ملیحه تیره‌گل © ۱۹۹۸
مقدمه‌ای بر: ادبیات فارسی در تبعید (۱۳۵۷ تا ۱۳۷۵)
ناشر: U Touch Publications
آستین - تکزاس
چاپ اول، ۱۹۹۸/۱۳۷۷

آن چه که به «ادبیات مهاجرت» مصطلح شده است، و رشد کمی و کیفی‌ی آن، علارغم داوری‌های منفی و ابراز ناامیدی‌ی درون‌مرزیان نسبت به آن، و علارغم مشکلاتی که از نظر نشر و توزیع پیشِ رو دارد، هم‌اکنون پدیده‌ای است جدی، شکل‌یافته و پیگیر. از این رو، هم خودِ مستقلاً، و هم در پیوند با زبان و ادبیات مادر، موضوعی است قابل طرح و بررسی‌ی همه جانبه، برای یافتنِ پاسخ‌های احتمالی به این پرسش‌ها که:

پیدایش متون فارسی در تبعید، با این حجم وسیع -آن هم در سرزمین‌های غیر فارسی زبان- چه انگیزه‌هایی داشته و دارد؟ چرا برخی از نویسندگان این متون، با وجود کمبود امکانات مالی، به نشر آثار خود می‌پردازند؟ یا، با تأسیس مراکز انتشاراتی، آثار فارسی‌ی نویسندگان دیگر را منتشر می‌کنند؟ گیرم که رقم «سه میلیون»، برای تعداد تبعیدیان ایرانی در سراسر دنیا، درست باشد. خاستگاه بروز این همه روزنامه، هفته‌نامه، ماه‌نامه، فصل‌نامه، و گاه‌نامه، برای سه میلیون نفر، که همه‌ی آن‌ها هم خواننده‌ی همیشگی نیستند، چیست؟ عوارض انقلاب و تبعید در آثار ادبی چه جلوه‌هایی دارند؟ جلوه‌های این عوارض در آثار ادبی، با جلوه‌های آن‌ها در آثار پژوهشی و نقد، از نظر ماهیت چه تفاوت‌هایی دارند؟ کدام یك از انگاره‌های فرهنگی به زیر سؤال رفته است؟ هستی و زیست تازه، چه نگرش‌های تازه‌ای در جامعه‌ی قلمِ تبعید به بار آورده است؟ این تازگی (اگر رخ کرده باشد)، در کاربرد زبان و

در کیفیت زیبایی‌شناختی‌ی آثار خلاقه چه بازتاب‌هایی دارد؟ چه شاخصه‌ای آفریده‌های هنری‌ی فارسی در تبعید را از همتایان جهانی‌ی آن‌ها متمایز می‌کند؟ کدام شاخصه‌ی زیبایی‌شناختی، آفریده‌های هنری‌ی فارسی در تبعید را از همتایان درون‌مرزی‌ی آن‌ها متمایز می‌کند؟ آیا ارتقایی که پژوهشگران غربی در آفرینش‌های تبعیدیانی چون جویس، کوندرا، نابوکوف، کنراد، سینگر، آلنده، ریتسوس، لورکا، نرودا، و ... نشان می‌دهند، در مورد آثار فارسی در تبعید صدق می‌کند؟

بررسیدن پرسش‌های بالا و وجوه فرعی‌ی هر یک، البته که نه در یک کتاب می‌گنجد، و نه در بضاعت یک پژوهشگر. حتا اگر «گنجایش» فردی هم وجود داشته باشد، این جنبه‌ها، درباره‌ی هر ژانر به‌خصوص، باید که از ابعاد متفاوت، و از دید افراد متفاوت سنجیده شود و به نوشته بنشیند. تا، از مجموعه‌ی نظرات درباره‌ی هر جنبه در هر ژانر، نمایی همه جانبه، به دست آید.

اما، من در این نوشته بر آن بوده‌ام که برخی از جنبه‌های یاد شده را، در آثارِ تبعیدی‌ی بعد از انقلاب ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۷۵ -مقدمتاً- بررسی کنم. گرانی‌ی این بررسی را نیز، بر گرده‌ی این پرسش‌ها نهاده‌ام که: **آثار فارسی در تبعید، از چه راه‌هایی پیوند خود را با زبان و فرهنگ مادر حفظ کرده اند؟ بازتاب شکست در انقلاب، کنده شدن از زادگاه، و زیست نویسنده‌ی تبعیدی در زیستگاه تازه، در نوشته‌ها چه تعیّنی دارند؟ آیا انگاره‌های فرهنگی در این نوشته‌ها به زیر سؤال رفته‌اند؟ اگر پاسخ پرسش اخیر مثبت باشد، در چه حوزه‌هایی و تا چه ژرفایی؟ و آیا این بازنگری به خود، به نوذهنی‌ی نویسندگان ما انجامیده است؟ آیا بازتاب‌های نوذهنی در متون تخیلی، با داوری‌های عملی‌ی نویسندگان ما در نوشته‌های غیر تخیلی، همنوا و همایند پیش می‌روند؟ به بیانی دیگر، تغییر و تحولِ احتمالی، تا چه حد درونی شده و تا چه حد در هاشوری از ایده آل/شناخت شناور است؟ و این تحول، در کیفیت هنری‌ی آثار چه بازتابی دارد؟** در واقع، رسیدن یا نزدیک شدن به پاسخ این پرسش‌ها، **هدف‌های مرحله‌ای‌ی** من در این جستار هستند.

عشق و جنسیت

مقوله‌ی «عشق» را می‌توان به چشم‌انداز کلی‌ی این پرسش گشود که، آیا نگاه شاعر و نویسنده‌ی تبعیدی، به شاخصه‌های عشقِ «عرفانی» گرایش دارد، و یا، ویژگی‌های عشقِ «گیتیانه» در آثار عاشقانه‌ی او چیرگی دارند. زیرا که این گفتمان، در شناختِ نگرش جمعی، عنصری بسیار پر اهمیت است. به ویژه که می‌دانیم عناصر پایای فرهنگی، در شرایط بحرانی و گمشدگی بسیار شدیدتر و بیشتر از زمان آرامش، از ساختارهای ناخودآگاه فرد بیرون می‌زند. و نیز می‌دانیم که بنیادهای نگرش «عرفانی» در ژرف‌ساخت‌های زبان و ذهنیت ما حضوری انکار ناپذیر دارند. اما از آن رو که «عشق عرفانی» و «عشق گیتیانه» مفاهیمی هستند که چون و چرا بر سر ماهیت‌های آن‌ها به قدمت و ضخامت تاریخ است، مرزبندی‌ی این دو پدیده‌ی ذهنی، و شاخص کردنِ هر یك از آن‌ها در یك اثر ادبی، به ویژه در شعرِ منسجمِ مدرن، پیچیده‌تر از آن است که در این کارِ «مقدمه‌وار» به دست آید و با اطمینان به کلام درآید. به خصوص که موضوع بررسی، آثار متفاوت از شاعران و نویسندگان متفاوت است، و نه مجموعه‌ی آثار یکی از آن‌ها. با این همه، شاید بتوان با توجه به نشانه‌های معنایی و نظام نحوی‌ی زبان در هر اثر، در این زمینه نمائی کلی به دست آورد که تا حدودی پاسخگوی پرسش بالا باشد. بر اساس این محدودیت، این بخش را به بررسی‌ی کیفیت‌های نگاه عاشقانه‌ی شاعر و نویسنده به موضوعِ عشق (معشوق) محدود می‌کنم. از این دیدگاه که، آیا موضوع عشق در اثر، پدیده‌ای ذهنی است یا عینی؟ و اگر عینی است، برخورد خالق اثر با آن از جنبه‌ی مقوله‌ی «جنسیت» چه سمت و سویی دارد، یعنی، در کجای فاصله‌ی «مرد سالاری/فمینیسم» جا می‌گیرد؟

می‌دانیم که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های «معشوق» در شعر عاشقانه‌ی کلاسیك فارسی، عدم تعیّن جنسیت است که در شعرهای صرفاً عرفانی، به عدم تعیّن جسمیت می‌رسد. و نیز، می‌دانیم که در شعر دوره‌ی انقلاب مشروطیت، «وطن» به عنوان «معشوق» جسمیت و جنسیت پذیرفت. و این روند حدوداً تا چند دهه ادامه پیدا کرد. اما، با اوج‌گیری‌ی جریان‌های مبارزه‌ی سیاسی، به ویژه پس از سال ۱۳۴۲، عشق شخصی (عشق یك آدم به آدم دیگر)، نه تنها سرزنش می‌شد، بلکه انگار از سوی سازمان‌ها یا ایدئولوژی‌های درگیر مبارزه، ممنوع اعلام شده بود. و جز در آثار تعدادی از شاعران و نویسندگان که به این تجویز، تن در ندادند، «مردم»، «آزادی»، و «آرمان‌های اجتماعی» در شعرها و داستان‌های «متعهد» به موضوع عشق یا «معشوق» تبدیل شدند.

در مقوله‌ی عشق، اما، کتاب «سه پله تا شکوه»،[۱۱۵] سروده‌ی اسماعیل نوری‌علا، منسجم‌ترین، و پی‌گیرترین اثر عاشقانه‌ای است که نخستین بار در ادبیات تبعید پدید آمده است. شاعر در قطعه‌ای که به جای مقدمه، و در عین حال، به عنوان «تقدیم‌نامه‌ای برای شکوه میرزادگی»، در ابتدای کتاب می‌آورد، هم معشوق را معرفی می‌کند، هم «سه پله»ی نزدیک شدن به او را، و هم شرایط درونی‌ی خود را در هر گام یا «پله»:

با هر پله گامی به سوی تو آمدم
به تجربه‌ی صعودی دیر هنگام
با پای خام و دیدگانی
که واقعیت و رؤیا را به عدالت در نگریسته‌اند،
به لحظه‌ای که سر از شور و سینه از سوداهای عمر تهی گشته بود،
و آسمانم پیله‌ی سردی بود
با پروانگانی که دل بهار ندارند.
[.....]
بر نخستین پله اعتماد روئید
آن‌سان که کودکان به استواری‌ی بی‌دریغ مهربانی ایمان می‌آورند.
و ترانه‌ای از آسمان پیله گذشت
که طعم مادرانه‌ی استمرار در آن می‌وزید و
به ابرهای هراسنده راز و رمز بارگرفتن و باریدن را می‌آموخت.
پس جرأتی ناشیانه بر سر انگشتانم جوانه زد. (ص ۷)

نگاه شاعر به معشوق، در پله‌ی نخست، نگاه آدمی تنها و در خود خزیده است، به آدمی دیگر، که تصادفاً «زن» است؛ تنهایی‌اش را پر کرده؛ و در بحران تعارضات درونی‌ی شاعر -که او را به بن‌بست و ایستایی کشانده- در کنار اوست؛ نمودها و سبب‌های خفتگی‌ی او را می‌فهمد؛ و با «مهربانی‌ی بی‌دریغ و استوار و مستمرِ» اوست که سایه روشنی از «جرأت» بر «سرانگشتان» شاعر می‌روید. پس، «پله»ی نخست، نوعی پناهگاه است. اما چنین نمی‌ماند:

بر دومین پله، رفاقت خانه داشت
با بوی گمشده‌ی روزهای رنگارنگ جوانی
[.....]
و آسمان پیله شکافت
همچون آسمان تخمکی که به سوی بهاران دهان می‌گشاید
.....
بر سومین پله عشق بود، فقط عشق.
داستانی که خوانده می‌پنداشتمش و همه، سرود غافلگیری بود
[.....]
و آسمان پیله، در کهکشان طاووسی، چتر مداوا گشود
خونم را دیدم که از هراس و تردید پالایشی عمیق می‌گرفت
و در این تصفیه‌ی شگرف
به جوهری مبدل می‌شد که همه‌ی تاریخ شعر را بدان نوشته بودند.
(صص ۸ و ۹)

این، اظهارنامه‌ی شاعر است، و شهادت او به مراتب این رابطه و این عشق. اما مجموعه‌ی شعرهای این دفتر نیز نه تنها بر هر سه «پله» گواهی می‌دهد، بلکه در شعرهای مرحله‌ی سوم، انگار که شاعر در عشق مستحیل شده است. البته، این دگردیسی با «فنا»ی عرفانی، به اندازه‌ی همان «مینو» و «گیتی» فاصله دارد. گرچه در این جا هم، قبول عاشق است به هر آن چه و هر آن گونه که معشوق «هست»، اما، عاشق و معشوق ریشه در زمین دارند. زیرا که «دست‌ها [یشان] گل‌های آب‌خورده‌ی یك لیوانند»، یعنی، تفکر و عملکردشان مایه‌های طبیعی و سرشتی زمینی دارد:

کنار تو ایستاده‌ام
و قضاوت نمی‌کنم.
بر هر آن صندلی که به محکومیت بنشینی کنارت می‌نشینم.
بر هر آن مسندی که حکومت کنی به تو رأی می‌دهم
و فقط کافی‌ست تا چراغ‌ها را روشن کنم
تا همه بدانند که دست‌های ما گل‌های آب‌خورده‌ی یك لیوانند. (ص ۱۰۶)

با چند خط زیر از «سه پله تا شکوه»، که حرف از «تن» و لذت جسمانی است، تابلویی در برابر چشم عینیت می‌یابد که حواس نهان و آشکار بیننده/خواننده را با لذتی انسانی می‌نوازد:

بر سینه‌ات نشانم را نهاده‌ام
بدان هنگام که به بهانه‌ی بوسه‌ای
پرده‌های پیرهنت را کنار می‌زدم
و خورشیدهایت بر آسمان دستانم می‌تابید (ص ۱۱۷)

یا، دو خط زیر که التهاب دیدار و آویختن عاشق و معشوق به یکدیگر را القاء می‌کند، و در عین حال، پرسشی کائناتی را به آن پیوند می‌دهد:

سرنوشت چیست
جز بوسه‌ای که ناگهانی پالتوی سپید را در بارانی‌ی سیاه می‌پیچاند؟ (ص ۳۶)

یا:

حیوان شکفت و گل شد
گل را نچیدی، بوییدی. (ص ۲۳)

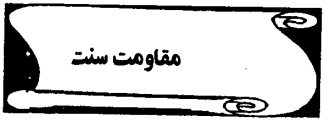
البته، «عشق» در کتاب «موریانه‌ها و چشمه»، [۱۱۸] کتاب بعدی‌ی اسماعیل نوری‌علا، تا حد چشم‌گیری جلوه‌های جسمی را فرو نهاده و بیشتر رنگ و بوی عرفانی پذیرفته است. گرچه «معشوق» در این شعر، معشوق عرفانی نیست، اما، نگاه شاعر به تعالی‌ی حس درونی‌ی خود نسبت به او، در آمیزه‌ای از عشق و فرزانگی پیچیده شده است. به این سبب، التهاب پر طپشِ عشق زمینی با جلوه‌های جسمی، که در بند بند مجموعه‌ی «سه پله تا شکوه» می‌کوبید، در این شعر، به نوعی التهابِ مولوی‌وار (نسبت به شمس)، [۱۱۹] یعنی، به التهابی دو لبه، نزدیک شده است، و بارقه‌های آن در کنار جلوه‌های مشخصاً زمینی‌ی اندیشگی‌ی شاعر در سراسر شعر پیچ خورده است. مثلاً

«آی ....
به گفتگویی بی‌دریغ
آزاد
رام و نازنده
جهان را گشوده‌ام و
در کفشم رویش بهار است.

بر هفت آینه‌ی دریایی وزیده‌ام
-سرود خوانان و مرگ گریز-
آن گاه که او بر کناره‌ی گلدسته‌های گمشده روبید
مثل مداوای جنون
گردید
چرخید
تاب خورد
شکست
ساخته شد

تا ستاره سر کشید
و از ارتفاع تفاهم
به قله‌ی طراوت‌ها و شکفتن‌های من می‌رسید ....» (ص ۵۹)

در بند نخست این بازگفت، به ویژه در خط «در کفشم رویش بهار است»، پای شاعر بر زمین است و اندیشه‌ی زمینی‌ی او را نمایندگی می‌کند. اما در بند بعد، همنشینی‌ی واژه‌های «هفت»، «آینه»، «گلدسته‌های گمشده»، «جنون» و فعل‌های پایانی‌ی بند، فضایی آفریده است که انگار در نوعی بی‌زمانی/ بی‌مکانی، سماع عرفانی را به تماشا نشسته‌ایم. البته، این گفتاورد، بخش کوچکی از یك شعر بلند (۷۱ صفحه) است، که در بسیاری از بندهای آن صدا و حرکت «سماع» فرو می‌نشیند و صدا، کاملاً زمینی، و حرکت، ملموس و امروزین می‌شود. اما بندهایی مانند گفتاورد بالا در آن کم نیست. و شگفتا که انگار بینش عرفانی در ژرفناهای ذهنیت شاعر ایرانی، هنوز به نوعی، تعالی‌ی شعر فارسی را ضمانت می‌کند. از آن رو که بررسی و تحلیل سراسری‌ی یك کتاب در این مقال نمی‌گنجد، در همین جا بگویم که «موریانه‌ها و چشمه» یکی از زیباترین شعرهای بلند فارسی (نه تنها در تبعید) است. شاید مقایسه‌ی این شعر با شعر «ایمان بیاوریم ...»، فروغ فرخزاد ، یکی از الزامات پژوهش در شعر «مدرن فارسی» باشد.



رویدادهای تازه‌ی بی‌شماری که نویسنده‌ی تبعیدی در دو دهه‌ی گذشته با آن‌ها روبه‌رو بوده، «محرک»هایی بوده‌اند که «پاسخ»های آن‌ها، به نوذهنی انجامیده است. آن چه تاکنون در این فصل (بن‌مایه‌های مشترک) آورده‌ام، نمونه‌هایی از نمودهای این «پاسخ»ها، و فراورده‌های شناختی‌ی آن‌ها هستند. کلی‌ترین و مهم‌ترینِ این آموزه‌ها، «بازاندیشی به خود» بوده است، و مهم‌ترین بازخوردِ قابل مشاهده‌ی این آموزش‌ها، «انتقاد از خود» در جهت کسب استقلال در سنجش بوده است.

به عبارت دیگر، هنرمند تبعیدی، ضمن این که هنوز با عواطفی چون عدم تعلق، غربت‌زدگی، تنهایی، و گمشدگی دست به گریبان است، به برکت نوذهنی‌ی ناشی از بازاندیشی‌ها، و در رهگذر مقایسه، جستجو، مکاشفه، و شالوده‌شکنی، در آثارش بینشی مستقل‌تر از خود نشان می‌دهد. بینشی که تا میزان توجه‌انگیزی از پیشداوری‌های دگماتیستی فاصله گرفته است.

در شعر اسماعیل نوری‌علا، «جرقه‌ی احتمالات» سبب «روشنی» می‌شود. یا، احتمالِ وجودِ سویه‌های دیگر در هر پدیده، نشانه‌ی «روشنی» برآورد می‌شود. که این مفهوم نیز، به نوبه‌ی خود، گریز از حتمیت را القاء می‌کند:

[...]
بیرون
باران شورابه
هدیه‌ی خزان را بر گیسوی درختان می‌نشاند؛
شاعر
کنار پنجره‌ی حوصله‌هایش
به برج رو به رو خیره است،
امواج را می‌بیند -سرشارِ موسیقی‌ی گفتگو-
که به جانب افق‌های ناشناس پر می‌کشند.
و خبرهای چل تکه را
به اوهام ساکنان زمین می‌دوزند.

برمی‌گردد و به میهمان شورزده می‌نگرد
که جرقه‌ی احتمالات
لهجه‌اش را روشن کرده است.[۱۵۶]
[...]

در این شعرِ بلند، شاعر با «خود»ش به گفت‌وگو نشسته؛ پرسیده و پاسخ داده؛ پرسیده و بی‌پاسخ گذاشته؛ و گاه پرسش را با پرسش پاسخ گفته؛ و با همهمه‌های این کشمکش، سنفونی کلامی‌ی خود را آفریده است. در این شعر، واژه‌ی «میهمان» چند بار تکرار می‌شود، و هر بار، یکی از جوانب شخصیت و روان خودِ شاعر را نمایندگی می‌کند. و با همین چند سویه نگری، امکان هر احتمالی درباره‌ی هر پدیده‌ای در زندگی گشوده می‌ماند. انگار که شاعر، نه تنها خود، بلکه، تمامی‌ی هستی را با آینه‌ای چند پهلو رو به رو کرده است. مثلاً، در بازگفت بالا، «جرقه»ی چه «احتمال»ی، «لهجه‌ی این میهمان شورزده را روشن کرده»؟ در این جا، کیفیتِ دوخته شدنِ «خبرهای چل تکه» به «اوهام ساکنان زمین» امری احتمالی تلقی شده؟ «چل تکه» بودنِ «خبرها»؟ «وهمی» بودنِ ذهنیتِ «ساکنانِ زمین»؟ «ناشناس» بودنِ «افق‌ها»؟ چیستی‌ی «گفت و گوی موج‌ها»؟ کیفیت آینده؟ وابستگی‌ی «بیرون» و «درون» (بیرونی، غوطه‌ور در اشك؛ درونی، متمرکز بر موسیقی‌ی موج‌ها)؟ تأثیر کنش‌های کنونی بر آینده؟ چنان که می‌بینیم، مفهوم و کارکردِ واژه‌ی «احتمال» به تمامی‌ی مفاهیم عرضه شده در این بند قابل تسری است. همین نگاه «محتمل» به هستی است، که «روشنی» را به گویشِ «میهمان» (منِ دیگرِ شاعر) ارمغان می‌دهد.

اسماعیل نوری‌علا، در شعرش «احتمال» را بها می‌دهد و نگاه محتمل را نشانه‌ای از «روشنی» برآورد می‌کند. نه تنها بر این یك بند از شعر «موریانه‌ها و چشمه»، بلکه در سراسر این شعر بلند، نگاه محتمل شاعر بر گرداگرد مفاهیمِ هستی تاب خورده است.

آی ... سمرقند!/شیرینی‌ی خواب‌های کودکی‌ی من!/از دستانت
بیتی لطیف می‌سازم/که حصار نای را/از هیاهوی هرچه مذهب ناپاك
است بروید/و خود/-در امتداد لهجه‌های تو-/به آتش بازی‌ی تاریخ
برمی‌گردم.

(اسماعیل نوری‌علا، موریانه‌ها و چشمه)

در بخش «انتقاد از خود (۲)»، از سه شعر نام برده‌ام و یادآور شده‌ام که هر سه‌ی این شعرها «انگاره‌های کهن، اما زنده در ذهنیت جمعی‌ی قوم ایرانی را با درشت‌ترین آهنگ به چالش گرفته‌اند». در این جا، کیفیت‌هایی که این رویارویی را عینیت بخشیده‌اند، در هر سه شعر مورد تحلیل قرار می‌دهم. ابتدا، و به عنوان معترضه، بگویم که این سه شعر از عرصه‌های متفاوت شعرِ معاصر ایران می‌آیند: شعرِ «بازگشت به بورجو-ورتزی»، سروده‌ی اسماعیل خوئی از «مکتب نیما»؛ شعر «آیه‌ی شیطانی»، سروده‌ی نادر نادرپور از «مکتب سخن» یا، «کلاسیك نو»؛ و شعر «نامه‌ی سهراب»، سروده‌ی اسماعیل نوری‌علا، از «مکتب آزاد گویان» یا «مکتب شعر آزاد»، شاخه‌ی «موج نو» می‌آید.[۲] و مجموعه‌ی آن‌ها -به نظر من- بر این امر صحه می‌گذارد که، «مکتب» به تنهایی، نمی‌تواند ضامن استواری، جوشش، و کنش شعر باشد. به سخن دیگر، «شعر»، این طاغی‌ترین پدیده‌ی انسانی، از هر چشمه‌ای که بجوشد، نظم و بی‌نظمی، و مقررات ویژه‌ی خود را دارد و این «جوشیدنِ» چشمه است که معنای آب زلال و تازه است، نه شکل و قالب چشمه.

سومین اثر، شعرِ «نامه‌ی سهراب»،[۶] سروده‌ی اسماعیل نوری‌علا است که شاعر آن را «به یاد پاك و زلال رفیق روشنفکر و غریب مرده در وطن [ش]، غفار حسینی» سروده است. تمامی‌ی شعر را در این جا بازنویس می‌کنم:

نامه‌ی سهراب

بند اول

با غنچه‌ی زخمی که بر گوشه‌ی جگرم کاشته‌ای
و از عطر وحشی‌ی گُن‌هایش
تاریخ نسل‌های جوانمرگ را
بیدار کرده‌ای،
نمی‌توانم خلاف بگویم:

در آن پهن‌دشت پر زاد و رود
نوشداروی هیچ بیمارستانی نیست
و تلاوت مرگ
تا راه مستقیم تسلیم
پیشاهنگ کور آدمی‌وارگان است.

بند دوم

پس
- آی، پسر زال!
مرد جاودانه‌ی دستان! -
پیکر خونینم را
به دست باد بی‌ملاحظه بسپار
شاید که زخم من
زودتر
بپوسد و بریزد.
که گفتی به میدان درآ و در آمدم
گفتی سخن بگو و گفتم
گفتی به خوش‌آمد آن کاروان‌سالارِ ملخ بر خیز و برخاستم
و چه ماند از من:
جز زبانی خموش و دهانی پر خاشاك
خِرَدی لاغر و بی‌افق
و رؤیایی بی‌آینده
در گهواره‌ی پیکری که
در گذار باد کویری
به طهارت نمك می‌پیوندد؟

بند سوم

خلاف نمی‌گویم:
از تو به در آمده بودم و
در گور دست‌های تو مردم،
در شب تارم کاشتی و
در تشنگی‌ی ظهر
ذبیح بی‌گوسفند تو بودم ...

و آن گاه خود، خدایچه‌ای شدی
-با ایوان‌ها و بلندگوها و تصویرهایت-
(سرسلسله‌ی رسولان نیمه دیوانه‌ی قبایل ندبه
بنیان‌گذار هر نیایش بی‌مهر
در درگاه خدایی بیگانه از یگانه
که لبخند را، به کینه، قیچی می‌کند!)

بند چهارم

خلاف نمی‌گویم:
آن جا دیگر حتا حکایت داد و بیداد نیست
واقعیتش دارو ندارد و
رساله‌های شطرنجی‌ی نیك و بدش را
قصیده‌سرایان باستان
به آهنگ رفتار اشتران
هجا کرده‌اند.

بند پنجم

نه!
خلاف نمی‌گویم؛
بیا،
به ایران دلگرفته‌ی دو مار سیراب،
و پسرانت را بنگر:
با بازوبندی، یادگار شبی سرمست،
با گلوبندی از کلیدی موعود،
با دشتی، تکه تکه از احتراق ترکش‌ها،
و پیکری سرد شونده و اندوهناك
که انگار خرسندی‌های زودگذر زندگی‌ست.

بند ششم

خلاف نمی‌گویم، آی، پسر زالو!
آن جا، همیشه
باغبان بهار
در یغمای برگ ستمدیده

از بیدادِ خزان
پیشی گرفته است؛

بند هفتم

جوانمرگی
آیین سوگوار جوانمردی است!

مرگ نابهنگام و مشکوک «غفار حسینی» -که به دنبال دستگیری، شکنجه و اعدام گسترده‌ی نویسندگان در ایران رخ می‌دهد، شهابی را از ذهن شاعر برمی‌جهاند که سراسر «تاریخ نسل‌های جوانمرگ» در «آن پهن‌دشت» (ایران) را روشن می‌کند. «پهن‌دشت»ی که در آن «تلاوت مرگ و ندبه و کینه»، آدمیانش را از تفکر، اختیار و اراده، از خرسندی و شادکامی‌ی زندگی، تهی کرده است. پرتو این نور دونده تا گم‌گوشه‌های پیش از تاریخ -تا اسطوره‌های ابراهیم و اسماعیل، ضحاك ماردوش، و رستم و سهراب- به عقب می‌رود؛ به «سرسلسله‌ی رسولان نیمه دیوانه‌ی قبایل ندبه»، یعنی، به ادغام پدرسالاری و دین‌سالاری می‌رسد، و با ادراك تداوم آن ادغام تا زمان حال، به «اکنون» باز می‌گردد. در مسیر این رفت و بازگشت ذهنی، و در پیچش «زخم»ی که بر جگر شاعر، غفار حسینی، یا سهراب نشسته است، شاعر، غفار حسینی، سهراب، و همه‌ی سهراب‌های تاریخ، این‌همان و یگانه می‌شوند. و در یك صدا -صدای شاعر- به سخن می‌آیند. روی سخن، «رستم»، نماد یا روح فرهنگ پدرشاهی/پدرسالاری است، و بافت سخن، حجمی فشرده از روشنگری، و انتقاد پیچیده در ملکول‌های درد. حجمی که، با همه‌ی فشردگی رگه‌های عمده‌ای از فرهنگ ایرانی و خاستگاه‌های آن را، جاندار و تپنده، در چشم خواننده‌ی شعر به نمایش می‌گذارد. این روحِ فرهنگ پدرسالار است که در درازنای تاریخ به «سهراب»ها فرمان رانده که: «به میدان درآ»، «سخن بگو»، «به خوش‌آمد آن کاروان‌سالارِ ملخ برخیز»، و این نسل جوان، «سهرابِ» کشیده شده در طول تاریخ است که اکنون به این دریافت رسیده که در نتیجه‌ی فرمانبری‌ها و سرسپاری‌ها، «جز زبانی خموش و دهانی پرخاشاك/خَرَدی لاغر و بی‌افق/و رؤیایی بی‌آینده» برایش باقی نمانده، و ذهنش، در گذار از تندبادهای زورگویی و تعبد خواهی‌ی «سالار»، «به طهارت نمك پیوسته»، یعنی، سترون و نازا مانده است. و این روحِ «سالار» است که در طول تاریخ، دست به دست

مذهب، به «خدایچه» تبدیل شده، «خدایچه»ای با نهاد «ضحاك»، یعنی، «زالو». زیرا که، در «دشتی، تکه تکه از احتراق ترکش‌ها» هنوز به آشامیدن خون جوانان و تغذیه از مغز آنان، به هستی‌ی خود ادامه می‌دهد.

هر سه شعر یاد شده، زمانِ خطی را نفی می‌کنند، و فضا در آن‌ها مرتباً به سوی ضد فضا حرکت دارد. و در این حرکت زیگزاگی، پدیده‌های ناهمخوان، در همنشینی‌ی نرم واژه‌ها، با هم آشتی می‌کنند. مثلاً در شعر «بازگشت ...»، با شکستن زمانِ خطی و با گریز از مکانِ واحد، فضای ساخته شده در یك بند، مرتباً به وسیله‌ی فضای بند بعد می‌شکند. و از مجموعه‌ی پاره خط‌هایی با جهت‌های «اکنون»، «گذشته»، و «آینده»، حجمی پدید می آید که موضوعِ «مسافر در قطار» در زاویه‌های اتصالی‌ی آن خط‌ها جا می‌گیرد، و بر طول پاره خط‌ها، لایه‌های متفاوتِ مفهومی. زمانی که این لایه‌ها در دامنه‌ی سکوت و کلام شعر، توسط خواننده کشف شد، همه‌ی عناصر نامتجانسِ موجود در شعر، هم‌خانواده می‌شوند، بی آن که تضادهای درونی‌ی آن‌ها حل شده باشد.

در شعر «آیه‌ی شیطانی»، شکستن زمانِ خطی و مکان واحد، حادثه‌ی ویژه‌ی «آن شب شگفت» را از یك واقعه‌ی زمانمند، فراتر می‌برد، و آن را به طول تمام خط شکسته برمی‌نشاند. و به این ترتیب نشان می‌دهد که حادثه، از زمان «ضحاك» تا «آن شب شگفت» در حرکت بوده است. یعنی، بینشی که «خود» را در «دیگری» می‌جوید، فقط اکنونی نیست. بلکه از زمان اسطوره تاکنون در کار بوده است. و در این حالت است که با پر شدنِ فضاهای خالی‌ی شعر در ذهن خواننده، دو سرِ پاره خط‌های شکسته‌ی زمان به هم می‌آیند و حجمی را عرضه می‌کند که تداوم تاریخی‌ی غیبت «هویت» را در درون دارد.

در «نامه‌ی سهراب» نیز، نقطه‌ی عزیمتِ شعر «اکنون» است. اما در بند دوم، خطِ حرکت می‌شکند، و به سوی گذشته می‌رود، و باز، در میانه‌ی همان بند به اکنون باز می‌گردد. در بند سوم شعر، در فرایند اتصالی‌ی اکنون به گذشته، رابطه‌ی متقابلِ پدرشاهی و دین رقم می‌خورد. بند چهارم شعر، بینشِ برخاسته از این رابطه را می‌کاود، بینشی «نیك و بد»بین، بینشی که همه‌ی پدیده‌های هستی را یا سفید، یا سیاه می‌بیند. در بند پنجم، «گذشته» در

«اکنون» زیست می‌کند، و در بند ششم، «برگ ستمدیده» به «غنچه‌ی زخم» (در ابتدای شعر) پیوند می‌خورد و حجمی از تداوم و تکرارِ تاریخی‌ی «جوان» کُشی را متجسم می‌کند.

در این شعر، بر خلاف شعرهای «بازگشت» و «آیه‌ی شیطانی» -تا آن جا که من می‌بینم- نشانی از فردیت شاعر وجود ندارد. انگار همه‌ی «سهراب»های تاریخ یك صدا سخن می‌گویند. با این که شاعر، با تقدیم نامه‌اش، شعر را به وجودی بیرون از آن رجوع داده، و با این که کل شعر، از شاخصه‌های فرمالیسم فاصله دارد، به دلیل همین عدم حضور نشانه‌های شخصی‌ی شاعر، شعر، به تمامیتی فرازمانی دست یافته است. یعنی، همه‌ی نقطه‌ها، هم، پیکر خط طویل گذشته را در بر می‌گیرد، و هم خط آینده را: تا زمانی که روح قهرمانِ «زالو» شده بر «ایران دلگرفته» حاکم است. و در همین جاست که پرسش عمده درباره‌ی نگرش‌های پست مدرن (به ویژه «نقد نو») خود را نشان می‌دهد. آیا انحلال «فردیت» آفرینشگر بهایی است که هنر کلامی برای فراتاریخی شدن باید بپردازد؟

اما، آن چه سکوت‌ها، یا ساختارهای ذهنی‌ی خالی مانده را -در هر سه شعر- پر می‌کند، توسطِ زبان و ساختار شعر، از پیش فراهم شده است. یعنی، خواننده نمی‌تواند با مفاهیم دلخواه خود، این فضاها -و در مجموع، کل شعر- را بازنویسی کند. زیرا که زبان در هر سه شعر (و بنا بر زمینه‌ی سبك‌شناختی‌ی آن‌ها)، قویاً به ساختار نحوی‌ی زبان وفادار مانده است. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توان گفت که هر سه شعر با رگه‌های «هرمنوتیسم» در زیبایی‌شناسی‌ی «مدرن» دیدار کرده‌اند. رگه‌ای که، با پذیرش توازن «دال» و «مدلول» در زبان، یعنی، با پاسداری از حریم زبان، بر فاعلیت «آفرینشگر» صحه می‌گذارد. رگه‌ای که، با مهم‌ترین معیار زیبایی‌شناختی‌ی «پُست‌مدرن» در تضاد قرار می‌گیرد. زیرا، زیبایی‌شناسی‌ی پُست‌مدرن، که عمدتاً در تئوری‌های «پساساختارگرا» فورموله شده، در پی آن است که مفاهیمی که به وسیله‌ی آن، «انسان» را می‌شناختیم، بشکند. به عبارت دیگر، دیدگاه پست‌مدرن، «زبان را از معنایش تهی می‌بیند [دال را اهمیت می‌دهد، اما، مدلول را از جایگاه معنا واژگون می‌کند.] و تمام همّ و غمش این است که از قدرتی که به وسیله‌ی زبان بر انسان اعمال می‌شود، رهایی یابد». [۷] از این

دیدگاه، اثر هنری‌ی رسته از نحو زبان، می‌تواند به تعداد خوانندگانش، تفسیر، یا به عبارت بهتر، بازنویسی شود. در نتیجه، نمی‌تواند هدف معینی را دنبال کند. پس، پست‌مدرنیسم، گرچه با نگاه نسبی‌گرا قدرت زبان متعارف را به چالش می‌گیرد، اما، عملاً، به انحلال فاعلیت آفرینشگر رأی می‌دهد.

این مقایسه‌ی فشرده، نه از روی ساده کردن دو دستگاه عظیم اندیشگی، و نه برای بها دادن به یکی و رد دیگری است. زیرا هر یك از این دو دستگاه فکری، دارای محدودیت‌ها و تناقض‌های ویژه‌ی خود هستند. مثلاً، بینش زیبایی‌شناختی‌ی «مدرن»، از جمله رگه‌ی تأویل‌گرایی (هرمنوتیسم)، آزادی‌ی اندیشه‌ی خواننده را در چارچوب هدف آفرینشگر مقید می‌کند؛ و بینش زیبایی‌شناختی‌ی «پست مدرن»، در جهت رهایی‌ی انسان از اقتدار زبان، ساخت زبان را در هم می‌شکند. در نتیجه، اثر هنری، با شخصیتی ژله‌ای، بر قصد و نیت آفرینشگر خط بطلان می‌کشد. پس در دیدگاه تأویل‌گرایان، آزادی‌ی خواننده (مخاطب) مهار می‌شود، و در دیدگاه پساساختارگرایان، آزادی‌ی سمت‌گیری و هدف‌گیری‌ی «آفرینشگر». به طور کلی، پساساختارگرایان در عین محکوم کردن تأویل‌گرایان به «تحمیل‌گری»، نگرشی را بنیاد می‌گذارند که «تحمیل‌گر» است و قدرت جبرگرای‌ی بی‌نام دیگری را بر انسان مسلط می‌کند. قدرتی که به سبب عدم یکپارچگی، حتا قابل تعریف و شناسایی نیست.

به هر حال، این مقایسه‌ی سریع را از آن رو لازم دیدم که گوشه‌ای از جایگاه تئوریك/فلسفی‌ی شعر فارسی -در تبعید- را تبیین می‌کند. در مجموع -تا جایی که من دیده‌ام- جز شعر یدالله رؤیایی و برخی از اشعار فرامرز سلیمانی، شعر فارسی در تبعید، در رگه‌ی تئوریك/فلسفی‌ی تأویل‌گرایی می‌گنجد. یعنی، شاعر فارسی زبانِ تبعیدی، در رهگذار اعتقاد به توانایی و اختیار «آفرینشگر»، به رسالت خود در حفظ حریم زبان، و افزودن به ظرفیت دلالت‌های آن پایبند است. و بنا بر سرشت کلی‌ی همین دیدگاه است که شعر قوی و لایه‌دار از شعر ضعیف، به راحتی متمایز می‌شود. زیرا اگر قرار باشد که شاعر، هم به نحو زبان وفادار باشد، و هم به دال و مدلول به طور همسان اهمیت دهد، یعنی، در سرایش شعر هدفمند باشد، شعر او همواره در خطر شفافیت قرار دارد. و این، زاویه‌ی نگاه شاعر به پدیده‌های هستی، تسلط

او به زوایای زبان، و آگاهی‌ی او به فضیلت کاربرد «سکوت» در ساختار شعر است که می‌تواند کل شعر را از خطر یك لایه بودن و برهنگی برهاند و به آن ژرفا بخشد.

به برکت تجمع همین ویژگی‌هاست که مجموعه‌های «صبح دروغین»، «خون و خاکستر»، «زمین و زمان» (از نادر نادرپور)؛ «سه پله تا شکوه» و «موریانه‌ها و چشمه» (از اسماعیل نوری‌علا)؛ «در خوابی از هماره‌ی هیچ»، «از فراز و فرود جان و جهان»، «گزاره‌ی هزاره»، و تك‌شعرهایی[۸] چون «بازگشت به بورجو-ورتزی» (از اسماعیل خوئی) بر پیشانی‌ی شعر فارسی می‌درخشند.

تا این جا، در این بخش کوشیده‌ام که درخشش‌های شعر فارسی در تبعید را در محدوده‌ی شرایطی که دارد، نشان دهم. اما حضور این درخشش‌ها الزاماً وجود **تازگی** را اثبات نمی‌کند. منظورم از «تازگی»، وجود نگاه و گرایش این زمانی به جهان است. نگاهی که، محمد مختاری آن را «فرزانگی‌ی فروتن معاصر» می‌نامد.

> فرزانگی‌ی فروتنانه‌ای که برآمد مجموعه‌ی فعالیت‌های ذهنی و اجتماعی‌ی آدمی است. و از هنر به همان اندازه مایه می‌گیرد که از دانش. در قبال جهان و تاریخ انسان، نه چون شکاکیت‌های کهن به انفعال می‌کشد، و نه چون یقین‌مندی‌های قاطع و قطعی‌ی گذشته، فعالیت انسانی را تنها در مدار معینی از اندیشه‌های تك‌ساحتی، و تنها بر بخشی از هستی‌ی اجتماعی‌ی انسان متمرکز می‌کند. در نتیجه، نه کلیت جهان را به شکل واحدی تأویل می‌کند، و نه راه ادراك آن را تنها به یك گونه‌ی معین تقلیل می‌دهد.[۱۳]

البته، از برخی استثناها که بگذریم، شعر فارسی در تبعید، به نسبت شعرهای پیش از انقلاب و تبعید، به صورت چشم‌گیری از «یقین‌مندی‌های قاطع» و از «اندیشه‌های تك‌ساحتی» فاصله گرفته است. اما، انگار هنوز وظیفه دارد که تمامی‌ی جهان را در یك چشم‌انداز (در قاب خود) خلاصه کند. در رهگذر این «وظیفه‌ی درونی» است که از فراز «لحظه» و «جزء» پرواز می‌کند. یا اگر هم «جزء» را ببیند و بر «لحظه» بنشیند، جایی در میانه‌ی راه به «کل» می‌پیوندد. مثلاً، بند مربوط به «سُمِ بُنِ ریشه»، در شعر «بازگشت

به بورجو-ورتزی» (اسماعیل خوئی) -که ناگهان بر «جزء» و «لحظه»ی موجود در شعر سایه می‌اندازد و ابعاد گسترده‌ای را که از همایندی‌ی آن لحظه‌ها و جزءها پدید آمده، باریك می‌کند- با نیروی این «وظیفه» به شعر راه یافته است. یا، شعر «نامه‌ی سهراب» (اسماعیل نوری‌علا)، به ضرب این «وظیفه»ی درونی است که کل تاریخ و اسطوره را به یك قاب می‌نشاند، بی‌آن که جزئی، نشانه‌ای، لحظه‌ای از زندگی‌ی عینی‌ی شاعر یا غفار حسینی در آن رقم خورده باشد. یا شعر «آیه‌ی شیطانی» (نادر نادرپور)، انگار که پیش از پانهادن انسان بر کره‌ی ماه سروده شده، انگار که این تحول علمی‌ی دگرگون کننده، در هیچ جای ذهنیت شاعر جا باز نکرده است، یعنی، انگار نه انگار که «ماه» جزئی شناخته شده از جهان انسانی است.

سبب این کلی‌بینی را می‌توان در هدفمند بودنِ شعر فارسی در تبعید هم جستجو کرد، که هنوز مایه‌هایی از مغناطیس مبارزه‌ی سیاسی و افشاگری را با خود یدك می‌کشد. اما، سرشت فرهنگ موروثی را به عنوان منبع اصلی‌ی آن نمی‌توان نادیده گرفت. مثلاً شعر «موریانه‌ها و چشمه» (اسماعیل نوری‌علا) تا حد چشم‌گیری از چیرگی‌ی مبارزه‌ی عریان ایدئولوژیك رهیده است. در هر بند این شعر زیبا، نوعی حرکت موسیقایی وجود دارد که اجزاء آن را به هم پیوند می‌زند، و طرحی از ریتم و معنا را می‌آفریند که در ژرفای بند، و نهایتاً در ژرفای کل شعر، پخش می‌شود. و در این حرکت، عملکرد هارمونیك طبیعی را از نظر زمان و مکان به هم می‌ریزد. یعنی، شعر مرتباً به جلو می‌نگرد، به پشت سر گوش می‌دهد، وحدت می‌پذیرد و متفارق می‌شود. با این همه، «اجزایی» که با هم وحدت می‌یابند و یا متفارق می‌شوند، باز هم هر یك، یك «کل» است. مثلاً:

[...]
و آن‌گاه، باران
از کوچه‌های مندرس تشویش
می‌گذرد، با تیك‌تاك عصای خیزرانش.

شاعر روی از منظره می‌ستاند،
میهمانی تازه می‌نشاند

-خیره در جام جهان‌بین-
کنار پنجره‌ی حوصله‌هایش
و منتظر می‌ماند.

«اما کدام پروانه از این پیله فرارسته است، شاعر!
اگر به آتش سفر جامه‌ی کهن نسوخته باشد؟
و من مسافری چون تو ندیده‌ام
-با چمدانت، سرشار از سکوت و هیاهو-
که لطیفه‌های خِرد را
در فراست‌های خرده‌پا می‌پیچد و
بی‌هراس از خانه و روشنی‌ی ابر
گرد جهان می‌گردد
-چونان ماهواره‌ای
به تنگ آمده از اسارتِ مدار خویش!» (ص ۵ و ۶)

شاعر، از لحظه و فضای آن (از باران و کوچه) رو برمی‌تابد، و به «جام جهان‌بین» خیره می‌شود. و این خیرگی در «جام» او را نمی‌گذارد که «سکوت و هیاهو»ی موجود در «چمدانش»، و «فراست‌های خرده‌پا» را در سمفونی‌ی خود راه دهد. پس بر عکسِ آن چه «می‌خواهد»، عمل می‌کند. یعنی، «فراست‌های خُرده‌پا» را در «لطیفه‌های خِرد» می‌پیچد. و آن‌ها را به شعر گسیل می‌کند. و همین جاست که فرزانگی، یعنی «خِرد»، دیگر «فروتن» نیست.