



ج. هافت / شاعر

اواز این نوشته که محمدرضا اصلانی چگونه از دوگانه‌ای موجود، راه سومی را برگزید

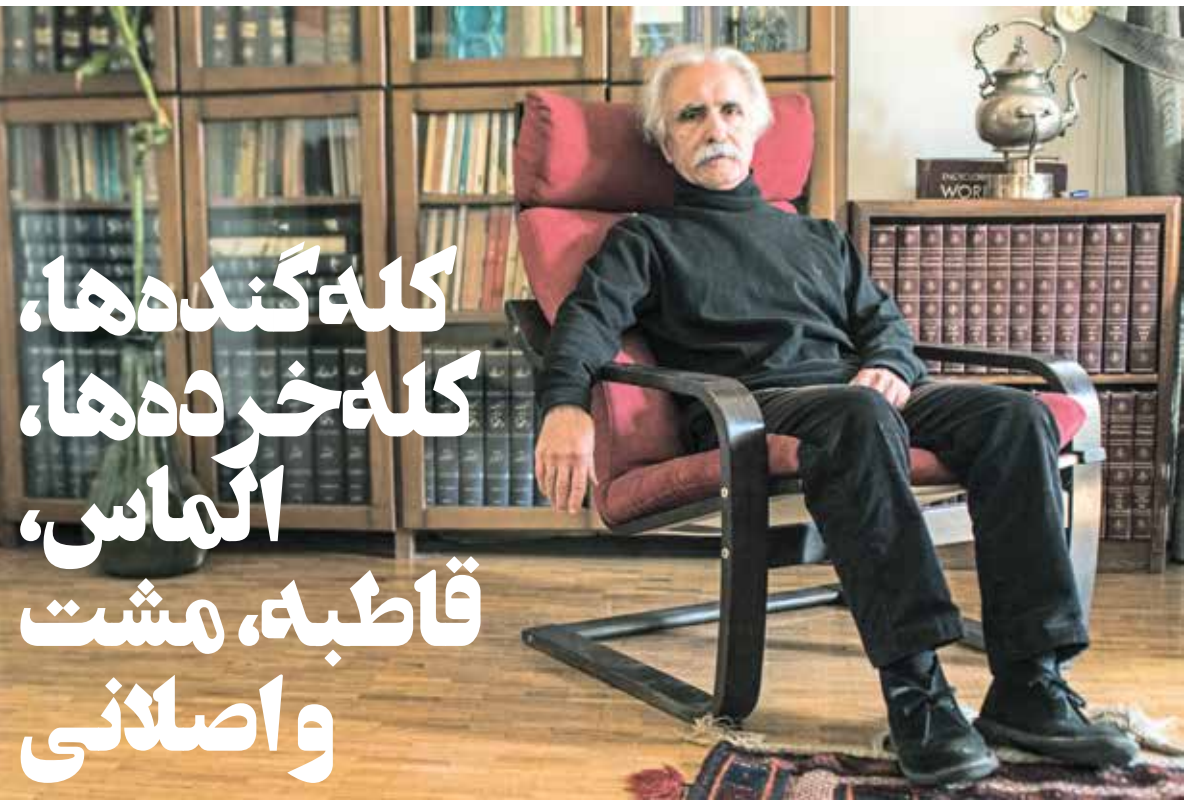


← سنت تولید اثر ادبی در ایران دست‌کم در پنج قرن گذشته عموماً مبتنی بر جای‌گیری اثر در یکی از دو قطب خلسه یا جیغ‌وداد بوده است. بخش مهمی از ادبیات پانصد سال گذشته هم لابد و ناچار در یکی از این دو قطب جای می‌گیرد؛ مثلاً مکتب بازگشت نمود خلسه است و خواب‌های کهن دیدن چنانچه اغلب بازگشتی‌ها نسبتی وثیق با منقل داشتند، شعر مشروطه جیغ‌وداد است و کم نبودند شاعران و نویسندگان مشروطه که شکنجه‌های عجیب شدند، تبعیدهای غریب شدند، تزریق‌های دقیق شدند. ولی این پرسش را باید هرروز با خود مطرح کرد: آیا پیشانی‌نوشت آدمیزاد همیشه منتر و معطل ماندن برای بهبود وضعیت است؟ پاسخ ایرانی به این پرسش منفی است و منفی بودن پاسخ این پرسش عجیب‌تر و درس‌آموزتر از آن است که به نظر می‌رسد.

مکتب ایرانی، مکتب بزرگمهر حکیم و ابوریحان بیرونی و ابن‌سینا و خواجه نصیر است؛ یعنی مثل خواجه نصیر کنار هلاکوی سفاک ماندن، وزیرش شدن، تا حد توان کتاب و سند از قلعه‌های اسماعیلیان نجات دادن، رصدخانه ساختن، اساس الاقتباس و اخلاق ناصری و تحریر اقلیدس نوشتن، شاگرد تربیت کردن،

می‌مکیدند، تصمیم گرفت مسیر ادبیات فارسی را عوض کند. سال ۱۳۰۴ خورشیدی که سرانجام زور رضاخان بر احمدشاه شکوفه کرد، جناب نیما دو سه سالی بود که خودش می‌دانست چه کرده است. الماس تراش نوبی خورده بود.

نیما شخصاً اهل فکر بود و ضرورت «فکر» در ادبیات مدرن یکی از نمودهای اصلی آن تراش نوبی بود که به خون دل به الماس داد. کم بودند کسانی که این تراش ظریف تازه را ببینند؛ سهل است، کم بودند کسانی که اصولاً الماس را ببینند. بین «پیروان» نیما کله‌گنده‌ترین‌ها از قبیل اخوان و شاملو هم چندان نشانه‌ای از رؤیت این تراش نشان نداده‌اند. نخستین جریانی که خود را مستقیم بر وضعیت جدید مستقر کرد، یا مستقر دید، موج نو بود و سپس، پس از سه چهار سالی، شعر دیگر. اصلانی اینجا می‌ایستد، در قامت جوانی بیست‌ودوساله، بی‌آنکه امروز بتوان ردی فیزیکی از او در دو مجلد شعر دیگر دید و به‌تنهایی و در تنهایی، همچنان که امروز به‌رغم ظاهر است، همچنان که سرنوشت ایرانی است، آنچه را عموم شعر دیگری‌ها در موفق‌ترین کارهایشان پس از سه چهار سال خواهند کرد، تنوریزه می‌کند. بعید است حتی مطرح‌ترین نام‌ها در



کله‌گنده‌ها، کله‌خرده‌ها، الماس، قاطبه، مشت و اصلانی

یکی از ویژگی‌هایی که ایماژیسم اصلانی در ایران را به‌رغم چند دهه تأخر تاریخی به نسبت ایماژیسم اروپایی تشخیص می‌بخشد، همین تبیینی است که اصلانی به اعتبار تخصصش در هنرهای تجسمی به تبیین ما در قالب مکتب ادبی ایماژیسم می‌افزاید

خط‌های فکری بسیار مهمی را که جز در ایران کنامی ندارند از خطر نابودی نجات دادن و به وفتش سر بر بالین گذاشتن و از این خواب کوتاه آشفته برخاستن. این همان کاری است که ابوریحان بیرونی با محمود غزنوی کرد، ابن‌سینا با شمس‌الدوله دیلمی و بزرگمهر، دوهزار سال پیش، با انوشیروانی که امروز دادگر و خردمندش می‌خوانند ولی هرکه می‌داند می‌داند که نه دادگر بود نه خردمند. ایرانیان موفق ایرانیانی بوده‌اند که نه جیغ‌وداد کرده‌اند نه پناهی جسته‌اند؛ بلکه رفته‌اند در دل آنچه در دل آن رفته‌اند و تکه‌ای الماس را در آن دل حفظ کرده‌اند و اجازه بلعیدنش را نداده‌اند و به میراث به‌نسل‌های بعد منتقلش کرده‌اند. سرنوشت ایرانی زیستن در دل آنچه در دل آن باید زیست و درعین‌حال تکه‌ای الماس را در مشت فشردن است.

در پانصد سال گذشته دو جریان ادبی در ادبیات فارسی این مهم را دریافتند: شاعران سبک‌های و اصفهانی در قرن ده و یازده هجری و جریان شعر دیگر در دهه چهل خورشیدی قرن چهارده هجری. تک‌چهره‌هایی هم بوده‌اند نه متعلق به هیچ‌یک از این دو جریان؛ برای مثال نیما یوشیج، که بیست سال از رضاخان کوچک‌تر و دوازده سال از احمدشاه بزرگ‌تر بود و وقتی آن دو و جماعت نگویند بخت هوادار این یا آن داشتند گلو می‌رامی‌دریدند و خون هم را

آنچه نیما و اصلانی بر آن تأکید داشته‌اند، پیش از همه ضرورت فکر در ادبیات مدرن است. شاعر و نویسنده مدرن نمی‌تواند از اندیشیدن سر باز بزند. طبعاً قرار نیست فیلسوف شود؛ بلکه قرار است ذهنش در هر آنچه می‌نویسد منسجم و هر آنچه می‌نویسد، در ذهن خودش، مدلل باشد. شاعر و نویسنده مدرن نمی‌تواند به‌نظریه بی‌توجه باشد؛ بلکه باید در ذهن خودش دقیقاً بداند چه می‌کند، یا دست‌کم بداند معنای آنچه کرده است چیست و آنچه کرده در کجای تاریخ می‌نشیند و خودش نشسته یا ایستاده یا چرت می‌زند؛ گو هرگز نداند چه خواهد کرد. کدام آدمیزاد می‌داند؟ نیما با همین فرمان موفق شد رمانتیسم را در ادبیات فارسی پشت سر بگذارد و دریچه‌های مهمی به سمبولیسم باز کند و دست‌کم به‌لحاظ تکنیکی دستاوردهای مهمی برای تسهیل حرکت به سوی ایماژیسم در ادبیات فارسی به جا بگذارد. اصلانی اما از همان آغاز و در همان گفت‌وگو به شکلی کاملاً رادیکال چرخشی اساسی را به ادبیات فارسی پیشنهاد کرد: کنار گذاشتن استعاره و حرکت به سوی مجاز. و البته چه در شعر و چه در سینما شخصاً به این پیشنهاد پایبند ماند؛ و مگر چنین رادیکالیته‌ای می‌تواند بهایی جز همانی داشته باشد که تا امروز پرداخته است؟ توجه به تکنیک برآک و معنای آنچه او در نقاشی کرد، کاملاً هم‌مسیر با همین کنار گذاشتن استعاره و حرکت به سوی مجاز است و همان سوبه‌ای است که می‌توان به شکلی واضح در «جام حسنلو» و «تهران هنر مفهومی» و عموم شعرهای اصلانی دید. مخاطب هزار و اندی سال عادت کرده به استعاره البته که اگر سوء‌هاضمه نگیرد چه بگیرد؟ عموم مخاطبان اصلانی گرفتار همان دردی شدند که عموم مخاطبان نیما گرفتارش شده بودند: قولنج. در مخاطبان نیما کله‌گنده‌ترها همان‌هایی بودند که به‌اصرار آن‌قدر از جامه بریدند که قد قامت کوتاه خودشان شود. کله‌خرده‌ترها هم نگاه می‌کردند. هی نگاه می‌کردند. باز نگاه می‌کردند.

یکی از ویژگی‌هایی که ایماژیسم اصلانی در ایران را به‌رغم چند دهه تأخر تاریخی به نسبت ایماژیسم اروپایی تشخیص می‌بخشد، همین تبیینی است که اصلانی به اعتبار تخصصش در هنرهای تجسمی به تبیین مادر در قالب مکتب ادبی ایماژیسم می‌افزاید: توجه به زبان روزمره، پرهیز از هر امر تزئینی و دکوراتیو، ضرورت پلاستیسیت‌های متبلور در تصاویر پلاستیک (ملموس) و اجتناب از استعاره‌پردازی و در عوض حرکت به سوی مجاز، به‌عنوان شاخص‌های ادبی، با شعور اصلانی در کنار تغییر روابط اشیاء و مفاهیم و از این طریق تلاش برای شناختن آنها (به جای قرار دادن یکی به جای دیگری در قالب استعاری)، به‌عنوان شاخصی تجسمی، مقتبس از کار برآک، می‌نشینند. درواقع حرکت‌های دوربین در «جام حسنلو»، از زوایای مختلف، بارها و بارها و هر بار با تغییری کوچک به نسبت قبلی، به یمن ساعات متمادی فیلم‌برداری از ابژه‌ای خرد به کوچکی یک جام، همچنان که کنار هم جای دادن تصاویر متعدد با بیشینه تنوع ممکن از بازتاب‌های کج‌ومعوج و متعدد ابژه‌ای کلان به گستردگی تهران در قاب آینه در «تهران هنر مفهومی»، هردو یعنی حرکت‌هایی بر پایه مجاز و نه استعاره. شناخت مجازی یعنی مشکوک بودن نامحدود هم به ابژه هم به چشمان خود، بنابراین از هزار زاویه بر آن نورتاباندن، واکنشش را به هر چیز (یعنی روابطش را با چیزهای دیگر) مدام سنجیدن، یعنی خرده‌خرده و طی زمانی طولانی شناختن و هرگز به میزان شناخت حاصل شده بسنده نکردن، یعنی شناخت مدرن؛ شناخت استعاری یعنی اطمینانی متفرعانه به چشمان خود داشتن، سراسیمه پی تشخیص مشابهتی بین ابژه با هر چیز دیگر لاله‌زدن، مشابهت را بیرق فتح سرزمین ابژه دیدن و علمش کردن، درنتیجه خود را صاحب‌اختیار ابژه دیدن و درنتیجه ابژه را به جای آن چیز یا آن چیز را به جای ابژه نشان دادن و از این مسیر حذف کامل یکی از آن‌دو (مستعار منه! همان که ظاهراً در کلام ظاهر است) از فرایند شناخت و تقلیل دادن شناخت دیگری (مستعار له) به فقط یکی از هزاران جنبه ماهوی‌اش که شباهتی است با چیزی دیگر، یعنی دفعه‌ها ناگهان شناختن به جرقه‌های مشنگ رمانتیک، یعنی شناخت مشنگ رمانتیک. و استعاره یک گرفتاری بزرگ تاریخی است: گنجشکی می‌تواند خودش را رنگ کند جای قناری جا بزند، به‌علاقه مشابهت.

قطعاً قاطبه اینها را نمی‌فهمد؛ ولی سرنوشت ایرانی زیستن در قاطبه است نه توجه به قاطبه؛ بلکه کاملاً برعکس: سرنوشت ایرانی کسب توانایی بی‌توجهی به قاطبه در عین زیستن در قاطبه و بذل تمامی توجه به مشت و تکه‌ای الماس را در مشت فشردن است. ■