آستانه‌های زبان و اقتصاد شعر

امیر کمالی

توضیح: متن زیر با اندکی تخلیص و تغییر، قسمتی از بخش پنجم کتاب «مانیفست خاموشان: تأملاتی درباره نیما به میانجی افسانه» است که به زودی توسط انتشارات اختران منتشر خواهد شد. قابل ذکر است که در این متن برخی مفاهیم که به نظر می‌رسند بدون تبیین و توضیح رها شده‌اند، در فصول قبلی کتاب مفصلاً مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

***

تصویر مشهوری از نیما در دست است که به همراه فرزندش بر بلندی های کوه نشسته است، شاید یک گردش خانوادگی. سمت راست تصویر طناب یک چادر یا خیمه دیده می شود که با ایجاد خطی عمود و موازی با ضلع راست عکس قسمتی از طبیعت کوهستانی را از این دو نفر که در وسط تصویر نشسته اند مجزا می کند. در کنار پیرمرد در گوشه ی چپ تصویر یک سماور و یک کوزه‌ی سفالی دیده می شود. جلوی او بساط همیشگی کاغذهایش پهن است، با همان بی نظمی خاص که همگی توصیف می‌کنند. همان ژست نوشتن را در حالی دارد که انگشت اشاره ی پسرش جایی دور را به او نشان داده است. مجاورت اشیا با نوشتار، طبیعتِ نقل شده از درون پرانتز و اشاره به بیرون از نوشتار، همان سویه‌های سه‌گانه‌ی رهایی‌بخشدر شعر نیمایی‌اند. ظهورِ تعامل اینها نقطه‌ای را به دست می‌دهد که باید «اقتصاد شعری» نیما نام بگیرد. اما این که این اقتصاد چگونه کار می‌کند و اساس روابطاش با نیروهای حیات‌بخشِ آن بر چه چیز استوار است، پرسشی است که باید به شکل سلبی به آن پاسخ گفت. زیرا نمونه‌های امروزین کارکرد این اقتصاد دقیقاً در پستوهای ضدیت با آن بصیرت سنگر گرفته است.

«افسانه» در مقام نخستین گام نفی متعین کارکردهای مألوف شعر، می‌بایست همان‌گونه که شاعرش از آن انتظار داشت، به شکل جنینی این اقتصاد نوپا را در خود مستقر کند. اما این پرسش که «شعر منفی» در چه حدود و ثغوری می‌تواند منطق خود را از دل زمینه‌ی قبلی بیرون بکشد، به مرور بدل به شبحی شد که سراسر افسانه را در نوردید. چه به کارکرد مثبت این مسئله معتقد باشیم و چه آن را زاییده‌ی خودشیفتگی مفرط او بدانیم، نیما مصراً از تبیین ادامه‌ی راه خود نزد دیگران خودداری می‌کرد. بسیاری از نزدیکانش گواهی می‌دهند که او بارها از سپردن نامه‌ها یا طرح کارهای آینده‌اش به دیگران پرهیز می‌کرد. اما احتمال دیگری که می‌توان بر آن بیشتر تکیه کرد این است که تنها خود او می‌توانست

مکانیسم درونی این مبادلات، حذف‌ها، ادغام‌ها و تجزیه و ترکیب‌ها را به نهایت منطقی خود برساند. در نامه‌ای به برادرش لادبن در این مورد علناً می‌نویسد: «به هیچ کس افکار خود را نخواهم داد از ترس این که مبادا بدزدد...» از این نظر بی‌شک او با ایمانی زایدالوصف خود را یگانه سوژه‌ی آشکارگی و بیان می‌دید. در نظرش کسی کار و فکر او را «بدزدد» از آنجا که به نقطه‌ی آغازین، شالوده‌ریزی سیستماتیک و یا تناسبات میان اقمار این منظومه راه نیافته، کار را به مضحکه می‌کشاند. یک بار به شاملو نوشته بود: «ظاهر امر این‌ست که مردم از مطالب روزمره و اعلاناتی که امروز به عنوان شعر در مطبوعات ما جا برای مطالب لازم نگذاشته‌اند، عصبانی هستند. تماشای این منظره شک نیست که گران تمام می‌شود. به آسانی نمی‌توان "پیکاسو"ی شعر شد یا از پیکاسوی شعر فارسی امروز پیشی گرفت. فقط به آسانی وضعیت شعرگون امروز مسابقه‌ای می‌شود که موضوع آن معلوم نیست. ولی باطن امر این است که مردم به صورت و ظاهر علاقه‌ی مفرطی دارند. در هر مورد هم این عیب نیست. از جهتی هنر به مصرف همین منظور می‌رسد. هنر کاری صورت نمی‌دهد جزاین که واقعیت‌هایی را صریحن یا با کنایه با خود جان وجود و نیروی نفوذ بخشیده باشد. این کار ممکن است با نبود وزن و قافیه هم انجام گیرد«.

اهمی‌ت حیاتی این تقوا که گاه به شکل وسواسی روان او را می‌آزرد امروزه آشکار شده است. منتزع ساختن شعر نیما از زمینه‌ی اقتصادی خاصی که او در برابر سیستم قدیمی گسترش می‌دهد، پیش از هر چیز مسیر امکاناتی را مسدود می‌کرد که شعر نیمایی گشوده بود. با آن که این حوزه‌ی اقتصادی به صورت درهم‌تنیده‌ای در شعر نیما عمل می‌کند، اما در مقام تعریف قابل تفکیک به سه سطح مجزّاست: سطح درون زبانی یا همان مسئله‌ی وزن و قافیه؛ سطح زبانی که به مسئله‌ی مالکیت زبان اشاره دارد؛ و سطح نشر شعر – به معنای واقعی‌اش نه چاپ و فروش – که به تسخیر جایگاهی اشاره دارد که تا پیش از اعلام حضور سوژه‌ی حقیقت نامرئی است. برای دستیابی به آن ساختار اقتصادی کلّی که فقط نیما می‌توانست به تنهایی از پس پیاده کردن و راه‌انداختنِ آن برآید لازم است که این اجزا به تفکیک بررسی شوند.

در سطح درونی یعنی آنجا که نشانگان زبانی به میانجی نوعی ترادف یا هم‌آوایی تغییرشکل پیدا می‌کنند جدا از وزن مسئله‌ی قافیه نیز بسیار مهم است. مهمترین خصلت کارکردی قافیه در شعر کلاسیک بار کردن مفهومی انتزاعی از آوا به سیستم نشانگان زبان است. اما در یک لایه‌ی ناشناخته‌تر قافیه قادر است دیرند درونی‌شده در شعر را در نقطه‌ای به زمان فشرده شده پیوند بزند. در شعر پیشینیان هم‌آوایی و ختم شدن کلماتی که جای مشابهی در ساختار غزل دارند به یک حرف که «روی» خوانده می‌شود ساز و کار قافیه‌پردازی شاعر سنتی را شکل می‌دهد. از این‌رو هر بیت موظف به بار کردن انرژی آوایی خاصی در پایان خود خواهد بود که به آن قافیه می‌گویند. این جزء همان‌گونه که پایی درون بیت دارد، پایی هم در بیرون دارد که اداره‌ی مازاد معنوی بیت را به میانجیِ اشتراک حرف «روی»اش با قوافی قبل و بعد از خود تدبیر می‌کند. پس هر بیت باید مهمترین جزء خود را در پایان راه خرج کند تا به تکامل برسد. این اولین تقابل خلوص و ناخالصی در شعر است. قافیه تنها یک فشردگی آوایی نیست که با انفجارش در پایان بیت تمام کلماتِ پیش از خود را معنا می‌کند، بلکه اساساً نوعی زمان تأخیری در درون دارد که باید بیت را با حرف رویِ خود مختومه اعلام کند. در اینجا همه چیز به پایان و قضاوت نهایی حواله می‌شود. با این توصیف تکامل‌های جزئی در بیت‌ها نهایتاً روند شکل‌گیری غزل را بر می‌سازد. نیما به شیوه‌های گوناگون ابراز می‌کرد که تنها شعر او دارای قافیه است. نتیجه‌ای که نخست

باید از این سخن در نظر داشت این است که او اساساً نه تنها منکر حضور امری به عنوان قافیه نیست بلکه همان طور که بارها اشاره می‌کند می‌خواهد به آن تشخص و حضوری حقیقی ببخشد. چنین تشخص در قبال این کپسوله سازی و سیطره‌ی پایان چه تدبیری اتخاد می‌کند؟

اگرچه در افسانه قافیه تا حدود زیادی مشابه با آنچه گذشتگان منظور داشتند دیده می‌شود، اما پانزده سال بعد هنگامی که او شعر «ققنوس» را نوشت بیشترین فاصله‌ی خود را با این منظر نشان داد. از آن پس نیما منکر لزوم «حرف روی» شد. در نتیجه اقتصاد قافیه‌ای نیما نشانگر حضور کلماتی به عنوان قافیه شد که دیگر حدود و ثغور آن را صرفاً نوعی مسخ آوایی یا بار شدن مضاعف انتزاعی تشکیل نمی‌داد، جدا از این اساساً کلماتی که به دلایل مختلف از جمله نداشتن کلمات متقارن‌الحروف که قابل اجرا در یک غزل باشند، اجازه‌ی حضور به عنوان قافیه را یافتند. به جز مواردی همچون «موقوف‌المعانی» – که البته می‌توان آن را هم با درج تبصره‌هایی ذیل این حکم گنجاند – اساس حضور قافیه در شعر کلاسیک از ساز و کار استعاری پوشیده و مرموزی تبعیت می‌کرد، به بیانی دیگر حضور قافیه یعنی پایان پذیرفتن مصراع و هشدار به خواننده که دست از زیاده طلبی بردارد، معنی دیگر تمام شده است، چرا که بیت پایان پذیرفته است. بیت با به قمار گذاشتن بزرگترین دارایی‌اش پایان خود را اعلام می‌کند.به همین واسطه است که کامیابی میل بیت به پایان پذیرفتن جز از راه خرج کردن سرمایه‌ی اولیه و اصلی‌اش مقدور نمی‌شد. از این–رو قافیه است که بیت را شروع می‌کند و نهایتاً همواره حضور خود را به تأخیر می‌اندازد.

این حقیقت را نباید از یاد برد که در جهت ادغام ابزار و روش در محتوای اثر، در افسانه اساس قافیه‌پردازی پیرامون مسئله‌ی «فراموشی/یادآوری» به وجود آمد. قوافی افسانه بر حسب قالبی که شعر دارد، حضوری گذرا دارند. عادت به قافیه که اُسّ ساختاری آن است حداقل باید کمترین تکرار آوایی را شامل شود. به همین صورت آغاز و پایانِ سخن هر یک از دو طرف دیالوگ خصلتی قافیه‌ای پیدا می‌کند. در افسانه همین که مخاطب می‌خواهد به قافیه عادت کند، قافیه تمام می‌شود. تا می‌آیی چیزی را با استمداد از آن معنا کنی، می‌بینی که پر کشیده و رفته است.شکل سنتی قافیه به تدریج فراموش می‌شود. به همین دلیل است که در دیالوگ افسانه و عاشق برخلاف دیالوگ‌های شعر سنتی اختلال ایجاد می‌شود. در اینجا دیگر عدالت به معنی این نیست که طرفین گفتگو به یک اندازه‌ی مساوی حق صحبت داشته باشند. آن منطق دموکراتیک مذبوحانه و تساوی ظاهری قافیه در این انقلاب یکسر بر باد می‌رود. از این روست که افسانه ملزم است منطق نوعی قرائت جدید را بازگشاید. به همین دلیل هم شاعر چندان مجاز نیست یک سوی این نزاع را بگیرد. نیما در شکل‌گیری تدریجی دیالوگ میان عاشق و افسانه قادر نیست دست بالا را بگیرد نه صرفاً به این دلیل – البته صحیح – که اصولاً هیچ دست بالایی وجود ندارد، بلکه به این دلیل که روح انقلابیِ منظومه ضرورتاً در بستر این دو نوع قرائت از فراموشی و یادآوری در رفت و آمد است: قرائتی متعلق به افتتاح قرن جدید که نیما عاشق منظومه را وا می‌دارد که از گذشته به دست دهد و قرائتی معطوف به یادآوری گذشته‌ای که هیچگاه نقل نشده‌است. خودِ نیما به همان اندازه که می نویسد، می‌خواند. مستقیماً خوانشی جدلی از حافظ را پیش می‌کشد یا قرائتی با اندکی همدلی از محتشم کاشانی دارد. اما چگونه خواندنی می‌تواند قرائتی زنده و جاری از متنی باشد که هنوز منعقد نشده است؟ قرائتی که خود قافیه‌بند خود باشد؟ تنها کسی از عهده‌ی آن بر می‌آید که زمان خود را بخواند. نه فرزند زمان خود، بلکه پدر آن باشد: قرائتی از متن افتتاح در ۱۳۰۱.

جورجو آگامبن در مقاله‌ی «معاصر چیست؟» گسستن ارتباطی را به نتیجه می‌رساند که در تفکر نیچه آغاز شده بود: ارتباطی میان انسان معاصر و روشنایی‌های زمانش. او این ارتباط را به نفع رابطه‌ای قرائت‌ورزانه از تیرگی‌های زمان توقیف می‌کند. معاصر کسی است که فرزند زمان خود نباشد.آیا می‌توانیم در تقابل از پدر زمان نام ببریم؟ پدر زمان خود بودن یعنی ایستاده بر نظاره افق دوران و بلند شدن بر تارک هستی. تذکره-نویسان صوفیه به بعضی از مشایخ بزرگ خود نظیر نجم‌الدین کبری لقب ابوالوقت داده‌اند، یعنی پدر زمان. این نام در تقابل با «ابن‌الوقت» است که شهرت بیشتری دارد و غالباً دلالتی است بر رندی و غنیمت فرصت. ابوالوقت کسی است که قادر باشد بر تصرف در زمان، این که حضور در آینده و گذشته و احوالات و اتفاقات آنها همچون حضور در زمان حال برای او مقدور باشد. ابوالوقت صاحب بصیرت زمانه‌ی خود است. کسی است که زمانه‌اش را بیرون از آن می‌نگرد و توأمان درون آن است. قرائت او نسبت به آن دو قرائت سوسوریِ ساختارگرایان نه «در-زمانی» است و نه «هم-زمانی»، قرائت او را باید «بر-زمانی» نامید. در این معنی ابوالوقتی مناسب‌ترین وصف برای نیماست. چرا که هیچ امری همچون قرائتِبر زمانی، قابلیت فرارفتن و تعالی از کنش خود را ندارد. خواندن، نه خواندن یک روایت بلکه خود، روایتی است که باید آن را به مثابه‌ی امری نو خواند. نیما با این حقیقت خو دارد، وقتی می‌گوید:« در نو ساختن و کهنه را عوض کردن پیش از هر کاری لازم این است که شیوه کارتان را عوض کنید. ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمون را بسط داده، به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصرع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود... تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند، هیچ میدان وسیعی در پیش نیست«.

اگرچه نیما در افسانه به شکل زاهدانه‌ای در مقابل وسوسه‌هایی می‌ایستد که بعدها در مشهورترین آثارش خودنمایی می‌کنند، با این حال واقف است که پرداختن به امور جزئی در شعر چندان نمی‌تواند از عهده‌ی ایستادن بر تارک معاصرت خود برآید. جستجو برای یافتن یک امر کلی و انسجام‌بخش که رساننده‌ی صدای توده‌های محذوف باشد، رسالت خستگی‌ناپذیر شاعری است که در عین حال فیلولوگ عصر خود است؛ فیلولوگ است در آن معنی که نظر به توپوس یا همان ارض مقدّس زبان دارد. اوست که می‌تواند زبان را ورای انتقال‌دهی و ساز و کار ارتباطی اش در رابطه با تبارهایش آشکار کند. این مسئله که خود برخاسته از بطن همان آشکارسازی و یادآوری است، روند توزیع معانی و مفاهیم از سوی زبان را بر هم می‌زند. به این طریق مجرایی به سوی تشکیل یک اقتصاد جمعی نوین تأسیس می‌کند. منظور از اقتصاد شعر در حوزه‌ی زبان مشخص کردن مجموع کارکردهای اجزای درونی شعر و تدبیر امورات مادیِ معنی و بیان نیست. این مسئله که در بررسی‌های فرمالیستی و ساختارگرایانه اهمیت خود را دارد می‌تواند تحت عنوان کلی «قصدیت شعر» جای بگیرد. همچنین باید امر دیگری نیز که با این اصطلاح به ذهن متبادر می‌شود را کنار بگذاریم، این که اقتصاد شعر به معنی بررسی سویه‌های بیرونی شعر، مسائل مربوط به کالایی شدن و مقاومت اثر در برابر آن، یا موارد دیگری مثل هزینه و چاپ و از این دست مسائل نیست. اقتصاد شعر در اینجا بیشتر با انواع مالکیت و مناسبات عرضه و تقاضا و توازن قوای دموکراسی و بازار در نهاد شعر رابطه دارد. شاید به نظر برسد که اوّلاً این مسائل فاقد ارتباطی منسجم و شکل‌پذیر در کار افسانه

است و دوم این پرسش پیش آید که آیا پیش کشیدن این مفاهیم به معنی برکشیدن شاعرانه‌ی شعر به حوزه‌های نیست که شعر همواره ماهیت اش را در تفارق و فاصله با آنها تعریف کرده است؟

چند دهه پس از تولید «افسانه» صورت قضیه به گونه‌ای دیگر رقم خورد. یکی از عناصر مهم و مطرحی که شعر دهه‌ی هفتاد تا به امروز تلاش کرد تا به واسطه آن، تقابل و صف‌بندیِ تام و تمام خود را نسبت به شعر نسل اول بعد از نیما وسعت ببخشد تلاش به منظور رسیدن به «حق انحصاریِ زبان» بود. تو گویی دست یافتن به زبان انحصاری تنها طریق ممکن برای کسب هویت در دوره‌ای بود که جدا از شعارهای سیاست زدگی و گریز از ایدئولوژی‌های شعری، دیگر هیچ ضرورتی برای انقلاب ادبی مشاهده نمی‌شد و به همین دلیل، تحوّلات کوچکی در این سو و آن سو تنها راهِ نمادین شدن در تاریخ شعر معاصر محسوب می‌شد. در واکنش به این احساس یأس و زوال، شاعران جوان این دورانکوشیدند تا درکی از منحصر بودن در افق ایده‌آل‌هایشان جا دهند و یک مکانیسم زبان‌گرایی را نمادین کنند. اما نهایتاً این کوشش پیش‌پاافتاده و مذبوحانه از کار درآمد. فرار از سیاست در مقام فروش توان سیاسیِ شعر، که البته هم‌رتبه شد با از دست رفتن قدرت‌های مداخله‌ی شعر در جامعه، بستری را ایجاد کرد که در آن زبان به مثابه‌ی هدف غایی شعر تعریف گردد.

می‌شود در تمام نقدهای آن دوران (خصوصاً آنهایی که معتقد بودند رهیافت به شعر آن دوره جز از راه خواندن چند صفحه از تحلیل آنها میسر نخواهد بود) رد پای این برجستگی زبانی را نشان داد. به مرور ابزارهایی آفریده یا ترجمه شدند که آرمان مشغول شدن با حداقل‌ها را توجیه کنند. از آنجا که این آرمان توانایی هضم کردن رابطه‌ی خود با زبان در مقام ابزار تولید را نداشت، در این جهت چاره‌ای نماند مگر آن که اصل مالکیت خصوصی در زبان به منزله‌ی امری مقدس، هدف غایی شمرده شود. به همین‌منظور یکی از شایع‌ترین و پُر بسامدترین توصیه‌هایی که در این دوره به شاعران جوان‌تر می‌شد این بود که باید سعی کنند تا به زبان شخصی خود دست یابند؛ زبانی که از آنِ آنها باشد و شناسنامه‌ی شعر و شاعری‌شان شود. در این راستا به تدریج اهمی‌ت دادن به نحوه‌های بدیع و ترکیب‌پردازی‌های منحصر به فرد،مقوله‌ی فرم را در جایگاهی نسبی قرار داد که بیشترین تعامل را با محتوا داشته باشد. از سوی دیگر استفاده‌ی اشتراکی از موضوعات تکراری، خود به خود آتش این رقابت بر سر زبان شخصی را تیزتر کرد. شاید در آغاز این‌گونه به نظر برسد که ابتکار شاعران آن دهه محصول نوعی تجربه‌ورزی ژرف و پوست‌انداخته در قلمرو بکر و دست نخورده‌ی زبان و از خلال آن، آشکار کردن توانایی‌های زبان فارسی بوده و البته با توجه به مصاحبه‌ها و اظهار نظرهای چهره های مطرح آن دوران نیز این‌گونه به نظر می‌رسید که آنان هم علاقه‌ای نداشتند کسی قائل به خلاف این رویکرد باشد. این تجربه‌ورزی‌های وهمی به مرور بزرگترین زاویه‌اش را با کار نیما آشکار کرد. صدایش تبدیل به صدایی طبقه‌بندی شده و رسمی شد و ورودش به ساحتِ تغییر به واسطه‌ی سقوطش و معنادار شدن‌اش در دل باتلاق وضعیت عملاً منتفی شد.

تا آنجا که بتوان به تشریح وضعیت تاریخی این دوره‌ها در رابطه با شعر و ادبیات اشاره کرد باید گفت که انعطاف یافتن میدان سیاست در نیمه‌ی دهه‌ی هفتاد، دارای منطق توزیع یکنواختی در تمام عرصه‌ها نبود. انعطاف سیاسی و برخورداری از آزادی‌های مدنی بیشتر در حوزه‌هایی شکل

می‌گرفت که چنین رواداری و ملایمت‌هایی را چندان وادار به آرایش درونی نیروها نسازد. به بیان دقیق‌تر ملایمت و بسط سیاسی بیشتر نثار حوزه‌هایی می‌شد که از چنین ملاطفتی سوءاستفاده نکنند. جایی که بشود آزادی را در آن انبار کرد، بر سر آن تیلیغ کرد بی آن که تقاضای خاصی به شکل مازاد در آن حوزه‌ها ایجاد شود. به همین صورت و ذیل مشروعیت چنین منطقی انتشار شعر در بازار نشر ایران با گسترشی افسارگسیخته و بی‌مهار مواجه شد. اما مسئله‌ی آزادی و حقوق مدنی تنها چیزی نبود که به شکل منفرد و مُثله‌شده‌ای در عرصه‌ی شعر حضور داشت و کاهش و افزایش آن چندان تأثیری بر آن ایده‌ی کلّی رخداد دوم خرداد و حوزه‌های مهم مورد تعارض آن نداشت. روند اقتصادی این نشر هرز نیز به نوبه‌ی خود امری منحصر به فرد بود. آن سیستم اقتصادی ترجمه شده از لیبرالیسم به شکل ناقص و مضحکی در دل همین بازار نشر شعر عینی شد. زیرا تنها در فرآیند چاپ شعر بود که مسئله‌ی عرضه و تقاضا و تولید و مصرف همه از آبشخور شخصی واحد یعنی شاعر/نویسنده آب می‌خوردند. شاعر در آنِ واحد تقاضا می‌کرد، پول می‌داد، عرضه می‌کرد و به مصرف می‌رساند. با این تلاش‌ها شعر این دوره در دو حوزه‌ی دموکراسی و اقتصاد سرانجام توانست مضحک‌ترین نوع از پیوند لیبرالیسم و منطق بازار آزاد را در خود درونی کند. نیاز به توضیح نیست که آن قطب دوم یعنی سیاست هم در این راستا چگونه با بازار نشر وارد همراهی شد. هرگونه انتقاد از چنین روند نشری که در آن، کتاب شعرِ شاعری جوان که پول قلک–اش را در جیب عمیق ناشر ریخته با تیراژ نهایتاً ۳۰۰ جلد با بدترین نوع کاغذ و زشت‌ترین حروف‌چینی، همراه با طرح جلدی که فقری سه هزارساله از آن می‌ریخت در می‌آمد، با این استدلال به اصطلاح سیاسی مواجه می‌شد که اقتضای دموکراسی این است که هر کسی بتواند آزادانه هر آنچه را که دلش می‌خواهد بگوید و منتشر کند. مضاف بر آن می‌توان نشان داد که درک متولیان شعر این دوره از مقوله‌ی زبان چه بود و تحت چه شرایطی خود را مجاز دانستند که رؤیای مالکیت زبان را در سر بپرورندو این‌که چرا تلاش‌هایی از این قبیل به منظور اهلی‌کردن و از آنِ خود ساختن زبان هیچگاه به جایی نرسید.

طبق تعریفی که غالباً بر آن توافق شده مالکیت یعنی قائل شدن به یک سری حقوق برای شخصی که مالک خوانده می‌شود نظیر حق استفاده از چیزی که دارد، حق استفاده از حاصل درآمد از آن چیز، حق جلوگیری از استفاده‌ی غیرمجاز دیگران از آن چیز، حق از بین بردن آن چیز، حق انتقال و معامله‌ی آن چیز و حقوق فرعی و مشروط دیگری که از این اصول منتج شده و در ساختار قانون راه یافته‌اند. درک حقوق مالکیت بر شعر در دهه‌ی هفتاد تمام این موارد را شامل می‌شد. برای به دست گرفتن سررشته‌ی بحث اگر اصول تعریفیِ مالکیت را در شعر مورد مداقه قرار دهیم، این پرسش مطرح می‌شود که چه میزان از این مفاد درباره‌ی یک اثر هنری (خاصه شعر) که از مناسبات ارزشیِ تبادل و مصرف در موارد زیادی فراتر می‌رود، همچنان معنای کارکردی خود را حفظ می‌کند؟ تا آنجا که به حقوق استفاده از شعر مربوط می‌شود شاعر می‌تواند حق انحصاری مالکیت را در این مورد داشته باشد. او همیشه شاعرِ شعرش باقی می‌ماند. می‌تواند هر جا که بخواهد آن را به نام خود بخواند. از سوی دیگر شاعر می‌تواند قبل و بعد از نشر، در شعرش دست ببرد و انواع تغییراتی را که به هر دلیلی صلاح می‌داند به ساختار شعر اِعمال کند. همچنین می‌تواند نابودش کند و یا حقوقی معنوی از آن، برای دیگران قائل شود همچون تقدیم‌نامه، یا اشعاری با محتوای قصیده‌وار و متعهد یا آنچه در شعر قدیم در اَشکال رمزگزاری‌شده‌ای مثل موشّح ظاهر می‌شد. با این حال تا کنون بررسی صور مختلف مالکیت اثر هنری، چندان

منازعه‌برانگیز نبود. به مسائلی که در بالا بیان شد همواره به چشم اموری بدیهی و پیشینی نگریسته می‌شد که البته ارزش بحث و هوچی‌گری نداشت. اما وقتی نبض استفاده از این حقوق در یک دوره‌ی معین از شعر فارسی شدید می‌شود و بسامد استفاده از این حقوقِ مضمر در یک کار ادبی، به سمت حوزه‌های تأثیرگذاری و اِعمال قدرت پیش می‌رود، بررسی آن را ناگزیر می‌کند.

دنبال‌کردن این مسئله حاوی نتایج مهمی در فهم فاصله‌ی تاریخی افسانه تا امروز خواهد بود. پیداست که حرکت‌های جمعی در شعر معاصر ایران به آن معنی که خود را مشغول سکتاریسم و گروه‌بندی کند، در دهه‌ی هفتاد به اوج خود رسیدو با توجه به اولین مجموعه‌هایی که شاعران در این دوره منتشر می‌کردند، می‌توان رد پای انواع نگرش دسته جمعی را به نحو، آرایه‌ها و در کل به زبان مشاهده کرد. اولین سرنخ‌های علاقه به تملّک زبان نیز در همین صف‌بندی‌ها دیده شد. این خود مصداقی بود از برای پیدایی نوعی نظام نیمه‌فئودال–نیمه‌بورژوازی در شعر. چرا که مالکیت زبان مقدور نمی‌شد جز از راه سرمایه‌گذاری کلان بر سهام زبانی فلان استاد. به‌همین‌صورت با ساختن یک اجتماع متشکل از کلونی‌های کوچک، اتاق انتظاری شکل گرفت به منظور کسب سودهای زودبازده از زبانی که گویا شکل خاصی از خود را در انحصار قرار می‌داد. از سوی دیگر مولّد می‌توانست خود صاحب محصول خود باشد. هر گروه نیز می‌توانست سربازهایی داشته باشد تا امنیت گروه را حفظ کنند، آن‌هم در مقابلِ کسی مثل محمد حقوقی و امثال او که کهنه سرباز دفاع از سنت ادبی دهه‌ی چهل به حساب می‌آمد. اما اگر منطق مارکس درباره پتانسیل تولیدی سرباز را مورد مداقه قرار دهیم، به این نتیجه می‌رسیم که خود حقوقی هم با کم‌رنگ‌کردن علل دگرگونیِ تاریخی‌ای که میان شعر این دو دوران حد و مرز ترسیم می‌کرد، بیش از آن که امنیت گذشته را حفظ کند، در همین عرصه درونی می‌شود و در مقام تولیدکننده، امنیتی را تولید می‌کند که شاعر جوان آن دوران، چنین فانتزی‌ای را به مرحله‌ی گذار به زبان شعر پسامدرن قلمداد کنند.

به جز حق انحصاری استفاده از یک چیز، حق از بین بردن و استفاده از سود حاصله، یکی از مهمترین مظاهر وصور مالکیت که حقوق اقتصادی آن را تبیین کرده، اجازه‌ی سلب استفاده‌ی دیگران از مملوک بود. اما میسر نشدنِ این امر در عمل، بدل به معضلی شد که گروهک‌های شعری نمی‌توانستند به راحتی از کنار آن بگذرند. مالکیت خصوصی زبان در این دوره به این معنی تلقی می‌شد که تمامی حقوق استفاده‌ی مستقیم یا غیرمستقیم از ابزارهای تولید و سیطره بر مناسبات آن از دیگران سلب شود؛ اما از آنجا که ابزار زبان عملاً در اختیار آنها نبود، نهایتاً هیچ مالکیتی مستقر نشد. پارادوکس نخست این قضیه تلقی توأمان از زبان در مقام ابزار و هدف غایی بود که البته هیچ بحث دقیقی حتی از سوی براهنی و دیگران پیرامونش صورت نگرفت. این زاویه‌گرفتن از کاری که نیما آغاز کرده بود، یعنی کوشش مداوم او در مسیر تبدیل امر فردی به امر سیاسی، به مرور در رویه‌ای معکوس و با الگوپذیری ناقصی از همان هژمونی نئولیبرالیستی، بدل به پاسداشت حاد فردیت شد. این مسئله ظاهراً بازتولید صدای غالب و دولتی آن دوران بود که شکل‌گیری ادبیات را در درون خودِ ادبیات و فراگیر شدن چندین نحله از فداییان هنر برای هنر، و در تلاقیِ همه سویه با زندگی می‌خواست. از همین جا بود که کشمکش بر سر حق انحصاری انتفاع از زبان تبدیل به دعوا و مرافعه‌ای مضحکی شد که کماکان ادامه دارد.

برای متولیانِ نظریه‌ی مالکیت زبان، چاره‌ای نماند جز این که شاعرانی را که می‌خواستند بدون گرفتن تأیید «دیگری بزرگ» از زبان آن استفاده کنند، با قضاوتی منفی در باب اصالت آنها، حذف کنند و یا اگر حذف کردن به هر دلیل از جمله اقبال و توفیقات عمومیِ شاعر مقدور نبود، او را به خود پیوند بزنند. شکی نیست که این متولیان نمی‌توانستند از چیزی که به گمان آنها در انحصارشان بود صیانت کنند. چرا که از آغاز هم در اختیار آنها نبود. مقایسه‌ی مناسبات سیاسی زمانه‌ی نیما و دو دهه‌ی چهل و هفتاد نقاط عطفی را نشان می‌دهد که بدون در نظر گرفتن آنها چندان به تحلیل این مسئله کمک نمی‌شود. به این منظور که دامنه‌ی تقابل این شاعران و شعرهایشان را براساس مالکیت زبان با شعر و نیما و شاگردانش فراچنگ آوریم، پیش از هر چیز باید یادآوری کنیم که زمینه‌ی سیاسی دهه هفتاد ایران چیزی نبود جز تولید لیبرالیسم مغلوطِ وطنی که در اواخر این دهه به اوج رسید، جان گرفتن و بالیدن بورژوازیِ مابعد جنگ، دفاع از مالکیت خصوصی، سونامیِ سازندگی، فوران فردیتِ ناشی از عدم توفیق آرمان وحدت‌گرایانه، تبلیغ و رسانه‌ای شدنِ فواید سرمایه‌داری در چشم‌انداز توسعه ملّی و ترجمه شدن افکار و آثاری از پوپریسمِ ضدانقلابی و گزارش پر شور و شوق در باب تفاوت میان آنچه که این سو و آن سوی دیوار برلین گذشته بود. اما همان‌قدر که این لیبرالیسم دست و پاشکسته ادامه منطقی رخدادهای جمعیِ مشروطه نبود، این زبان هم ادامه تاریخی یا تکاملیِ زبان افسانه نیست. اثبات این‌که چگونه چنین تظاهراتی از مجرای ایدئولوژی حاکم در قالب پاسداشت فردیت و انحصار زبان، تغذیه می‌شدند به همراه مصادیق شعری‌اش، نیازمند تفسیری نو و چه بسا نوشتن بیوگرافی‌هایی از آن دوران و شخصیت‌هایش است، ولی دست‌کم می‌توان گفت که بنا بر عوامل بسیاری، حساسیت های سیاسی شاعران این دوران نسبت به سیاست‌ورزی‌های خاصی که شاگردان نیما از آن متأثر بودند، همراه با افت شدیدی بود. در مقابل زمینه‌ی سیاسی دهه‌ی چهل که مهمترین قرائت‌کنندگان افسانه را در خود جای داده بود، تبلوری است از پیوند تنگاتنگ هنر با بدنه سیاست، اگرچه قوالب این سیاست‌ورزی یکسان و یکدست نبود. در مقابل در این دوره رفته‌رفته مسائلی جدید مطرح شد. عواملی مثل پاسداشت فردیت، احترامی انتزاعی و بی‌ریشه به حقوق دیگران، جستجو برای یافتن مابه‌ازاهای درونی برای واقعیت درون اثر هنری که بتوان عقده‌ها و نیازهای به انجام نرسیده و آرمان‌های شکست خورده را در آن رفع و رجوع کرد، رقابتی کردن در مقابل خودآیینی، توهّم و فانتزی سلطه بر زبان، کپی برداری از روی تجارب در مقام گزارش و ده‌ها مورد دور و نزدیک دیگر.

پیدا شدن و جان گرفتن این تلقی از شعر، درست نقطه‌ی مقابل ایده‌ی نیما بود که در یک پروژه‌ی عظیم و طی چندین دهه تلاش کرد به عده‌ی قلیل بیآموزد که نه تنها قالب یکدستی برای سیاست ادبیات وجود ندارد، بلکه هر زمان و دوره‌ای با توجه به درک منضمّ از تاریخ و زبان، چنین امری نیازمند تأسیس قوالبی نوین است. به همین صورت بود که شعر شاملو از شعر فرخزاد جدا شد و شعر این دو از شعر رؤیایی و شعر این سه از شعر براهنی. و البته در همین مسیر درونی‌کردن مفهوم تاریخ و فهم سیاست در مقام مادیت بخشیدن و به صدا آوردن نیروهای خاموش، از واپسین کارهای نیما به این نسل سرایت کرد. پس زمانی که چهار دهه بعد از تولید افسانه را مورد نظر قرار می‌دهیم، صرفاً یک گذار ادبی در بستر گاهشماری را مداقه نمی‌کنیم، بلکه مهم‌تر از آن، قرائت‌های گوناگون و تا حدود زیاد سیاسی و اصیلی از کار نیما و آن سه خصلت قلمروزدایی، سیاسی‌شدن و جمعی شدن می‌بینیم. سیاست‌ورزی هنری که نمودش در آثاری که از تولیدات آن دوره‌اند، محصول دیالکتیکی میان

دو قطب هنر متعهد و هنر خودآیین بود. از این منظر می‌شود به یک تفاوت بنیادین دیگری میان این دو دهه نظر افکند. بی‌شک نفی هرگونه بی تفاوتی نسبت به زمینه سیاسی و اجتماعی، اتخاذ صریح و شفاف موضع چپ‌گرایی و ظهور اَشکال مختلف فکری آن و متصف بودن بسیاری از هنرمندان، نویسندگان و البته معلم‌ها به نگرش چپ از بارزترین مظاهر دهه چهل است.

شاعران این دوران مطلقاً اصراری به کتمان یا به اصطلاح تقیه در باب منظر سیاسی خود نداشتند و از سویی نسبت به ظهور این عقاید در آثارشان چندان پافشاری نشان نمی‌دادند. این مسئله نیز یکی از همان موارد نوین و انقلابی بود که از نیما به آنها رسید. این تلقّی از رابطه میان سیاست و هنر ناشی از نوعی خونسردی یا بی‌تفاوتی نیز بود که واکنش آنها نسبت به حوزه مطالعات تئوریک را در بر می‌گرفت: خونسردی محض در حوزه تولید اثر هنری. البته موارد نقض هم وجود داشتند. التقاط زندگی و تولید هنری در شعر شاعرانی نظیر خسرو گلسرخی به میانجی ایدئولوژی بلوک سوسیالیستی، گاه بسیاری از شاعران دیگر آن دوران را به خود جذب می‌کرد. بی‌شک نمونه اعلای آن، ده شب شعری بود که در سال ۵۶ به همت انستیتوی مطالعات فرهنگی گوته در محل سفارت آلمان شکل گرفت. با این حال هر دو گروه از شاعران آن دوره تا حدودی پی برده بودند که اینهمانی مذکور میان حیات و هنر به میانجی ایدئولوژی، نمی‌توانست دالی بر تفوق عقاید سیاسی آنها نسبت به مثلاً براهنی یا شاملو باشد. شعر دهه‌ی چهل عموماً در بستر چنین تمایلاتی نمادین شد. زمینه‌ای که علی‌رغم اختلاف‌های جزئی در فرآیند اجرا، دست‌کم در حوزه آرمان سیاسی، بر محور آگاهی و صداقت در بیان تجربه‌ی جمعی می‌چرخید.

صرف‌نظر از تلاش‌های تئوریکی که از سوی رؤیایی و براهنی صورت می‌گرفت، شاعران این دوره بیش از آن که واکنشی به ابعاد اجرای زبانی معطوف به آفرینش هنری بپردازند، بیشتر دغدغه زایش نوعی هم‌صدایی را داشتند که تبلور آن می‌توانست اَشکال مختلفی را به خود جذب کند و از قضا در نفس چنین جذب کردنی از بنیان سیاسی می‌شد. نفس این هم‌صدایی یا مفاد این آرمان سیاسی نیز چیزی جز آموزه‌های چپ و تبعاً نقادیِ مالکیت خصوصی و انتساب آن به مواضع بورژوازی منحط نبود. در سوی دیگر این پیکار، زیباشناسانه کردن رنج و سیاست قرار داشت که نخستین گام‌هایش را برداشته بود و در جهت مخالف جریان مذکور چند دهه بعد نمایان شد.

با این حال نکته‌ی مهمی که در اینجا وجود دارد این است که قریب به اتفاق شاگردان نیما دارای سبک خاصی از سرایش بودند که معمولاً به عنوان «زبان شعریِ» آنها شناخته شده بود. همان‌گونه که می‌شد با کندوکاو مختصری در ادبیات کهن نحوه‌ی بیان و زبان شعر مولوی را از حافظ تمیز داد، به همان صورت نیز تشخیص زبان شعر فرخزاد از شاملو و هر دو از رؤیایی کار سختی نبود. اما این شاعران هیچ‌گاه یا دست‌کم به جز در موارد نادری که در حوزه تبیین تئوریک به آن مایل می شدند، تأکیدی بر انحصار زبان نداشتند. حتی می‌توان گفت آنها تا حدودی به این بصیرت دست یافتند که زبان شخصی و انحصاری نمی‌تواند خارج از حوزه مالکیت خصوصی تعریف شود. این تبلوّرِ تکین زبان، حاصل همان صداقت در بیان تجربه بود، یعنی نتیجه‌ی همان خونسردی در برابر نظریه. این زبان بدون آن که تأکید افراطی یا مصنوعی بر تکینگی آن شود، به واسطه‌ی مواجه شدن عریان با امور و درونی کردن مفاهیم نوین، ساحت‌های مواجهه‌ی زبانی با جهان را آشکار می‌کرد. از آنجا که این منش

شعری سر و کار چندانی با نمودهای سیاست یا رابطه‌های اجتماعی نداشت، همچنان نگاه تند و تیز و انتقادی‌اش به زیرساخت‌های مفاهیم موجود در جامعه دوخته شده بود. هر یک از شاگردان نیما، اسلوب شعری خود را داشتند و کمتر کسی بود که در آن دوره یا حتی در دهه پنجاه بخواهد با مشق‌کردن زبان آنها به جایگاه مستقلی دست یابد. اساساً تا آنجا که پای یک آگاهی جمعیِ مسری در میان است، نفس تقلید در آن بستر چندان محلی از اِعراب نداشت.

افسانه طرحی را در افکند که بر اساس آن، شعر امروز بتواند از نرمالیته‌ی زندگی فرا رود و قلمرو زبان غالب را از درون دچار خوردگی و گسست کند، در این راه موضوعات شعری به زندگی نظر انداختند، اما هیچ وعده‌ای مبنی بر توافق نظر با آن نداشتند. این بصیرت دو پیامد به دنبال داشت: نخست منسجم کردن تجربه‌های شخصی و جمعی در قالب امر سیاسی و دوم سوق دادن بیان‌های مبتنی بر فردیت به سوی یک ساختار مستحکم جمعی. به تدریج شاگردان نیما به واسطه‌ی درک این عوامل بنیانگزاران شعری شدند که در دهه‌ی چهل بلوغ یافت. تاریخ مندرج در زیر اکثر آثار درجه‌ی یک و به اصطلاح شاهکارهای شاهرودی، اخوان، شاملو، رؤیایی، براهنی، فرخزاد این نکته را مستدل می‌کند. این زمان، بسترساز تاریخیِ شاعرانی است که از سویی اتخاذ صریح موضع سیاسی،تمایل غالب آنهاست و از سوی دیگر هیچ تعلق نظری یا اجرایی خاصی نسبت به انحصار زبان شعری ندارند، و این در حالی است که نسبت به اهمی‌ت مقوله فرم معاصر هنری هم کوتاه نمی‌آیند، یعنی حتی در همان دوگانه‌ی کذایی فرم و محتوا نیز نمی‌شود ساده‌انگارانه آنها را تحت لوای محتواگرایی طبقه‌بندی کرد. اما در حوزه‌ی تولید هر یک دارای شگرد خاص خود هستند و به بیان مصطلح، هر یک زبان شعری خودشان را دارند. در مقابل، سه دهه بعد، شاعرانی می‌آیند که ازمیوه‌ی کال درخت نئولیبرالیسم وطنی، تغذیه و نمو می‌کنند و نسبت به جریاناتِ مدافع مالکیت خصوصی، غالباً دارای رویکردی مسامحه‌گر و حتی مشوّق آن هستند و در حوزه سرایش شعری هم شدیداً از چیزی با عنوان «مالکیت زبان شعری» دفاع می‌کنند، ولی نهایتاً حاصل این ژست‌ها چیزی نیست جز تولید انبوه دفترهای شعرِ کمتر از صد صفحه با سطوح سفید بسیار زیاد و انتشار با هزینه شخصی به وسیله‌ی فلان ناشر و در صورت یاری کردن بخت و اقبال آویزان شدن به فلان استادی که دار و دسته خودش را دارد و از قِبَل آموختن فنون شبان‌رمگی، انتشار کتاب‌هایی توسط انتشاراتی های به مراتب مشهورتر که در نهایت چیزی به عنوان زبانِ منحصر به فلان شاعر هیچگاه از دلش بیرون نیامد. مقوله‌ی تکرار یا اگر صریح‌تر بگوییم کپی–برداری را نیز باید به این سیاهه افزود.

این جمع‌بندی کوتاه مختصات مناسبی در اختیار ما قرار می‌دهد. آنچه خصیصه‌ی اصلی این تولید انبوه بود، برخلاف انتظار صاحبان‌اش، افراط عجیب و غریب و زهوار دررفته‌ای از کپی‌پیست و تشابهات نحوی و استعاری بود که البته مضامین شعری نیز به شکل کمی‌کی یکسان و نخ نما شده از آب در می‌آمد. نباید از یاد برد که قاطبه‌ی این تلاش‌ها در جهت موضع‌گیریِ هر چه بیشتر در مقابل شعر گذشته بود، و از قضا این جریان دقیقاً وقتی مضحک‌تر شد که مشخص شد بسیاری شعرها از روی شعرهای گذشته مشق شده بودند. پس چگونه ممکن بود شاعر جوان این دوران به زبانی ورود کند که پیشاپیش در آن قرار دارد؟ زبانی که اتفاقاً از آنِ زمینه ایدئولوژیک غالب دهه‌ی هفتاد نبود. ورود به زبانی که دروازه–های آن پیشاپیش باز است، که در عین حال توأم با توهّم روی گرداندن از این زبان بود، بی‌شباهت به همان داستان «دروازه قانون»

کافکا نیست. طنز قضیه نیز در این تشابه است که شاعران جوان دهه‌ی هفتاد نیز اکنون مانند پیرمرد داستان کافکا در آستانه‌ی پیری قرار دارند و دروازه هم‌چنان به روی آنها بسته است. آن هم دروازه‌ای که تنها برای ورود آنان تعبیه شده بود.