحلیل‌های شتاب‌زده[۱۰۱] این شعر از «روح» یک عشق که به طور «عادی»[۱۰۲] توصیف گردد هیچ اثری نیست.

نارواییت‌های سیلیمن نیز نمونه‌های جای‌گزین مناسب دیگری هستند و شمار دیگری از شاعران و نویسنده‌گان نیز ممکن است نام برده شوند: آلن دیویس، لین هیجینیان، سوزان ها و ...[۱۰۳] همه‌ی آن‌ها نویسنده‌گان متمایز و متفاوتی هستند. به‌هرحال برای هر یک از آن‌ها، نوشتن در معنای جدال و برهم‌زدن فرم‌هایی از توالی و نظم است که همیشه در حوزه‌ی «رئالیسم» از سوی روای‌ها تکرار شده‌اند. این انقطاع باعث شکل‌گیری ضدروایت‌گری و نارواییت‌گری می‌شود. در مورد دوم (نارواییتگری) هر توالی و نظم ثابتی («واقعیت») به طرز مشابهی جای‌گزین توالی و نظم جدیدی از «واقعیت‌ها» می‌شود: «ذهن طرحی اولیه از آن‌چه در حال حاضر موجود است را ترسیم می‌کند و نمی‌داند که در مرحله‌ی بعد چه می‌شود، سپس به جست‌وجو و بررسی احتمالات و امکانات می‌پردازد ... این ارتباط عجیب‌وغریب اجازه‌ی یک تجربه‌ی مجدد از آن چیزی را می‌دهد که اصالتن ثبت گردیده است، نه آن‌چه که در واقعیت تجربه شده است. ذهن (زبان) اجزای‌اش را به منظور جذب سلسله‌مراتبی اصیل[۱۰۴] تجدید و ترمیم کرده و این چینش مجدد امکان پردازش مجدد از دیدگاهی جدید را فراهم می‌سازد.»

این جمله می‌تواند توضیحی اختصاصی بر Tejanting سلیمین باشد، چون فرایندی که در این‌جا ترسیم شده، آشکارا همان طرحی است که ما در این شعر کشف کردیم. اما دیویس و پیومبینو یک تعریف کلی از شعر زبان امریکا ارائه می‌کنند که به خوبی هم استقرار می‌یابد. و اگرچه به‌طور مستقیم از «سیاست‌های شعری» سخنی نمی‌گوید، اما سیاست‌های چنین نوشته‌هایی (تئوری و اجرا در کنار هم) برای هر کسی آشکارا قابل مشاهده است.

ترجمه

متن انگلیسی اشعار آمده در مقاله:

(1)

Mass of van contemplation to intercede crush of plaster. Lots of loom: "smoke out", merely complicated by the first time something and don't. Long last, occurrence of bell, altitude, attitude of. The first, at this moment, aimless, aims. To the point of inordinate asphalt-lecture, entail. These hoops regard me suspiciously

(2)

[101] nervous erosions
[102] "ordinary"
[103] Alan Davies, Lyn Hejinian, Susan Howe
[104] original hierarchy

Not this.
What then?
I started over & over. Not this.
Last week I wrote "the muscles in my palm so sore from
halving the rump roast I could barely grip the pen." What then? This
morning my lip is blisterd.

Of about to within which. Again & again I began. The gray light of day
fills the yellow room in a way wch is somber. Not this. Hot grease has
spilld on the stove top.

Nor that either. Last week I wrote "the muscle at thumb's root so taut

from carving that beef I thought it wld cramp." Not so.Would I begin? This morning my lip is tender, disfigured.I sat in an old chair out behind the anise.I could have gone about this some other way.

(3)
What kind of work is this
For which if we were to touch in the darkness
It would be without feeling the other there?
It might help to know if Steampump's dying
Was part of the work or not. I shall not be
Told, I know.

(4)
Names like ours leave no traces in
Nature. Yet what of the names they encode, names
One's face comes in time to rhyme with, John or James?
The secret coded poem of one's whole life rhymes
Entirely with that face, a maddening
Canzona, every line of which sings in the
Breaths we take and give, ending with the same sound.
As with the life, so ridiculously, with
The work. But, after all, which of them is the
Enciphered version of the other one, and
Are we, after all, even supposed to know?

(5)
and I have sat watching
Key numbers in their serial dance growing
Further apart, outdistancing their touching,
Outstretched arms

۶- این شعردرصورت ترجمه صدمه های جبران ناپذیرمی دید. ازاین رو به صورت اصلی در مقاله به چاپ رسید. (ویراستار)

سیاست متنی و شاعران زبان

جرج هارتلی

ترجمه‌ی: **سارا نازک‌دست**

«بیایید بورژوازی را متزلزل کنیم.» ران سیلیمن نوشته‌اش را در مجموعه‌مقالات «سیاست‌های شعر» در **L=A=N=G=U=A=G=E** (اکتبر ۱۹۷۹) این‌گونه به پایان می‌رساند. موضوع غالب این مجموعه این بود که نوشتن چه ویژگی‌هایی دارد، یا می‌تواند داشته باشد که موجب نقد و شناخت جامعه در مقام سیستمی کاپیتالیستی گردد. این درحالی است که اغلب کسانی که به این پرسش پاسخ داده‌اند اشاره کرده‌اند که نوشتن ذاتن هیچ‌گونه خصوصیت قابل تعمیمی را برنمی‌تابد، اکثرن بر این باورند که شعری خاص در زمانی مشخص می‌تواند جامعه‌ی بورژوا را به چالش بکشد. به‌ویژه آن‌چه امروز با عنوان «شعر زبان» شناخته شده یکی از شیوه‌های بیانی است (در کنار اقلیت‌ها، فمنیست‌ها، و هم‌جنس‌گراها) که در این چالش به خوبی عمل می‌کند.

اما چه‌گونه گزیده‌ی شعر زیر از«Lift Plow Plates» اثر چارلز برنستین می‌تواند نقدی بر جامعه‌ی کاپیتالیستی باشد؟

با خط‌زدن‌های کوتاه، حذف می‌کند
(ساعت‌ها) پاروها را کنار می‌گذارد
غوطه‌ی آشکار همه‌ی بهترین قایق‌ها را

احاطه می‌کند. دست‌ها، قلب‌ها
خطا نمی‌کنند، به سختی (غمگنانه)
درمی‌گذرند. (۱)

همان‌طور که برنستین در مقاله‌اش در «سیاست‌های شعر» پرسیده: نوشته‌ی فوق از چه‌جهت «نامتمرکز»، «در کنترل اقلیت» و خارج از سلطه‌ی کاپیتالیسم محسوب می‌شود؟ این کتاب پژوهشی است نقادانه بر این‌که چگونه گروهی از، به اصطلاح، «شاعران زبان» به این سوالات پاسخ می‌دهند.

شاعران زبان کیستند؟ پاسخ این پرسش بسته به این است که این عنوان را به چه تعبیر کنیم. برای مثال می‌توان این‌طور شروع کرد که فهرستی از افرادی که (اغلب آن‌ها بین سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۵۰ متولد شده‌اند و) در طول پانزده سال اخیر در آنتولوژی‌های زبان نظیر *Toothpick, Lisbon and the Orcas, Island(1977); Alcheringa(1975); Open Letter(1977); Hills (1980); Ironwood(182); Paris Review(1982); The L=A=N=G=U=A=G=E Book(1984); Change(1985); Writing/ Talks(1985); boundary 2 (1986);In the American Tree (1986); and "Language" Poetries (1987).* نام‌شان بیش‌تر به چشم می‌خورد تهیه کنیم. درحالی‌که حدود این گروه هم‌چنان نا محتوم باقی می‌ماند، سیلیمن فهرستی هشتاد نفره از شاعرانی می‌آورد که قابلیت منظورشدن در لیست چهل نفری *In American Tree* را داشته‌اند. نام‌هایی که اغلب در آنتولوژی‌ها، مقالات انتقادی، و مجلات شعر از جمله *This Tottel's , Roof Hills , Miam , Qu. L=A=N=G=U=A=G=E, the Difficulties, A Hundred Posters,* و به تازه‌گی (اما نه به اهمیت ژورنال های غالب فوق) در *Sulfur, Temblor, Sink* و *Tramen* تکرار می‌شوند. می‌توانیم از این گروه این نام‌ها را بر شماریم: بروس اندروز، ری آرمنترات، استیو بنسون، چارلز برنستین، دیوید برومیج، کلارک کولیج، الن دیویس، ری دی پالما، رابرت گرنیر، کارلا هاریمان، لین هجینیان، سوزان هاو، استیو مک کافری، مایکل پالمر، باب پرلمن، کیت رابینسون، پیتر سیتون، جیمز شری، ران سیلیمن، دایان وارد، بارت واتن، و هانا وینر.

و اما چرا عنوان «زبان»؟ پاسخ این پرسش ما را به ورای نام‌هایی که در بالا آوردیم خواهد کشاند. چراکه کدام شاعر است که در پایان با زبان سروکار نداشته باشد؟ چه ویژه‌گی زبانی و یا نگرشی به مفهوم آن است که منتهی به پیوند این گروه به یک‌دیگر و تحت عنوان «شاعران زبان» می‌شود و دیگران را از گردونه بیرون می‌گذارد؟ پیش از این‌که به تحقیق در این باب بپردازیم، ضروری می‌بینم آن‌چه که در ادامه پی نخواهم گرفت را متذکر شوم. قصد من این نیست که عنوان «شاعرهای زبان» را (که دقیقن همان چیزی است که اغلب کسانی که از آن‌ها صحبت کردیم آن را مردود شمرده‌اند) شرح و بسط دهم. همان‌طور که سیلیمن دست‌کم در ویرایش مقاله‌ی «اقامت‌گاه: نه شاعر» (The Dwelling Place:9 Poets) استدلال کرده آن‌چه این نویسنده‌گان را (که برای نخستین بار در مقاله‌ی «مرگ سوژه» (Death of the Subject) ۱۹۷۹ استیو مک کافری «زبان‌محور» نام‌گذاری شدند) به یک‌دیگر پیوند می‌دهد سبک نوشتار واحد و یا تکنیکی هم‌گون نیست، بل‌که دغدغه‌ای است جمعی برای قراردادن زبان در مرکزیت شعر، حال فعالیت شعر هرچه می‌خواهد باشد. برای مثال آن‌گونه که سوزان هو دغدغه‌ی درکانون‌قراردادن زبان را در آثارش به نمایش می‌گذارد، هیچ‌گونه شباهتی با تلاش سیلیمن در همین راستا ندارد. حال آن‌که برخی از اشعار او دست‌کم در ظاهر نزدیک به نوشته‌های بروس اندروز هستند و درعین‌حال در لحن تا جای ممکن از او فاصله می‌گیرند.

با این وجود با خیالی آسوده‌تر می‌توانیم وجوه اشتراک شعری این مولفان را تعمیم دهیم، اشتراکاتی که این شاعران را از زمان چاپ اولین نشریه در سال ۱۹۷۱ تا به امروز در جهت پایه‌ریزی شبکه‌ای واحد اما تودرتو (پیچیده) از نشریات کوچک و مباحثه‌های کلامی سوق داده است. شبکه‌ای که احتمالن نسبت به دیگر مجموعه‌ها و گروه‌ها امکان مراتب بالاتری از درون‌زایی و استقلال از پروسه‌های تعریف‌کننده و غالب حوضه‌های نقد آکادمیک را بعد از جنبش (فرقه‌ی) بلک ماونتن (Black Mountain Group) فراهم ساخته است. این‌گونه دغدغه‌های شعری، اغلب حاصل رد مدل‌های حاکم و مورد قبول نوشتاری امروز یا همان شعر بیان است. به عقیده‌ی بسیاری از شاعران زبان، شعرِ بیان وابسته به مدل‌های معنایی است که اکنون باید به چالش کشیده شود: این تصور که شاعر (درجای‌گاه سوژه‌ای حاضر) پیامی خاص (از تجربه یا احساس) را به واسطه‌ی زبانی که «خنثا»، «شفاف» ، و «طبیعی» است به خواننده (سوژه‌ی حاضری دیگر) منتقل می‌کند. «For She» اثر کارلا هاریمان نمونه‌ی مناسبی برای خوانش به منظور تحقیق در نظریه‌های نوشتاری است:

> پسِ سَر که آرمیده روی بالش تلف نشد. صحبت هم را ما نتوانستیم بشنویم. پودل توی توالت، از آن پرروها است. میان ما سال‌ها گذشته. من زل زدم توی صورت غریبه سرزده پیش مکسین که از جنگل آمده بود بد از شب‌های خیس. من از یک تختخواب عجیب آمدم، یک انقلاب مخملی مجذوب سگ‌های گوش‌خراش. با این وجود من می‌توانستم کرایه‌ی خانه و خرج او را بدهم. به این مناسب آن زن معذرت خواست. (از کتاب «زیرپل»)

شعر هاریمان افت‌وخیزهای روایی را تجربه می‌کند. اما مشکل می‌توان برای آن داستانی جمع‌بندی‌شده متصور شد. «She For" با برجسته‌کردن صناعات و تدابیری که المان‌های ناهمگون را در یک کلیت یک‌دست نظام می‌بخشد، اتفاقن طبیعی‌بودن بیان روایی را زیر سوال می‌برد. متزلزل نشان‌دادن این نگرش «طبیعی» در شعر بیان همان دغدغه‌ی اصلی شاعران زبان است.

برنستین می‌نویسد: «چیزی به عنوان شیوه‌ی طبیعی نوشتار وجود ندارد.» آن‌چه به ظاهر در شعر طبیعی به نظر می‌رسد درواقع نتیجه‌ی وجود شماری از اصلوب‌ها و فرضیه‌های حاکم بر نوشتاراست که نویسنده ممکن است به آن‌ها آگاه باشد و یا نباشد. این اصلوب‌ها و فرضیه‌ها درحقیقت ساختارهای اجتماعی هستند که تبدیل به قاعده (عرف) شده‌اند. به همین دلیل شاعران زبان اغلب، سعی بر این دارند که به ما یادآوری کنند که همواره این ساختارهای اجتماعی‌اند که شالوده‌ی هرگونه نوشتاری را تشکیل می‌دهند. البته مقصود آن‌ها این نیست که به‌یک‌باره دست از شیوه‌های معمول نوشتن بکشیم و تیشه به ریشه‌ی آن‌ها بزنیم، چراکه چنین چیزی اصلن امکان‌پذیر نخواهد بود. برنستین می‌گوید: «شیوه‌های بیان (مدها) غیرقابل اجتناب هستند. «اما می‌توان آن‌ها را بدیهی ندانست و درعین‌حال منتقل کرد.» شیوه‌ی بیانی که این‌طور رسانده می‌شود به کندوکاو در راه‌های محتمل در تولید معنا می‌پردازد و این درواقع همان چیزی است که در پس شعر زبان نهفته است.»

نکته‌ی اخیر بسیار حائز اهمیت است. چراکه علی‌رغم فرافکنی جدی مفاهیم پنهان در شعر معاصر امریکا توسط این شاعران، این فرافکنی تلاشی مضاعف را، از سوی آن‌ها در جهت پرورش سبک نوشتاری نو و سازنده در پی داشته است. آن‌گونه که شاعر معاصر استیو بنسون می‌گوید: این نویسنده‌گان «آشکارا خواهان ارزش‌گذاری آگاهانه‌اند بر آن‌چه که پیش از این در ادبیات خودمختار تنها حمل بر تاثیر می‌شده است. «این‌گونه نوشتن در تخریب پیوندهای معمول میان نویسنده‌ی پویا (دیکتاتور) و خواننده‌ی منفعل(قربانی) بسیار سازنده عمل کرده است. نگارش زبان (زبان نوشتاری) عمدتن به عنوان کوششی مطرح شده که خواننده را با بازگذاشتن نقاط

اتصال میان المان‌های گوناگون متن وادار به شرکت در پروسه‌ی تولید معنا می‌کند. درنتیجه خواننده این مجوز را می‌یابد که خود پیوند میان المان‌ها را خلق کند. قاعدتن، با این روش خواننده نقش خود را در پروسه‌ی اجتماعی تولید بازمی‌شناسد. نکته‌ی مهم دیگر این‌که: پیچیده‌گی و ابهام ساختاری بسیاری از این شعرها باید خواننده را متذکر شود که هرگونه پیوسته‌گی ایجاد شده ساخته‌گی است. درنتیجه این پروسه‌ی چارچوب‌بندی، و توسعه‌ی چارچوب بندی ایدئولوژیک است که بدیهی فرض خواهد شد. من به آشکار ساختن این پروسه را با عنوان «نحویت» نام می‌برم. تحقیق در ساختارهای نحوی محتمل در قالب نقدی ایدئولوژیک توجه ما را به چارچوب‌ها (محدودیت‌ها)ی اجتماعی که زیربنای دنیای ما را تشکیل می‌دهند جلب می‌کند.

من ریشه‌ی تاریخی دغدغه‌ی اخیر فرم را در آثار افرادی نظیر امیلی دیکنسون، گرترود استاین، ویلیامز کارلوس ویلیامز، لوییز زوکافسکی، و جان اشبری می‌بینم.

تاکید زیادی بر این نکته دارم که هرقدر بیان شعری جهت‌گیری سیاسی داشته باشد، همواره باید بافت تاریخی‌ای که گونه‌های متفاوت بیان در آن‌ها ظاهر می‌شود را در نظر گرفت. برای مثال، درحالی‌که سوزان هو ممکن است برخی وجوه شاخص دیکنسون را سرمشق کار خود قرار دهد، نباید از فاصله‌ی صدساله‌ای که میان این دو قرار گرفته غافل شد. به زبانی دیگر، هیچ بیانی قادر به پشت سر نهادن تاریخ (آن‌گونه که نظریه‌ی انقلاب در زبان شعرِ کریستوا ممکن است نتیجه بگیرد) نیست.

خاطرنشان می‌کنم که هیچ‌گونه برهان خاصی، چه سیاسی و چه غیرسیاسی، وجود ندارد که بر تک‌تک کسانی که تحت عنوان «شاعران زبان» گرد آمده‌اند قابل تعمیم باشد. من به‌هیچ‌وجه ادعا نمی‌کنم که جهت‌گیری‌های سیاسی مورد مطالعه در ادامه‌ی مقاله در مورد تمامی شاعران زبان صادق است. این مسئله باید تفهیم شود که حتا تعدادی از شاعرانی که مورد بحث ما هستند دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به رابطه‌ی شعر و سیاست دارند. تا جایی که موردی پیدا نمی‌شود که قابل تعمیم به همه‌ی آن‌ها باشد، تنها می‌توان نتیجه گرفت که برخی از این مطالبه‌ها عام‌ترانند. و همواره کوشش من بر این بوده که روشن سازم کدام یک از این مطالبه‌ها در بیش از یک نفر مصداق دارد. به دلیل دشواری این کار، ترجیح داده‌ام تمرکز خود را بر آن تعدادی از شاعران زبان که خواست‌گاه‌های مارکسیستی خود را آشکارا بیان کرده‌اند معطوف و محدود کنم که عبارت‌اند از: شاعران محدوده‌ی خلیج سانفرانسیسکو San Francisco (Bay) ران سیلیمن[۱۰۵]، باب پرلمان[۱۰۶] و برت واتن[۱۰۷]. شاعران اهل نیویورک: چارلز برنستین[۱۰۸] و بروس اندروز[۱۰۹]، و شاعر اهل تورنتو استیو مک کافری (که عمدتن به اجرا و شعر آوایی گرایش دارد) و سردبیر Politics of the Referent درمجله‌ی Open letter ([1977]) بوده است.

---

[۱۰۵] مولف [Ketjak [1978] , Tjanting [1981] , ABC[1983] ; The Age of Huts [1986] و سردبیر[In the American Tree[1986]

[۱۰۶] مولف (Primer[1981], 7Works[1978], The First World[1986] و سردبیر مجله‌های (Hills and Writing/Talks

[۱۰۷] مولف (Opera-Works [1975] ,1-10 [1980], Total Syntax[1985], Progress[1986] و همراه با رابرت گرنیر سردبیر مجله‌ی *This* و در کنار لین هجینیان سردبیر Poetics Journal) .

[۱۰۸] مولف (Controlling Interests[1980], Islets/Irritations[1983], Contents Dream[1986], Poetic Justice[1979], The Sophist 1987] ، در کنار بروس اندروز سردبیرمجله ی *L=A=N=G=U=A=G=E* و کتاب *L=A=N=G=U=A=G=E* [1984])

[۱۰۹] مولف (Sonnets-memento mori [1980], Wobbling[1980], Love Songs[1982], Praxis [1978], Give Em Enough Rope[1985])

اما برای سوزان هو لحظه‌ی آغاز نحو همان مطلع فکر است. فکری که دسته‌بندی‌های تحمیل‌شده‌ی روشن‌فکرمابانه را رد می‌کند. هو می‌نویسد: «امیلی دیکنسون و گرترود استاین توانسته‌اند با چیره‌دستی بسیار و زبانی کنایه‌آمیز سلطه‌ی جامعه‌ی مردسالارانه را بر تاریخچه‌ی ادبیات افشا کنند. چه کسی مسئله‌ی دستور زبان، اجزای گفتار، پیوندها و دلالت‌های ضمنی را کنترل می‌کند؟ نظم چه کسی در هسته‌ی جمله محبوس شده است؟ باید دستور زبانی نو بیافرینیم.»:

وهم آلودگی
شبحی چابک جست و خیز کنان روی کاغذ
با ادا و اطوار
عجیب و غریب

آثار استاین به عقیده‌ی «هو» دومین پیش‌گام شعر زبان است. ژورنال *L=A=N=G=U=A=G=E* چاپ سال ۱۹۷۸ (به سردبیری اندروز و برنستین که نقش تریبون را برای شاعرانی که به طریقی با زبان نویسی در ارتباط بودند ایفا می‌کرد) با اختصاص مقاله‌ای ویژه به Tender Buttons استاین آغاز به کار کرد. شعر نخست استاین بخش کلیدی این مطالعه را تشکیل می‌داد:

«تُنگ، که شیشه ی کوری ست»

یک‌جور بلور و یک عموزاده، منظره‌ای و هیچ‌چیز عجیبی
تک رنگی آزرده و آرایشی در نظامی برای اشاره
همه‌ی این‌ها و هیچ چیز معمولی، دستور نداده در بی‌شباهتی. تفاوت سرایت می‌کند.

قبل از این‌که بخواهم به روشن کردن دلایل اهمیت این شعر برای شاعران زبان بپردازم، می‌خواهم خوانش‌های ویژه‌ای از خود این شاعران را به تفصیل نقل کنم.

مایکل دیویدسن می‌نویسد: «اغلب، منتقدین بر یکی از دو وجه الگوی ارجاعی اثر استاین اصرار می‌ورزند. برخی می‌خواهند متن او هیچ معنایی نداشته باشد و عده‌ای دیگر معنا را در ذات آن قائل می‌دانند. اما آن‌چه این اثر را تا این اندازه مهم جلوه می‌دهد تدابیری نیست که استاین در گریز از معنا و یا رمزگذاری آن به کار بسته است، بل‌که این‌که چه‌گونه هر جزء آن راه را برای برانگیخته‌شدن معانی احتمالی باز می‌گذارد آن را حائز اهمیت کرده است. برخلاف سمبولیست‌ها که مصنوعات زیبای قابل تفکیک می‌آفرینند، نثر استاین به طور جدی وابسته به دنیای اطراف است. اما دنیایی که مدام در حال نوسازی است. دنیایی که در آن بیگانه‌گی کلمه و سوژه قابل چشم‌پوشی نیست. «تفاوت سرایت می‌کند.» این جمله نه‌تنها به تفکر فرافکنانه برمی‌گردد، بل‌که تصدیق می‌کند بین کاربرد یک صورت (تُنگ) و صورت دیگر هم‌معنای آن (شیشه‌ای کور) همواره یک مانع وجود دارد و نه دالی هم‌سان. تفاوت دلالت را باعث می‌شود.»

جکسون مک لاو (حامی مستقل و پیشگام در شعر زبان) می‌نویسد: «(در شعر استاین) آیا می‌توانم چیزی ورای اصوات را تصریح کنم؟ از عبارتی که نخستین بار از اسپنسر هولست شنیدم استفاده می‌کنم: این متن «حس معنا» را دارد. آیا می‌شود اجزاء معنی را به سهولتی که اصوات به یکدیگر وصل می‌شوند پیوند داد؟ فراسوی این حقیقت که تنگ مسلمن از شیشه ساخته شده، تنها پاره‌ای ارتباطات معنایی یافت می‌شود.»

رابرت گرنیر: «این نوشته یک سری «تک تصویر» نیست. (حرکت‌ها، از طبیعت تقلید نمی‌کنند) و صنعت تشخیص هم نیست (اگرچه بخش عمده‌ی سبک نوشتاری او را در بر دارد)، انتزاع هم نیست.»

درحالی‌که اغلب این شاعران (که در بالا از آن‌ها نقل کردیم) نگرش خاص خود را نسبت به شعر دارند، به نظر می‌رسد در این بین اجماع نظری ظاهر می‌شود. برجسته‌گی استاین برای همه‌ی آن‌ها در این ویژه‌گی‌های اثر او نهفته است:

۱. اگر چه متن بی‌معنی به نظر می‌رسد، اما معنا در آن وجود دارد. در حقیقت، اتفاقن متن عرصه‌ای برای رونمایی از چگونه‌گی معنا گرفتن است.
۲. معنا در قالب مفهومی حاضر در عالم نمایانده نشده، بل‌که حاصل برهم‌کنش سوژه و ابژه است.
۳. نوشته به نظر می‌رسد دنباله‌روی نظریه‌های سوسور است و بیان‌گر این اندیشه که معنا در سیستمی از تفاوت‌ها و به‌تاخیرافتادن‌ها عمل می‌کند.
۴. استاین به قصد محبوس‌کردن (شرح‌دادن، محدودکردن، رمزگشایی) عالم نمی‌نویسد؛ او می‌نویسد تا بتواند درون این عالم حرکت کند. به زبانی دیگر، او بر اساس جبرهای استاتیک اسم‌ها عمل نمی‌کند، بل‌که بر پروسه‌ی ارتباطات پیش می‌رود.
۵. برجسته‌نمایی بُعد ماتریالیستی زبان (صوت، ریتم، نحو) تمثیل فرمی از پروسه‌ی دریافت است. «حرکت برخاسته از شفافیت و وضوح به سوی تاریکی و ابهام کوری در پس متن.»

لین هجینیان، یک شاعر زبان در Temblor 3 (1986) ادعا می‌کند زبان استاین نه‌تنها معنادار که ازآن‌چه به طورمعمول رئالیسم نامیده می‌شود ممتاز است. تقلید پروسه‌ی تاویل است و نه یک ابژه‌ی خارجی، رئالیسم قائم بر شیوه‌های هنری است و نه موضوع سوژه. استاین راهی برای درک تاویل معنا گشوده و در اختیار نسل بعد شاعران قرار می‌دهد.

البته رابرت گرینر درمقاله‌اش در *L=A=N=G=U=A=G=E* مدعی است دیگر آثار استاین به این ساده‌گی تن به چالش‌های زبان‌شناختی نمی‌دهند:

من معتقدم برچسب «زبان‌محور» زدن بر کلیت اثر استاین و در نظر گرفتن آن به عنوان نمونه‌ی اعلای این مضمون شاید خوانشی خلاقانه باشد، اما اشتباه است. دیگر آثار او که عمدتن در مجموعه اشعار اعترافی می‌گنجند، همه‌گی مبین راه‌های نوین سخن گفتن‌اند. راه‌هایی که زبان فکر را نه در جایگاه ابژه‌ای قائم به وجود خود، که کنشی تالیفی برای به تالیف درآوردن عالم نشان می‌دهد.

به بیانی دیگر، اگرچه ممکن است میان Tender Buttons و شعر زبان شباهت‌هایی وجود داشته باشد، اما گرنیر معتقد است تفاوت‌های چشم‌گیری نیز در رویکرد آن‌ها نسبت به این شعر خودنمایی می‌کند.

جذابیت Tender Buttons برای سیلیمن در استفاده‌ی استاین از جملات به جای خطوط به عنوان واحد نوشتاری است. آن دسته از جملات استاین که با ابژه‌های روزمره سروکار دارند طوری کنار هم می‌نشینند که سایش خلق کنند. همان‌طور که اجزاء پرسپکتیو در کوبیسم چنین هستند. در نثر معمول جمله‌های یک پاراگراف بر پایه‌ی منطقی قیاسی نظم می‌یابند. یک جزء این منطق به اجزای متقدم و متاخر مربوط است. اما آرایش جملات استاین انتظارات قیاسی ما را به چالش می‌کشد. سیلیمن می‌گوید: «این امکان وجود دارد که منطق قیاسی (سیلولوژیک) نوشته ورای جملات و به سوی ارجاع خارجی در حرکت باشد، اما اثر استاین اصالتن خلاف این روند حرکت می‌کند. به جای آن‌که جابه‌جایی اتوماتیک و گشتالت‌گونه انجام گیرد، خواننده ناگزیر است آن را از پیوندهای فرض‌شده (مفروض) در جملات و نگرش‌های نسبی استنتاج کند.

پس Tender Buttons درواقع بر «جمله‌های نو»: بیان سیلیمن از نثر نظم‌گونه که خود و هم‌قطاران‌اش می‌نویسند، گواه است. سیلیمن ویژه‌گی «جملات نو» را این‌چنین توصیف می‌کند:

۱. به جای بند (Stanza) پاراگراف نظم دهنده‌ی جمله‌ها است.
۲. پاراگراف تنها یک واحد کمی محسوب می‌شود و بیان‌گر منطق یا جدلی خاص نیست.
۳. جمله واحد اندازه‌گیری است و نه خط شعر.
۴. ساختار جمله در محل گشتاور و به منظور افزودن بر ایهام و چندمعنایی تغییر می‌کند.
۵. حرکت منطق قیاسی، الف) محدود و ب) کنترل شده است.
۶. قیاس اولیه میان جملات متقدم و متاخر در حرکت است.
۷. قیاس دوم در جهت پاراگراف به عنوان یک کلیت و یا یک اثر کلی سوق پیدا می‌کند.
۸. محدودبودن این حرکت توجه خواننده را به مقطع زبان، جمله ومقاطع پایین‌تر [زبان] بسیار نزدیک نگه می‌دارد.

در این‌جا گزیده‌ای از شعر Tjanting [1981] نقل می‌کنیم.

خویشتن را واداشتن به آن. آن نو می‌بوده است با یک قلم آبی. خویشتن را دادن به آن. از درباره‌ی به درون آن‌چه که بدون. دست‌ها می‌نویسند. از توده‌های سنگ، خشخاش‌ها روئیدند. آب معدنی بنوش سیگار بکش. دوباره من شروع کردم. آدم شیارها را می‌بیند. این ابرها تا بعد از ظهر تکه‌تکه می‌شوند. وصله‌های آبی. من دوباره شروع کردم اما این شروع نمی‌شد. چهره‌ی تاریک آسمان خاکستری روز اتاق زرد را پر کرد. پل‌ها و رشته‌کوه‌ها. هر جمله بقیه را توضیح می‌دهد. من بودم من روی جاده کشف شدم. این نه. شمردن انگشت‌هام برای جواب‌های متفاوت گرفتن. چهار تا صندلی چوبی توی حیاط، باران خورده، بادخورده. گربه روی پوست خرس کف اتاق چرت می‌زند. روغن روی اجاق جلزوولز می‌کند. در بهشت لاشه‌ی هواپیماها به طور مساوی در صحرا پخش می‌شود. همه مثل هم، بدون تفاوت، بدون ملامت. ماه درمی‌آید ظهرگاه. بوی آمونیاک توی هوا. من حال‌ام خوش نبود. این نه نه نه. قرمزترین قرمز ردی از آبی دارد. پس آن به این. آن‌چه واژه‌ها بیرون ریختند. همه‌ی عناصر در نه ساختار بلوری می‌گنجند. به انتظار پنیر تا آبی شود. سی و دو. اندازه‌گیرها موقوف. هلهله.

علارغم ترتیب واژگون‌شده‌اش، «*از توده‌های سنگ، خشخاش‌ها روئیدند*» جمله‌ای کاملن عادی است. هرچند به نظر می‌رسد بلافاصله بعد از «دست‌نوشته‌ها» این جمله باید میان علامت نقل قول قرار گیرد، تا به جای این‌که جمله‌ای مستقیم با ارزش ظاهری باشد، مثالی شود از چیزی که دست‌ها می‌نویسند. سپس در جمله‌ی بعدی تخته‌سنگ به صورت مجازی در عبارت «آب معدنی» یادآوری می‌شود، درحالی‌که توجه خودآگاه به امور روزمره، نوشیدن و سیگارکشیدن، به عبارت «دست‌ها می‌نویسند» اشاره دارد. کمی بعد، تخته‌سنگ در عبارت «*آدم شیارها را می بیند*» دوباره در متن قرار می‌گیرد که تا قسمتی به دریافت مخاطب از خود روند نگارش سیلیمن اشاره دارد -تمرکز عمدی در روند زمینه‌سازی متن- حالا تخته‌سنگ استعاره‌ای می‌شود برای توده‌ی جملات که همان *Tjanting* است، که از درون‌اش، علیرغم ظواهر سطحی‌اش، معانی به هم مربوط و یک‌پارچه می‌شود. شکاف‌های بین جملات (مکان تنش یا نیروی پیچشی)، شیارهای مرئی، جای گسست خط را گرفته و توجه ما را به مادی بودن لغات به عنوان لغات جلب می‌کنند، نه فقط به عنوان دال‌های شفاف.

این‌گونه سبک نوشتار نه تنها یادآور آثار استاین است، که در مورد ویلیامز کارلوس ویلیامز و به‌خصوص در اثرش Kora in Hell نیزمصداق دارد. او که مانند استاین متاثر از نقاشان آوانگارد اروپایی و به‌ویژه کوبیسم و دادائیسم بود، به گونه‌ای می‌نویسد که واژه‌ها و جملات مدام در فاصله‌ی میان ماهیتی ماتریالیستی و ماهیتی توخالی در رفت‌وآمد هستند.

پاراگراف زیر از Kora in Hell آمده و گشتاور قرار دادن جمله‌ها، که سیلیمن آن را بسیار مهم می‌داند، را به نمایش می‌گذارد:

> *ماشین چه نرم می‌رود. این باید جاده باشد. چه عجیب که چه‌طور جاده‌ای پیش می‌رود. چه‌طور تاریک در میان درختان می‌گیرد. چه‌طور نور کانال را در آغوش می‌کشد. بله، یک میز اشغال شده، ما تنها نخواهیم بود. این‌جا امکانات دارد. آن زن را به خانه می‌آوری؟ شاید -و وقتی که روی پله هم را ببینیم، آیا حرف خواهیم زد، آیا می‌گوییم کمی آشنایی هست- یا در سکوت رد می‌شویم؟ خب، لطیفه لطیفه است اما این چه **چای** مزخرفی است. به فکر زنده‌گی در این‌جا، این‌جا در این تپه کنار این جالیزها. زنده‌گیِ چه کسی؟ چرا این‌جا، پشت تو. اگر زنی کمی بلند بخندد آدم او را همیشه همان‌طور خیال می‌کند. اما زن چه‌طور روستا را می‌آراید. یک‌سر جادوی عالم قدیم. اگر نبود این برای -اما آدم نمی‌تواند همه‌چیز داشته باشد. چه **چای** مزخرفی بود. چه سرد می‌روید این. تسلی‌بخش، این‌گونه است نور در میان درختان. آن خنده‌ی شدید. در مدت شش هفته چه‌گونه این شاخه‌ها را به تق‌وتوق می‌اندازد.*
> (تخیلات ، بند ۳۷)

یکی دیگر از حرکت‌های موثر بر شاعران زبان، جنبش نیویورک و به‌خصوص جان اشبری است. بحث‌برانگیزترین اثر او *The Tennis Court Oath* است که منتقد نام‌دار هارولد بلوم این «کتاب تا حد وقاحت ازهم‌گسیخته» را معیوب می‌داند چراکه اشبری اقدام به انحرافی بیش از اندازه فراگیر از تداومات سنجیده‌ی استیونس و ویتمن کرده «اما دقیقن همین انحراف شدید از تداوم حساب شده‌گی‌ها است که این اثر را تبدیل به الگویی برجسته برای شاعران امروز کرده است. این ویژه‌گی‌ها به روشنی در شعر White Roses دیده می‌شوند.

بدترین بخش این‌ها همه---
نور سفید خورشید روی کف صیقلی ---
چپیده توی بنگاه
و بعد پنجره بسته می‌شود
و شب تمام می‌شود و شروع می‌شود از نو
چهره‌ی زن سبز می‌شود، چشم‌های زن سبزاند،
در تاریکی آن موعود آهنگ «ستاره‌ها و خط‌ها تا ابد» x را می‌نوازد. سعی می‌کنم
برای‌تان تعریف کنم
اما شما گوش نمی‌کنید، مثل قو می‌مانید.

در میان شاعران زبان، اندروز احتمالن مبسوط‌ترین نقد را بر *The Tennis Court Oath* به تحریر درآورده است. در مقاله‌ی «تبیین غلط» یا "Misrepresentation" اندروز ادعا دارد که اثر اشبری چالشی رادیکال است بر ساختارهای ثبت‌شده و درعین‌حال، در تناسب کامل با فرم خود، به تحقیق در مضامین همین چالش اما نه به عنوان یک ایده که در جایگاه یک تجربه و خوانش می‌پردازد. به بیانی دیگر، این اثر بیش از آن‌که نیازمند خوانشی هرمنیوتیک باشد، خوانشی رفتاری را طلب می‌کند. به سبب نحو متشنج، ایماژهای متلون و ناصاف و وقفه‌های لحنی، اشبری توانایی زبان را در بازنمایی و هم‌چنین نیاز ما را به آن زیر سوال می‌برد. نیازی که منجر به این می‌شود که دائم خود و دنیای خود را در روشنایی روز به تماشا بگذاریم. اشبری می‌نویسد: «من سعی دارم / برای‌تان توصیف کنم» اما متوجه می‌شود که: «ستاره‌ای آن‌جا نیست/ تازیانه‌ای نیست/ تنها عصای مردی کور که سقلمه می زند.» ... به محض این‌که متوجه ابهام نهفته در کلمه و قراردادهای اجتماعی پسِ آن می‌شویم تردید معنی پیدا می‌کند، به تحریر درآوردن این تردید که شفافیت کلمات چیزی بیش از حقه‌ای گمراه کننده و درجه دو است، آمیخته با ناتورالیسمی توهم‌زده که اصرار بر این دارد که آن‌چه تولید خود ما است را به طبیعت تحمیل کند. اما راه حل این نیست که دست از زبان و معنا به یک‌باره بشوییم، اگر چنین بود نوشتن دیگر چه فایده‌ای داشت؟ باید نگارشی خودآگاه ارائه کنیم که ساخته‌گی اما ناگزیر بودن گزینش‌های پسِ آن‌چه که ما حقیقی می‌دانیم را بازشناسد.

چارلز برنستین یکی از شاعران روز است که از فاصله گرفتن اشبری از مکتب استیونس و ویتمن (اگر مسئله انحراف است می‌توان ادعا کرد که رد خط‌مشی‌های حساب‌شده در آثار آن‌ها نیز وجود دارد) بهره جسته است. بحث اندروز حول *The Tennis Court Oath*، برای مثال در برخی از اشعار *Controlling Interests* برنستین نیز به خوبی صدق می‌کند. گزیده‌ای از "Matters of Policy" :

بر دشت وسیعی در عالم اتاق‌های انتظار،
همین‌طور که در تاریکی علامت می‌دهی،
می‌افتی روی بند تنبان‌ات و بشقاب پُرت،

توی دست‌ات آماده می‌شوی برای یک نظربازی دیگر.
توی اتاقی پر از بچه‌هایی که درب‌وداغان می‌کنند. مثل سوخت جت
علیه تاکسی‌های استوایی، او واقعن داشت
من باید متاسف باشم، فکر می‌کنم این («می‌دانم که غرغر کرده‌ام» «من کاملن خوبم»
«کاملن سقلمه‌زننده») است - نان‌های شیرمال
از کرم چوب جلو می‌زنند مثل
"la plus, plus sans Egal" اگرچه بیش‌ترین
چیزی که غم‌اش را می‌خورم یک جرعه‌ی دیگر
از پپسی‌کولای خودم است. معدنچیان
از اوضاع امروز برایم می‌گویند، مثل یک
دسته ورق، دوست‌دختر آن زن جدا شده تا
برود تورنتو ...

نحو نامتجانس، بیان ناقص و جهش‌های تند تصاویر، همه‌گی یادآور کارهای اولیه‌ی اشبری‌اند. اما آن‌چه در Matters of "Policy رخ نمی‌دهد تعمقی درهم‌شکسته است بر تاویل و بازنمایی. این دغدغه‌ها دیگر در پانزده سالی که ازWhite Roses تا شعر برنستین گذشته دیگر خوب هضم شده‌اند. هسته‌ی نگرش اثر اشبری، تولید اجتماعی معنا، حال تبدیل به تمرکزی غالب می‌شود که در مطالعه‌ی سیاست‌های استفاده از زبان به خدمت گرفته شده است. کنایه در آثار برنستین نه‌تنها زبان را زیر سوال می‌برد، که مانند دیواری در مقابل آلوده‌گی‌های ایدئولوژیک می‌ایستد.

در «تبیین غلط»، اندروز اثر اشبری را نطفه‌ی «ایدئولوژی نوشتاری و نقدی بر شفافیت، زبان و سلسله‌مراتبی» می‌داند که «از لحاظ تاریخی هم‌زمان با ادبیات ابزاری (لوی استراس) و یا تابوی زنای با محارم است». این فرضیه که شعر به عنوان گونه‌ی خاصی از مبارزه‌ی ایدئولوژیک [خود] نقدی است بر ایدئولوژی، عمده‌ی شعر زبان را با جنبش‌های دیگری که دراوایل قرن اخیر اتفاق افتاد (نظیر مدرنیسم ویلیامز) پیوند می‌دهد.

× نام یک مارش ساخته ی جان فیلیپ سوسا. نام این مارش به پرچم آمریکا اشاره دارد.

متن انگلیسی شعرهای آورده در مقاله:

(1)

For brief scratches, omits,
lays away the oars (hours).
Flagrant immersion besets all

the best boats. Hands, hearts
don't slip, solidly
(sadly) departs.

(2)

The back of the head resting on the pillow was not wasted. We couldn't hear each other speak. The puddle in the bathroom, the sassy one. There were many years between us. I stared the stranger into facing up to Maxine, who had come out of the forest bad from wet nights. I came from an odd bed, a vermilion riot attracted to loud dogs. Nonetheless, I could pay my rent and provide for him. On this occasion she apologized. (From: *Under the Bridge*)

(3)

Fantasticality
nimble phantasma capering on a page

with antic

gesture.

(4)

"A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS"

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a
single hurt color and an arrangement in a system to pointing.
All this and not ordinary, not unordered in not resembling.
The difference is spreading

(5)

Forcing oneself to it. It wld've been new with a blue pen. Giving oneself to it. Of about to within which what without. Hands writing. Out of the rock pile grew poppies. Sip mineral water, smoke cigar. Again I began. One sees seams. These clouds break up in the late afternoon, blue patches. I began again but it was not beginning. Somber hue of gray day sky filled the yellow room. Ridges & bridges. Each sentence accounts for all the rest. I was I discovered on the road. Not this. Counting my fingers to get different answers. Four wooden chairs in the yard, rain-warpd, wind-blown. Cat on the bear rug naps. Grease sizzles & spits on the stove top. In paradise plane wrecks are distributed evenly throughout the desert. All the same, no difference, no blame. Moon's rise at noon. In the air hung odor of ammonia. I felt disease. Not not not-this. Reddest red contains trace of blue. That to the this then. What words tear out. All elements fit into nine crystal structures. Waiting for the cheese to go blue. Thirty-two. Measure meters pause. Applause.
(p. 12)

(5)

How smoothly the car runs. This must be the road. Queer how a road juts in. How the dark catches among those trees! How the light clings to the canal! Yes, there's one table taken, we'll not be alone. This place has possibilities. Will you bring her here? Perhaps---and when we meet on the stair, shall we speak, say it is some acquaintance---or pass silent? Well, a jest's a jest but how poor this tea is. Think of a life in this place, here in these hills by these truck farms. Whose life? Why there, back of you. If a woman laughs a little loudly one always thinks that way of her. But how she bedizens the country-side. Quite an old world glamour. If it were not for-but one cannot have everything. What poor tea it was. How cold it's grown. Cheering, a light is that way among the trees. That heavy laugh! How it will rattle these branches in six weeks' time. (Imaginations, 37)

(6)

The worst side of it all---

The white sunlight on the polished floor---

Pressed into service,

And then the window closed

And the night ends and begins again.

Her face goes green, her eyes are green,

In the dark comer playing "The Stars and Stripes Forever." I try to

Describe for you,

But you will not listen, you are like the swan.

(7)

On a broad plain in a universe of

Anterooms, making signals in the dark,

You fall down on your waistband &, carrying your

Own plate, a last serving, set out for

Another glimpse of a gaze. In a room

Full of kids splintering like gas jets against

Shadows of tropical taxis---he really had, I

Should be sorry, I think this is the ("I

Know I have complained" "I am quite well"

"quit nudging")---croissants

outshine absinthe as "la plus, plus sans

Egal" though what I most care

About is another sip of my Pepsi-Cola. Miners

Tell me about the day, like a pack of

Cards, her girlfriend split for Toronto....

جملات در فضا

مروری بر «جمله‌ی جدید»، نوشته‌ی ران سیلیمن*

جرج هارتلی

ترجمه‌ی: **رضا جاوید‌آرا**

این نوشته ابتدا در Temblor 7 (1988) چاپ شد. با تشکر از لیلند هیکمن.

I

«این نه.

پس چه؟»

«در این مقاله می‌خواهم استدلال کنم که چیزی به عنوان جمله‌ی جدید وجود دارد و کم‌وبیش به صورت انحصاری در نثرخلیج کالیفورنیا یافت می‌شود.» (جمله‌ی جدید، صفحه‌ی۶۳)

که البته به موجودیت چیزی به عنوان جمله‌ی قدیم و حضور آن در دیگر نثرها نیز اشاره می‌کند. پس چه چیز جمله‌ی قدیم را وصف می‌کند؟ «منطق اشتقاقی، جهش استدلالی یا ادغام فراتر از سطح جمله که برای نقل داستان‌های ارجاعی ضروری خواهد بود.» (همان، ص ۷۹). همان‌طور که در متن زیر از مقاله‌ی «جمله‌ی جدید» آمده است:

«فرانسوی‌ها شعر منثور را ابزاری ایده‌آل برای خارج‌کردن نگارش از فرم دانستند. دیگر از صناعات خارجی مربوط به فرم که به طرز آزاردهنده‌ای مخاطب را آگاه از حضور فیزیکی متن و در زمان حال نگه میداشت، خبری نبود. جملات می‌توانستند بلندتر شوند،

حتا وسیع‌تر از لفاظی‌های گسترده که ویژه‌گی بارز اشعار مالارمه است، بی‌آنکه مخاطب را گیج یا ارتباطاش را با شعر قطع کنند. جملات
بلندتر همچنین وقفه‌های طولانی‌تری را در ضربه‌ی پایان اثر ایجاد می‌کنند که به عنوان گونه‌ای از ریتم به نثر داخل شده است. این برای محتوای واهی، فانتزی و رویاگونه و برای قطعاتی با مکان‌ها و زمان‌های گوناگون که در تعدادی لغت فشرده شده‌اند، بسیار مناسب بود.» (همان، ص ۸۱)

این جملات اشتقاقی مخاطب را از خود جمله دور و او را به سوی مفهومی فراتر هدایت می‌کند. (و در این مورد به سوی زبانی که مخاطب را به شیوه‌ای آزاردهنده در زمان حال متن نگه ندارد.) جسم‌زدایی از نگارش.

«توجه داشته باشید که هرگز تلاشی برای جلوگیری از ادغام واحدهای زبان‌شناختی در سطوح بالاتر صورت نمی‌گیرد. این جملات ما را به سوی شناخت زبان نمی‌برند، بل‌که از آن دور می‌کنند.» (همان، ص ۸۲)

اما چرا کسی باید روی این نکته تمرکز کند؟

«جمله، اشتقاقی و کامل، همواره نشان دهنده‌ی طبقات در جامعه بوده است.» (همان، ص ۷۹)

در این‌جا مقایسه‌ای را ذکر می‌کنم. اما ابتدا یک یادداشت ریشه‌شناختی:

«ادبیات داستانی تا حدود زیادی نشئت‌یافته از اشعار حماسی و روایی است، اما به سمت فرم و سازماندهی بسیار متفاوتی حرکت می‌کند. صناعات خارجی فرم، همانند قافیه و سطر جدید، کم می‌شوند، و واحدهای ساختاری به جمله و پاراگراف تبدیل می‌شوند. در جایگاه صناعات خارجی، که تجربه‌ی خواننده یا شنونده را حداقل چندی در زمان حال نگه می‌دارند، با استفاده از متن، بیش‌تر داستان‌ها به جهش استدلال قیاسی یا ادغام بالاتر از سطح جمله اهمیت زیادی می‌دهند، تا داستانی کاملن ارجاعی خلق کنند.» (همان، ص ۷۹)

پس همیشه آن‌گونه نبود.

«اگر ادعا کنیم –و من دارم ادعا می‌کنم– که جمله، در عین دور بودن از ادای گفتار، قسمتی از نثر است، و اگر نثر (به عنوان ادبیات) و نهضت چاپ به طرز پیچیده‌ای با هم مخلوط شده باشند، پس تأثیر چاپ بر ادبیات، نه فقط بر ارائه‌ی اثر ادبی، بل‌که بر چگونه‌گی نگارش اثر نیز باید بررسی شود. این جزء تاریخ هرگونه تئوری جمله است.» (همان، ص ۷۳)

نشان گوتنبرگ. همیشه آن‌گونه نبود.

«میان جوامع قبیله‌ای، فرد هنوز به کار برای دست‌مزد فروکاهیده نشده بود، و همین‌طور زندگی مادی، مصرف انبوه کالایی که حاصل کار دیگران است را الزام نمی‌کرد. زبان هم هنوز به نظامی کالایی بدل نشده بود، و زیر سلطه‌ی تقسیم کار در آن کاربردهای‌اش که باعث غلبه مدلول بر دال می‌شود، نبود. در مقابل، هنگامی که بورژوازی طبقه‌ی مترقی است، طبیعت بیان‌گر و کار–محصول‌گرای آگاهی سرکوب می‌شود. اجزاء آگاهی، شامل تک‌لغت‌ها و حتا انتزاعات، کالا محسوب می‌شوند و هم‌چون فتیش

جنبه‌ای
«رازآلود» به خود می‌گیرند.» (همان، ص۱۱)

در این‌جا تشبیهی وجود دارد. اما ابتدا یاددشتی از مارکس:

«... تولیدات مغز انسان آفرینه‌هایی جان‌دار و مستقل تلقی می‌شوند، که هم با یک‌دیگر در ارتباط‌اند و هم با نژاد انسان... [ارزش] با برچسبی که ماهیت‌اش را تعریف کند در پیرامون‌مان نمی‌خرامد. و این ارزش است؛ که هر محصول را به یک هیروگلیف اجتماعی مبدل می‌سازد. سپس، ما برای کشف رمز آن تلاش می‌کنیم، تا به اسرار محصولات اجتماعی خود پی ببریم؛ مشخص‌کردن شیئی مفید به عنوان ارزش، هم‌چون زبان محصولی اجتماعی است.»

فتیشیسم کالا: ارزش کالا جزء اصلی و طبیعی خود محصول محسوب می‌شود، نه تأثیری از پروسه‌ی اجتماعی داد و ستد («برابرکردن انواع مختلف کار – مارکس).

فتیشیسم زبان: معنای یک دال، جزء اصلی و طبیعی خود کلمه محسوب می‌شود، نه تأثیری از پروسه‌ی اجتماعی زبان.

رئالیسم بورژوایی جهش استدلال قیاسی را تنها به شرط انگاشتن زبان به عنوان پروسه‌ی کار مهم می‌پندارد.

با حرکت و گذار زبان به مرحله‌ای کاپیتالیستی از توسعه‌ی خود، اتفاقی که می‌افتد بدین شرح است، دگرگونی نامحسوسی در فهم لغات، همراه با فزونشی متناظر در ظرفیت‌های تفسیری، توضیحی و روایی آن‌ها، به عنوان پیش‌شرط‌های ابداع «رئالیسم» و توهم واقعیت در تفکر سرمایه‌داری. این توسعه‌ها مستقیمن به نقش ارجاع در زبان مربوط‌اند، که تحت فشار سرمایه‌داری تغییر شکل داده، و به ارجاعیت محدود می‌شود.

«مرجع دارای ویژه‌گی ارتباط حرکت با شیء است، مانند برداشتن یک سنگ تا از آن به عنوان ابزار استفاده شود. (همان، ص۱۰)

زبان به عنوان ابزار: «جمله یک ابزار تکمیل شده است.» (ص ۷۸)

«به عنوان مثال، یک چکش، از کوبه، دسته و میخ‌کش تشکیل شده است. بدون این سه عامل، چکش کار نمی‌کند. رابطه‌ی جمله با اجزای ریزترش هم دقیقن به همین صورت است. تنها تولید کننده‌ی چکش‌ها می‌تواند از چکش‌های ناقص استفاده کند؛ بنابراین بدون کل ارزش دادوستد وجود ندارد. هم‌چنین در سطح جمله است که ارزش مصرفی و ارزش دادوستدی هر جمله‌ای آشکار می‌شود. جمله‌ی تک‌لغتی یک کودک کاملن فصیح است، چون به مقدار زیادی یک کل را بیان می‌کند. هرگونه تقسیم‌بندی دیگر شخص را با تکه‌ای غیرقابل فهم و استفاده تنها می‌گذارد.» (ص۷۸)

تکه‌های بی‌استفاده: کلیت به عنوان ارزشی مصرفی. نظر مارکس در مورد فتیشیسم کالا به تمایزی که او بین ارزش مصرفی و ارزش دادوستدی قائل بود بسته‌گی دارد. «فایده‌ی چیزی آن را به ارزش مصرفی بدل می‌سازد. اما این فایده و استفاده از آسمان نیامده است. محدود به خصوصیات فیزیکی کالا است، موجودیتی جدای از کالا ندارد.»

از جهت دیگر، ارزش دادوستد که به عنوان انتزاعی جدا از کالا وجود دارد، ویژه‌گی‌های فیزیکی‌اش دیگر در دیدرس نیست. آن‌چه که ارزش دادوستد کالا را تعیین می‌کند کیفیت خود محصول نیست، بل‌که مقدار کار انسانی است که برای ساخت‌اش هزینه شده است؛ یعنی ارزش دادوستد یک رابطه‌ی اجتماعی است، حاصل پروسه‌ی کار نیروی انسانی.

مارکس: تا کنون هیچ شیمی‌دانی ارزش دادوستد را چه در مروارید یا چه در الماس کشف نکرده است.

چکش: قسمت‌ها (کوبه، دسته، میخ‌کن)

جمله: اجزاء (لغات، عبارات، جمله‌واره‌ها)

چیزی که سیلیمن می‌خواهد کشف کند این است که جمله لولایی است میان تکه‌ها و کلیات، که نکته‌ی ویژه و مورد تأکید او در مطالعات‌اش راجع به جسم‌بخشیدن به زبان است. ارزش مصرفی به مادیت خود جسم وابسته است، درحالی‌که ارزش دادوستد از ماده چشم می‌پوشد تا به چیزی فراتر از جسم برسد (به عنوان مثال پول). در مقام مقایسه، ارزش مصرفی یک ابژه‌ی زبان‌شناسی شامل تمرکز بر مادیت و فرم آن ابژه است (قافیه، وزن، سطرجدید)، درحالی‌که ارزش دادوستد در زبان یعنی گذشتن از زبان به خاطر چیزی دیگر: معنا. به گفته‌ی سیلیمن، جمله کوتاه‌ترین واحد نگارشی است، که به بیانی کامل ختم می‌شود (ارزش دادوستد)، به‌هرحال جمله به تنهایی بزرگ‌ترین واحدی است که می‌توان به عنوان شیء مادی به آن نگریست (ارزش مصرف).

استفاده‌ی زبان پیشابورژوایی، هر دو سطح زبان را مورد توجه و تاکید قرار می‌دهد. مارکس ادعا می‌کند این مسئله در مورد دید پیشابورژوایی به کالا نیز درست است: کار اجباری به خوبی با زمان اندازه‌گیری می‌شود، همانند کار کالاساز؛ اما هر رعیتی می‌داند که آن‌چه برای ارباب خود خرج می‌کند، مطمئن مقداری از نیروی کار انسانی اوست. زکاتی که به روحانی داده می‌شود، واقعی‌تر از دعای خیر او است ... روابط اجتماعی بین افراد در حین اجرای کارهای‌شان، در تمام حوادث مانند روابط دوطرفه و شخصی خودشان نمایان می‌شود، که آن هم به روابط اجتماعی حاکم میان محصولات کار انسانی تغییر شکل داده است.

II

«مسئله زمینه‌ی متن است، نه خود متن» (همان ص۲۱)

جذابیتِ "**Tender Buttons**" (از آثار معروف گرترود استاین) برای ران سیلیمنِ شاعر، ریشه در استفاده‌ی استاین از جمله به جای سطر به عنوان واحد نگارش دارد. اجسام برای اصطکاک در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرند، همان‌طور که اجزاء پرسپکتیو در کوبیسم چنین هستند. در نثر استاندارد جمله‌ها در یک پاراگراف به ترتیبی قیاسی مرتب می‌شوند، یک عبارت به صورت منطقی به قبلی‌ها و بعدی‌ها کمک می‌کند. اما ترتیب استاین توقعات قیاسی را به چالش می‌کشد. سیلیمن می‌نویسد: «حرکت قیاسیِ بالاتر از سطح جمله به سوی یک مرجع خارجی ممکن است.» ... «اما طبیعت کتاب جهت این حرکت را عکس می‌کند.» به جای تغییر مکان دادن به صورت خودکار و گشتالت، خواننده مجبور می‌شود تا آن را از دیدگاه‌های جزئی و همبستگی‌های موجود در هر جمله استنباط کند.» (همان، ۸۴)

Tender Buttons ایده‌ی «جمله‌ی جدید» را ندا می‌دهد که سیلیمن ویژه‌گی‌های آن را چنین برمی‌شمارد:

۱. به جای بند(Stanza)، پاراگراف نظم‌دهنده‌ی جمله‌ها است.
۲. پاراگراف تنها یک واحد کمی محسوب می‌شود و بیان‌گر منطق یا جدلی خاص نیست.
۳. جمله واحد اندازه‌گیری است و نه خط شعر.
۴. ساختار جمله در محل گشتاور و به منظور افزودن بر ایهام و چندمعنایی تغییر می‌کند.
۵. حرکت منطق قیاسی، الف) محدود و ب) کنترل شده است.
۶. قیاس اولیه میان جملات متقدم و متاخر در حرکت است.
۷. قیاس دوم در جهت پاراگراف به عنوان یک کلیت و یا یک اثر کلی سوق پیدا می‌کند.
۸. محدود بودن این حرکت قیاسی، توجه خواننده را به مقطع زبان، جمله و مقاطع پایین‌تر [زبان] بسیار نزدیک نگه می‌دارد.

در اینجا مثالی از اثر Tjanting می‌آوریم:

> خویشتن را واداشتن به آن. آن نو می‌بوده است با یک قلم آبی. خویشتن را دادن به آن. از درباره‌ی به درون آن‌چه که بدون. دست‌ها می‌نویسند. از توده‌های سنگ، خشخاش‌ها روئیدند. آب معدنی بنوش. سیگار بکش. دوباره شروع کردم. آدم شیارها را می‌بیند. این ابرها تا بعدازظهر تکه‌تکه می‌شوند. وصله‌های آبی. من دوباره شروع کردم اما این شروع نمی‌شد. چهره‌ی تاریک آسمان خاکستری روز اتاق زرد را پرکرد. پل‌ها و رشته‌کوه‌ها. هر جمله بقیه را توضیح می‌دهد. من بودم من روی جاده کشف شدم. این نه. شمردن انگشت‌هام برای جواب‌های متفاوت گرفتن. چهار تا صندلی چوبی توی حیاط، باران خورده، بادخورده. گربه روی پوست خرس کف اتاق چرت می‌زند. روغن روی اجاق جلزوولز می‌کند. در بهشت لاشه‌ی هواپیماها به طور مساوی در صحرا پخش می‌شود. همه مثل هم، بدون تفاوت، بدون ملامت. ماه درمی‌آید ظهرگاه. بوی آمونیاک توی هوا. من حالم خوش نبود. این نه نه نه. قرمزترین قرمز ردی از آبی دارد. پس آن به این. آن‌چه واژه‌ها بیرون ریختند. همه‌ی عناصر در نه ساختار بلوری می‌گنجند. به انتظار پنیر تا آبی شود. سی‌ودو. اندازه‌گیرها موقوف. تشویق. (ص ۱۲)

علارغم ترتیب واژگون‌شده‌اش، «از توده‌های سنگ، خشخاش‌ها روئیدند» جمله‌ای کاملن عادی است. هرچند به نظر می‌رسد بلافاصله بعد از «دست‌ها می‌نویسند» این جمله باید میان علامت نقل قول قرار گیرد، تا به جای این‌که جمله‌ای مستقیم با ارزش ظاهری باشد، مثالی شود از چیزی که دست‌ها می‌نویسند. سپس در جمله‌ی بعدی تخته‌سنگ به صورت مجازی در عبارت «آب‌معدنی» یادآوری می‌شود، درحالی‌که توجه خودآگاه به امور روزمره، نوشیدن و سیگارکشیدن، به عبارت «دست‌ها می‌نویسند» اشاره دارد. کمی بعد تخته‌سنگ در عبارت «آدم شیارها را می‌بیند» دوباره در متن قرار می‌گیرد که تا قسمتی به دریافت مخاطب از خود روند نگارش سیلیمن اشاره دارد –تمرکز عمدی در روند زمینه‌سازی متن– حالا تخته‌سنگ استعاره‌ای می‌شود برای توده‌ی جملات که همان Tjanting است، که از درون‌اش، علیرغم ظواهر سطحی‌اش، معانی به هم مربوط و یک‌پارچه می‌شود. شکاف‌های بین جملات (مکان

تنش یا نیروی پیچشی)، شیارهای مرئی، جای گسست خط را گرفته و توجه ما را به مادی بودن لغات به عنوان لغات جلب می‌کنند، نه فقط به عنوان دال‌های شفاف.

پیرامون بحث در مورد شعر کارلا هریمن، «برای آن زن»، سیلیمن می‌گوید: «آن‌چه به اثر هریمن شدت و نیرویی برای جلب توجه ما می‌بخشد حالت‌هایی است که در آن تک‌جمله‌ها «آزاد و مستقل» نیستند. استفاده‌ی زیاد از ضمایر، تکرار اسم مکسین (**Maxine**)، استفاده از ساختارهای موازی برای مثال: (I wavered, held her up. I tremble, jack him up.) یا الفاظی برگرفته از تصاویری یک‌سان، به‌خصوص آب، همه روش‌هایی هستند برای به کارگیری حرکت قیاسی فرعی در جهت خلق یا انتقال تأثیری کلی از پیوسته‌گی که بدون آن بلوکه‌کردن معنایی و ادغام جملات از طریق حرکت قیاسی اصلی بی‌اهمیت، بدون تنش و «توده‌ای از تکه‌پاره‌ها» می‌نمود. با این وجود، هر تلاشی برای تفسیر اثر به عنوان یک کل که به «نظمی بالاتر» از معنا اشاره دارد، به عنوان مثال روایت یا شخصیت، محکوم به سفسطه است و اگر نه [محکوم به] گسیخته‌گی آشکار. جمله‌ی جدید به طور قطع جزئی از زمینه‌ی متن است. و اثرات‌اش در میان، و بینابین جملات اتفاق می‌افتد. و این ثابت می‌کند که فضاهای خالی، میان جملات یا کلمات، بسیار بیش‌تر از بیست‌و هفتمین حرف الفبا است. جمله‌ی جدید شروع می‌کند به جست‌وجوی ظرفیت‌های خالی و توضیح چیزی که آن‌ها می‌توانند باشند.» (ص۹۲)

در این پاراگراف، شاید بیش‌تر از هرکجا درمی‌یابیم که سیلیمن در یک شعر به دنبال چه می‌گردد، و چرا جمله‌ی جدید انتظارات‌اش را برآورده می‌کند:

۱) شدت؛ ۲) نیرو؛ ۳) استفاده‌ی زیاد از عناصر زبان‌شناسی؛ ۴) باز رخداد؛ ۵) ساختارهای موازی؛ ۶) منبع ایماژهای مشترک؛ ۷) حرکت قیاسی دوم؛ ۸) بستن اصولی حرکت قیاسی اول ۹) زمان‌های گوناگون؛۱۰) ابهام؛ ۱۱) اهمیت؛ ۱۲) تنش؛ ۱۳) شناسایی و توضیح ظرفیت‌های مخفی جمله‌ی خالی (مرتب شدن بدون رابطه‌ی منطقی).

III. مبحث آخر

می‌خواهم بحثی آغاز کنم، مبنی بر این‌که چیزی به عنوان جمله‌ی جدید وجود ندارد.

«موضوع یک جمله‌ی جدید به دریافتی کلی از خود جمله اشاره می‌کند، که در برابر آن می‌توان تغییر و تکاملی قرار داد.»

این مشکل اول را موجب می‌شود. در قلمرو زبان‌شناسی، فلسفه و نقد ادبی، اتفاق نظر کافی بر معنای یک جمله وجود ندارد. [این ادعا] اگرچه عجیب، اما دلایل آن موجود است.» (ص۶۳)

جمله «واحد اصلی زبان» است. اما زبان‌شناسی، فلسفه و نقد ادبی، همه، «مسئله‌ی جمله را نادیده گرفته‌اند». چرا جمله از دید ما پنهان می‌ماند؟

این‌جا «بینشی مهم وجود دارد، و آن این است که روش‌های ادغام، که کلمات را به عبارت تبدیل کرده است و عبارات را به جملات، اساسن با آن‌هایی که جمله را با اثری بزرگ‌تر ادغام می‌کنند تفاوتی ندارند». (ص۷۵) جمله جایی بین کلمات/عبارات و اثر بزرگ‌تر می‌ایستد، بین تکه‌ها و قیاس منطقی. اما چه بر سر این تفاوت می‌آید اگر تکه‌ها به کل مبدل شوند؟

جمله‌ی یک‌کلمه‌ایِ کودک ارزش ارتباطی دارد، دقیقن به این خاطر که (و تا جایی که) یک کلیت را نشان می‌دهد. هرگونه انشعاب دیگری فرد را با تکه‌ای بی‌استفاده و غیرقابل فهم باقی می‌گذارد.

«با این حال جملات بلندتر خود از کلمات تشکیل شده‌اند، بیشترشان، اگر نه همه‌شان، که از آن‌ها، در دیگر متن‌ها، می‌توانند جملات کامل یک کلمه‌ای شکل بگیرد. بنابراین جمله عنصر محوری هر محصول ادبی است.» (ص۷۸)

پس جمله تابعی از متن است، و متن تابع میل برای کل. پس چه چیز به درستی میتواند یک تکه تلقی شود؟

کسی به نام داگلاس.
کسی داگلاس را فرا خواند.
او توسط کسی به نام داگلاس در اوک‌لند کشته شد. (ص۷۴)

«کسی به نام داگلاس» تنها وقتی یک تکه است که به عنوان قسمتی از کلیتی بزرگ‌تر فرض شود.

> خاک آن صخره. لاک‌پشت نیست درمان دانستن بارش برف. این‌جا نفسم تنگ است. فقط، ما معنا می‌کند، روز مجادله است. یک صدایی، می‌آید از چندین قسمت اتاق، یا مغز. فکر را احاطه کرده، جسم را تعیین می‌کند. هرچه پایین‌تر گوشه‌تر، هر چه بالاتر، رواق‌تر. لباس‌های مندرس از کیسه‌های زباله. بسیار شخصی‌اند و عالم دیگری ندارند. می‌شود آن‌جا بیشتر آش خورد. چهره‌ی عظیم سنگ در ازدحام شرق انتخاب کرد. اره‌ی ظالم، فقدان سیرک. ناگهان خواستم به گربه‌ای آب بپاشم. (The Age of Huts ص ۱۱۴)

آیا این‌ها فقط تکه‌ها هستند یا جمله‌هایی که ترتیب پاراتاکتیک را همان‌طور که در Tjanting «فراتر» از سطح جمله اتفاق می‌افتد جذب کرده‌اند؟ «گرامر، این عنصر ترتیب‌بخش، هم‌چنین دارای خصوصیت دوباره وارد کردن خود حتا به کوچک‌ترین عبارات است. همان‌طور که رابرت گرنیر نشان داده است، سازمان‌دهی حروف در یک کلمه، احتمال وجود خط را نیز قوی می‌کند.» (ص۶۲) «استاین ... جمله‌واره‌ها را با جملات [برابر می‌گیرد]، جمله‌واره‌هایی که به وابسته و غیروابسته تقسیم می‌شوند. هر چیزی که در حد زنجیره‌ی زبانی باشد، مانند یک جمله‌واره، تا حدودی یک جمله است. و می‌تواند مانند یک جمله به صورت استدلال قیاسی خود به تنهایی به سمت نظم معنایی بالاتری حرکت کند.» (ص۸۶)

«جمله مثل خط افق است، مرزی بین این دو نوع ادغام که از اساس با یک‌دیگر متفاوت‌اند.» (ص۸۷)

جمله = خط افق

جمله = لولا

می‌خواهم بحثی آغاز کنم مبنی بر این‌که چیزی به عنوان جمله‌ی قدیم یا جدید وجود ندارد. جمله وجود ندارد؛ جمله به عنوان فضای بین میل و تحقق آن عمل می‌کند. دریدا: «آن‌چه این‌جا قابل بحث است سنت فرمالیستی یا دستور زبانی است که آن را شکل می‌دهد و نابود می‌کند.» (Dissemination ص ۲۲۰). جمله حرکات و اشارات را به سمت کلیت سوق می‌دهد: Roast potatoes for ××you.

سیلیمن: «جواب این سؤال باید در درک ما از نسبت جزءبه‌کلِ یک شعر یافت شود. هر آرایه با توجه به روابطاش با کل سنجیده می‌شود. این ممکن است اولین فرض آرایه‌ی شعری تلقی شود، که باید مورد دومی نیز به آن اضافه شود، به عنوان پیامدِ مزیت ویژه‌ای که به توقعات و به پروسه ی تجربه در تولید تغییرات معنایی در تمام سطوح، داده شده است: چیزی به عنوان کل وجود ندارد. به این دلیل که زمان، شعر را تقسیم می‌کند: و شعر نمی‌تواند، حتا در مرحله‌ی اتمام، یک‌باره تجربه شود. خواننده همواره برخی اوقات با عمل خواندن در ارتباط است. این جای‌گذاری، تفسیر جزئیات، هرگونه ابهام را سامان می‌دهد، ، اما به صورت موقتی. درک یک آرایه، درواقع به تشخیص خواننده از خود فرایند نوسازی بسته‌گی دارد.» (ص۱۲۲)

«... زمینه‌ی متن پادزهری است برای متافیزیک هویت.» (ص۳۳)

× این متن چکیده‌ای ازکتاب مهم ران سیلیمن «جمله‌ی جدید» است که جورج هارتلی، مفسر معتبر آمریکایی، آن را تهیه کرده است و تا حدود زیادی اساس تئوری سیلیمن را آشکار می‌کند. تنها نوشته‌هایی که در گیومه نیست نظرات خود هارتلی است و هرجا که در متن شماره ی صفحه بدون ذکر نام کتاب آمده است به نقل ازهمین کتاب «جمله»ی جدید» بوده است. لازم به ذکر است دو عبارت آغازین مقاله اشاره‌ای به دو سطرازشعر Tjanting اثر سیلیمن است:

«... هر جمله بقیه را توضیح می‌دهد. من بودم من روی جاده کشف شدم. این نه ...»

××این جمله که سطری از شعرسیلیمن است، به صورت انگلیسی و با حفظ ساختار چاپ شده است؛ چرا که به نظر می‌رسد نویسنده با ذکر این جمله سعی دارد وضعیت قراردادی و متزلزل زبان را نشان دهد. هم‌چنان‌که به حرف دریدا مینی بر حذف‌شدن جزئیات در زبان نیز اشاره دارد. در این جمله Roast می‌تواند به عنوان نهاد و یا فاعل جمله خوانده شود و Potatoes در جای‌گاه فعل قرار بگیرد.

مهارت جذب

چارلز برنستین

ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

[۱]

جذب برای من یعنی فریبنده، کاملن تحلیل‌رونده
مهیج، جالب توجه، وهم‌آلود، تشدیدکننده‌ی توجه
پرشور، افسون‌کننده، خواب‌کننده، خواب‌آور،
جلب‌کننده، مفتون‌کننده: ایمان، تایید، سکوت.

نفوذناپذیری اشارتی دارد بر مهارت، ملال،
اغراق، توجه‌پریشی، پریشانی،
پرتی، قطع‌کننده‌گی، تهاجمی،
ناآراسته، ضد مرسوم، نامجموع، گسیخته
چندپاره، خیالی، طعنه‌زن،

شمایلی، شوخی، اردو، شلخته، تزئینی،
زننده، آغازگر، برنامه‌مند، تعلیمی،
نمایشی، موسیقی متن، سرگرم‌کننده: شک‌گرایی،
تردید، قیل‌وقال، مقاومت.

کارهای جاذب و ضدجاذب
هردو نیازمند مهارت‌اند، اما اولی پنهان‌اش می‌کند
درحالی‌که دومی به رخ می‌کشدش.
و جذب شاید در تئاتر محو شود
درحالی‌که این تمایزات به طرزی واهی
عوض می‌شوند و می‌سرند. خصوصن چون،
مثل بیش‌تر کارهای خودم، تمهیدات ضدجاذب
برای حصول پایان‌های جاذب
صرف می‌شوند؛ یا درنوشته‌های هجوآلود
(این یک پوشش است، فهمیدی؟)، ابزار جاذب
صرف پایان‌های ضدجاذب می‌شود. می‌ماند
یک سوال بی‌جواب و غیرقابل حل، چه چیز
یک شعر جاذب می‌سازد و چه چیز
یک شعر غیرجاذب.

[۲]

فصل مشترک جذب و نفوذناپذیری
آشکارا
جسم است
آن‌طور که مرلوپونی این واژه را به کارمی‌گرفت
برای تعیین فصل مشترک امر مرئی
و نامرئی. این
درون فلسفی
جستار من است –جذب و نفوذناپذیری
تارو پود ترکیب‌بندی شعری است– [...]

ترجمه

بی‌نهان‌گاه

چارلز برنستین

ترجمه‌ی **امید شمس**

برای من شعر زبان به نام حس علیه احساسات بود
برای من شعر زبان به سود عمل علیه نظریه بود
برای من شعر زبان کلی کلمه بود که بیش‌ترین معنا را می‌ساخت
برای من شعر زبان خصم سرسختِ میانه‌سالاریِ انباشته بود
برای من شعر زبان چادری بزرگ بود بدون سقف و زمین
برای من شعر زبان هم‌دلی بود بدون چای
برای من شعر زبان صدایی فراگیر بود در جابه‌جایی نوبتی
برای من شعر زبان شاخه‌هایی در پاریس، نیویورک، تورنتو

و پالم اسپرینگ داشت

برای من شعر زبان مارکسیست بود

برای من شعر زبان آنارشیست بود

برای من شعر زبان آنتی‌کریست بود

برای من شعر زبان زیباپرستی بورژوایی بود

برای من شعر زبان از صدا متنفر بود

برای من شعر زبان همه‌ش صدا درآوردن بود و محتوا هرگز

برای من شعر زبان علیه رئالیسم بود

برای من شعر زبان علیه تعصب بود

برای من شعر زبان صاحب منصبان‌اش را نپذیرفت

برای من شعر زبان علیه گروه‌های بسته بود

برای من شعر زبان همه اندیشه بود درجست‌وجوی عمل بالقوه

برای من شعر زبان یک مشت چرند بسته‌بندی‌شده بود که مهم به نظر آید

برای من شعر زبان امکان آزادی بود

برای من شعر زبان منادی اصلی کلمه–سالاد ایمیل اسپم× بود

برای من شعر زبان برای شعر ز= ب = آ = ن کوتاه بود

برای من شعر زبان سبک را به روش ترجیح می‌داد

برای من شعر زبان خیلی روشن‌فکرانه بود

برای من شعر زبان نادیده گرفتن‌اش سخت است

برای من شعر زبان جای پنجول گربه بود

برای من شعر زبان مجمع‌الکواکب واهی بود

برای من شعر زبان تمایلات و سرمایه‌گذاری بود نه قوانین و نظم‌ها

برای من شعر زبان یک ادبیات اقلیت خشمگین بود

برای من شعر زبان یک وهم مشترک از یک تخیل مشترک بود

برای من شعر زبان یک توهم بود

برای من شعر زبان تمام شد

برای من شعر زبان با مرجعیت شعر زبان مخالف بود

Spam Email ×

ترجمه

درباره‌ی کتاب «به‌حاشیه‌رانیِ شعر» از باب پرلمن

ران سیلیمن

ترجمه‌ی **سمانه مرادیانی**

با این‌که عنوان من به کتابی از باب پرلمان اشاره دارد، اما از آن نقل قول نمی‌کند. این‌جا حروف ایتالیکی در کار نیست. بل‌که آن‌چه به آن خواهم پرداخت، استراتژی بیان شده از خلال طرح این کتاب است. این استراتژی است که در این‌جا آن را مورد پرسش قرار خواهم داد.

من کتاب باب را هم‌چون یک نقطه‌ی عطف در نظر می‌گیرم. *به حاشیه رانی شعر* پرتره‌ای جامع، درعین‌حال مفصل و دقیق، از یک گرایش ادبی به دست می‌دهد که می‌تواند الگویی باشد برای نوشتار انتقادی درباره‌ی آثار ادبی دشواری که در آینده‌ای که در پیش‌رو است خلق خواهند شد. چنین پرتره‌ای این مهم را از طریق روندی پی می‌گیرد که هدف از درپیش‌گرفتن آن از آغاز این بوده است که «درباره» و پردازنده به عرصه‌ی همواری باشد که آن را قادر می‌سازد روش‌های مهم بسیاری را به نمایش گذارد که از طریق آن‌ها نویسنده‌گانِ زبان هرگز «همان چیز را نمی‌گویند» و قصد گفتن آن را ندارند. *به حاشیه رانی شعر* هرگز مقوله‌ی شعر زبان را به یک مورد خاص فرونمی‌کاهد، چه این مورد نمونه‌ای هم‌چون آزادی در هنرها باشد، یا نظریه‌ی مارکسیستی نمایش در زمینه‌ی ژانرها یا

نحوه‌ی واکنش نشان دادن به ملک الشعراهای کارگاه‌های آموزش نثر و فرمالیسم‌های قدیمی و بدنامِ منسوب به «فرمالیست‌های جدید» و بدنام، یا تئوری فرانسوی منسوب به [شاعران دانشگاه] بوفالو، یا پسران و دختران نسل جدید شاعران امریکا یا ... این طرح به نحو بی‌نقصی طراحی شده و با دقت زیادی به کار بسته شده است و یک کتابِ مرجع غنی برای هر نویسنده‌ی آینده‌ای ست که ممکن است بخواهد این حوزه‌ی شعری را بررسی عمیق‌تری کند. *به‌حاشیه‌رانی شعر* جریان گسترده‌ای از اندیشه، از آغاز تا به پایان است: این کتاب قطعن ملاحظه‌ای کامل است.

سیاست نقشه‌نگاری/ کارتوگرافی

به‌حاشیه‌رانی شعر، به عنوان نوشتاری انتقادی، یک عمل سیاسی مهم است. پرلمن در این کتاب با ارائه‌ی رویکردی کامل و محاسباتی دقیق هم سرحدات و هم مهم‌ترین قسمت‌های موضوع مورد بحث را برای هر بحث آینده‌ای در این زمینه تعیین کرده است. به نظر من، آن‌چه ارزش ویژه‌ای دارد موضعی ست که او در برابر اثر باب گرنیر می‌گیرد، اثری که در ادامه به آن خواهم پرداخت. این موضع‌گیری مشابه برخورد او با بحث‌های برت واتن، بو دالن و نقش خشونت در آثار بروس اندروز است.

این بدین معنی نیست که من با نتیجه‌گیری‌های باب موافقام، یا نظر من هم از قلم انداختن (یا بسنده‌کردن به ارجاعی گذرا به) نویسنده‌گانی است که آثار آن‌ها نیز برایم به همین اندازه در کسب فهمی حداقلی از آن‌چه نوشتار زبان می‌نامیم بنیادی ست؛ مثلن نوشته‌های استیو بنسون، هانا وینر، فانی ها و تینا داراگ. من اتاقِ لینکونِ این صفحات را بر شمار مهمان‌های بیشتری گشوده‌ام.

با توجه به طرح پرلمن، من نوشتار زبان را به سه مرحله‌ی مجزا تقسیم می‌کنم:

– نخست، دوره‌ی ۱۰ ساله‌ای که آن را «یک لحظه، نه یک جریان» می‌نامم، مرحله‌ای که با بیانیه‌ی گرنیر علیه گفتن در مجله‌ی «دیس» و تصمیم یک دهه بعدتر ویراستاران مجله‌ی *«فن شعر» (پوئتیک)* مبنی بر باطل‌کردن ویراست اول این نشریه که افست بود و انتشار مجله‌ی شیک و مبادی آدابی که مخاطبان بیش‌تر و گسترده‌تری داشت، آغاز شد. –این مرحله، مرحله‌ی خطیرخود–تشریحی در شعر زبان به عنوان سازه‌ای اجتماعی بود.

– دوم، دوره‌ای با مدت زمانی برابر با مدت زمان مرحله‌ی اول که در آن دغدغه‌های اصلیِ تاثیرگذار بر نوشتار زبان مورد پذیرش قرار گرفت، نخست از سوی دیگر نویسنده‌گان، بعد منتقدها، روشن‌فکرهای مردمی، روزنامه‌نگارها، اعضای کنگره، گزارشگرهای رادیوی ملی، کاریکاتوریست‌ها و دیگران (برای من این مرحله با انتشار شعر گروهیِ *لنین گراد* پایان یافت).

– سوم، مرحله‌ی حاضر، که در آن اعضای اصلی متفرق شدند و دیگر ارتباط کمی با یک‌دیگر دارند، اما در این دوره چند صد نویسنده‌ی جوان‌تر و جالب توجه نیز هستند که آثاری را منتشر می‌کنند که کاملن تاثیر گذار است، آثار دوگانه‌ای که خصمانه و درعین‌حال دوستانه بودند، و تا حدی می‌توان ردپای نوشتار زبان را در آن‌ها پیدا کرد. –آثاری که نشان می‌دهند این نویسنده‌گان فهم ما را از آن‌چه فکر می‌کردیم ۲۰ سال پیش دانسته‌ایم و این دریافت خود را غیرقابل انکار می‌پنداشتیم، تغییر خواهند داد؛ و این در حالی است که از هیچ یک از آن‌ها در «به‌حاشیه‌رانی شعر» نامی برده نشده است.

حال به اصل مطلب بپردازیم. کتاب پرلمن صفحه به صفحه و عبارت به عبارت، چنان هوشمندانه است که به مخاطب بهترین پاسخی را می‌دهد که او می‌خواهد. –هر صفحه چندین پرسش، مباحثه، جروبحث، مصداق، نمونه و اثبات جالب و مفید مطرح می‌کند. *به‌حاشیه‌رانی شعر* کارناوالی از بهترین‌ها در تفکر نقادانه است.

اما ...

و این واژه در این‌جا به نظر گریزناپذیر می‌رسد.

اما ...

مارش طولانی

به‌حاشیه‌رانی شعر طرحی نقادانه است. بدین معنی که این طرح در و از نوع تفکرآکادمیک نقادانه به حساب می‌آید. این کتاب درواقع گامی است در مارشی طولانی در جهت به دست آوردنِ حق استادی و متعاقب آن استادیاری. انتخاب ژانر پرلمن، مونوگراف آکادمیک، نیز در روند کار او بی‌اثر نبوده است؛ از لحظه‌ی اول شرکت او در میزگردی با آن عنوان در یک کنفرانس ادبیات تطبیقی امریکا در سال ۱۹۹۱ تا انتشار نشریاتی که در آن‌ها برای نخستین بار ۷ فصل از ۹ فصل کتاب منتشر گردیدند، و تا انتشارآن به صورت یک کتاب جلد شمیز پرینستون، که نویسنده را تحت عنوان «باب پرلمن، استاد مشاور انگلیسی در دانشگاه پنسیلوانیا» معرفی می‌کرد.

در این‌جا می‌خواهم اشارات ضمنی، حدومرزها و در نهایت پیچیده‌گی‌هایی را که به‌موجب این انتخابِ ژانر در بحث پرلمن وارد شده‌اند مورد بررسی قرار دهم. می‌خواهم چنین تصور کنم که اگر این کتاب برای شاعران نوشته می‌شد چه‌گونه می‌بود.

عجیب به نظر خواهد رسید اگر تصور کنیم که *به‌حاشیه‌رانی شعر* برای کس دیگری نوشته شده است. قطعن اکثریت خواننده‌گان آن شاعران هستند. هم آن‌ها که تحت شمول پدیده‌ی مورد بحث قرار می‌گیرند، مثل خود من؛ و هم آن‌ها که خود را، اگرنه مستقیمن درگیر، که علاقه‌مند به شعر و فن‌شاعری (پوئتیک) نسلی عصیان‌کننده می‌دانند که برسازنده‌ی شعر زبان است، و هم مهم‌تر از آن‌ها شاعرانی جوان‌تر، که برخی از آن‌ها ممکن است ۳۰ سال جوان‌تر از نویسنده‌ی کتاب باشند و دست‌رسی مستقیم به مسائلی که پرلمن مطرح کرده است ندارند. –آن‌ها که این کتاب روشن‌ترین چشم‌انداز بر شعر زبان را بر آن‌ها می‌گشاید، بی‌آن‌که سندی مستقیم از خود شعرها عرضه کند. بسیاری از خواننده‌گان دسته‌ی دوم، همان‌طور که خود کتاب چنین پیش‌فرض می‌گیرد، «جعبه‌ی چینی» باب گرنیر با عنوان *جمله‌ها* را ندیده‌اند، کتابی که نزدیک به یک ربع قرن پیش با تیراژی چندصدتایی منتشر شد.

بوطیقای جریان

پرلمن صرفن برای این شاعران نمی‌نویسد. –او بسیار دل‌مشغول آن‌ها است. اما در *به‌حاشیه‌رانی شعر*، خطاب به آن‌ها نمی‌نویسد و این تمایز مهمی است. این تمایز در متنِ نوشتار هم‌سنگ با تمایز میان کسی است که دیگری دارد با او سخن می‌گوید و کسی که، به هر دلیلی، به طور اتفاقی اجازه یافته است به بحثی گوش دهد. در این معنا، شاعران نمی‌توانند این کتاب را به همان اندازه بخوانند که آن را *به صورت اتفاقی خوانده‌اند*. و این امر منجر به تاثیرگذاری‌هایی ناخواسته و نامطلوب می‌شود.

به ساختار خود کتاب توجه کنید. –نه فصل، که در سه گروه دسته‌بندی شده‌اند و این سه گروه با هم تداخل دارند. کتاب با چیزی شروع می‌شود که می‌تواند یک شعر باشد و با چیزی پایان می‌یابد که به نظر می‌رسد که یک رویا است، رویایی دنباله‌روی «الف‌بای تاریخ ادبیات»، ژانری که تنها می‌توان پذیرای آن بود. در شعرِ «*به‌حاشیه‌رانیِ شعر*»، پرلمن مسئله‌ای را مطرح می‌کند که آن را «یک دوگانه‌گی» نامیده است–

آن‌چه می‌گویم در این
دوبیتی‌های ضدژنریک، فراژانری
یک نوشتار بدون ژانر و بدون نویسنده نیست، بل‌که نوشتاری
است به لحاظ فیزیکی و اجتماعی درجایی که حاشیه‌ها
استعاره نیستند، و در جایی است که خواننده‌گان
در آن‌جا به انتظار
آزاد شدن نیستند. (ص ۱۰)

بخشی از آن‌چه که این شعر را، برخلاف برخی از شعرهای اخیر پرلمان مثل موتور توصیفی شگفت‌انگیز او «کاندیدای منچوری»، چنین گیرا می‌کند آن است که «به‌حاشیه‌رانی شعر»، ، متنی در حال جست‌وخیز است. مصادیق این دوگانه‌گی نه یکی، که بسیار است، و همه‌ی این مصادیق از یک نظم پیروی می‌کنند: گلاس *اثر* دریدا، ویراستی نقادانه از یولیسس، نسخه‌ی دست‌نویس *سرزمین هرز*، حس تجاوز ما به زنده‌گی اروتیکِ استین و توکلاس وقتی شعرهای عاشقانه‌ی استاین را می‌خوانیم، استفاده‌ی پاوند از ضمیمه‌های گرافیکی، همه به عنوان مثال‌هایی نقل شده‌اند که علیه آن‌ها

وسواسِ
درک ناشدنیِ ذهن، بدن،
و وضع نوشتار نویسنده
تمثال ناخوانای خواندن است. اما دیگر زمان آن فرا رسیده
که این دوگانه‌گی را از میان برداریم. (ص ۸)

طرح ارائه شده پرلمن دارای یک ویژه‌گی تاکتیکی است، ویژه‌گی‌ای که ممکن است یک مزیت باشد یا نباشد: عدم نام‌بردن از دسته‌ی خاصی از «آدم‌های بد» که علیه آن‌ها روایتی ستیزه‌جویانه می‌تواند نوشته شود. بدین ترتیب طرح [پرلمن] به نحوی که در فرم این کتاب آمده است این دوگانه‌گی را بیش از آن‌که از بین ببرد تقویت می‌کند.

پرلمن در جایی تمایز میان ژانرهای نقادی و شعر را پایان یافته اعلام می‌کند، یا به عبارتی وجود یک مرز قابل تشخیص را میان این دو ژانر مورد پرسش قرار می‌دهد. با این وجود سه فصل «هنر»ی این کتاب کمتر از ۱۸ درصد حجم آن را شامل می‌شود. این فصول

هم‌چون طبقاتی که بر یک‌دیگر قرار می‌گیرند، هرگز در ۱۲۴ صفحه‌ای که در حدفاصل آن‌ها قرار دارند تداخل نمی‌کنند. مثلن نام دریدا فقط یک‌بار دیگر در کل کتاب ظاهر خواهد شد و بعد تنها به صورت صفت مورد استفاده قرار می‌گیرد.

شش فصل اصلی

این شش فصل، که کتابچه‌ای را به نام «کتاب خودِ کتاب» در درون کتاب اصلی شکل می‌دهند، نثر نقادانه‌ی آسان‌فهمی دارند. در این قسمت فصلی درباره‌ی نام‌گذاری، با نگاهی گذرا به مسئله‌ی نشانه‌های برابر، فصلی به *جمله‌ها* و فصلی دیگر به نوشتار و سیاست زبان اختصاص یافته است؛ عناوینی که هریک مرحله‌ای ضروری در خلق آثار این جریان هستند. به‌علاوه در فصل نام‌گذاری، [فصل] نخست کتاب داخلی، است که پرلمن قطعاتی را از شاعران تاثیرگذار شعر زبان نقل می‌کند، شاعرانی همچون دیوید ملینک، استیو بنسون، و کیت رابینسون که جدای از این فصل در کل کتاب از قلم افتاده‌اند. پرلمن با فصلی راجع به گرنیر [به بحث خود] ادامه می‌دهد، فصلی که در ادامه به آن خواهم پرداخت. پرلمن در فصل راجع به *جمله‌ها* از کتابِ من و نیز از اثر لین هجینیان به عنوان پروتوتایپ‌های اصلی استفاده می‌کند. فصل چهارم، هر چند «نوشتن قدرت: رسم‌الخط و اجتماع» نام دارد، و شامل زیرفصل‌هایی درباره‌ی «شاعریت و آکادمی»، «شاعریت به عنوان یک ضد حکومت»، «متنیت رهایی‌یافته»، «متنیت و آوای جمعی»، و «نوشتن و قدرت» است، اما تنها خوانش مفصلی است از آثار چارلز برنستین. فصل بعدی، درباره‌ی بروس اندروز، شاید اصلی‌ترین فصل پرلمن باشد، در این فصل دغدغه‌های اخلاقی‌ای که همواره محور اشعار خود پرلمن بوده‌اند در تضاد مستقیم با واژه‌گان برآشوبنده قرار می‌گیرند که بدیهی است متعلق به «آوای» اندروز هستند. در پایان، پرلمن فصلی کلی را به بررسی شعر زبان و رابطه‌ی آن با دسته‌ی وسیع‌تری از شعرها (به نسبت اشارات «محدود» پرلمن) اختصاص می‌دهد. در این فصل او زیر عنوان زیبایی که برای‌اش انتخاب کرده است، یعنی «این صفحه، صفحه‌ی من است»، به کار شاعرانی چون فراست، گینزبرگ، اشبری، واتن، دالن، هاو، آرمنتراوت و هریمن نیز پرداخته است.

در «کتاب داخلی»، تنها [دربخش] توصیف شرح حال نگارانه‌ی پرلمن از سرایش جمعی مصرع «به جای کرم شراب بچه‌ی تخسی دیدم که می‌لنباند» است که از قواعد دستوریِ گفتار آکادمیک پیروی نمی‌کند. در جای دیگر، پرلمن از آثار جورج هارتلی، لیندا رینفلد، جروم مک گان، یا مارجوری پرلاف به ویژه از نظر پایگاه اجتماعی فاصله می‌گیرد، گرچه همواره می‌دانیم، برخلاف این نویسنده‌گان، متنِ باب دارای نشان شگفت‌انگیز اصالت است. [چون] اوخودش آن‌جا بود.

نکته: یا لااقل آن باب پرلمنی که آن‌جا بود. پرلمن به عنوان مسئول و مدیر اجرایی مجموعه‌ی گفته‌های سانفرانسیسکو، اهمیت ویژه‌ای در پیش‌رفت جنبه‌ی نقادانه‌ی این پروژه‌ی گروهی داشت. با این همه، هنگامی که چند نویسنده‌ی زبان (مرد) آغاز به خلق نوشتار نقادانه‌ی لازم برای تالیف کتاب‌هایی کردند، -واتن، برنستین، خودِ من، و استیو مک کافری- پرلمن سکوت کرده بود، و ترجیح می‌داد به جای آن مجله‌ی خودش «*تپه‌ها*» را سردبیری کند، مجموعه‌ی گفته‌ها را منتشر کند، در چاپ مجموعه شعرهایی در «تاساجارا بیکری» هم‌کاری کند، نمایش‌نامه بنویسد و البته شعر بسراید. (پرلمن هم‌چنین در طول این دوره پدر شد.)

در ویرایش مجلد سال ۱۹۸۰ *گفته‌ها* (*تپه‌ها* ۷/۶) نخستین جمع‌آوری شماره‌های پیشین این مجموعه، پرلمن تنها کوتاه‌ترین مقدمه‌های ممکن را نوشت. جدای نام‌بردن از دیگر اعضایی که در این مجلد حضور نداشتند، تشکر از آن‌ها که فضای لازم را برای این فعالیت‌ها تامین کرده بودند و اشاره به این که مجموعه گفته‌های کنونی «در جهت حفظ ایجاز و شفافیت» ویرایش شده است، تمام آن‌چه که پرلمن به عنوان چارچوبی برای کتاب ارائه می‌کند عبارت است از:

من انتشار گفته‌ها را در بهار ۱۹۷۷ آغاز کردم. از آن موقع به بعد ۳۷ شماره از آن منتشر شد. یک «گفته» یک معرفی پرطول‌وتفصیل است، -از این‌که آیا موقعیت آموزشی بوده است، یا تکوینی، یا دراماتیک؟ آیا اطلاعات مجاز به انتشار و ارزش‌ها مجاز به صورت‌بندی بوده‌اند؟ آیا محوریت با سخن‌گو بوده است یا اجتماعی از سخن‌گویان و مخاطبان آن‌ها؟ جواب‌ها متنوع بود. همه‌ی سخن‌گویان دست‌به‌گریبانِ مشکلی مشترک بودند: این‌که در ملاء عام چیزی بگویند. در موارد مختلف این به معنای حرف‌زدن به طور خودانگیخته، ارجاع دادن به یادداشت‌ها و نوشته‌ها، خواندن مقاله‌های نوشته شده، یا رهاکردن [خواندن] مقالاتی که نوشته بودند در وسط سخنرانی است.

پرلمن هیچ‌گاه تلاش نمی‌کند تا ویژه‌گی‌های رادیکال‌ترین انفصال در تجربه‌ی شعری شاعران آمریکایی در بیست سال اخیر را برشمارد. چند سال بعد نیز در مقدمه‌ای که بر مجلد دوم *نوشته/گفته‌ها* می‌نویسد به همین اندازه کم‌گو است (کریوندال، انتشارات دانشگاه ایلینویز جنوبی، ۱۹۸۵)، آن‌جا که در نهایت کل جریان را یک «مکالمه» می‌نامد. مقالات پرلمن در این دو مجلد، دو گفته – یکی درباره‌ی «اولین شخصی» که اعلام می‌کند «واژگان مدارهایی هستند. آن‌ها شخص را به امر فراشخصی می‌کشانند...» و یکی درباره‌ی «معنا»، خوانشی از کتاب شعرهای او، «*پرایمر*»- روشن‌ترین آثار نقادانه‌ی او پیش از انتشار تزِ دکترایش، «معضل نبوغ» ، بوده‌اند که ۱۷ سال پس از اولین شماره‌ی گفته‌ها انتشار یافته بود. بدین ترتیب، سردبیر/مدیراجرایی و بازیگر نخستین مراحل نوشتار زبان باید با آوای قدرت‌مندِ (به همه‌ی معانی این کلمه) بعدی سازش کند. محدودیت‌های این رویکرد در آن‌چه ممکن است بهترین بخش کتاب باشد آشکار است.

نقش گرنیر

در فصل راجع به گرنیر، نخستین باری ست که پرلمن به نقش دوسویه‌ای که برای این شاعر قائل است اقرار می‌کند و می‌گوید که تا به چه حد او را هم آغازگر این جریان و هم استاد بسیاری از شاعران نوپایی می‌داند که بعدها شعر زبان را بنا نهادند. از نظر ساختاری، این فصل دو جهت‌گیری مشخص دارد، نخست درباره‌ی نقش گرنیر و خاستگاه‌های تاریخی نوشتار زبان، دوم درباره‌ی برخی از قطعه‌های یاغیانه‌یِ نوشتار گرنیر. با توجه به این‌که پرلمن در شعر آغاز کتاب این نظر را مطرح کرده است که

وسواسِ
درک‌ناشدنیِ ذهن، بدن،
و وضع نوشتار نویسنده، تمثال
ناخوانای خواندن است

بدبیاری‌های خوانش او از شعر گرنیر آشکار است. به نظر من بدبیاری، اصطلاحی دقیق‌تر از بدخوانی است. خود پرلمن از اصطلاحِ «نامناسب» دقیقن در جایی استفاده می‌کند که ویژه‌گی‌های یک استراتژی مناسب را برمی‌شمارد. این اصطلاح دقیقن پیش از نقل قول پرلمن از یکی از حیرت‌انگیزترین قطعه‌های کتاب/جعبه‌ی گرنیر، *جمله‌ها*، به کار می‌رود:

JOE
JOE

نظر پرلمن در ادامه می‌آید:

در این‌جا می‌توانم به دقت نحوه‌ی شکل‌گیریِ فرایندهای خوانشِ خودم را بخوانم. به یاد دارم که این یکی کاملن حیرانم کرده بود. هنگامی که با گرنیر راجع به این کارت‌ها حرف می‌زدم، پرسش اساسی این بود که «آیا این یکی به قدر کافی خوب هست؟ چه چیزِ این یکی "خوب" است؟» (ص۵۲)

این پاسخ شگفت‌آور است که اضطراب داوری را، اگرنه به جای فرآیند خوانش، که در مقابل آن قرار دهیم. اما این ویژه‌گی تجربه‌ی پرلمن در *به‌حاشیه‌رانی شعر*، نیمه‌ی تاریک دغدغه‌های او نسبت به سیاست واژه‌گان اندروز است. شعر «جو» پرلمن را زمین می‌زند. با بازگویی بحثی با گرنیر، پرلمان به دنبال یک چارچوب روایی است که در آن، اثر را بخواند و دیگر از یافتن چنین چارچوبی که به نظرش مناسب باشد ناامید شده است. تنها چیزی که از آنِ او شده است حس شخصی است که برای شنیدن پاسخی فریاد برمی‌آورد، نه یک‌بار که دوبار: «آن‌چه گریخته معناست ...» پرلمن نتیجه می‌گیرد که این معنا «گنگ است» –هم در یک معنای درجه‌ی پنجم و هم در یک معنای هایدگری. شاید احساس بیهوده‌گی ناشی از چنین فریادبرآوردنی است که فرد را بر آن می‌دارد که بنویسد «از گفتن بیزارم».

نکته: می‌توان روایت پرلمن از کار خودش و نسخه‌ی ویژه‌ی گرنیر را هم‌چون هجوی بر خوانش انتقادی خواند. اما این کار، تنها فضای خالی ناشی ازچنین هجوی را به یاد می‌آورد که بعدتر ممکن است با نمایشی از روش‌های جای‌گزین پر شده باشد. نهایتن در این کتاب هیچ‌یک از این اتفاقات نمی‌افتد.

اما پرلمن در اینجا احساس بیهوده‌گی چه کسی را توصیف می‌کند؟

اصل خست

در یک سخنرانی که سال‌ها پیش کرده‌ام (در مجموعه‌ی گفته‌های خود پرلمن)، فرآیندی را به تفصیل توصیف کرده‌ام که، پیرو قاعده‌ی زبان‌شناختی، آن را اصل خست می‌نامم. عمل برداشت‌کردن معنا از یک متن با چارچوب‌بندیِ آن ازروی قراین. پی‌آمد ناگزیر این اصل آن است که خوانش‌هایی قوی‌ترین هستند که ابزارهای بیرونی کم‌تری در ساخته‌شدن آن‌ها نقش دارند.

نکته: این چیزی کم‌تر از روشی نیست که یک‌بار ازسوی جریانِ نقادی نو مطرح شد. «مشکل» نقادی نو عمل به این روش نیست، بل‌که بیش‌تر این است که اعضای آن هیچ‌گاه صادقانه از این روش پیروی نکرده‌اند: رسیدن از خوانشی محصور (به معنای دقیق کلمه) به یک جهان‌بینی زیبایی‌شناختی و سیاسی متعصب که از چنین خوانشی برگرفته می‌شود نمایان‌گر یکی از بزرگ‌ترین گسست‌های منطق در تاریخ اندیشه‌ها است.

بدین ترتیب، می‌بینیم که خوانش‌های پرلمن از گرنیر تا حد فروپاشی ضعیف‌اند.

نه‌تنها معلوم نیست که این متن (شعر گرنیر) شکل یک تماس تلفنی را داشته باشد که بعد از عدم پاسخ‌گویی تکرار می‌شود، شکلی که ممکن است بعدتر به پیدایش تعدادی روایت‌های بالقوه‌ی گوناگون منجر شود، بل‌که با هیچ ترفند متنی نیز نمیتوان دریافت که آیا تکراری صورت گرفته است یا نه. پرلمن، ناخواسته این مورد را در برابر خوانش چهار صفحه قبل قرار می‌دهد، وقتی که قطعه‌ی دیگری را از *جمله‌ها* نقل می‌کند.

دوازده تا مصوت

صبحانه
همهمه‌های آسمان

که در آن تنها راه رسیدن به دوازده مصوت اجباری، احتساب آن‌هایی است که با حروف بزرگ نوشته شده‌اند، که پرلمن به آن‌ها می‌گوید «عنوان». با این همه، همان‌طور که خود پرلمن نیز گفته است، آن حروف بزرگ به طور مبهمی دقیقن در محل تلاقی با عنوان می‌ایستند، و می‌توان گفت متنی را که زیر آن ظاهر می‌شود را نام‌گذاری می‌کنند، و شرحی که در متن رخنه می‌کند جنبه‌ی خاصی [از آن] را برجسته می‌کند. دلیلی ندارد که خواننده در متن چنین فرض کند که **جو**ی نخست چیزی غیر از یک عنوان است. و نه برخلاف بسیاری از قطعه‌های دیگر در«*جمله‌ها*»که «ایمی» نام دارند، و پرلمن این عنوان را نام‌گذاری سخن‌گویی می‌داند که از او نقل قول شده است. اینطور نیست که فرد نتواند این احتمال را که متن به صورت طنزآمیزی دارد پژواک «عنوان» خودش ارائه می‌کند، درک کند، یا برداشت‌های خود پرلمن (یا به قول پرلمن سناریوی رمانتیک کمیک و غمناک گرنیر) در ذهن خواننده مطرح نمی‌شوند یا نباید بشوند. اما لحظه‌ای که شما از میان دیگر لحظات انتخاب می‌کنید، چندمعنایی را به‌ناگهان کاهش می‌دهد. این‌جا است که شروع می‌کنم به سخن‌گفتن از این‌که جو، مانند بسیاری قطعات دیگر در جمله‌ها (مانند بسیاری از آثار گرنیر در دیگر [کتابهای او]) درباره‌ی آن نالحظه‌ای است که پیش از انتخاب اتفاق می‌افتد. پرلمن حرف گرنیر را در جمله‌ی آغاز مقاله‌ی «درباره‌ی گفتن» نقل می‌کند، این مطلب محور نیمه‌ی اول این فصل پرلمن است:

«امروز [زبان] دیگر امری شفاهی نیست، که بیش‌تر امری کتبی است، که خود پیش‌رفت از کارِ ویلیامز محسوب می‌شود، آن‌چه حالا می‌خواهم راه واژه‌گانی بازگشت به سرآغازی است که سازنده‌ی اندیشه یا احساس ناشی از سکوت/هیاهوی «وسیع» آگاهی است؛ که *همواره* درحال تجربه‌ی جهان است...»

نکته: خود پرلمن این جمله را درست بالای همین قطعه، نه صفحه قبل‌تر نقل می‌کند.

حتا کوچک‌ترین واحد زمان، کوچ‌کتر از حجم یک واج، همواره یک آغاز، یک وسط و یک پایان دارد.

نکته پیش‌گویانه گرنیر

– گرنیر کاملن در این‌باره حق دارد– در لحظه‌ای که در آن شناخت محقق می‌شود است که واژه‌ها بیش از هر زمان خودشان هستند. اما هنوز این انتخاب صورت نگرفته است، چراکه واژه‌ها هنوز به صورتی واقعی از آنِ ما نشده‌اند.

نکته: می‌توانید ببینید که کل طرح دریدا در این‌جا نوشته شده است.

دغدغه‌ی خاطر گرنیر درباره‌ی فیزیکال بودن زبان، چه به لحاظ آوایی یا به عنوان نوشته یا تیپوگرافی، می‌تواند در پیچیده‌گی/ابهام زبان ریشه‌یابی شود، ابهامی که در لحظه‌ای که زبان دارد بدل به سخن می‌شود از میان می‌رود.

فرد چه‌طور می‌تواند امیدوار باشد که به آن لحظه در یک اثر نوشتاری نزدیک شود؟ با بحث‌کردن بی‌پایان راجع به این موضوع، همانند دریدا، در نهایت تنها به مسئله نزدیک می‌شویم، بی‌آن‌که آن را در ذهن و بدن یک خواننده‌ی دقیق و اجتماعی زنده سازیم. توانایی این عمل دقیقن نبوغ اثر گرنیر است. این پرسش از چنین متنی که «آیا این یکی خوب است؟» مانع از خواندن آن‌چه در دست است می‌شود. خوانش پرلمن یک بندبازی ادبی انتقادی بر طناب یک سیاست‌مدار است: اگر نمی‌خواهید به پرسش پاسخ دهید، راجع به چیز دیگری بحث کنید. شاعرها باید بهتر بدانند: اگر من دست شما را بر شعله‌ی یک اجاق داغ قرار دهم، پاسخ مناسب شماره‌ی ۴ نیست.

اشراقِ چشم فروفکنانه

اما این نوع پاسخ تنها پاسخی ست که به نظر می‌رسد پرلمن به خود اجازه می‌دهد که بر زبان آورد. او همان نوع از مجامع آزاد انحرافی را رهبری می‌کند که به متن‌های خرچنگ‌قورباغه‌ی اخیرگرنیر می‌تازند. بدین ترتیب است که پرلمن فرصت جست‌وجوی پاسخی برای پرسش استفاده گرنیر از اشراقِ شاعران رمانتیک را از دست می‌دهد.

در این‌جا، روش بیان‌مندی آکادمیک (متمایز با روش‌های ناب نقادانه) عمل هوس‌انگیز خوانش (هم معانی ضمنی و هم دست‌آوردهای آن) را از بین می‌برد. پرلمن مجبورشده است برای خواندن متن آن را تخریب کند و بدین ترتیب به هیچ وجه آن را نمی‌خواند. او *جمله‌های* گرنیر را «پاسخی به پرسش *قطعه‌های* [رابرت کریلی]» می‌داند. در چه روایت فرانقادانه‌ای از تاریخ ادبیات به عنوان یک ابژه‌ی مسئله‌دار چنین حکمی ممکن است؟ آیا «زوکافسکی» پاسخی به پرسشِ «کانتوهای» پاوند است؟ بسیار خوب، بله، اما ... در این «اما» است که تمام نوشتار (نوشتار گرنیر یا زوکافسکی یا هر کس دیگری از جمله باب) اتفاق می‌افتد.

باب باید این را بداند. اگر خوانش او از گرنیر را نوعی بدبیاری تئوریک بدانیم، با آیرونی دوگانه‌ای مواجه خواهیم شد که در آن، در داستان‌گوییِ پرلمن، خود گرنیر قربانی آن چیزی شده است که به آن حمله می‌کرد. گرنیر در آثار نقادانه‌اش در ضمیمه‌ی «دیس»، پایان نقادی را اعلام می‌کند. پرلمن هم به درستی اشاره می‌کند:

«ممکن است هدف این بوده باشد که شعر خودبسنده باشد و در نتیجه نقد [شعر] منسوخ گردد، اما تاثیرگذارترین واقعه در مجله‌ی «دیس» همواره نقادی بوده است ... (ص۴۲)

به‌حاشیه‌رانی شعر، معکوس و قرینه‌ی این موقعیت را نشان می‌دهد. این جمله خوانشی مستدل، دقیق و سنجیده از نوشتار زبان به دست می‌دهد، اما در پایان کتاب است که درمی‌یابیم نسبت به آغاز کتاب از سوژه‌ی اصلی چه‌قدر فاصله گرفته‌ایم. برخی دگرگونی‌ها در نحوه‌ی مواجهه با مسئله‌ی گرنیر را می‌توان در خوانش پرلمن از اندروز، واتن، هاو، ملنیک، ارمانتروت و دیگران نیز پیدا کرد.

فکر نمی‌کنم که این یک *واقعیت مسلم* باشد یا اینکه مسئله‌ی مورد بحث به ساده‌گی در گسست اندیشه‌ی نقادانه از حالیت و حضور موضوعش، نهفته باشد.

قلب مسئله

در عوض، من معتقدم مسئله‌ای که همواره پشت سطح کلیت نوشتار زبان پنهان می‌ماند (و نیز نزدیک قلب آن) چندگانه‌گی قصد و به عبارتی دیگر، قصدیت آن است. بدین ترتیب، سخن هنجارمند دانشگاهی که یک فرایند اجتماعی پیچیده، متکثر و چندپاره است، از بیان این نکته ناتوان است که این جریان می‌تواند یک امکان باشد، یا این‌که این امکان یک جنبه‌ی مهم کلیت نوشتار زبان است و نه تنها نوشتار گرنیر.

آلترناتیوهایی که تا کنون پیش‌نهاد شده‌اند زیاد نیستند: به‌کارگیری سخن روحانی و متعالی، همانند آن‌چه استفان-پل مارتین و راب ویلسون به کار گرفته‌اند، یا دَوَران واسازی یا موقعیت‌یابی در تاریخ ادبیات. اما آن‌چه که هیچ‌یک از این استراتژی‌ها نمی‌توانند بدان دست یازند سخن‌گفتن خارج از واژه‌گان یهودی-مسیحی برای برآورد ارزش اثر هنری ست، اثری که به هیچ طریقی نمی‌تواند *درباره‌ی* چیزی باشد.

نه‌تنها این نوشتار درباره‌ی *چیزی* نیست، که بر سطحی کاملن متفاوت عمل می‌کند. همه‌ی این استراتژی‌های آکادمیک، از جمله استراتژی پرلمن، در تلاش‌اند که مسئله را با قراردادن اثر در ابرروایت **درباره‌گی** حل کنند. اما بحث حقیقی راجع به نوشتار زبان تا زمانی که عنوان *درباره‌گی* کنار گذاشته نشده است، محقق نخواهد شد و نیز تا به هنگامی که از ارزش فراتر نرفته‌ایم؛ آن‌گاه است که می‌توانیم آغاز به خواندن آن چیزی کنیم که حقیقتن حاضر است.

ابقاها، هم‌چنان‌که یک‌بار کسی به نحوی آیرونیک آن را چنین نامیده بود. روشن است که پرلمن از اثر کلارک کولیج تنها در پس‌زمینه‌ی پارودیِ او و لری فاگین ازآثار مایا آنجلو سخن می‌گوید. یا این‌که برای خواندن اثر دیوید ملنیک، باید آن را در زمینه قرار دهد، ادبیاتی که گمان نمی‌برم تا به امروز ملنیک چیزی ازآن خوانده باشد.

یک آزمون شعر

در *به‌حاشیه‌رانی شعر*، از هانا واینر، نامی برده نشده است؛ نویسنده‌ای که به نظر من شعرش آزمون ضروری هر روش خواندن نوشتار زبان است.

نکته: اثر واینر از این جهت با آثار گرنیر تفاوت دارد که نوشتارش دارای قصد و درباره‌گی است، درحالی‌که تاکید دارد که این دو خارج از ذهن نویسنده قرار دارند. در نگاه اسپایسری به شاعر در حکم رادیو، واینر از کانال‌هایی صحبت می‌کند که معتقد است خودش روی آن‌ها تنظیم شده. پرسش «این چه‌قدر خوب است؟» با پرسش «این متعلق به کیست؟» ارتباط نزدیکی دارد. واینر دائمن این دو پرسش را عمق می‌بخشد.

چه می‌شد اگر این کتاب برای شاعران نوشته می‌شد به جای آن‌که در حکم استراتژی برای پیش‌رفت حرفه‌ای (به عنوان استاد دانشگاه) نوشته شود؟ قطعن در چنین صورتی متن حاضر به کل زیروزبر می‌شد. در این صورت مسئله‌ی بی‌معنایی را هم دربر می‌داشت. –بی‌آن‌که سعی کند آن را شرح دهد.

بی‌معنایی

این خصیصه موجب می‌شود نوشتار زبان درباره‌ی دایره‌ی وسیع‌تری از شاعران و موضوعات گوناگون صدق کند، مثلن درباره‌ی تغزل. معنای بی‌معنایی و تمایز آن با «نامعنا» هرگاه که به اشکال هنری‌ای مثل جاز یا نقاشی نااپژکتیو توجه کنیم آشکار می‌شود، اما در تاریخ ادبیات انگلیسی کارکردی پنهان دارد.

نکته: بدین ترتیب درمی‌یابیم که باید هم به موسیقی و هم به نقادی هنری به عنوان سخن‌های جای‌گزینی در جست‌وجوی‌مان برای یک استراتژی منطقی که برای بررسی نوشتار معاصر مناسب باشد توجه کنیم. هر حوزه‌ای نیروهای ویژه‌ی خود را دارد که به نحوی برای دردسرساز می‌شود. –در موسیقی این نقش به اجرا و بدین ترتیب به مفهوم ذوق داده شده است؛ در هنر حضور این نیرو شامل سرمایه‌ی همه‌جاحاضر به عنوان شاخص تعیین‌کننده‌ی ارزش است– همه‌ی این‌ها دست‌کم با مسئله‌ی شکل‌های غیراشتقاقیِ معنا در چالش بوده‌اند.

بی‌معنایی، که غالبن آن را همان پیچیده‌گی یا ابهام می‌دانند، مجموعه‌ای است که از طریق آن بی‌سوادی کارکردی‌ای که ما، به پیروی از اسپایسر، آن را دانشکده‌ی ادبیات انگلیسی می‌نامیم، آشکار می‌شود.

چنین نیست که پرلمن هیچ‌یک از این‌ها را نداند،

نکته: به‌علاوه، عنصری پورنوگرافیک در *معضل نبوغ*، تز دکترای پرلمن، وجود دارد که در اثر تلاش می‌کند تحت مقوله‌ی دشواریت از آن سخن بگوید. همان‌طور که گرنیر نشان داده است، مسئله دشواریت نیست، بل‌که کاملن برعکس است. می‌توان تاریخ پیچیده‌گی‌ای را نوشت که ریشه در نوشتار دشوار، بیگانه و دیگر دارد.

هرچند که او چنان می‌نویسد که گویی احساس گناه می‌کند.

نکته: و نیز ممکن است پرلمن تعمدن در این‌باره مبالغه کرده باشد. اگر فرایند نقادانه‌ای که زیربنای دپارتمان انگلیسی را تشکیل می‌دهد آن را دشوار و غیرممکن جلوه دهد که بتوان نحوه‌ی خوانش عرصه‌های بی‌معنا، بی‌منظور و مبهم را یادگرفت، -بدین ترتیب بهترین معلم-شاعرها در موقعیتی غیر قابل دفاع قرار می‌گیرند که به لحاظ ساختاری خیلی متفاوت از آن چیزی نیست که مورد حمله‌ی اسکار شیندلر قرار گرفت- «آن‌چه می‌توانند امیدوار به انجام‌اش باشند کمک به تعدادی دانش‌جوی بااستعداد برای گریختن و به حداقل رساندن خطر است.» این نظر بدون استثنا، نظر تمامی شاعران صاحب‌نام دانشگاهی بوده است که تا به امروز شناخته‌ام. تعداد بسیار اندکی از آن‌ها معتقداند که خود جریان به نحوی طراحی شده است که فارغ‌التحصیل‌ها بی‌سواد بار آیند. به جای این‌که از روی وظیفه برهم‌زننده‌ی این فرایند باشند (که البته تجربه‌ی گرنیر در دانشگاه برکلی و بعد در تافتز و فرانکونیا نشان می‌دهد این کار مساوی است با خودکشی شغلی)، فعالانه در جریانی شرکت می‌کنند که مردم را از خواندن یا نوشتن شعر به صورت هوش‌مندانه ناتوان می‌سازد. راهی برای برون‌رفت از این تنگنا در دانشکده‌ی ادبیات انگلیسی وجود ندارد.

یا شاید می‌خواهد این مسئله را چون رازی از هم‌کاران خود در پنسیلوایا پنهان کند. او درباره‌ی JOE می‌نویسد «شعر جو را به عنوان شعری ویژه تفسیر کرده‌ام. این شعر همواره به یادم می‌آورد که نحوه‌ی ورود هرکسی به عرصه‌ی ادبیات چه‌قدر شخصی و چه‌قدر تصادفی است.» در جمله‌ی بعد ادامه می‌دهد:

«اثر ادبی در این‌جا و اکنون باید به حدی باز باشد که پذیرای هر معنای کهنه یا نویی گردد. —در غیر این صورت به سرعت تباه خواهد شد ... (ص۵۲)

این جمله‌ی مخفی آغازینی است که حول آن حقیقت نقادی و تاریخ نوشتار زبان، نانوشته باقی می‌ماند.

ترجمه

مقدمه‌ی کتاب «زبان جستار»

لین هجینیان

ترجمه‌ی **پارسا نوریان**

در چیدن این مجموعه‌ی مقالات در کنار هم، از این حقیقت آگاه بوده‌ام که این مقالات به جای آن‌که هم‌چون شعر خوانده شوند، به عنوان پوئتیک(بوطیقا = فن شعر) تعبیر خواهند شد. اما این یک اشتباه خواهد بود که پوئتیک‌های ارائه شده در اینجا را هم‌چون یک گفتمان برای آن دسته از شعرهایی بدانیم که نمونه‌های محض‌اند، گفتمانی برای شعرهایی که در یک فاصله قرار گرفته، تعین یافته و تحت موشکافی دقیق واقع شده‌اند. چنان‌که این مقالات شعر را هم‌چون فرایند دینامیکی به کار می‌بندند که از طریق چنین پوئتیکی-که خودش یک فرایند دینامیک است- اجرا می‌شوند. این دو روش مشترکن سازمان دهنده و متقابلن دگرگون شونده‌اند. این گفته حداقل تا حدی به این دلیل است که شعر گنجایش پوئتیک‌اش را داراست، یعنی گنجایشی برای خود-انعکاس پذیری، سخن گفتن درباره‌ی خودش؛ به واسطه‌ی همین فضیلت است که شعر می‌تواند زبان را به مجرد خودش برگردانده و بدین‌سان از محدودیت‌های شخصی‌اش پا فراتر نهد.

زبان چیزی جز معانی نیست، و معانی چیزی جز یک سیلان مفاهیم، چنین مفاهیمی به ندرت با تصاویر درهم می‌آمیزند، و به ندرت با هم سازش می‌کنند. آن‌ها گذارها، استحاله‌ها، تابش بی‌حدِ مصادیق در درون روابط‌اند.

با استفاده از اصطلاح ویلیام جیمز، شعر، «به اندازه‌ی ترم* ها به گذارها نیز مربوط می‌شود». این [جمله] به ما نمی‌گوید که شعر درباره‌ی گذارها است، بل‌که همین «درباره‌گی» گذرا و ناپایدار (در شعر، و نیز حتا معتقدم در زنده‌گی)است؛ درواقع شعر (و شاید زنده‌گی) تصورات مرسوم از «درباره‌گی» را به چالش می‌کشاند.

همه‌ی شاعران نقطه نظر واحدی نسبت به پوئتیک ندارند، آنان تصورات بسیار مختلفی از آن‌چه ممکن است یک چنین نگاه واحدی را دربرگیرد دارا هستند، یعنی هرچه که ممکن است در گستره و مربوط به آن باشد، یا آن اندازه و آن نوع از قلمروای که چنین نقطه نظری می‌تواند زمینه‌یابی کند. من به زعم خودم، در خوانش این مقالات، دریافتم که متمایل به ارائه پوئتیک در قالبی بوده‌ام که نقش رابطی بین چه‌گونه‌گی و چرایی عمل شاعر را بر عهده می‌گیرد، و استدلال‌ها و دلایل‌اش را به دقت شرح می‌دهد. از این حیث، پوئتیک، به همان اندازه که مربوط به حوزه‌ی فلسفی است در هیئت یک حوزه‌ی ادبی نیز ظاهر می‌شود. ولی باید در نظر گرفت که پوئتیک مربوط به حوزه‌ی پراگماتیک است و بدین‌سان دلایل و استدلال‌هایی که شاعر (و شعر) را برمی‌انگیزند، در جهان کار گذاشته شده و به واسطه‌ی نگرش ما است که به زبان درمی‌آیند. چنین پراکسیس بدست آمده‌ای به دغدغه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه بازمی‌گردد.

می‌توان گفت همین پراکسیس نیز به طور جداگانه تجربه‌ای اجتماعی و به دنبال آن سیاسی است. شعر برآمده از دانشی نسبت به هستی چیزها است. اما همین دانش به معنی معرفت در دقیق‌ترین حالت‌اش نیست، بل‌که ترجیحن به معنی تائید است، و این تائید گونه‌ای از ندانستن را تشکیل می‌دهد. دانستن این‌که چیزها **هستند** به معنی دانستن این نیست که آن‌ها **چه چیزی** هستند، و دانستن یک **چیز** بدون دانستن این‌که آن **چه چیزی** است، دانستنی دیگرگونه است (یا همان ندانستن و شاید غیرقابل دانستن). شعر تائید را هم‌چون صیانت یک چیز از چیز دیگر بر عهده می‌گیرد. تصوری که می‌تواند در محتوای سیاسی و نیز محتوای معرفت‌شناختی ارائه شود.

این معرفت یک فرایند است، نه یک عمل قطعی، یک جستار است، یک اندیشیدن درباره‌ی ... فرایندی است در زبان و درباره‌ی زبان، درباره‌ی فرم‌های دقیق، سریع و پیچیده‌تر زبان‌اند تا در شعر تشخیص داده شوند، فرم‌هایی که در زبان شاعرانه بیان شده‌اند (زبان شاعرانه‌ای که خواه در عبارات نظم نهفته باشد خواه در نثر). زبان شعر، زبان جستار است؛ نه زبان یک ژانر. همان زبانی است که یک نویسنده (یا خواننده) هم درک می‌کند و هم آگاه از ادراک‌ها است. بنابراین شعر این را به عنوان فرضیه‌اش می‌پذیرد که زبان واسطی برای تجربه‌کردن تجربه است.

زبان شاعرانه هم‌چنین یک زبان منظور و بدیهه‌گویی است. منظور زمینه‌ای را برای جستار فراهم می‌کند و بدیهه‌گویی وسیله‌ای از برای پرسش‌گری. یا به عبارتی دیگر، عمل نوشتار یک فرایند بدیهه‌گویی در چارچوبی (فرمی) از منظور است.

در طی تجربه‌کردنِ تجربه، زبان شاعرانه در نمایش دیوانه‌وارترین آرایه‌ی ممکن از منطق‌ها مستقر می‌شود، و به خصوص از منطق‌های کثیر قابل استفاده در زبان بهره می‌برد، از جمله آرایه‌هایی که با توجه به گرامر و دستور زبان تشکیل می‌شوند، برخی با استفاده از زنجیره‌های آوایی، برخی به عنوان استعاره‌ها، مجازها، کنایه‌ها و الخ. هم‌چنین منطق‌هایی به سبب گنگی و امکان‌ناپذیری و

یک منطقی درباره‌ی حالت لایتناهی نیز وجود دارند. تمامی این منطق‌ها در کنار هم ارتباطات را به وجود آورده و پیوندها را ایجاد می‌کنند. در واقع، کارکرد منطق‌ها همین است؛ آن‌ها محرک حرکت‌ها از یک نقطه به نقطه‌ی دیگر هستند. اما تاکید در شعر بیش‌تر از مکان‌ها بر روی متحرک‌ها و نقل‌مکان‌ها است، شعر گذرگاه‌هایی از اندیشه را طی می‌کند و از این طریق است که انگاره‌های به‌هم‌پیوستگیِ [مطالب] را خلق می‌کند. شعر در نقاط اتصال واقع شده است، آن‌جا که مفاهیم با هم مواجهه می‌کنند، آن‌جا که *آندره برتون* **نقاط متعالی** می‌نامد، کسی‌که ارتباط بین **در زمان بودن، به‌دست‌آوردن فرصت شخصی، دیگری شدن**، و همه‌ی این‌ها را با درک تلویحی از امری که دارد **رخ می‌دهد**، کشف می‌کند. این تفکرات حتا در ابتدائی‌ترین مقالات گردآوری شده در این کتاب، نقش محوری را بر دوش می‌کشند، اگرچه این نقش در مقالات آخری به وضوح بیشتری قابل تشخیص است.

مقالات به ترتیب تاریخ ارائه شده‌اند. مقاله‌ی اول یعنی،"A Thought Is Bride of what Thinking" در بهار ۱۹۷۶ نوشته شده بود و مقاله‌ی آخر کتاب "Happily" در اول فوریه‌ی ۱۹۹۹ به پایان رسید. به‌طور کلی، بر روی بیش‌تر این مقالات یک بازنویسی سطحی صورت گرفته است، اما در بالای هرکدام از مقالات یک سرفصل مختصری نوشته شده که موقعیت‌هایی که این مقالات در آن و برای آن نوشته شده‌اند را شرح می‌دهد. جاهایی که نیاز بود تلاش کردم تا نظرات جدیدم راجع به موضوعات به‌خصوص را در همین سرفصل‌ها ارائه داده و در مقالاتم تجدید نظر کنم. من همین تجدید نظر کردن در سرفصل مقالات را به بازنگری کردن در خود مقالات ترجیح می‌دهم، چرا که اندیشه‌ی «تغییر ذهن فرد»، در علم زیبایی‌شناسی نظیر علم اخلاقیات بی‌اندازه مهم است. نوشتن این عبارت که «هیچ تناقضی وجود ندارد» را در شعر ظاهرن من بارها تکرار کرده‌ام، عبارت مشابه آن یادآور می‌شود که «هیچ پایانی برای تناقضات نیست». بنابراین، این سرفصل‌ها علاوه بر بافت‌مند ساختن مقالات، قصد دارند تا ویژه‌گی هرمنوتیکی آن‌ها را اظهار کرده و از ماهیت موقتی بودن آن‌ها از همان آغاز نوشته‌شدن‌شان دفاع کنند. و حالا نیز به همین جنبه‌ی موقتی بودن آن‌ها تاکید شده است.

در مقالات آخر این کتاب به وضوح سعی شده تا جایگاه شعر در پیچیده‌ترین موقعیت‌های تجربی تعیین شود، در «میان متن» بودن. من هم شبیه جورج آپن از این قضیه آگاهم که شاعران در بطن «کثیر بودن» عمل می‌کنند. این مقالات به خاطر نیازهایی که احساس می‌شد آماده شده و برای موقعیت‌های متعددی به وجود آمده‌اند، اما مفهوم حقیقی آن‌ها اجتماعی، ادبی و تعلیمی است. چنان‌که چالش‌ها و تشویق، تحریک‌ها و هیجان، مشاجره و بینش‌ها در طول سالیان به یک حالتی پدید آمده بودند که من آن را درنتیجه‌ی آشنایی بهترین گونه‌ها می‌دانم. فضاهایی که معانی در آن واقع می‌شوند، فضاهای اجتماعی هستند، به عبارتی همان فضاهایی که انسان تجربه می‌کند به‌همان اندازه‌ی تجربه‌ی هنرمندانه می‌تواند موضوع بحث باشد.

بنابراین، این مقالات حاصل گفت‌وگوهایی با تعدادی از دوستان و برآمده از نوشته‌های‌شان است، بیش‌تر با شعرا و به‌خصوص آن‌هایی که از نزدیک یا به طور آزادانه‌ای در ارتباط با زبان نوشتاراند. تقریبن بعد از سی سال، اکنون نیز به همان دوستی‌ها و مطالبه‌هایی که پیش‌نهاد داده‌اند احساس تعلق می‌کنم. آن‌ها مفهومی را برای کار من تدارک دیده‌اند، و به این مفهوم معنی بخشیدند. یا باید بگویم که حداقل برای من این‌گونه بوده و به همین خاطر بسیار از ایشان سپاس‌گذارم.

یا بهتر است بگوئیم در سطح عملی و بی‌واسطه‌ای، این کتاب مدیون چندین نفر است.

اولین ایشان هانک لازر بود که به من پیش‌نهاد انتشار یک مجموعه مقالات را داد. میچائل دیویدسون و چارلز برنستین مرا تشویق کردند که این پیش‌نهاد را جدی بگیرم، چارلز مرا برای اولین بار با لیندا نورتون –ویراستار من در دانشگاه کالیفرنیا– آشنا کرد. لیندا راه را برای انجام این پروژه گشود و من کار را بر عهده گرفتم.

در چندین مرحله از کار که به مشکل برخوردم، کمک‌های فراوان تکنیکی از طرف آنتونی میلر و تراویس اورتیز دریافت کردم و از آن‌ها به خاطر گذشت و بردباری‌شان صمیمانه سپاس‌گذارم.

دو شخص دیگری هستند که یک تشکر مخصوص بدان‌ها بدهکار هستم، و به قدری از ایشان سپاس‌گذارم که شاید قابل بیان نباشد. لیدل شاو که به تردیدهای ابتدائی‌ام درباره‌ی ماهیت و ارزش این مقالات پاسخ داد. وی تمام مقالات این کتاب را در چندین مرحله از نوشتن به دقت خواند و با انتقادهای امیدبخش‌اش شوق نوشتن را در من برانگیخت. و بالاتر از همه، همیشه از لری اکس سپاس‌گذارم.

یک گفت‌وگو با چارلز برنستاین

مارجوری پرلاف

ترجمه‌ی **سوده نگین‌تاج**

ترجمه

م پ: چارلز تقریبن بیست سال از زمان آن سخن‌رانی مهم و جنجالی که در ام‌ال‌ای ارائه دادی به اسم «آکادمی در خطر: ویلیام کارلوس ویلیامز از ام‌ال‌ای دیدن می‌کند (۱۹۸۳)» گذشته است. هنوز به یاد می‌آورم که چه طوفانی به راه انداختی. آدم‌های قدیمی و با سابقه مثل ام.آر.روزنتال را با کار تخریبی‌ای که انجام دادی حسابی عصبانی کردی. آن زمان تو جنگ‌جویی بزرگ بر علیه فرهنگ رسمی شعر بودی. وضعیت شعری امروز با وضعیت آن زمان چه ارتباطی دارد؟ آیا تو فکر می‌کنی که مبارزه بر علیه فرهنگ رسمی شعری به پیروزی رسیده است؟ یا اصلن می‌تواند به پیروزی برسد؟ تو چگونه وضعیت کنونی را در مقایسه با وضعیت ادبی در سال ۱۹۸۳ توضیح می‌دهی؟

چارلز برنستاین: بعد ازآن جلسه‌ی سخن‌رانی که بیش‌تر شبیه خطابه بود تا ارائه‌ی مقاله، به یاد دارم که آلن گینزبرگ علاوه بر ابراز علاقه از چیزی که ارائه دادم گفت که من باید به آهسته‌گی صحبت کنم و در بین عبارت تنفسی داشته باشم. فکر می‌کنم که نسبت به دیگر افراد ام‌ال‌ای که یک جریان آرام را دنبال می‌کردند من در هر دقیقه دوبرابر آن‌ها کلمات را به زبان می‌آوردم؛ در اواسط ارائه نیز سرعت‌ام کم نشد، اما بااین‌حال من بیش‌تر شبیه یک لاک‌پشت کند پیش می‌روم تا این‌که مثل یک خرگوش سریع باشم.

م پ: تو و لاک‌پشت؟ به سختی بتوانی دوستانات را در مورد کندبودنات در حد لاک‌پشت متقاعد کنی، به این خاطر که تو درک و فهم فوق‌العاده سریعی داری، اگرچه من فکر می‌کنم در حد سرعت یک خرگوش هم نیستی.

چارلز برنستاین: درهرحال آهسته‌وپیوسته بودن و اگر نه، تسلیم نشدن.

من فکر می‌کنم که شرایط تغییر کرده است، اما به ضرورت پاسخ‌گویی به این معضل کنونی که مثل هر زمان دیگر بحرانی است اعتقاد دارم. در سال ۱۹۸۳ با ارائه‌ی گفته‌های‌ام انتظار تشویق‌های پی‌درپی را نداشتم، ولی انتظار ایجاد خشم در گروهی را داشتم. پاسخ‌های داده‌شده در مورد آن سخنان من و بسیاری از مصاحبه‌های افراد هم‌کیش من در آن زمان باعث شد که متوجه این موضوع شوم که دیدگاه‌های محکم و خاص مربوط به شعر مدرنیست آمریکا در زیر بار دگماتیسم خود در حال ازبین‌رفتن است. البته اگر بتوان گفت که دگماتیسم غیر از جیغ‌جیغ، وزنی هم دارد. در آن زمان متهم‌کردن کسانی مثل ما که دگماتیسم را به پرسش کشیده بودیم به دگم‌بودن، امری معمول بود. اما من مدت زمان طولانی بود که فهمیده بودم بعضی از افراد کوته‌فکر برای ایدئولوگ نامیده شدن مناسب‌تراند تا کسانی که امتیاز و حقوق ویژه‌ی آن‌ها را زیر سوال می‌برند.

امروز ما به‌کل در زمانی دیگر به‌سرمی‌بریم

هیچ جنگ شعری و جنایت زیباشناختی نداریم

و در آخر ما یک خانواده‌ی بزرگیم

زیر سایه‌ی هنر و توازن

(گاهی اوقات از فلیکس، پسر ده ساله‌ام می‌پرسم آیا خل‌بازی‌های من به او آسیب می‌زند؟ منظورم چیزهایی مثل بلند شدن از سر نهار برای خاطر یک شعر بندتنبانی یا گفتن جوک‌های بی‌مزه‌ی نصفه‌نیمه است.)

چیزی که من فکر می‌کنم تغییر کرده است، مدرنیسم رادیکال است که در آن سخن‌رانی به آن پرداختم و شعر و شاعری از آن زمان هم در داخل و هم در خارج دانشگاه‌ها به خاطر حمایت بسیاری از شاعران، اساتید و ویراستاران مورد توجه بیش‌تری قرار گرفته است. هم‌زمان با این امر، شعر مدرن و معاصر حقیقتن در دروس ادبی دانشگاه‌ها، دبیرستان‌ها و مدارس ابتدائی وارد شده است. علارغم توجه بسیار به بعضی از هم‌عصران من و انعطاف‌پذیری همیشه‌گی بسیاری از شیوه‌های شعری که در دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ با مخالفت شدید مواجه شدند، مشکل مربوط به **فرهنگ شعری رسمی**[1] حل نشده است. من فکر می‌کنم که روش‌های نوشتن خلاق در مجموع نسبت به سایر نگرش‌های ممکن در باب سرایش شعر بازتر هستند. اما زمانی که من **تاریخچه‌ی نویسنده‌گی**[2] را در ارتباط با روش‌های نوشتن مرور می‌کنم؛ اغلب همان مسائلی را می‌بینم که بسیاری از ما در دو دهه پیش آن‌ها را مورد نقد قرار دادیم. اگرچه حالا همان مسئله آمیخته با نوستالژی توسط کسانی مطرح می‌شود که می‌دانند زمین زیر پای‌شان مانند یخ نازکی است که بهتر است بر روی آن بلغزند تا این‌که آن را بشکنند. من وضعیت انتشار آثار را در حال انحراف از مسیر اصلی خود می‌بینم. تقریبن هر شاعری می‌نالد از این‌که اشعار به اندازه‌ی کافی در «*نشریات پرتیراژ*»[3] (مثل روزنامه‌های کثیرالانتشار و مجلات محلی مربوط به حوزه‌ی فرهنگ و اندیشه)، مورد نقد و بررسی قرار نمی‌گیرد. قسمتی از مشکل به ساده‌گی قابل‌حل خواهد بود اگر این نشریات با شعر همان رفتاری را

[1] Official verse culture
[2] the writer's chronicle
[3] PWC

می‌کردند که با فرهنگ ملی «نسل بیت» انجام دادند: اگر به شعر به اندازه‌ی هنر (تجسمی) یا تلویزیون توجه می‌شد. اما حقیقت این است که شعر از نظر اقتصادی به عنوان یک جزء، خیلی کوچک‌تر از آنی است که بتوان آن را به حساب آورد. مشکل بزرگ‌تر این است که کتاب‌های مربوط به شعر معاصر همانند کتاب‌های مربوط به فلسفه‌ی معاصر دچار بی‌توجهی شده‌اند. کتاب‌های دانشگاهی کتاب‌هایی هستند که برای عموم چاپ نمی‌شوند و این‌ها قشر عمومی خواننده‌گان را از نظر خارج کرده‌اند و وجود و اهمیت این کتاب‌ها برای زنده‌گی این قشر را از ایشان پنهان نگه داشته‌اند؛ البته اگر ما به این موضوع قائل باشیم که حیات فکری برای یک ملت ضروری است. این در حالی است که تو ممکن است که این نظر را داشته باشی که شعر نسبت به چنین کتاب‌هایی باید جذابیت عمومی بیشتری داشته باشد. در صورتی که من در این مورد موافق نیستم به این دلیل که من احساس می‌کنم سرنوشت همه‌گی ما با مسئله عدم قضاوت درست و عدم تعهد فکری و فرهنگی از سوی «*نشریات پر تیراژ*» گره خورده است. در مقابل خوش‌حال و سپاس‌گذار می‌شوم وقتی که می‌بینم نشریات کوچکی نظیر بوستون‌ریویو و Rain taxi نسبت به کل کارهایی که در *نشریات پر تیراژ* انجام می‌شود نقدهای جامع‌تر و عمیق‌تری ارائه می‌دهند.

هنگامی که نوبت به شعر می‌رسد *نشریات پرتیراژ* نسبت به خواننده‌گان خود کم‌توجهی نشان می‌دهند، آن‌ها در نقدهای‌شان از کلماتی بسیار ساده و محقر با کیفیت نامناسب و ضعیف استفاده می‌کنند و تقریبن می‌توان گفت با این‌که از قضا پوشش مناسب یکی از وظائف روزنامه‌نگاری است هیچ پوششی در این زمینه داده نمی‌شود. و مواردی که مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند کاملن دل‌بخواهی انتخاب شده‌اند، اگرچه به روشنی به سمت انتشاراتی‌های بازاری متمایل‌اند. هرچند این انتشاراتی‌ها تقریبن به اعتقاد همه تنها مسئول بخش قلیلی از شعر شاخص دوران ما هستند. گاهی اوقات این مسئله به صورت نادرست درک می‌شود، البته این‌طور نیست که من فکر کنم هر کتابی که مورد نقد قرار می‌گیرد چرند است، و یا هیچ کتابی که مدنظر من باشد تا کنون مورد نقد قرار نگرفته است و حتا من فکر نمی‌کنم که تنها کتاب‌های مورد نظر من باید مورد نقد و بررسی قرار بگیرند و یا اگر تعدادی از آن کتاب‌ها نقد می‌شدند مسئله حل می‌شد.

اگر رک‌وپوست‌کنده بخواهم بگویم، می‌توانم این موضوع را مطرح کنم که در طی بیست سال گذشته تعداد خیلی‌کمی از کتاب‌های شعری که به نظر من و تو از درجه‌ی اهمیت و اعتبار بالایی برخوردار بوده‌اند توسط *نشریات پر تیراژ* مورد توجه قرار گرفته‌اند. مهم نیست که این آثار از چه درجه‌ی اهمیتی در میان خودمان که درگیر هنر هستیم برخوردار است؛ مهم این است که این آثار از چشم خواننده‌گان ادبی که برای مطلع شدن از آثار شعری و اخبار چاپ کتاب‌ها به این نشریات اعتماد می‌کنند پنهان می‌ماند. و این‌جا بین جایزه‌های ادبی و نشریات نیز یک رابطه وجود دارد و آن این است که کسانی که این جوایز را می‌گیرند زیاد نیستند. از آن‌جایی که تعداد زیادی از این جوایز و هرکدام با بسیاری جنبه‌های متفاوت وجود دارند و تنها آن جوایزی که در *نشریات پر تیراژ* گزارش داده می‌شوند مهم به نظر می‌رسند؛ مثلن جایزه‌ی پولیتزر یکی از بسیار جوایزی است که علارغم ارزش کم آن به خاطر این‌که یک جایزه‌ی ژورنالیستی است مورد توجه خاص قرار گرفته است. این جایزه توسط گروهی از افراد داده می‌شود که هیچ اهمیتی برای شعر قائل نیستند یا توجه بسیار کمی قائل‌اند و تنها برای ارتقا و پیشرفت‌شان در سازمان‌های خود این جایزه را در نظر می‌گیرند. من زمانی که جکسون مک لاو جایزه‌ی یک عمر فعالیت را در سال ۱۹۹۹توسط آکادمی شعر آمریکا به دست آورد را به یاد دارم. از این رویداد حتا یک اشاره هم درنیویورک‌تایمز نشد. روزنامه‌ای که اغلب از این جایزه به عنوان بهترین جایزه‌ی شعری نام برده است.

آیا این مهم نیست؟ این مهم نیست که کتاب‌ها چاپ نمی‌شوند و یا در دانشگاه‌ها تدریس نمی‌شوند و یا توسط جراید و روزنامه‌های اینترنتی و یا گروه‌های بحث و تبادل نظر مورد بحث قرار نمی‌گیرند؟ چه چیزی باعث متفاوت شدن این موضوع می‌شود؟

من افراد زیادی را می‌شناسم که در مورد این موضوع بی‌تفاوت‌اند و بیش‌تر نقدهای خود را بر روی دانشگاه‌ها متمرکز می‌کنند تا بر روی *نشریات پر تیراژ*. اما من فکر می‌کنم چیزی که **اندرو راس** به عنوان **اکسیژن تبلیغات**[4] از آن یاد می‌کند، کاملن مهم است. زنده‌ماندن و حیات شعر به خواننده‌گان متعهدش و کسانی که در آن زمینه کار می‌کنند وابسته است. اما من فکر می‌کنم که ارزش یک شعر فقط برای مانیفست نیست، بل‌که درحقیقت برای یک گروه وسیع از مردم (خوانندگان) نیز هست و یک فرهنگ وقتی از شعرش جدا شود، متحمل رنج‌وسختی خواهد شد.

م پ: چیزی که تو شرح دادی کاملن برای من واضح است، اما بیش‌تر نشانه و علایم است تا دلیل و علت؛ این‌طور نیست؟ نشریات پر تیراژ هرجا احساس کنند که موضوعی کوچک‌ترین توجه مردم را به خود جلب کرده است به نقد و بررسی آن می‌پردازد و مقالاتی در موردش می‌نویسد. اما مجلات دانشگاهی برای ارتقا و پیش‌رفت کار تمایل به انجام کارهای بیش‌تر دارند. بنابراین این خلاء از کجا ناشی می‌شود؟ آیا به این خاطر نیست که دپارتمان‌های ادبیات انگلیسی نقش ادبی خود را کنار گذاشته‌اند و می‌خواهند چیزی غیر از ادبیات را مورد تدریس و مطالعه قرار دهند؟ و یا تنها بی‌توجهی کلی فرهنگی ست؟ و یا اگر به مورد اول مربوط می‌شود چرا آثار کاملن متفاوت مورد توجه بسیار کمی قرار می‌گیرند؟ برای مثال آثاری که در اولیپو (مجمعی متشکل از نویسنده‌گان فرانسوی زبان) وجود دارند، اثر ***زندگی، راهنما برای مصرف کننده،*** *نوشته‌ی ژرژ پرک در TLS یک نقد در صفحه‌ی اول را به خود اختصاص داده بود و یا اثر* ***ناپیدا***[5] *که توسط گیلبرت آدایر ترجمه شد بازتاب‌اش به نسبت خوب بود. و در دنیای معماری مردم برای دیدن آثار اسرارآمیز و پیشرو سر و دست می‌شکنند. دارم به نمایشی که کوپ همیلبلا در خانه‌ی شیندلر داشت فکر می‌کنم. و برای مثال آرایش‌گر من این‌همه راه را برای دیدن موزه‌ی گوگنهایم کار فرانک گری تا بیلبائو رفت و برای دیدن برنامه‌های سورئالیستی به موزه‌های مختلف می‌رود.*

پس چه چیزی در شعر است که آن را برای مردم زیادی تخصصی می‌کند؟ و یا سوال‌ام را جور دیگری مطرح کنم، چرا مردم هرچیز «نو» و غیرمنتظره‌ای را در معماری و دیگر هنرهای بصری می‌پذیرند، ولی می‌خواهند که شعرشان مثل کارهای بیلی کالینز «واضح» باشد؟

چارلز برنستاین: مسیرها و جهت‌های زیادی برای پاسخ‌گویی به سوال تو وجود دارد. من احساس آن پسری را دارم که در پایان فیلم «اشتیاق آنا»[6] اثر برگمان حضور دارد، همان که از سمت راست پرده به سمت چپ با آن صدای ترسناک و مرگ‌آور پشت پرده حرکت می‌کند. در آن زمان نام او آندرس ویلکمن بود و امروز نام‌اش یک شعر آمریکایی است. از یک طرف *نشریات پر تیراژ* در حال جواب‌گویی به عدم استقبال از شعر به عنوان یک کار هنری هستند، اما از طرف دیگر، آیا آن‌ها کمکی به این موضوع می‌کنند و یا حتا این بی‌علاقه‌گی را تحریک می‌کنند؟ یا آن‌ها فقط انتقال‌دهنده و گزارش‌گر اخباراند؟ چرا آن‌ها شعر را همانند مسائل دیگر تحت پوشش قرار نمی‌دهند؟ چرا به راست (محافظه کارانِ) زیبایی‌شناختی چنان وسعت عمل‌کردی را می‌دهند که شعر رادیکال را تخریب کند درحالی‌که نظرات طرف دیگر (همه‌ی آن ٤٤ تا و نصفی) کلّن نشنیده باقی می‌ماند؟ در مقایسه با استانداردهای رسانه‌ی جمعی هیچ‌کدام از این آثار شعری به پای ارزش «یک تپه لوبیا در آیووا» و یا «یک قفس اورانگوتان در میدان نیوتایمز» نمی‌رسد. از یک طرف بعضی از فضلای مشنگ قوم (و گمان نکن که من جزء آن‌ها نیستم) جواب را در این می‌بینند که اشعاری گفته شود که از محبوبیت بیشتری برخوردار باشند (اگرچه نه در محافل رسمی). راه‌حل قدمای دهه‌ی پنجاه هم این است که تبدیل شویم به یک هیپی،

[4] the oxygen of publicity
[5] la Disparition
[6] The pation of Anna

بدون عصیان‌گران جذاب‌اش و بدون قدیسان جنگجوی‌اش که حرکت‌های اجتماعی را در قالب ایدئولوژی رمانتیک فرهنگ راک‌اندرول هدایت می‌کردند که در آن ژست شاعرانه جای‌گزین کار شاعرانه می‌شود، قهرمان‌های‌اش شاعران نیستند، بل‌که ستاره‌های پاپ نظیر «جیم موریسون»، «باب دیلن» و «پتی اسمیت» هستند. وقتی من «رندی نیومن» را دارم و یا به «سکس پیستولز» گوش می‌دهم دیگر به شعر سهل‌وممتنع نیازی ندارم. برای «نسل من» (به عبارت رسمی، کانون بازنشسته‌گان آمریکا) این شعر ضدمدرنیستی نیست که با حمایت نوعی میانه‌سالاری به سهم شعر در آگاهی مردم آمریکا چنگ انداخته، بل‌که این **Golden 60s Boxed Set** (یک شرکت پخش موسیقی) است که با پخش مجموعه‌ی *The Who's Greatest Hits* (نفر دوم کیه؟ shortstop لئونارد کوهن یا on bass جانی میچل) آن‌ها بهشت شعر را نابود کردند و به جای آن موزیک پاپ را پیش‌نهاد داده‌اند.

محبوبیت یا سهل‌الوصول بودن، معیاری برای شعر امروز ما نیست. شعر نمی‌تواند –آن‌گونه که اشعار مورد توجه رسانه‌های پرتیراژ چنین می‌کنند- به دنبال ترویج ارزش‌های غالب فرهنگ آمریکا باشد، مگر ویژگی‌هایی از این فرهنگ که چندگانه و مختلف باشند: ویژگی‌هایی چون آشفته‌گی، نوپایی، برهم‌زننده‌گی و ناشادمانی. گاهی از این هم بدتر، ویژگی‌هایی برای درب‌وداغان کردن. این‌که فرهنگ و رسانه‌ها چه‌گونه به این ویژه‌گی ها پاسخ می‌دهند، تنها قضاوت آن‌ها در این مورد است. عدم پذیرفتن آثار شعری توسط فرهنگ، بدون پیامدهای خاص خود نیست. بنابراین زمانی که تو می‌گویی عموم مردم تمایل و علاقه‌ی اندکی به این موضوعات مورد بحث دارند، من می‌گویم که ردکردن این موضوع از طرف رسانه‌ها درحقیقت یک مبارزه‌ی مستقیم علیه تمایلات و علایق عمومی است و ما شایسته‌گی عمومی این نام (رسانه) را نخواهیم داشت، مگر این‌که با چنین موضوعاتی در شعر، فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، مذهب‌شناسی و صدالبته در سیاست روبه‌رو شویم.

م پ: موافقم. فکر می‌کنم مسئله «مهارت» و «تخصص» هم هست. برای معمارشدن چیزهای زیادی را باید یاد بگیری و یا نوازنده شدن نیازمند دانستن چیزهای زیادی در مورد موسیقی است، اما به نظر می‌رسد که هرکسی می‌تواند شاعر شود. روزنامه‌ی نیویورک‌تایمز «دانا جیوآ» را به خاطر این‌که قبل از روی‌آوردن به شعروشاعری ده سال در سازمان غذاهای عمومی مشغول پول‌پاروکردن بوده می‌ستاید. از قرار معلوم شاعری فقط نیازمند یک اراده است. وقتی هرکسی خودش را شاعر معرفی می‌کند، پس هرکس دیگر نیز می‌تواند به عنوان منتقد شعر و نظردهنده در زمینه‌ی کیفیت آثار شعری عمل کند. همین هفته‌ی گذشته مجله‌ی «وال استریت» اعلام کرد که «دانا جیوآ» از شاعران برجسته‌ی ما است، بدون این‌که از چگونه‌گی و چرایی آن چیزی بگوید! به نظر می‌رسد که نویسنده‌ی آن مجله همین‌جوری بیخودی این موضوع را می‌دانسته. و در پاسخ به میراث چندمیلیونی «گرترود لیلی» برای مجله‌ی شعر، «جوزف پانسی» ویراستار محترم این مجله تعدادی آمار آگاه‌کننده ارائه داد. برای مثال او گفت که تیراژ شعر امروز سالی ۱۰۰۰۰ نسخه است. اما مجله هر سال ۹۰۰۰۰ مشترک دارد! برنامه‌های دوره‌ی دکترا از جمله برنامه‌ی شعر در «بوفالو» مسیری طولانی را در جهت اصلاح‌کردن این وضعیت و دادن اطلاعاتی در این زمینه به شاعران آینده طی کرده است. می‌توانی بگویی که این برنامه چه‌گونه عمل می‌کند؟ و از آنجایی که این برنامه به میزان زیادی زاییده‌ی فکر خود تو است، چطور آن را پایه‌گذاری کردی؟ بهترین ویژه‌گی‌های آن چیست؟ چیزهایی هستند که تو اکنون بخواهی به صورت دیگری آن‌ها را انجام دهی؟

چارلز برنستاین: در زمینه‌ی بررسی آثار و اهداء جوائز، گاهی اوقات این تصور وجود دارد: فردی که هرگز شعر نخوانده است و هیچ تمایلی به آثار شعری ندارد باید توانایی قضاوت‌کردن در مورد خوب یا بد بودن شعر را داشته باشد؛ چون قبل از هر چیز «ما همه انسان هستیم». این چیزی بود که هماهنگ‌کننده‌ی یک جایزه‌ی خیلی‌کوچک چند روز پیش به من گفت. گاهی کیفیت‌های «خواننده‌ی عام» را به عنوان منتقد و داور ادبی درنظر می‌گیرند، گاهی‌اوقات «خواننده‌ی عام» معیاری می‌شود برای محک‌زدن آثار

ادبی. این عبارت «ما همه انسان هستیم» تنها یک اصطلاح بی‌ضرر نیست، این یک ابزار مهم برای بی‌احترامی به تفاوت‌های ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی، اِعمال و تحمیل اصل یکسان‌سازی است. شاعرانی که برای من از درجه‌ی اهمیت برخوردار هستند شاید سعی کنند که انسان باشند و یا نباشند، به‌هرحال آن‌ها این‌قدر سریع قضاوت نمی‌کنند که چه چیزی انسانی است و این‌که چطور خودش را نشان می‌دهد؟

مشکل بیش‌تر اشعاری که خود را منسوب به آسان‌بودن (ساده‌گی) می‌کنند این است که ساده‌گی زیادی در آن‌ها وجود ندارد و یا آن‌چه وجود دارد چیزی بیش از یک نگاه سریع و گذرا نیست. بامزه اینجا است که اثر شعری «دشوار» احساس نزدیکی، بی‌واسطه‌گی و تاثیر بیش‌تری را ایجاد می‌کند تا نگرشی مثل : «فراموش نکنید من موضوع کار خودم هستم». و این چیزی است که من آن را نه‌تنها از منظر زیباشناختی، بل‌که از منظر زیبا-زبان‌شناختی می‌بینم. هنوز بسیاری از مسائل از این مشکل ناشی می‌شود که شعری که من و تو دوست داریم از جنس اشاره و کلیک و اجرا نیستند [اشاره به سیستم کار در اینترنت و کامپیوتر. منظور سهل‌الوصول بودن شعر است (توضیح ویراستار)]؛ اما گزینه‌ی مطلوب این نیست که از خواننده بخواهیم او هم شعرخودش را بنویسد (اگرچه این هم فعالیت خوبی است اما در زمانی دیگر). به‌هرحال تفاوت این‌ها شبیه این است که تو از دوچرخه استفاده کنی و یا این‌که برای رسیدن به مقصد یک تاکسی بگیری. شخصن من teleportation را ترجیح می‌دهم چون وقت بیش‌تری برای خواندن شعرهای عمیق می‌دهد.

و در مورد برنامه‌های شعری، دانشکده‌های انگلیسی واحدهای نوشتن شعر را از واحدهای خواندن شعر، جدا می‌کنند. و ما همه می‌دانیم که مورد اول در حال رشد و مورد دوم رو به کاهش است، برنامه‌هایی که در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ در «بوفالو» شکل گرفتند، این دوگانه‌گی را نه فقط به صورت غیررسمی یا کلاس‌به‌کلاس، بل‌که آن را به عنوان مسئله‌ی سیاست‌گذاری رد کردند: نه‌تنها در سطح کارشناسی و کارشناسی‌ارشد، بل‌که در مراحل مقدماتیِ دکتری نیز.

اساتید آموزشی شعر، نظیر «دنیس تدلوک»، «سوزان هو» ، «میانگ می کیم»، «رابرت کریلی» و ... نوشتن خلاق را تدریس نمی‌کنند، بل‌که بیش‌ترسمینارهایی برای دکترا برگزار می‌کنند. دانشجویان شعر و دست‌نوشته تحویل نمی‌دهند، بل‌که مقاله و رساله تحویل می‌دهند. اکثر دانشجویان کلاس‌های شعر، شاعراند و ما از نوشتن شعر از طریق کمک‌های تشویقی مثل امکان آموزش در کلاس‌های ادبی، نوشتن نقد درباره‌ی آن‌ها و دادن بورس حمایت می‌کنیم. ما نمی‌گوییم تمام شاگردهای بخش شعر شاعر هستند، اما بسیاری از آن‌ها فورن زمینه‌ی کاری خود را از طریق مبادله‌ی متون، انتشار کتاب و مجلات، و تشکیل سلسله جلسات بازخوانی شکل می‌بخشند.

هیچ انجمن شعری بدون مشکل نبوده و سازمان ما نیز از این حیث مستثنی نیست، اما مشکلات ما حیاتی، بزرگ، و گاهی ترسناک است؛ چون سازمان ما اندکی حس رقابت را در برنامه‌های PHD خود ایجاد کرده و از این‌رو در طی سال‌ها، شاعران، اساتید، ویراستاران و نقادان ادبی مهمی را به خود جذب کرده است. به دلیل بودجه‌ی اندکی که داریم، می‌توانیم مقدارا ندکی به دانشجوهایی که تمایل به انتشار مجموعه‌ی آثار و نشریه دارند اختصاص دهیم. به‌هرحال ما بازدیدکننده‌گان زیادی داریم که با دانشجوها در سمینارها ملاقات می‌کنند و نوشته‌ها و سخنرانی‌هایی ارائه می‌دهند و این‌ها یعنی داشتن علاقه‌مندهایی که فعالیت‌های شعری را دنبال می‌کنند و خود از جنبه‌های بسیار مثبت شعر است. ما در اینترنت هم فعال هستیم؛ یک مرکز الکترونیکی شعر و همین‌طور مجموعه اشعار موجود در آن را داریم.

به‌هرحال، با نگاه به گذشته، من فکر می‌کنم که برنامه‌ی شعر و شاعری تاثر خاصی در دهه‌ی ۱۹۹۰ داشت و بنابراین کسی که حالا تحمل یک تغییر جدی را داشته باشد، که من گمان می‌کنم همه ی موسسه‌ها دارند، کم‌تر راکد و قربانی پیروزی‌ها و اسیر شکست‌های‌اش خواهد شد. همیشه میان شاعرها توجهات زیادی به موضوع ارتباط شعر با آکادمی وجود داشته است. (ای کاش می‌توانستم نظیر این جمله را در قبال آکادمی هم به کار ببرم) با این‌که نمی‌خواهم در دام این بحث بیفتم، اما من همیشه متعهد به این بوده‌ام که راهی پیدا کنیم که از دانشگاه و منابع آن برای حمایت از شعر و شاعران استفاده کنیم؛ مخصوصن شاعرهای خارج از دانشگاه. همان‌طورکه من در یک مصاحبه با اندرو اپستین در مجله‌ی lingua هم گفتم، مهم این نیست که به عنوان شاعر تو در سطح دانشگاه یک کار داشته باشی، بل‌که مهم این است که تو از دانشگاه چه استفاده‌ای می‌کنی.

م پ: من فکر می‌کنم که موضوع شاعر در سطح آکادمی ردگم‌کنی است. شاعران باید همانند دیگران (کسانی که تدریس می‌کنند مثل «کیت رابینسن» و «ران سیلیمن») به طریقی زنده‌گی کنند. من می‌خواهم به شعر تو برگردم، به نظر می‌رسد که شعر تو تا حدودی نسبت به مقالات و سخنرانی‌هایت کم‌رنگ‌تر شده است. مخصوصن در انگلستان، منتقدان ادبی از تو بیش‌تر به عنوان پرچم‌دار شعر زبان نام می‌برند تا این‌که تو را آن شاعر خاصی که هستی یاد کنند.

به شعر بسیار زیبای ″The Manufacture of Negative Experience″ در مجموعه‌ی With Strings برگردیم، فرآیند واقعی ساخت چنین شعر بلندی چگونه بوده؟ تو از کجا شروع کردی؟ آیا حسی در تو ایجاد شد و بعد تمام وجودت را فراگرفت و یا این‌که یک درک و فهم فورن منجر به یک فهم دیگر در تو شد، همانند آن‌چه که برای «السون» اتفاق افتاده؟ آیا تو جملات را فراتر از زمان می‌بینی؟ به طور خلاصه می‌توانی نحوه‌ی خلق این اثر را برای خواننده‌گان توضیح دهی؟

چارلز برنستاین: من این شعر را براساس یادداشت‌هایی که در اگوست ۱۹۹۲ برداشته بودم، نوشتم. در آن سال من به همراه «سوزان» و همین‌طور «اِما» بودم که حضور او را در بند ٤١ شعر می‌بینی:

When I say no I mean
Maybe probably not what's
The matter with you?
Do I /make myself clear… ?

و «فیلیکس» را نیز که در آن موقع چند ماه بیش‌تر نداشت در بند ۳۳۳ می‌بینی. همانند بیشتر شعرهای دیگرم، این شعر را به صورت یادداشت در دفترچه‌یادداشت‌ام نوشتم، بعد تایپ و اصلاح‌اش کردم. شعرThe Manufacture of Negative Experience ، یکی از مجموعه‌اشعار بلند من است، که در آن ترجیع‌بندهای مرتبط باهم، به درون سیاه‌چاله‌ی موضوع شعر فرومی‌روند. یکی از نقطه‌های جذابیت شعر، بند ٤٨٢ است که در آن مجموعه‌ای از لطیفه‌ها به صورت سوالات یک‌خطی که همه با جواب «نه» هستند آورده شده است. یکی از دغدغه‌های من این بوده که به طور تمام‌وکمال لطیفه‌هایی به سبک «هنی یانگمن» را در شعر قرار بدهم. بنابراین در اینجا ۱۱ سوال در قالب ۱۵ خط پخش شده‌اند. این سوال‌ها با لطیفه‌های مشابه و دیگر بخش‌های شعر، قافیه‌ی شعر را می‌سازند. سیزده بخش در شعر وجود دارد. به یک طریق من فکر می‌کنم که این بخش‌ها شبیه قسمت مخروطی‌شکل هستند که در اطراف یک مرکز قرار گرفته‌اند (یعنی همان negative experience). تنها یک راه برای متوجه شدن این نام‌گذاری غیر معمول (۵۷ ، ٤٦، ٤١ ، ۳۸، ۳۷ ،

۱۷، ۳) وجود دارد، از طریق جک‌هایی که بسیار مورد علاقه‌ام هستند و درعین‌حال سبب ایجاد این حس می‌شود که فاصله‌ای در بین بخش‌ها وجود دارد. این فرم بیش‌تر شبیه پژوهش‌های فلسفی ویتگنشتاین است تا اثر Projective Verse نوشته‌ی «السون»، اما این درست است که من می‌خواهم بخش‌های مختلف شعر تسلسل داشته باشند. کلی مصالح متضاد از طریق زبان، سبک، عروض و محتوا: تکیه‌کلام‌ها و اعجازهای شکسته (بند ۳۸)، آهنگ‌های نیمه‌کودکانه (بندهای ۵۷ و ۱۷) کنش‌های گفتاری (بند۴۱) پرسش‌های بی‌پاسخ یا بی‌اعتنا به پاسخ و بعضی بخش‌ها که همه را در هم ترکیب می‌کند (بند ۳). بخش بسیار زیادی از شعر به نظر می‌رسد که قبلن شنیده شده است، اما نمی‌توانی بگوئی کجا و کی؟ و همین‌طور نوک زبان‌تان می‌ماند تا زمانی که با یک پرش سریع به صورت کنایه‌ی غیرخیالی و حذف کنایی بعدی از ذهن خارج می‌شود.

این موضوع دوباره ما را به اسم شعر به عنوان یک اصل سازمان‌دهنده بازمی‌گرداند: یک تجربه‌ی منفی کم‌شباهت به جمله‌ای مثل «شبِ رقص پولکا توی کلوب شبانه تجربه‌های خیلی منفی داشتم×» و پرشباهت به «دیالکتیک منفی» آدورنو: «حقیقت آنتی‌تزِ جامعه‌ی موجود است.» (این جمله سرنوشته‌ی یک شعر دیگر من است به نام «عواطف مردم عادی» در مجموعه‌ی «شهر تاریک».) یا مثل «این نه» معروف ران سیلیمن در شعر درخشان Tejanting.

بند ۳۷ شعر از تعریف‌های خواهرزاده‌های دوقلوی‌ام که در مدرسه‌ی ابتدایی هستند درباره‌ی مدرسه‌شان، گرفته شده است. من فورن آن‌ها را هنگامی که برای دیدن برادر و خواهرم در جشن شکرگزاری رفته بودم، یادداشت کردم. من اصولن در مجالس خانواده‌گی، یک فرد غیراجتماعی هستم و کارهایی نظیر یادداشت‌برداشتن از کارهای بچه‌ها در مدرسه. ضبط‌کردن مکالمات خیلی روزمره یا عکس‌گرفتن از مجلات روی میز، انجام می‌دهم که به خاطر نیاز پایان‌ناپذیر من به سوژه و مصالح کار است. من با هر چیزی که در مورد «ایان» و «دیوید» (خواهرزاده‌های دوقلو)، گفته می‌شود مرتبط می‌سازم و گفته‌های آن‌ها است که قالب شعری مرا می‌سازند. شعر من بیش‌تر از نشانه‌هایی که در ذهن‌ام هستند، در خیابان، از چیزهایی که در روزنامه‌ها می‌خوانم و یا در رادیو می‌شنوم و هر چیز دیگری که بتوان تغییرش داد، بیرون کشیده می‌شود. " Negative experience" ، خود می‌تواند دروازه‌ای باشد به دنیای دیگری که ما اغلب وانمود به بودن درون آن می‌کنیم. اما این‌که چه چیزی سبب نوشتن بند ۳ شد:

Madder
Than a scratched eel at a
Crossing Guard kettle-shoot

برنامه‌ی kettle shoot که یکی از مهم‌ترین برنامه‌های همیشه‌گی مراسم سالانه‌ی Crossing Guard در Whipsalantamariaozoola است و همین‌طور غواصی در زیر آب درحالی‌که مارماهی‌ها را لمس می‌کنی یکی از کارهای مورد علاقه‌ی من هستند. خوب تو باید در آن‌جا بوده باشی و این مراسم را دیده باشی که به طور کامل آن را درک کنی، این بهترین راهی است که می‌توانی تجربه‌ی خود را در شعر به کار ببری (یک تجربه‌ی خاطره‌انگیز). [برنستین با این توضیح نزدیک به شوخی تلاش می‌کند تا از توضیح‌دادن طفره برود و پاسخ بعدی پرلاف نیز این موضوع را تایید می‌کند. (ویراستار)]

چیز دیگری که برای گفتن نیست جز این‌که من بیش‌تر تمایل دارم به این‌که بند بعدی شعرم را بنویسم تا این‌که در مورد بند قبل بیش‌تر توضیح دهم. منظورم توضیح دادن به طورکلی نیست، منظورم این است که همیشه یک کلمه یا عبارت مکمل بیش‌تر امکان وجود دارد تا یک عبارت جای‌گزین [توضیحی] یا حداقل من امیدوارم که این‌گونه باشد.

م پ: با این حساب، حرف‌های تو به این معنا است که بیش از این حرف‌زدن از خودت و تجربه‌های‌ات چه‌قدر بی‌معنی است، وقتی که می‌توان هرچیزی را پذیرفت و این‌که تو چه‌قدر دقیق چارچوب و معماری شعرت را طراحی می‌کنی. اما من هم‌چنان سؤالاتی دارم که یکی از آن‌ها و مهم‌ترین‌شان که به بیش‌تر کارهای‌ات بر می‌گردد این است که در کتاب with strings و یا کتاب‌های قبلی خواننده چه‌گونه می‌تواند با تلمیحاتی که به کار برده‌ای برخورد کند؟ در بند ۳۷ برای مثال هنگامی که می‌گویی «ایان» و «دیوید» برادرزاده‌های‌تان هستند مفهوم این بخش کاملن روشن است، اما اگر من ندانم این احتمال را می‌دهم که «ایان» شخصیتی است که در شعر دیگری آمده است مثلن در Cowper's Task یا زمانی که در شعرهای‌تان از جوک‌های «هنی یانگمن» که در دنیای نیویورک معنا دارند، استفاده می‌کنی. شناخت خواننده از نیویورک می‌تواند کمک‌کننده باشد و یا همین‌طور هنگامی که ازعبارت‌هایی نظیر «یک گرگ در لباس میش»[7] استفاده می‌کنی. بنابراین من کنجکاوم بدانم آیا فکر می‌کنی که زمانی اشعارت توسط ویراستاران مورد تفسیر قرار بگیرند یا نه؟ البته اگر این‌طور شود تفاسیر نوشته شده از خود شعرهای‌ات بیش‌تر می‌شوند و یا شاید خودشان اشعار تازه‌ای شوند که جالب هم باشند.

در این باره (موضوع ارجاع) من دو جور فکر می‌کنم، بخشی از آن به این صورت است که هرکسی که در دنیای رسانه‌ای امروز زنده‌گی می‌کند، چه در هلسینکی چه در هاکنساک، شعر "The Manufacture of Negative Experience" را همراه با یک لبخند بزرگ و یک شوک سنگینِ شناختی خواهد خواند. اما من همیشه از این تعجب می‌کنم که چرا افراد زیادی در حوزه‌ی اجتماعی هستند که تاکنون واژه‌های نظیر no-doze، pastrami (نوعی خوراک گوشت)، aswan dam (سدی بر روی رود نیل) و یا self-help را نشنیده‌اند.

به عنوان مثال یک جلسه که اخیرن در ارتباط با مطالعات مدرنیستی در مدیسون برگزار شده بود، من حیرت‌زده شدم هنگامی که دیدم افرادی که با آن‌ها در سر میز شام ملاقات داشتم از جمله «کول سونسن» شاعر، «جان پیرکومتی» فیلسوف که از فرانسه آمده بود و در آثار فیلسوفانی نظیر ویتگنشتاین و موزیل خبره بود، و همین‌طور «کرایگ دورکینگ»، منتقد جوان شعر، هیچ‌کدام فیلم «پدرخوانده» را نمی‌شناختند. من فکر می‌کردم که هرکسی حتا بخشی از آن را برای یک‌بار دیده باشد.

پس یک سوال که احتمالن ناخوشایند است را مطرح کنیم: چه‌گونه ما با پیچیده‌گی‌های فرهنگی درعصر Billy Collins و Dana Gioia [هردو شاعرانی بازاری، سنتی و سانتیمانتال، چیزی مثل پدیده‌ی «مریم حیدرزاده» (توضیح ویراستار)] برخورد کنیم؟ پاسخ تو نقل‌قولی است از ویلیام جیمز راجع به «گرترود استین» : «یک نوع خوب و نوین از رئالیسم». من این نظر تو را به عنوان یکی از تاریخ‌نگاران اصلی فرهنگ‌مان می‌فهمم. اما خواننده‌گان می‌خواهند بدانند که چارلز برنستین در این زمینه چه می‌داند؟

چارلز برنستین : ما باید خواننده را وادار کنیم که تلمیحات شعری را رو نکند و آن‌ها را بپذیرد و حتا تصور این‌که بخواهد آن‌ها را رد کند نیز نداشته باشد؛ چه برای او شناخته شده باشند، چه نباشند. خواننده ترجیح می‌دهد که حتا قبل از شروع کردن به خواندن شعر، خود را درگیر مبارزه‌ی دلسردکننده برای فهم تلمیحات، استعاره‌ها و قالب‌ها نکند. ایده‌ای که من دارم، و به طور یقین فقط مال من نیست، این است که فضای شعرها را به گونه‌ای قابل دست‌یابی کنیم تا مخاطب با آموختن روش برخورد با شعرآغاز کند و نه فقط با کشف کردن.

[7] a wolf in schlep's clothing

آن مترجم چینی را به یاد داری؟ دربخش پایانی «یک آزمون شعر» (از کتاب روش من)، او هم همان سوال تو را می‌پرسد درسطر [" In No pastrami "] و آن سطر چنین بود که «در "پاستارامی نداریم" آیا پاسترامی یعنی گوشت ادویه‌زده‌ی شانه‌ی گوساله؟» ×× اگر این معنی را نمی‌دهد پس معنی‌اش چیست؟

چه‌گونه باید معنی پاسترامی را فهمید، این‌که آن را از بعد محلی تعریف کنیم کافی است؟ و یا این‌که برای آن‌که متوجه آن شوی باید آن را خورده باشی؟ و یا نه فقط همین، بل‌که باید آن را با «چاودارو» توی «کارنگی» خورده باشی. اما «استیج» بهتر درست نمی‌کند؟ یا «دلای» توی کوچه‌ی دوم را ترجیح می‌دهی؟

بله معنی‌اش این است که پاسترامی نداریم. امروز پاسترامی نداریم.

نکته‌ی جالب در مورد سؤال‌هایی که مترجم در A test of poetry مطرح می‌کند این است که سوالات به مسائل نحوی و حتا ساختاری شعر مربوط نیستند، بل‌که سؤال‌هایی هستند در زمینه‌ی کنایه‌های فرهنگی در شهر، مخصوصن تلمیحات مربوط به فرهنگ آمریکا. بخشی به این خاطر است که این مترجم، یکی از اساتید شعر آمریکا است و این‌که می‌تواند به راحتی بر این جنبه‌های ظاهری شعر مانور دهد. اگرچه یک خواننده‌ی دیگر که همان تجربه‌های فرهنگی مرا دارد، اما از تمایلات شعری من اطلاع ندارد، ممکن است به سختی آن‌ها را درک کند. این گرفتاری مترجم چینی منحصر به غیرآمریکایی‌ها نیست، بل‌که موقعیتی را تعریف می‌کند که همه‌ی آن‌هایی را که درآمریکا زنده‌گی می‌کنند در بر می‌گیرد.

هرکسی که ادبیات معاصر را تدریس می‌کند این را می‌داند که درک و فهم تلمیحات فرهنگی مربوط به دوران خودش برای جوان‌ترهایی که بعد از دوران او قرار گرفته‌اند، همانند درک افسانه‌های یونان برای کسانی که درون آن فرهنگ نبوده‌اند، سخت و مبهم است. هرچه‌قدر این تلمیحات بزرگ‌تر باشند، درک و فهم آن‌ها نیز سخت‌تر است.

پانوشت‌ها:

× I had a very negative experience at polka night at the supper clube

×× این سطر بخشی از شعر " A Test of Poetry" است که درآن از زبان یک مترجم سوالاتی درباره‌ی یک شعر خیالی از شاعر پرسیده می‌شود. این سطر مربوط به بند پایانی شعر است.

ترجمه

آریای انجامین

برگرفته از «مادر ما همه»

گرترود استاین

ترجمه‌ی **امید شمس**

ما نمی‌توانیم رد گام‌های‌مان را از نو بگیریم، پیش‌رفتن شاید همان پس‌رفتن باشد. ما نمی‌توانیم رد گام‌های‌مان را از نو بگیریم، رد گام‌های‌مان را از نو بگیریم. همه‌ی زنده‌گی بلندام، همه‌ی زنده‌گی‌ام، ما رد گام‌های‌مان را از نو نمی‌گیریم، همه‌ی زنده‌گی بلندام، اما.

(یک سکوت طولانی)

اما – ما رد گام‌های‌مان را از نو نمی‌گیریم، همه‌ی زنده‌گی بلندام و این‌جا، این‌جا ما این‌جا هستیم، در مرمر و طلا، آیا گفتم طلا، بله گفتم طلا، در مرمر و طلا و کجا –

(سکوت)

کجا است کجا. در زنده‌گی بلندام از ستیز و تقلا، زنده‌گی عزیز، زنده‌گی ستیز است، درز نده‌گی بلندام ، نمی‌آید و نمی‌رود، پس به تو می‌گویم، می‌ماند و تاوان می‌دهد اما

(یک سکوت بلند)

اما آیا من آن‌چه داشته‌ایم می‌خواهم، مگر نرفته است، آن‌چه زنده‌اش می‌ساخت، مگر نرفته است چون‌که حالا رفته‌بوده‌است در زنده‌گی بلندام در زنده‌گی بلندام

(سکوت)

زنده‌گی ستیز است، من شهیدی بودم همه‌ی زنده‌گی‌ام نه برای آن‌چه بردم که برای آن‌چه شد

(سکوت)

آیا می‌دانی چون‌که من به تو گفتم یا می‌دانی، آیا می‌دانی.

(سکوت)

زنده‌گی بلندام ، زنده‌گی بلندام

پایان.

ترجمه

قطعه‌ی ۱۲

برگرفته از "A"

لوییز زوکافسکی
ترجمه‌ی **امید شمس**

اسبی سرخ
میان شمشاد
در پس او
اسبان سرخ
ابلق و سفید

– آه خدای من
چیستند این‌ها

- گردش می‌کنند
به پیش و به پس
از میان زمین
ما گردش
کرده‌ایم
و زمین
ساکت است
ساکت باش تن
آیا این
شراره‌ای
گریخته از آتش
نیست؟
بپوش
جاهایی
داشته باش برای
گردش
خادم‌ام برنچ
را بیرون بیار
سنگ را ببین
غلتیده -
بر سنگ
هفت چشم
صدا بزن هر مردی را
به زیر تاک
و به زیر انجیربن.

با من سخن گفت
بیدارم کرد
نخستین ارابه را
من دیدم
با اسبان سرخ
دومین

سیاه
سومین
سفید
چهارمین
کهر و خاکستری
- چیست‌اند این‌ها؟
- سیاه برو
شمال
سفید
از پس‌اش
خاکستری
جنوب.
کهر
به پیش
از میان زمین.
داد می‌زنی رو به من
- ببین
اینا می‌رن شمال
و مرا ساکت می‌کنی.
وقتی
چشم‌ها
دیده‌اند
به هرکه می‌چرد در زمین
به کارکنان‌ام، به حتا زیبایی
باید گفت، من پیامبر نیستم.

تقدس

بر زنگوله‌های اسبان
در آن روز

- ببین پل! اوروت کوچولو گوش‌های خرگوشی داره
- چرا؟

بالا در بالاترین
من اندوهگین بودم – من فراموش‌اش کرده‌ام.
آتش غرید، ساکت شد به نور.

خجسته
چیزهای بی‌کران
بسیار
که خیال را گیج می‌کنند
از نقطه‌ضعف‌اش
برای گوش
قیل و قال‌اند.
یا توازن
خوشی‌ها
مردمان برای دیوانه‌گی –
برای این‌که به سیاره‌ها بگویند
بچرخ و موزون بساز –
که آن‌ها به جای چیزها گرفتند
تعدیل‌های
خیال:

جایی پیش از این
اگر همه‌ی چیزها درگذشتند
از جهان
زمان و فضا مانده بود،
آن‌ها اکنون ناپدید
می‌شوند
با چیزها–

خوش‌آیند است
و قابل درک
که همه جز بی‌کاره‌ای
گفته‌اند «بس».

ذهن بازمی‌گردد به تن
مثل شیء:
طرزی که تصرف می‌کند
واقعی است و دیگر هیچ
آن‌جا سپس
تن‌های ساده هستند
محدود به دو سو
جنبان یا ساکن
کند یا چابک

هیچ‌کس
تا کنون
نمی‌داند
که تن چه‌ها
می‌تواند
یا
می‌توان بسازدش
از
بافت
یا
تیک - تاک آه -

از طبیعت یک تن
از طبیعت
در هرچه
نوشتی
دنبال
چیزهای بی‌کران
باش:

اندیشه
نه تصویر
نه واژه

زبان‌ها
که ساکت را می‌شکنند
میل‌ها
که فرمان می‌دهند

و آن‌چه را
با چنین عشقی
مردمان آرزو می‌کنند
هیچ چیز
نمی‌تواند
از ذهن‌شان
بزداید.

[...]

نوا

ری آرمنتروات
ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

۱

به امید آن‌که چهره‌ام نشان دهد آن حظی که بردم را. من
آهسته می‌خندم. کاری می‌کنم. که ذهن‌ات آرام بگیرد- چه عجیب!
اوایل عشق می‌ورزیدیم چون‌که هم را می‌ترساندیم

۲

خوش ندارم ببینم‌شان
حلقه‌ی لاستیک، برق لب، کاغذ آلومینیوم
این قلم، چیزهایی برای این‌که ما استفاده‌شان کنیم

اما آن دسته‌گل که تو از دستگیره‌ها ساختی
با میخ‌های بلند به جای ساقه‌هاشان گاهی

سرخوشی می‌آورد

۳

گیردادن به یک اختلاف جزیی بورژوامَنشی است؟ یا زن‌صفتی؟
یا این‌که باید حل‌اش کنیم به شیوه‌ی حیوان بیم‌ناکی که باد را بو می‌کشد؟

۴

نوای بعدازظهر را بگو
دل‌پذیر اما غم‌ناک است
«کشتیِ دردهای‌اش»
هر ساختمان ۱۲ پله

۵

در حومه پروانه‌ها
هنوز ویراژ می‌دهند در نسیم
مثل طرحی از بی‌وزنی
برای واردشدن به این روان!
اما مامان می‌گوید حال‌اش خوب است
«تا وقتی که نفسی می‌کشد و از این جور چیزها»

۶

وقتی دیر می‌کنی من شرطی می‌شوم. گوش‌به‌زنگ صدای قدم‌هاتم. صدایی که
پایان فقدان را اعلام می‌کند.

رانش فرا قطعه‌قطعه

چارلز برنستین
ترجمه‌ی **امید شمس**

ذهن است که گند می‌زند به این
انسدادهای جنگلی و اعلامیه‌های اطواری.
جانورگونه، «مکروه» است واژه –
صوت، خودش را حقنه می‌کند به شعر مثل یک تکه
گوشت خوک در «جشن تکلیف». فقط به تاب ×
یک استراحتی بده یا چند تا. ۲۴ ساعت کار ابری
سروته‌اش هم آمد. یونی –
فرم‌ها چرک و بدقواره هستند. اما شلوارهای جین
همه‌چیز را مرتب می‌کند. مصالح مضمونی: بریدن و چسباندن، ترش‌رویی،
بینا وا نام —
گذاری، جراحی لیزری مغز. درب
درب می‌بندد. هم‌چون آن زمان که تق –
سیم قاره‌ای استعاره‌ای می‌شود
برای دامن‌های شنا (حکم علیه ضامن). به دروازه‌بان
گیر بده اما مرا بگذار تکه‌تکه فروریزم
با جت اسکی‌های‌ام. امواج می‌غلتند، مزدی
نمی‌خواهند. تو چطور؟

در اسلام کلی عرفان هست

دیوید برومیج
ترجمه‌ی **امید شمس**

اما باز هم میم
صدا که زمزمه می‌کند مادر
شیر می‌کند خشک‌اش را
بسیاری از این
عابران — از میان این سوراخ‌های کوچک
غذا مکیدند
شق بر پاشنه‌های
خودشان را فرومی‌کنند
توی کس لخت یک زن. ببخشیدم
فرانسوی من. پوشیده در
خون. ببخشیدم. جیغ
جای زاری را گرفت.

یا مال آن زن، یا مال آن‌ها؟ یک زن
باز می‌کند رو به جهان
آن اولین درگاهِ همه کس را
آستانه‌ی نرم گوشتالو.
لطفن، ببخشیدم. اما
رسیدیم. دوش گرفته،

اصلاح کرده و ملبس
هوشیار
سیگار می‌کشیم
برای فاصله‌ای که انداخته‌اند
میان ما موجودات
کنجکاو. یا با دهان‌های

محجبه، موی پوشیده یا اگرنه
پاک شده، پنهان شده
یا پنهان شده با موی
یا اگرنه
آراسته. در تلویزیون
آن زن می‌خواهد افشا کند
که کیر ندارد.
ما منتظر این می‌نشینیم
۱۲ بار در روز.
یک یونانی پیر می‌گوید، و خویشتن
هم‌چنان که نمایانده می‌شود
بسته می‌شود. سلام

MUSIK

باب پرلمن
ترجمه‌ی **امید شمس**

برای ریلکه

چی می‌گی، باب؟ عمیقن
فضای سبز شهری، سیم‌کشی شده،
آدرس‌های موثق می‌دهی؟ کجا؟ سرت
گیرکرده توی تنِ پراکنده ابریِ آن زن.

برای آن زن، حرف دستگاه کیفری است
او کبود می‌شود و ناپدید به جای این‌که
گوش کند. تو قوی هستی، زیاد حرف می‌زنی،
اما هر لحظه است که باران بگیرد.

شاید فقط بنشینی روی یک نیمکت سبز
و ابرها را تماشا کنی که به شکل‌هایی که می‌توانی ببینی
درمی‌آیند و درمی‌روند
آن زن ناشناخته‌بودن را دوست دارد

آن طرف حالا یک میدان خاکستری است
باد تصویر تازه را دوپاره می‌کند
آن زن آن بالا توی کهنه‌پاره‌ها است
و تو واژه‌ها را روی دیوارها می‌خوانی
فریادها ادای ریزه‌نورها را درمی‌آورند.

درختان

باب پرلمن
ترجمه‌ی **امید شمس**

یک نغمه‌ی مرکب از موانع جامد
خودش را به کاغذ دیکته می‌کند. آسمان خودش تنظیم می‌شود.
محبوب‌ترین زندانِ نظر
ادات تشبیه است. نورِ رهاشده

از ماده می‌تابد روی جای پارک،
یک جور تغییر محل. من فکر می‌کنم
که هرگز نخواهم دید بدون
علف‌های بی‌نام که زیرلبی کلی‌بافی می‌کنند

توی زبان-ماشین که رنگ‌ها
یک بار پریدند در فواصل گوناگون
می‌پاشند توی تخم چشم‌هام. مطالعه‌ی مناسب درختان
درختان است. یک برگ بلوط وارونه
فرود آمد روی شاخه‌ی توت سرخ.

توی منحنیِ یک گوش
هر نقطه پر از تمام خطوطی است
که دست اصرارِ جهان کاملی از روزها
همه‌جای‌اش کشیده. به هر حرف

گل‌ها رو به هجوم‌های
نمایشی آب‌وهوا. چیزهای متحرک
صدا، هواپیما و چیپس
می‌سازند. بچه توی فیلم
می‌خواهد با دوربین بازی کند.

پاستورال

(شعرشبانی)

باب پرلمن

ترجمه‌ی **امید شمس**

یک نفر هر، بیرون
اندرون یک جهان، باز پس به سوی بسیاران.
کلکسیون، الف‌با. او تقلید می‌کند
قدرت‌اش، احساسات‌اش، قدمت‌اش را. صحنه
به قالب یک تک‌گویی نمایشی

آن زن از زمان حاضر می‌رود بیرون
به پیش و به پس، اما دارد می‌نشیند
با او سر میز. پشنگه‌های
خلیج، درخت غار و
تفسیرهای طبیعی‌شان
بالاسر آن‌ها ضمیمه است.
دل‌ها می‌تپند، طوفانی سرگشته‌ی دریا

وراجی مفصل، ساعت‌ها
دورِ هم، خورشید می‌تابد، هوا
به موی‌رگ‌هاشان فشار می‌دهد،
کنش‌ها. میل تلفظ و
نقطه‌گذاری شد. ذهن‌شان در
حواس‌شان تمام می‌شود. لذت‌ها
از روی پل‌های استوار لفت‌اش می‌دهند.

وقت خوردن است. نور گسترده می‌شود،
ویراسته می‌شود در میان حرف‌ها. گوش‌هاشان پر از
صداهای عالم مرئی.
دقایق احاطه‌شان می‌کند، درختان
در جلو صحنه با صدا رای می‌دهند
چشم‌هاشان می‌بندند. شب است.

شکار

نیک پیومبینو
ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

شاعر
تنها با زنده‌گی
هم‌چنان که روزها می‌گذرند
حرف فروخورده را نفس می‌کشد
آرزو می‌کند و رویا می‌بیند
حقیقت و اشتیاق را
این نگین‌های بی‌نامِ
روی زنجیر

عقیقه
که یک وقتی بر پا شد،
گوش به او می‌گوید
دوباره و از آغاز
تردیدها احاطه می‌کنند
امیدها را، مارپیچی
منطقی

خیالی‌تر از واقعی
هیچ نیست، مبادلاتی
نامرئی از لحظه‌ی جدایی
خویشتن‌داری نشان دارند، اندیشه‌ها
مسدود از تجربیات، تله‌هایی
که لمس‌شان خطا است

حسرت‌ها، بداقبالی را
کوتاه‌تر می‌کنند، صداها
سرچشمه‌ها را تکرار می‌کنند
که به آن‌ها رضایتی می‌دهد پنهان
مثل پایداری، لب‌خندی بر چهره‌ی
رضایت

واقعیات معکوس
در درون محو می‌شوند
به خود شکل مضاعف می‌گیرند،
شکل انتخاب

واژه‌ها می‌کوشند
از تمثال‌شان پنهان شوند
با خودشان درآمیزند و
ناپدید شوند.

از کتاب ۲

آلن دیویس
ترجمه‌ی **امید شمس**

بگذار واژه‌ها
برخیزند از صفحه
شناور شوند
توی هوا
مثل صدا
نفس کشیدن‌ات را من می‌شنوم
یکی‌یکی
خاموش و خجالتی
یا سرگردان
در غبارها
که نرم‌تر شدند
با سکوت‌ها

سعادتی رساتر از
خیمه‌شب‌بازِ درپرده نیست
که حرف می‌زند با جهش‌هایی

به روی زبانی
از طعنه
از عاج
غمین

واگیر تلخ شیرین
روزها

دیوانه‌ها
به روشنی مغلوب ستارگان
می‌خواهند خط بکشند زیرفعلی
متنی بدون هیچ

قافیه‌ی
شبح‌وار
یا بی‌اعتنایی کامل
به سخن
اندیشه
خمار
دراین روزهای سگی آگوست

پس
خویش
رویاها
وزشی خواب‌گرد
که ماضی را
به مرغزار بدل می‌کند
که سرشیر می‌دهد

اشاره‌ی آشکار
تنها
نه بیش از
یک پلک بسته
در این باب
بس

ترجمه

تنها ایستادن
در زنجیر
میان سنگ‌های نه در زنجیر

تنها ایستادن
میان سنگ‌های نه در زنجیر
در زنجیر
زنجیرنده

و آن‌گاه
آن زمان که هیچ پیش نمی‌آمد
رخ داد

لب‌های معصومِ
مادرقحبه‌گانِ
فقیر
تمام مباحثات را خلاصه کرد
به یک مشت
یا یک نگاه

زجرهای مارپیچنده‌ی کوچک
در تمام این فضا
زیرِ ما
در راه خانه

لحظه‌های فاحش چال دار
خالِ زمان
در خیانت
یا خسران
علیه آن‌چه بود
یا هرگز نبود
از نو

یک ناهماهنگی عبوس
سبک می‌کند
تلنبارِ قلب خودش را
یا عزیمت
یا بدون
یک نگاه

حجم بزرگی از
آن‌چه نمی‌توان گفت
تاول می‌زند به چشم‌های ما
گوش‌ها
دماغ
زبان
تن و ذهن
افتضاح عظیم
افتضاح بزرگ

یا جهان جیغ‌زنان
می‌آید به جلب توجه یک
ذره از خالی کاغذ
نزدیک شکمش

برای ناگهان به یادآوردنِ
همه‌ی آن‌ها
وقتی که تخت خوابیده‌ایم
توی تخت یکی ×
دیگر
یا برای فراموش کردن
این
بدون این‌که حتا یک‌بار

این را به یاد آورده باشیم
برای همه‌ی آن‌ها

فجر سرشیردار
که نمی‌رود
یا نمی‌غروبد

بگذار کرباس زخمی
هردوشان را قسمت کند

روی تن‌ها ی زبانی
چند تا جوانه‌ی
شانسیِ فرفرو
انگارکه رخ نداده باشد
یا انگارکه داده باشد
رخ دادند

این چمن‌زار شوم
یک جور شوق
چموشانه خودش را محکم
نمی‌گیرد از پهلوها
غروب

اخمی
برفراز تپه‌ای

تمام ظرف و ظروفِ
دریاچه را
تو می‌شکنی

از بچه‌آهوان بدخو
هیچ‌چیز بیش‌تر نیاز ندارد
که مسکوت بماند

از چیزک‌های خوش
از بیشه‌زاران گرمِ
ران‌هاش

سستی شور اشک‌ها
بادکرده ورای ایمان
ورای اندوه
آن لحظه‌ی جاری
چیزی بیش از امر مسلم نیست

برای کی
اما برای کی

آیا او بود آن زنی که پاهاش
تجاوز کرد
به نامه‌ای
به لازمه‌ای عظیم [....]

کمیسیون

کیت رابینسن
ترجمه‌ی **امید شمس**

شاد است نیایی که نیش وا می‌کند، یک
قدیس بنفش توی حصار مکعب تهی. شادمانی
که می‌درخشد آن بیرون ترد است، نساجی ساکتی
که با آن تارهای های کارگزاری بافته می‌شوند
که رمان‌های طعم‌دارِ ژله‌ای بسازند. بعد
تکه‌های این هنرِ کم‌حرف جعل و ثبت و
به کمترین قیمت فروخته می‌شوند، یک
سرگرمی آرام برای یک پرنده
توی حیاط بعدازظهر یک‌شنبه. اما
کوچه‌های رقصانِ شهرت به
زور مفرط به خط شدند؛ فقط یک صدای
خیلی یواش برای شرح حال خلقت کافی است
صمیمیت تقریبن هم وزن آن است.
چه نیمچه‌نسل‌ها که در باد آه
کشیدند. از آن آه یک تکه رخت باد خورد. اما
به شیوه‌های دیگری می‌توانست شرح داده شود. پس
چون من به تو گفتم این حقیقت است. *باورش نکن!*

یک شعر از کتاب پولاروید

کلارک کولیج
ترجمه‌ی **امید شمس**

که از که از این است از سپس که
هست این نه آن است از
کجا نه
از هست این این‌جا است یکی هست
نه کجا از سپس از همه باش
یا و برای همه این است آن‌چه
شد همچون

یک همه باش
هست سپس از
یک برای تو حتا این
از آن پس است

من منظورم من می‌منظورد من منظورم این
است یکی
که یکی است یکی که یعنی این
می‌کند تو را
یک‌بار این بودند
که من می
که آن یکی یعنی
از بدین‌گونه یک‌بار این کرد
بودند این هنوز
شد این است
این کرد.

کیتژاک

ران سیلیمن
ترجمه‌ی **امید شمس**

برای ری آرمنتراوت

درب چرخان.

درب چرخان. جریانی از اشیاء که به هیئت کاروان فلاحان، به هیئت یک سیرک به چشم‌اش پدیدار می‌شود؛ شروع می‌کند آرام کوچ کند به نقطه‌ی دقیق تلاقی خط افق.

درب چرخان. فواره‌های بخش مالی. خانه قایق‌ها بر کناره‌ی جزر پهلو گرفتند. فقط برای این‌که دوباره شناور شوند وقتی که آفتاب عکس‌اش دوباره می‌افتد توی آب. جریان اشیاء که به چشم‌اش پدیدار می‌شود به هیئت کاروان فلاحین، به هیئت یک سیرک، شترها که واگن‌های قفس خرس‌ها را می‌کشند، شترمرغ های رام با کلاه‌های اسباب‌بازی، شروع می‌کند آرام کوچ کند به نقطه‌ی دقیق تلاقی خط افق.

درب چرخان. اولین حشرات تابستان. فواره‌های بخش مالی می‌جهند.آن زن واحدی در فضای بی‌چیزبود، او کودکی آزرده بود. خانه‌قایق‌های قهوه‌ای تیره بر کناره جزر پهلو گرفتند - مردها بالای سقف کابین، خوش‌خوشک، دوبرو× بازی می‌کردند، یک هارپ×× از آرواره، یک گیتار۱۲سیم — فقط برای این‌که دوباره شناور شوند وقتی که عکس آفتاب دوباره می‌افتد توی آب. من دانه‌ی خاکستری-آبی تابستان غرب را می‌خواهم. یک کارتن ژاکت پشمی بالای قفسه‌ی کتاب برای اشاره به خانه. جریانی از اشیاء، پرهیب ها، که به چشم‌اش پدیدار می‌شود به هیئت کاروان فلاحین، به هیئت یک سیرک، جمازها واگن‌های قفس ببرها را می‌کشند، شترمرغ‌های رام با کلاه‌های اسباب‌بازی، شروع می‌کند آرام کوچ کند به نقطه‌ی دقیق تلاقی خط افق.

درب چرخان. علم زمین. فواره‌های بخش مالی آب نرم می‌جهانند در باد سخت. چه‌گونه پاشنه بلند و قوزک خم می‌شود تا تن را ببرد ازاین پله به پله‌ی بعد. آن زن واحدی در فضای بی‌ارزش بود، او کودکی آزرده بود. قره‌قازهای ماهی‌گیران حلقه‌هایی به گردن دارند که نگذارد ماهی را قورت دهند و مجبورشان کند صیدشان را تحویل بدهند. خانه‌قایق‌های قهوه‌ای تیره بر کناره جزر پهلو گرفتند - مردها بالای سقف کابین، خوش‌خوشک، دوبرو بازی می‌کردند، یک هارپ از آرواره، یک گیتار۱۲سیم — فقط برای این‌که دوباره شناور شوند وقتی که عکس آفتاب دوباره می‌افتد توی آب. ماهی گلی، سوسک سیب‌زمینی، چیزی که می‌خواهم دانه‌ی خاکستری-آبی تابستان غرب است. مربی با یک تغییر وزن زیرکانه می‌رود جلوی شاگرد تا سریع‌تر سوار اتوبوس شود. یک کارتن ژاکت پشمی بالای قفسه‌ی کتاب برای اشاره به خانه. یک روز بارانی وسط ژوئن. جریانی ازاشیاء، پرهیب‌ها، که به چشم‌اش پدیدار می‌شود به هیئت کاروان فلاحین، به هیئت یک سیرک، جمازها واگن‌های قفس ببرها را می‌کشند، درشکه‌های حاشیه‌دار، شترمرغ‌های رام با کلاه‌های اسباب‌بازی، شروع می‌کند آرام کوچ کند به نقطه‌ی دقیق تلاقی خط افق. ما خوردیم‌شان.

درب چرخان. کرجی خاک‌روبه کنار پل. علم زمین. تشابه. فواره‌های بخش مالی آب نرم می‌جهانند در باد سخت. پرچم خرس در میدان عمومی. چه‌گونه پاشنه بلند و قوزک خم می‌شود تا تن را ببرد از این پله به پله‌ی بعد. یک ساکسوفون تنوریک اسباب‌بازی است. آن واحدی در فضای بی‌ارزش بود، او کودکی آزرده بود، نشسته روی صندلی نئنویی‌اش کنار پنجره. من از پیداکردن یک کلاه حصیری درست عاجزم. قره‌قازهای ماهی‌گیران حلقه‌هایی به گردن دارند که نگذارد ماهی را قورت دهند و مجبورشان کند صیدشان را تحویل بدهند. ما از بین مزارع آرتیشیو راندیم. خانه‌قایق‌های قهوه‌ای تیره بر کناره جزر پهلو گرفتند - مردها بالای سقف کابین، خوش‌خوشک، دوبرو بازی می‌کردند، یک هارپ از آرواره، یک گیتار۱۲سیم — فقط برای این‌که دوباره شناور شوند وقتی که عکس آفتاب دوباره می‌افتد توی آبِ خلیج ریچاردسون. این را توی یکی دفتر سبز بنویس. ماهی گلی، سوسک سیب‌زمینی، یک ساکسوفون تنوریک سلاح است. چیزی که می‌خواهم دانه‌ی خاکستری-آبی تابستان غرب است.
سکسِ یادآوری. مربی با توضیع زیرکانه‌ی وزن، با تغییر مرکز ثقل می‌رود جلوی شاگرد چینی دارچینی تا سریع‌تر سوار اتوبوس شود. بیدارم، اما هنوز توی تخت‌ام به صدای ردشدن ماشین‌ها گوش می‌کنم، درها، پرنده‌ها، بچه‌ها اولین صداهای صبح‌اند. یک کارتن ژاکت پشمی بالای قفسه‌ی کتاب برای اشاره به خانه. توجه یعنی همه چیز. یک روز بارانی وسط ژوئن. جریانی از اشیاء، پرهیب ها، که به چشم‌اش پدیدار می‌شود به هیئت کاروان فلاحین، به هیئت یک سیرک، جمازها واگن‌های قفس ببرها را می‌کشند، درشکه‌های حاشیه‌دار، شترمرغ‌های رام با کلاه‌های اسباب‌بازی، شروع می‌کند آرام کوچ کند به نقطه‌ی دقیق تلاقی خط افق. دلالت‌های قدرت در توانایی کشیدن یک خط مفرد مستقیم عمودی. آن اتاق پر از بچه‌های توپولو را ببین! ما خوردیم‌شان.

درب چرخان. وقتی اشتباه می‌کنم بعد چه‌طور می‌فهمم. کرجی خاک‌روبه کنار پل. علم زمین. اولین هدف جداکردن کارگران از ابزار تولیدشان بود. او شباهت را تحمل می‌کند. نقاشی یک روح مالیایی با صورت‌اش توی شکم‌اش. فواره‌های بخش مالی آب نرم می‌جهانند در باد سخت.

در اتاق دور آپارتمان می‌توانم صدای موسیقی و چکش را بشنوم. پرچم خرس در میدان مرمر سیاه. عبور سریع. چه‌گونه پاشنه‌بلند و قوزک خم می‌شود تا تن را ببرد از این پله به پله‌ی بعد. میل به قهوه. یک ساکسوفون تنوریک اسباب‌بازی است. برف برای کسی که به آن عادت نکرده جالب است. آن زن واحدی در فضای بی‌ارزش بود، او کودکی آزرده بود، نشسته روی صندلی نئنویی‌اش کنار پنجره. من از پیداکردن یک کلاه حصیری درست عاجزم. همین‌طور که می‌گویند، او دری به تخته خورد، رفت تعطیلات، ترقی کرد، ترکاند. قره‌قازهای ماهی‌گیران حلقه‌هایی به گردن دارند که نگذارد ماهی را قورت دهند و مجبور شوند صیدشان را تحویل بدهند. آن زن فقط یک‌کم موی شرم‌گاه داشت. ما از میان مزارع آرتیشیو راندیم. پاها، کارتان را بکنید. خانه‌قایق‌های قهوه‌ای تیره بر کناره جزر پهلو گرفتند - مردها بالای سقف کابین، خوش‌خوشک، دوبرو بازی می‌کردند، یک هارپ از آرواره، یک گیتار۱۲سیم — فقط برای این‌که دوباره شناور شوند وقتی که عکس آفتاب دوباره می‌افتد توی آبِ خلیج ریچاردسون.

× نوعی بازی ورق

×× نوعی ساز، چنگ

سایش‌ها

استیو مک کافری
ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

" نوشتن، کشتن است و تمام "
بلانشو

در رردناک، خود خیزنده، آب‌گون‌ساز، باباکرم‌انده×
یخ سوزان که البته تن بود میان اضداد
درون چادری از پوست
اندام‌ها را از هم وا می‌کند با دو چشم
که آن‌ها صداش می‌کنند سیاره‌ها(ی‌مان) در مدار پیرامون
اغذیه‌فروشی گمشده‌ی روز شنبه
و ما همه فارغ‌التحصیل می‌شویم برای ابد
به شیوه‌های آوایی فرابستار
پارک‌ها را به یاد می‌آورند
دستورات کلاس گلف‌شان را در سایه‌روشن
فراموش می‌کنند

آواره
همان وقت مثل ضدماده ثابت می‌شود
هزارتویی از چخماق می‌خورد به نحو
مثل یک فرم گلویی زبانی شش دندانی
یک حرف عبری
به هوش و سرمایه در سختی کمک می‌کند
کاغذ اشغال شده با نقاشی یک «باید»
در مرکز توجه اجتماعات جدید را
از گیجی درمی‌آورد
فحشای شدت‌ها
سختی دریافته در لته‌های پرتوهای هنوز
درنیافته دریافته
در- خواهد — داشت — اگر- خویش - را — به — هر- قیمتی که پیش آید
گرسنه در خیابان صرف‌ونحو آن مسکین‌ترین پوست‌های ثانوی
مکث‌هایی با لکنت در امید
پوسته‌داران در علف سخن‌گو
تاکید تابان
بر ناخن‌های انگشت یک خط لب گوشتی
دست، رمان در حال نوشته شدن
تخم‌مرغ‌های فاسد فراموشی

×: واژه‌های آغازین شعر مک‌کافری به غیر از آب‌گون‌ساز، جعلی است و مترجم چاره‌ای به جز شبیه‌سازی در زبان مقصد نداشته است. طبیعی است که در این شبیه‌سازی نوع بازی با واژه‌ها ملاک انتقال بوده و بخشی از معنا یا حوزه‌ی معنایی واژه‌گان از قلم افتاده باشد. درباره‌ی کلمه‌ی آخر یعنی Cancaner که باز یک اسم فاعل جعلی است، از کلمه‌ی Cancan گرفته شده که نوعی رقص شاد و تند معروف است. واژه‌ی جعلی مترجم تلاش می‌کند حسی مشابه را با بار فرهنگی مشابه در زبان مقصد بازسازی کند.

اشعار مگریت

هانا واینر
ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

منظر عاشقانه

من پریدم سمت در
تو راه را گاز گرفته بودی برای من. (۱)

مرد با روزنامه (۲)

۱- نشست کنار پنجره
با یقه‌ی بال‌دارش.

۲- حالا او رفته است.

۳- او رفته است.

۴- تسلط ناچیز مخمل قرمز پرده.

آشنایی‌های خطرناک

دوست داری
کون‌ام را بچرخانم سمت تو؟ (۳)
خب، بگو پس
آنجا نایست
آینه به دست.

قلعه‌ی پیرنیس

بیا به خانه‌ی ییلاقی من
نمور است.
شناور روی دریا
اما می‌توانی آتش روشن کنی
توی هر شیپوری
عقاب‌ها می‌آورندت اینجا. (۴)

آینه‌ی کذب

توی چشم‌های آبی‌ات
آسمان ابرها دارد
توی آن. (۵)

الف‌بای الهام (۶)

یک کلید
یک برگ

یک پیپ ساقه‌دار
یک شیشه‌ی ساقه‌دار

سیم پیچ
کرباس را پاره کرده
قفل کرده
رویاهای افرا را

برگ هم ساقه دارد
کلید هم ساقه دارد

خب، خندیدم
فکر کردم ابرها وارونه‌اند
نبودند
خندیدی

انقلاب! (۷)

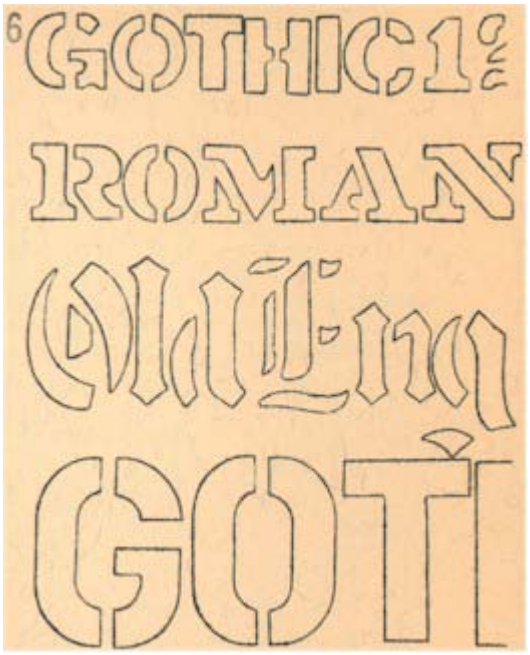
افسانه‌ی طلایی

مگریت، لعنت به
تکه‌سنگ‌هات (۸)
که شناورند
آن‌سوی
پنجره‌ی گرسنه‌ی
من

یادداشت‌ها:

۱- دندان‌پزشک‌ات را هر شش ماه یک‌بار ببین
برای معاینه.
۲- یک کاغذ آمریکایی برای مردم آمریکا
۳- بله
۴- یک‌شنبه‌ها و تعطیلات، ۲۸ می، ۲ جولای و۳ سپتامبر نمی‌آیند.
۵- امروز و فردا. شتاب
احتمال:
سه‌شنبه ۲۰٪، سه‌شنبه‌شب و
چهارشنبه ۳۰٪

۶-



۷- انقلاب!
۸- ترکیبات: آرد گندم و چاودار، بلغور چاودار
مخمر، نمک طعام، روغن نباتی، مالت، زیره‌ی سیاه
کارامل، پودر پیاز، کلسیوم پروپونات و آب.

از مجموعه‌ی سلول

لین هجینیان
ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

بنویس در سرتاسرجهان
با قدرت عضلانی ابهام - تایید کن
جهان را
همه‌چیز موضوع پدیداری است
و مدل پیش‌نهادی
لق زدن
چیزهای زنده در ویرایش خود
تصمیم می‌گیرند چهچه بزنند
به لطف ترادیسی روان شنیداری
آن‌ها می‌خندند
آه! تغییرات تاریکِ چیننده
هرگز تنها نیست در سینه
صدا
واحد هر چیزکه
رفعت آب‌وهوا را فزونی خواهد داد

ضدضدفمینیست است
ما پیش‌رفت می‌کنیم که این
امری جنسی است
یک دوست زن در ساحل لختی‌ها
احساس شرم‌ساری می‌کند
ازجانب شرم‌ساری، نهان درآغوشی
ما دعوت‌اش می‌کنیم در
کوچک‌ترین واحد شکل،
سوگند، تعلیق، خانه‌باغ، قدم زدن مردم با عبوراز ترافیک، سبز
در پارک، خواستن هرچه تابلو است دیدن و از دست ندادن گوریل‌ها
چنین است عاشقانه‌ی
فقدان بهبودی
سخت‌دل است اما
تن‌آسایی نیست.

۱۹ زانویه ۱۹۸۷

ترجمه

هدف نویسنده این است
انبار زنده‌گی سبز و زرد و
پوچِ منِ بشری
باران می‌بارد با باران‌هایی که
انبار شدند قبل از آن‌که من تایپ‌کردن یاد بگیرم
همراه سمت‌هایی که وقتی پرسید
ما با طبیعت چه چیز مشترک داریم پاسخ دادند فرصت
و اندازه
خواننده‌گانِ کمکِ پراتیک
آن‌ها پس سکنا می‌کنند
و پایداری صحیح است – او تکان می‌دهد و نیروی محرکه را می‌راند
واژه‌ها به دست صخره‌ها
پخش می‌شوند توی چشم

ذره‌ها، بخش‌ها، جنس‌ها، نگاه‌ها تلاقی می‌کنند
گودی‌هایی وجود دارند
مرده بوده‌گی
نقص نیست.

۱۶ اکتبر ۱۹۸۶

در آسمانِ تاریک
صورت‌های فلکی هستند، همه‌شان
شهوانی‌اند و می‌شکنند می‌گشایند
خیابان‌ها را
خیابان‌ها از خانه‌ها فرامی‌روند
درصورت لزوم تن فرامی‌رود
از خودش
هر روز بعضی می‌نشینند به جای بعضی
و ما در بعضی غم‌گین است
برای فرارفتن
تخت محوطه‌ای محبوب است
برای از آن راهی شدن
بیرون ستاره‌گان مبهوت کننده‌اند
پر سوزوگدازاند
مسئله مقیاس است
شهوانی است
این‌که اجزاء
از مقیاس‌شان فرامی‌روند.

۱۵ نوامبر ۱۹۸۶

نافرانسه

کارلا هریمن
ترجمه‌ی **امید شمس**

ترجمه

دیگر نمی‌توانم خودم را سیر کنم! (به سبک نجیب‌زاده‌گان سخن می‌گوید و خیمه‌شب‌بازان چکه می‌کنند از توپ‌های قصر در زمان لویی شانزدهم)

مرگ آن‌چنان که قربانیان شاهدش بودند.
مرگ آن‌چنان که قربانیان شاهدش بودند.

مرگی که قربانی شاهدش بود، مرگ قربانی. یک چیز خاص.
و از این قبیل.

حالا توقف نکن.
هرچه می‌توانی دقیق باش.
شماره چهار.
شماره چهار! مرگ آن‌چنان که مشاهده شد.

شماره پنج: در یک تئاتر، یک تکه از تن مالید به یک نعوذ.

بیش‌تر.

بیش‌تر.

شماره شش: می‌میرد.

شماره هفت: جزئیات، جزئیات.

شماره هشت: شماره‌ها جای خیمه‌شب‌بازان را می‌گیرند.

شماره نه: یک خیمه‌شب‌باز جای شماره‌ها را می‌گیرد، می‌شمارد هر تار مویی را که می‌کند از سرش.

شماره ۱۰: می‌میرد.

شماره ۱۱: بیش‌تر.

شماره ۱۲: یک خیمه‌شب‌بازِ دیگر از جای شماره‌ها برمی‌خیزد و تمام کارهای قبلی را تکرار می‌کند، دماغ مرد نجیب‌زاده را فشار می‌دهد هر بار که یک تار مو از سر خودش می‌کند.

شماره ۱۳: زن نجیب‌زاده سقوط سلطنت لویی شانزدهم را اعلام می‌کند.

شماره ۱۵: بازشماری!

شماره ۱۶: بازشماری!

شماره ۱۷: مقاله در باب توسعه: کشور. یک شماره تمام پیراهن زن نجیب‌زاده را که سقوط سلطنت لویی شانزدهم را از روی صحنه اعلام کرد، می‌درد. یک خیمه‌شب‌باز شماره را که دامن زن را قیچی‌قیچی می‌کند می‌گیرد و شماره از دست‌اش درمی‌رود و می‌رود توی مقعد زن.

خیمه شب باز. محافظت شده نیست.

شماره ۱۸: جزئیات بیش‌تر.

شماره ۱۹: خیمه‌شب‌باز دست‌اش را فرومی‌برد توی ماتحت زن و جیغ‌زنان بیرون می‌کشد یک انگشت‌اش نیست.

شماره ۲۰: زن را زنده‌زنده مصرف می‌کند شماره‌ای که سر تا پای زن را از درون بیرون می‌درد.

شماره ۲۱: اعلان: مرگ به دست قربانیان بازشماری شد.

شماره ۲۲: همچنان که زن می‌میرد، به دست توده‌ای از خیمه‌شب‌بازان و شماره‌ها مصرف می‌شود.

شماره ۲۳: خواهرش مامور می‌شود شرحی جامع بدهد از روز گذشته.

شماره ۲۴: خواهر تفکیک می‌کند روز را به روزها و ساعت‌ها را به روزها و دقیقه‌ها را به روزها و ثانیه‌ها را به روزها و شبه‌ثانیه‌ها را به روزها همه‌ی آن‌ها را که، یک وقتی اختراع کرد، خردمندانه او را وارد می‌کنند به لوگوس، لوگ‌ها یا لژی به نام ساد. او بعدن می‌آید.

شماره ۲۵ : تفاله‌ی پلید سلطنت لویی شانزدهم رژه می‌رود با تدارکات شمرده بازشمرده شده

بی‌دندان، فریاد دوخته شده، شلاق خورده، و سوراخ گشایشی به زخمی در میانه‌ی وضعیتی که

نا-فرانسه است.

Gertrude Stein

From **THE MOTHER OF US ALL**
Concluding Aria

We cannot retrace our steps, going forward may be the same as going backwards. We cannot retrace our steps, retrace our steps. All my long life, we do not retrace our steps, all my long life, but.

(A silence a long silence)

But – we do not retrace our steps, all my long life, and here, here we are, in marble and gold, did I say gold, yes I said gold and where—

(A silence)

Where is where. In my long life of effort and strife, dear life, life is strife, in my long life, it will not come and go, I tell you so, it will stay it will pay but

(A long silence)

But do I want what we have got, has it not gone, what made it alive, has it not gone because now it is had, in my long life in my long life.

(Silence)

Life is strife, I was a martyr all my life not to wahat I won but to what was done.

(silence)

Do you know because I tell you so, or do you know, do you know.

(silence)

My long life, my long life.

ترجمه

Louis Zukofsky

From "A" 12

A red horse
Among myrtle
Behind him
Red horses,
Speckled, and white

-O my Lord
What are thees

-They walk
To and fro
Thru the earth-
We have
Walked
To and for
And the earth
Is quiet,
Be wuiet, flesh
Isn,t this
A brand
Plucked out
Of the fire?
Clothe,
Have
Places to
Walk,
Bring forth
My servant the BRANCH,
See the stone
Laid-
On a stone
Seven eyes-
Call each man
Under the vine
And under the fig.

Talked with me
Waked me.
I saw
The first chariot,

Red horses –
The second,
Balck-
The third,
White-
The fourth,
Grizzled and bay.
--What are these?
--The black go
North,
The white
After,
The grizzled
South.
The bay
Go on
Thru the earth.
Crying to me,
-See
These go north
And quiet me.
When
The eye
Have seen
To everyone grass in the field
My staff, even Beauty
Shall say, I am no prophet .
HOLLINESS
Upon the belles of horses
In that day
--Look, Paul, the small arrowroot
Has rabbit ears.
--Why?

High Inthehighest
I was unhappy—I,ve forgotten it.

The fire roared, quieted to light .
Blest
Infinite things
So many
Which confuse imagination
Thru its weakness
To the ear
Noises
Or harmony
Delights
Men to madness—

To say the planet
Whirl and mark harmony—
That they take for things
Modifications of
Imagination:

Where before,
If all things passed
From the world
Time and space
Were left,
They would now
Disappear
With the things—

It,s pleasant
And understandable
That all but a fiddler
Have said "enough"

The mind turns to the body
As object:
A mode that occupies
Is actual and nothing else.
There then
Are simple bodies
Marked out mutually
As moving or still
Swift or slow.

No one
So far
Knows
What a body
Can do
Or can make
It of texture
Or
Tick-tack uhr-

From a body,s nature
From nature
Under whatever
Attribute
Follow
Infinit things:
Thought
Not image

Or word,

Tongues
That fail quiet,
Desires
That may order,

And what
Men desire
Whith such love
Nothing can
Remove
From their minds.
[...]

Rae Armantrout

TONE

1
Hoping my face shows the pleasure I felt, I'm
smiling languidly. Acting. To put your mind
at rest - how odd! At first we loved because
we startled one another

2
Not pleased to see the
rubberband, chapstick, tinfoil,
this pen, things
made for our use
But the bouquet you made
of doorknobs, long nails for
their stems sometimes
brings happiness

3
Is it bourgeois to dwell on nuance? Or effeminate?
Or should we attend to it the way a careful animal
sniffs the wind?

4
Say the tone of an afternoon
Kindly but sad
"The ark of the ache of it"
12 doorsteps per block

5
In the suburbs butterflies
still spiral up the breeze
like a drawing of weightlessness.
To enter into this spirit!
But Mama's saying she's alright
"as far as breathing and all that"

6
When you're late I turn slavish, listen hard for
your footstep. Sound that represents the end of lack.

Charles Bernstein

Transegmental Drift

It’s the mind makes a muck of these Sylvan
Occlusions and mannered pronouncements.
“Abominable!” is the word, beastly –
Sound obtruding into the poem like a
Pork rind at a Bar Mitzvah. Just give the
Twist a break, or several. Nailed down to
24-hour fog duty. The un-
iforms are soiled and ill-fitting. But jeans
Regularize all that. The stuff of themes: Cut and paste, morose, interdenomi-
nation, laser-sharp lobotomy. The
Door the door closes. As when a conti-
nental divide becomes metaphor for
Swimming laps (summary judgment). Goad the
Goalie but leave me to fall to pieces
With my jet skies on. The waves roll, taking
No toll. How about you?

David Bromige

In Mohammedism there is Much of Mysticism’ (15)

But more of ems.
Sound that mumbles mother,
Milks her dry.
Most of these
Passers-by drew nourishment
Through those small holes,
Hard on the heels of
Thrusting themselves through
A naked woman’s cunt. Pardon
My French. Covered in
Blood. Excuse me. Screaming
Took the place of moaning

Or hers, or theirs? A woman
Opens to the world
Anyone’s first doorway,
Threshhold slick with tissue.
Forgive me, please. But
Here we are, showered
Shaved & clad
In consciousness,
Smoking cigarets
For the distance that they set
Between us curious
Critters. Or with mouths

Veiled, Hair Covered or otherwise
Removed, disguised.
Or disguised by hair,
Or otherwise
Cosmeticized. On TV
She’s going to reveal
She has no penis.
We sit still for this
A dozen times a day.
And the self, an old Greek says,
As it discloses, closes over.
Hi.

Bob Perelman

TREES

A melody composed of solid obstacles
Dictates itself onto paper. The sky adjusts
Automatically. The most popular prison
For sight is imagery. Light separated
From matter shines on a parking space,
A lane change. I think
That I shall never see without
Nameless grasses whispering generalities
Inside the object code which colors
Once removed at various distances
Spray onto my retinas. The proper
Study of trees is trees. A live-oak leaf
Lands upside down on a madrone branch.
Inside the curve of an ear
Each point contains all lines
Drawn through it by the insistence
Of a complete world of days. Any word
Flowers in the face of the climate's
Ornamental attacks. Moving parts
Produce the voice, the airplane,
The frenchfry. The baby on film
Wants to play with the camera.

PASTORAL

One person each, out
Into one world, back into many.
The collection, the alphabet. He imitates
Its power, sentiments, antiquity. Scenery
In the form of a dramatic monolog.
She trails out of the present
Both ways, but is sitting
At the table with him. Sprays
Of bay, laurel, and their natural
Interpretations are tacked above them.
Hearts beating. A storm at sea.

Gossip at length, hours
Yoked together, sun shines,
Air presses on their capillaries,
Actions. Desire pronounced and
Punctuated, their minds end
In their senses. Pleasures
Lag across solid bridges.
Time to eat. Light is suffused, revised
Among the letters. Their ears fill
With sounds of the visible world.
Minutes surround them, trees
In the foreground by voice vote.
Their eyes close. It is night.

MUSIK

after Rilke
What are you saying, Bob? Thoroughly
Urban greenery, wired, giving
Reliable directions? Where? Your head
Is tangled in her dispersing cloud body.
To her, speech is a penal system.
She'll turn blue and vanish rather than
Keep listening. You're strong, talk a lot,
But it will be raining any minute.
Maybe just sit on a green bench
And watch clouds pass in and out
Of shapes you can see. She
Likes not being recognized.
That wing is now a grey square.
The wind cuts a new picture in half.
She's in tatters up there
And you're reading words on walls.
Shouts mimic the shreds of light

Nick Piombino

The Chase

The poet
alone with life
as day fades out
inhales the ellipsis
wish and dream
truth and desire
unnamed beads
on a chain
The sacrifice
once made, the
ear tells it
again from the
beginning
doubts surround
hopes, a logical
helix
No more imaginary
than real, invisible
exchanges mark a
phase of separation
and restraint, thoughts
occluded from
experience, nets
mistaken for touch
Regrets truncate
misfortunes, sounds
repeat the origins
which produced them
assent disguised as
resistance, a smile
on the face of
satisfaction
Opposite realities
dissolve inside and
pose themselves as doubles,
as choices
as words attempt
to hide from their own
effigies, blend into
themselves and
disappea

Alan Davies

From Book 2

Let words
rise off the page
Float
in the air
as sound
I hear you breathing
By turns
coy and taciturn
or wandering away
into mists
made more pliable
by silences

No bliss more blatant
than the shuttered ventriloquist
speaking in spurts
on the tongue
of irony
of ivory

The sad
bitter sweet contagion
the days

Madmen
clearly beaten by the stars
trying to underline a verb
in a text without any

Spectral
assonance
or a total disregard
for speech
Thought
languid
in August's dogged days

Ergo
ego
dreams
a somnambulist blast
that turns the past
into a pasture
that creams

Bare inklings

lone
no more than
a batted eye lash
at that
Enough

To stand alone
fettered
amidst unfettered stones

To stand alone
amidst unfettered stones
Fettered
Fettering

And then
when nothing was happening
it occurred

The dewy eyed lips
of the poor
sons of bitches
curtailing all argument
in a fist
or a look

Little twisting agonies
over all of this space
under us
on the way home

Egregious dimpled moments
speck of time
in perfidy
or loss
against what was
or never was
again

A sullen disequilibrium
unburdens the stuff
of its own heart
or parting
or without
a glance

The huge bulk
of what cannot be said
blisters our eyes
ears
nose
tongue
body and mind
The colossal mess
The big mess

Or the world come

screaming to attention
a bit of blank paper
near its maw

To be suddenly remembering
all of that
while lying flat
in someone
else's flat
or to be forgetting
it
without having even once
remembered it
for all of that

The creamed dawn
that won't go away
or down

Let the hurt canvas
share them both

Over lingual bodies
some purring happenstance
burgeons
Such that it didn't happen
Or such that it did
happen

This fateful arbor
a sort of ardor
fretfully unclutching itself
from the sides
Evening

A frown
upon a mound

You break
the very utensils
of the lake

Of fractious fawns
nothing more need
be left unsaid

The pleasing thinglets
The warm thickets
of her thighs

The salt languor of tears
bloated beyond belief
beyond grief
that the actual moment
is nothing more than a fact

For whom
But for whom

Was it she whose feet

Entrenched
A massive obbligato
a missive

Kit Robinson

Commission

Happy is the ancestor who grins, a purple
saint in a cubic resonant enclosure. The happiness
that shines outside is a brittle, quiescent
loom by which agency strands are woven
to make jello-flavored novels. These pieces
of reticent art are then foisted, empaneled
and sold to the lowest bidder, a quiet
entertainment for a bird in the yard on
Sunday afternoon. But the dancing avenues
of fame were lined with excessive force; only
a very faint voice would suffice to describe
the actual state of creation, an intimacy
most nearly equal to it. Several sub-generations
sighed in the wind. A piece of cloth drifted
by, but it could have been described in many differnt ways.
Therefore, because I tell you this is true, *don't believe it!*

ترجمه

Clark Coolidge

from *Polaroid*

(Adventures in Poetry / Big Sky, 1975)

of which of which it's of then which
is it not that's of
where not
of is it there's one is
not where of then of the be all
or and for all that's what of
done as
a be all
is then of
a for you even it's
thence
I mean I means I mean it
is one
that one is one means that it
does you
once it were
that I'd
that one this means
of thus did once it
were it yet
done that's
it did

Ron Silliman

K e t j a k

for Rae Armantrout

Revolving door.

Revolving door. A sequence of objects which to him appears to be a caravan of fellaheen, a circus, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line.

Revolving door. Fountains of the financial district. Houseboats beached at the point of low tide, only to float again when the sunset is reflected in the water. A sequence of objects which to him appears to be a caravan of fellaheen, a circus, camels pulling wagons of bear cages, tamed ostriches in toy hats, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line.

Revolving door. First flies of summer. Fountains of the financial district spout. She was a unit in a bum space, she was a damaged child. Dark brown houseboats beached at the point of low tide—men atop their cabin roofs, idle, play a Dobro, a jaw's harp, a 12-string guitar—only to float again when the sunset is reflected in the water. I want the grey-blue grain of western summer. A cardboard box of wool sweaters on top of the bookcase to indicate Home. A sequence of objects, silhouettes, which to him appears to be a caravan of fellaheen, a circus, dromedaries pulling wagons bearing tiger cages, tamed ostriches in toy hats, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line.

Revolving door. Earth science. Fountains of the financial district spout soft water in a hard wind. How the heel rises and the ankle bends to carry the body from one stair to the next. She was a unit in a bum space, she was a damaged child. The fishermen's cormorants wear rings around their necks to keep them from swallowing, to force them to surrender the catch. Dark brown houseboats beached at the point of low tide—men atop their cabin roofs, idle, play a Dobro, a jaw's harp, a 12-string guitar—only to float again when the sunset is reflected in the water. Silverfish, potato bugs. What I want is the gray-blue grain of western summer. The nurse, by a subtle shift of weight, moves in front of the student in order to more rapidly board the bus. A cardboard box of wool sweaters on top of the bookcase to indicate Home. A day of rain in the middle of June. A sequence of objects, silhouettes, which to him

ترجمه

appears to be a caravan of fellaheen, a circus, dromedaries pulling wagons bearing tiger cages, fringed surreys, tamed ostriches in toy hats, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line. We ate them.

Revolving door. The garbage barge at the bridge. Earth science. Resemblance. Fountains of the financial district spout soft water in a hard wind. The bear flag in the plaza. How the heel rises and the ankle bends to carry the body from one stair to the next. A tenor sax is a toy. She was a unit in a bum space, she was a damaged child, sitting in her rocker by the window. I'm unable to find just the right straw hat. The fishermen's cormorants wear rings around their necks to keep them from swallowing, to force them to surrender the catch. We drove through fields of artichokes. Dark brown houseboats beached at the point of low tide—men atop their cabin roofs, idle, play a Dobro, a jaw's harp, a 12-string guitar—only to float again when the sunset is reflected in the water of Richardson Bay. Write this down in a green notebook. Silverfish, potato bugs. A tenor sax is a weapon. What I want is the gray-blue grain of western summer. Mention sex. The nurse, by a subtle redistribution of weight, shift of gravity's center, moves in front of the student of oriental porcelain in order to more rapidly board the bus. Awake, but still in bed, I listen to cars pass, doors, birds, children are day's first voices. A cardboard box of wool sweaters on top of the bookcase to indicate Home. Attention is all. A day of rain in the middle of June. Modal rounders. A sequence of objects, silhouettes, which to him appears to be a caravan of fellaheen, a circus, dromedaries pulling wagons bearing tiger cages, fringed surreys, tamed ostriches in toy hats, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line. The implications of power within the ability to draw a single, vertical straight line. Look at that room filled with fleshy babies. We ate them.

Revolving door. How will I know when I make a mistake. The garbage barge at the bridge. The throb in the wrist. Earth science. Their first goal was to separate the workers from their means of production. He bears a resemblance. A drawing of a Balinese spirit with its face in its stomach. Fountains of the financial district spout soft water in a hard wind. In a far room of the apartment I can hear music and a hammer. The bear flag in the black marble plaza. Rapid transit. How the heel rises and the ankle bends to carry the body from one stair to the next. The desire for coffee. A tenor sax is a toy. Snow is remarkable to one not accustomed to it. She was a unit in a bum space, she was a damaged child, sitting in her rocker by the window. The formal beauty of a back porch. I'm unable to find just the right straw hat. He hit the bricks, took a vacation, got rolled up, popped, as they say. The fishermen's cormorants wear rings around their necks to keep them from swallowing, to force them

to surrender their catch. She had only the slightest pubic hair. We drove through fields of artichokes. Feet, do your stuff. Dark brown houseboats beached at the point of low tide—men atop their cabin roofs, idle, play a Dobro, a jaw's harp, a 12-string guitar—only to float again when the sunset is reflected in the water of Richardson Bay.

Steve McCaffery

ATTRITIONS

To write is to kill, that's all

Blanchot

essorer, autoriser, liquéfier, cancaner,
the burning ice which was of course
the body between paradox
inside a tent of skin
unwrapping organs with two eyes
they call (our) planets in orbit around
lost saturday's rotisseries
and we'll all be graduate students forever
in phonetic manners metaclosure
remembering parks forget
their golf course mandates in penumbra
the homeless
settle in as antimatter at the same time
a labyrinth of flint hits syntax
as a throat tongue and six teeth form
a hebrew letter meaning aids
intellect and capital in drag
the paper occupied by paint a "had-to"
into focus drawing out to new communities
from vertigo
the prostitution of intensities
rigidity perceived in floating rags of rays still
unperceived perceived
in would-have-if-itself-at-any price comes down to
the starving in the street a grammar of those poorest secondary skins
halts falteringly at hope
pelliculates in talking grass
the incandescent emphasis
on finger-nails a bacon strip of lip
the hand a novel being written
rotten eggs forgetting

Hannah Weiner

Amorous Perspective
I rushed through the door.
You had bitten a way for me. (1)

Man with the Newspaper (2)
1. Sat by the window
   in his wing collar.
2. Now he is gone
3. He is gone
4. Slight dominance of red velvet curtains

Dangerous Acquaintances
Would you rather
I turned my ass
to you? (3)
Well, say so,
don't stand there
holding a mirror.

The Castle of the Pyrenees
Come to my summer house.
It's damp
floating over the sea,
but you can light a fire
in any French Horn.
Eagles bring you there. (4)

The False Mirror
In your blue eye
the sky
has clouds
in it. (5)

The Alphabet of Revelations (6)
A key
a leaf
a stemmed pipe
a stemmed glass

twisted wire
has torn canvas
unlocked

ترجمه

maple dreams

the leaf also has a stem
the key also has a stem

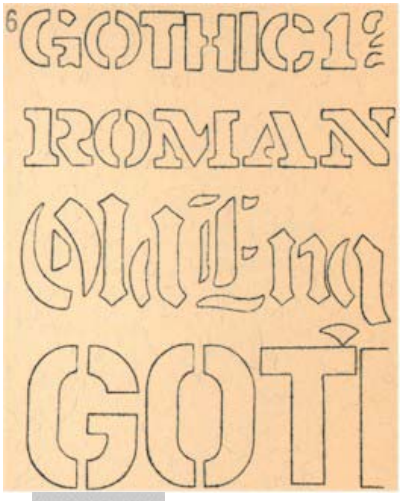
Well, I laughed
I thought the clouds
were upside down.
They weren't.
You laughed.

Revolution! (7)

The Golden Legend
Magritte, damn
your stone loaves (8)
that float past
my hungry
window!

Notes

1. See your dentist every six months
   for a regular check up
2. An American Paper for the Amer-
   ican People
3. Yes
4. Sundays and Holidays. Will not
   run May 28, July 2, and Sept. 3
5. today and tomorrow. Precipitation
   probability:
   Tuesday 20%, Tuesday night and
   Wednesday 30%



7. ¡uoʇnlʌǝʞ

8. made from wheat and rye flour
rye meal, yeast, table salt,
vegetable shortening, malt,
caraway seeds, caramel, onion
powder, calcium propionate
and water.

Lyn Hejinian

It is the writer's object
to supply the hollow green
and yellow life of the
human I
It rains with rains supplied
before I learned to type
along the sides who when
asked what we have in
common with nature replied opportunity
and size
Readers of the practical help
They then reside
And resistance is accurate--it
rocks and rides the momentum
Words are emitted by the
rocks to the eye
Motes, parts, genders, sights collide
There are concavities
It is not imperfect to
have died
October 6, 1986

In the dark sky there
are constellations, all of them
erotic and they break open
the streets
The streets exceed the house
On occasion the body exceeds
the self
Everyday someone replaces someone and
someone's mother is sad so
as to exceed
The bed is a popular
enclosure from which to depart
Outside the stars are stunning
--touching
It is a question of
scale
It is erotic when parts
exceed their scale
November 15, 1986

ترجمه

Write worldwide--with the muscular
power of uncertainty--and approve
the world
Everything is subject to visibility
and the represented model is
wobbling
Living things in their redaction
decide to yodel
Thanks to a psychoacoustical transformation
they laugh
Ah! dark clipping shifts
Never alone in the chest
tone
The unit of anything which
will increase
An elation from weather is
anti-anti-feminist
We make the advance which
is sexual
One woman friend feeling embarrassed
at the nudists' beach
From embarrassment, hidden in an
embrace--we invite it in
The least unit of shape,
oath, hover, farmhouse, many people's
walking with traffic passing, green
In the park, wanting to
see every painting and not
to miss the gorillas
Such is the romance of
the lack of improvement
It is obdurate but not
leisure

January 19, 1987

Carla Harryman

NOT-FRANCE

I can’t stuff myself anymore! (Arguments in the form of noble people and ventriloquists seep out of mortar of the chateau at the time of Louis XIV)

Death as observed by victims.

Death as observed by victims.

A death observed by a victim, death’s victim. Something specific.

And So on.

Don’t stop now.

Be as exact as possible.

Number four.

Number four! Death as observed.

Number five: In a theater, a piece of body rubbed on an erection.

More.

More.

Number six: Dies.

Number Seven: The details, the details.

Number eight: Numbers take over the role of ventriloquists.

Number nine: A ventriloquist takes over the role of numbers: counting each hair as pulls it out of hid head.

Number 10: Dies.

Number 11: More.

Number 12: Another ventriloquist rises from the role of numbers and duplicates all previous actions, jerking the pecker of a nobleman every time he tear a hair out of hid own head.

Number 13: A noblewoman announces the fall of the court of Louis XIV.

Number 15: Recount!

Number 16: Recount!

Number 17: essay on redevelopment: the country. A number rips through the shirt of a noblewoman, who has announced the fall of the court from the stage. A ventriloquist grabs for the number which scissors through the woman's skirt and slinks into the woman's asshole just as the ventriloquist misses it. The ventriloquist. I s nit protected.

Number 18: More detail.

Number 19: the ventriloquist plunges his hand into her ass and pulls it out screaming, minus a finger.

Number 20: the woman is consumed alive by the number cutting through her from inside out.

Number 21: Announcement: death recounted by victims!

Number 22: as she dies, she is consumed by a heap of ventriloquists and numbers.

Number 23: her sister is assigned to the task of making an encyclopedic account of the day.

Number 24: the sister divides the day into days and the hours into days and the minutes into days and the seconds into days and the semi-seconds into days all of whom, once invented, judiciously enter her into the logos, the loges, or the lodge named Sade. He comes later.

Number 25: the foul residue of the court of Louis XIV march with provisions counted and recounted toothless, sewn shut, welted, and bored open to a gash in the middle of the condition that is NOT-FRANCE.

پرونده‌های شماره‌ی سه:

- پرونده‌ی شعر: کتاب «در جستوجوی آن لغت تنها»، نوشته‌ی یداله رویایی

- پرونده‌ی قصه‌ی ابوتراب خسروی

- پرونده‌ی ویژه: کتاب «سنگی بر گوری»، نوشته‌ی جلال آل احمد

- پرونده‌ی ترجمه: «شعر زبان» امریکا (بخش دوم)

انتشار شماره‌ی سه:

اسفند هشتادوهشت

در صورتی که می‌خواهید در مجله‌ی ادبی–انتقادی دستور بنویسید، برای دریافت متن شعرها و قصه‌های شماره‌ی آینده با آدرس پستی زیر مکاتبه کنید:

dastoormag@gmail.com