ایگوسنتریسم پساتاریخی؛ مقدمه ای بر درک تاریخی از ادبیات معاصر فارسی

پدیدآورده (ها) : کریمی، ابوذر
میان رشته ای :: سوره اندیشه :: آذر و دی ماه 1392 - شماره 73 - 72
از 234 تا 239
آدرس ثابت : http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1023433

دانلود شده توسط : لیلا محرری
تاریخ دانلود : 01/09/1396

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه،مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

ایگوسنتریسم پساتاریخی

مقدمه‌ای بر درک تاریخی از ادبیات معاصر فارسی

ابوذر کریمی/ پژوهشگر و منتقد ادبی

اشاره

ما تاریخ جدیدمان را در تلاقی با تاریخ غرب بازشناخته‌ایم. در ادبیات نیز چنین بوده است و هم‌زمان با میراث زبان فارسی و ضرورت‌های نوین تاریخی ادب جدید غربی روبه‌رو بوده‌ایم. درک این وضعیت تاریخی در ادبیات معاصر غایب بوده است و نویسندگان فارغ از تاریخی که در آن قرار دارند، خود را مبدأ تاریخ دانسته و نسبت به اینکه در کجا قرار دارند و چه می‌کنند غافل بوده‌اند. لذا فهم ادبیات معاصر بر عهده‌ی منتقدان است که این ناخودآگاه را به خودآگاه آورند و سیر ادبیات معاصر را در قالب نزاع بر سر فرم‌های بیان که هر یک ضرورت تاریخی را نمایندگی می‌کنند روایت کنند. از این فرم‌های بیان می‌توان سوبژکتیویته‌های انسان ایرانی را فهمید و احیاناً تاریخ سوژه‌ی ایرانی معاصر را روایت کرد.

www.noormags.ir

یک

گفتار مسلطِ روزگار ما گفتارِ بازارگانی است. مسئله‌ی نقدناپذیری تا آنجا که به افراد مربوط می‌شود نه فقط حاصل رسوباتِ استبداد تاریخی، بل بیش از آن حاصل فرآیندی است که خود-بازاریابی یا بازارگرمی[1] نام مناسبی برای آن است. اشخاص، چیزی از خودشان را که کالای قابل فروش است در هر نقدی که موضوع آن باشند اسبابی برای نقدشدن و از طرفی اسبابی برای نپذیرفتنِ نقد قرار می‌دهند. پذیرفتن نقد غالباً به معنای از دست رفتنِ آن بازار محدودی است که هر شخصی دارد یا اگر بخواهیم از گفتار جامعه‌شناسان بهره ببریم هر نقدی «فضای عرضه»ی شخص را محدود می‌کند و فضای عرضه را به منتقد باز می‌گرداند. این تفسیری ایگوسنتریک از نقد است که اگرچه تمامی حقیقت نیست وجه بین‌الاذهانی آن را در روزگار ما تا حد زیادی توضیح می‌دهد. به همین سیاق چنانچه بخواهیم خصیصه‌ی عمده‌ی نظریه‌های شعرِ فارسی در دو دهه‌ی اخیر را نام گذاریم باید آن‌ها را ایگوسنتریک[2] نام دهیم. نقد ادبی واقعاً موجود مدت‌ها است که ـ مگر در مواردی استثنایی ـ چیزی را توضیح نمی‌دهد، بل همه‌چیز را توجیه می‌کند. از مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* به این سو هیچ نظریه یا ایده‌ی ادبی نبوده است که طرح شده باشد و در آن بر ناتوانی‌های گوینده سرپوش گذاشته نشده باشد. ناتوانی همواره ناتوانی تکنیکی نیست، در عین حال که آن هم هست. گاه ضعف در برابر یک ایده مثل تسلط بر کاربرد اندوخته‌های زبان یا روشن‌نبودن تکلیف شاعر درباره‌ی ترجمه‌ی شعرهایش یا به اصطلاح رایج «جهانی شدن» ادبیات معاصر فارسی، ناتوانی‌هایی را رقم می‌زند. (به عنوان مثال، نظریه‌ی ساده‌نویسی از سویی یکی از راه‌های ممکن برای بیرون آمدن از پارادایم شاملویی شعر بوده است و از سوی دیگر محصول تمایل به ترجمه‌پذیرکردن شعر، و البته سر پا نگه داشتن کارگاه‌های شعر.) در دو دهه‌ی اخیر تمامی نظریه‌ها و جریان‌های شعری کوشیده‌اند با نادیده گرفتن وضع موجود ادبیات (بخوانید «دیگری») یا ابتنا بر تبیینی از وضعیت مشخص شعر فارسی، ایده‌ی خود را پیش برند.

نظریه‌های پس از مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* هیچ تبیین جامعی از وضعیت موجود ادبیات را عزیمتگاه قرار نداده‌اند و در واقع کاری نکرده‌اند جز اینکه آن کاری را که می‌کرده‌اند توجیه کنند و کاری به کار «همسایه» ـ با معنای نیمایی کلمه ـ نداشته باشند. به عبارت دیگر، هیچ ایده‌ای در دو دهه‌ی پس از مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* از یک منفیت تاریخی و چشم گشودن به عینیت موجود در ادبیات حکایت نکرده است. در یک نگاه خوش‌بینانه می‌توان گفت همگی کوشیده‌اند از طریق ایجابیت، وضع موجود را نفی کنند اما حاصل، چیزی جز همین ایجابیت‌های بی‌اتصال با پیشینه‌ی شعر معاصر فارسی از کار در نیامده است. ایده‌های نظری دو دهه‌ی پس از چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم ایده‌هایی رهاشده در جامعه‌ی ادبی بوده‌اند و به همین دلیل ریزودرشت‌های تئوریکِ این دو دهه هیچ‌گاه دنباله‌ها و تعینات تاریخی خود را پی نگرفته‌اند. نه تنها از گفت‌وشنید با پیشینه‌ی نظری ادبیات معاصر فارسی طفره رفته‌اند بل از گفت‌وشنود با نوشتارهای نظری هم‌عصر خود نیز سر باز زده‌اند. این نوشتار کوششی است برای ایستادن پشت ایگوسنتریسم، یک لحظه فراموش کردن ایگوسنتریسم و دفاع از تاریخیت متن و تاریخیت شعر و توضیحی مقدماتی برای اینکه چگونه می‌توان از درون وضعیت پساتاریخی به تاریخ بازگشت. ممکن است چنین تلاشی در وضعیت موجود به محال تعبیر شود اما چنانچه برای ادبیات فارسی چشم‌اندازی از جهتِ تحقق امکانِ خود قایل باشیم چنین چشم‌اندازی تنها از طریق وفاداری به چنین محالی محقق‌شدنی است. چه‌بسا گفته شود چگونه می‌توان هم از سویی وضعیت موجود را پساتاریخی توصیف کرد و هم آن را به شیوه‌ی تاریخی تبیین نمود؟ دفع دخل مقدر می‌کنیم و می‌گوییم در وضعیت حاضر آنچه به‌راستی تنها امکان برای ادامه‌ی شعر فارسی است بازگشت به فرآیند تاریخی شعر و ترسیم چشم‌اندازی جدلی-تاریخی برای مسیری است که به این نقطه منتهی شده است. به یک معنا نوشتن از شعر در وضعیت پساتاریخی قماری اجتناب‌ناپذیر برای شکست‌دادنِ بی‌تاریخی است؛ گاه نومیدانه و گاه امیدوارانه. انبوه کتاب‌هایی وجود دارند که نام‌های روی جلد آن‌ها مایه‌ی اصلی تمایزشان با کتاب‌های دیگر است. مجموعه‌های شعر و مجموعه‌های داستانی منتشر می‌شوند و هر بار خواننده را در برابر این پرسش قرار می‌دهند: آیا چیزی جز نام‌های روی جلد، انبوه کتاب‌های موجود را از یکدیگر متمایز می‌کند؟ وضعیت پساتاریخی، وضعیتِ شمردن سال‌ها و شماره کردنِ نام‌های اتمیزه‌ای است که قصد دارند در گوشه‌ی کلیتِ فرض‌دانسته‌شده‌ای، چیزی را شکل دهند که به‌راستی وجود ندارد و نقد ادبی جدالی است که با ناگزیری نام بردن از مؤلف‌ها و ناگزیری نام نبردن از مؤلف‌ها صورت می‌بندد. اگر نام‌ها را به‌جای هم به‌کار ببرید اتفاق چندان خاصی روی نمی‌دهد. وضعیت پساتاریخی وضعیت شمردن سال‌ها و دهه‌ها است در حالی که می‌توان پیشاپیش تقریباً تشخیص داد که از این دهه‌ها و سال‌ها جز اعداد چیزی در یاد نمی‌ماند و چنین وضعیتی را بایستی وضعیت ایگوسنتریسم پساتاریخی نامید.

> **هیچ دورانی به میزانِ آنچه در دو دهه‌ی اخیر دیده‌ایم «نام» تولید نکرده است؛ ایگوهایی که هریک مبدأ تاریخ‌اند و هریک به‌تنهایی پایان تاریخ خوداند. در چنین وضعیتی ترسیمِ تاریخی نزاع بر سرِ فرم‌های بیان، تنها راه ممکن برای بازگشتن به وضعیتِ تاریخی ادبیات است**

دو

«من شغلم علی عبدالرضایی است».[3] آگاهی تاریخی شگفت‌انگیزی که در پسِ این جمله نهفته است آن را به بیانیه‌ی پساتاریخیت بدل می‌کند. چیزی در این جمله به بیان در آمده است که در اقرارِ کم‌تر شاعری در این سال‌ها می‌توان یافت: این واقعیت که شاعر امروز شغلی جز نام خود ندارد و به بیانِ دقیق‌تر شغل شاعر امروز همان ایگوی او است. این وضعیت، ایگوسنتریک است زیرا مؤلف ـ حتی اگر نخواسته باشد ـ جز از حیث نام خود در عطف یک کتاب، از مؤلفان دیگر متمایز نمی‌شود و تنها امیدی که برای باقی‌ماندن خود دارد نزاع بر سر تکرار نامِ خود است. به زبان نیاوردن این

۱- Self-marketing

۲- شاید بهتر بود به‌جای لفظ «ایگوسنتریک»، نفس‌محور یا من‌محور و به‌جای «ایگوسنتریسم»، نفس‌محوری یا نفسانیت‌گری یا من‌محوری را به‌کار برم اما نظر به اینکه «نفس» در فرهنگ ما دارای معانی افزوده‌ی دیگری جز Ego نیز هست و به‌ویژه مقولاتی از جنس وسوسه را به ذهن متبادر می‌کند که به Ego ربطی ندارد و «من» نیز از معادل‌های از سر ناچاری است که برای Ego انتخاب شده است و لذا ترجیح دادم این دو اصطلاح را به همین شکل در متن به‌کار برم.

۳- این جمله را از یکی از ویدئوهای فیسبوکی علی عبدالرضایی برداشته‌ام.

www.noormags.ir

اعتراف، تمامی طلسمی است که وضعیت شعر فارسی را پس از آخرین بیانیه‌ی مهم شعر معاصر یعنی چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم شکل می‌دهد. ارزش بیان را از طریق مکرر کردن این اقرار می‌توان دریافت و سپس دریافت که هر وضعیتی طلسم بقای خود را از بیان‌نشده‌های خود طلب می‌کند. کم‌تر می‌توان در این دوران از فردیت داستان یا فردیت شعر نشانی دید و نقد موجود نیز جز از رهگذر طرح نام مؤلف ممکن نشده است. اما هیچ دورانی به میزان آنچه در دو دهه‌ی اخیر دیده‌ایم «نام» تولید نکرده است؛ ایگوهای سرگردان، ایگوهایی که هریک مبدأ تاریخ‌اند و هریک به‌تنهایی پایان تاریخ خوداند. در چنین وضعیتی که «تاریخ آن» متوقف شده است و ایجابیت محض در موضعی علی‌السویه نسبت به تمامی نظریه‌های پیش از خود ایستاده است، ترسیم تاریخی نزاع بر سر فرم‌های بیان، تنها راه ممکن برای بازگشتن به وضعیت تاریخی ادبیات است و عهده‌ی چنین کوششی بیش از همیشه بر گرده‌ی نقد ادبی است. آیا وضعیت پساتاریخی را می‌توان ادامه‌ی آن چیزی نامید که پیش‌تر، از سوی براهنی «بحران رهبری نقد ادبی» نام گرفته بود؟ فارغ از اینکه ایده‌ی «بحران رهبری نقد ادبی» بیش‌تر حکم یک پیش‌گویی را داشت و در زمانی طرح شده بود که نه کالای ادبی با کثرت امروز تولید می‌شد و نه نقد ادبی. به نظر می‌رسد که این ایده اگر هم ربط‌پذیر به این موضوع باشد می‌خواهد مشکل را از طریق بازپس‌گیری نوعی اقتدار از دست رفته و در عین حال ناممکن حل کند. اقتداری که امکان تحقق در وضعیت ایگوسنتریک را دارد، تنها اقتدار یک مرده می‌تواند باشد وگرنه کدام ایگو اقتدارپذیر است و چگونه می‌توان بر این همه ایگوی سرگردان اعمال اقتدار کرد؟ در معبد اُلمپ، هیچ رب‌النوعی رب‌النوع دیگر را پرستش نمی‌کند و حاضر نیست از او خط و ربط مطالعاتی بگیرد.

سه

«ایران یک پرابلم است.»[1] ما تاریخ خود را در یک تلاقی با تاریخ غرب بازشناخته‌ایم. تاریخ ادبیات نوی فارسی مانند شعر «شب همه شب» نیما هم‌هنگام به دو وزن ساخته شده است و درک تاریخی از ادبیات معاصر فارسی مستلزم بازشناسی این دو وزنی است که همواره یکجا حضور داشته‌اند. ادبیات نوی فارسی از زمانی که شکل گرفته است جز از طریق به آگاهی رسانیدن تاریخیت خود پیش نرفته است؛ تاریخیتی که از یکسو با پیشینه‌ی زبان فارسی و از سویی با وضعیت تاریخی‌ای که در نظام تقسیم کار سیاسی، اقتصادی و فرهنگی غرب به او سپرده شده است در کنش و واکنش است. آن نظام تقسیم کار جهانی پیش از آنکه ما به تاریخیت خود وقوف و اشعار بیابیم وجود داشت اما به ما ابلاغ نشده بود.

ما به دلیل ضرورت‌های تاریخی غرب طرف خطاب آن قرار گرفته بودیم اما درک ما از آن ضرورت‌های تاریخی و بالمآل از ضرورت‌های جدیدی که برای تاریخ ما پدید آمده بود تأخیر داشت. به معنای دیگر ما همان شرقی بودیم که دولت‌های اروپایی در درون ضرورت‌های نوی تاریخی شناخته بودند اما خودمان را در مقام شرق، دیرتر از رویدادهایی که در مسیر ضرورت تاریخی غرب برایمان پدید آمد بازشناختیم. در عین حال، طرز مخصوص ما در مواجهه با ضرورت‌های نوین تاریخی‌مان ما را از تمامی جهان مستعمراتی متمایز می‌کند. نه به تمامی به نبرد با غرب رفتیم تا میان دوگانه‌ی غالب-مغلوب یکی را برگزینیم (امریکای لاتین) و نه به تمامی به اقتضائات نوین تن دادیم (هند). ما پیش از آن نیز تجربه‌ی ورود اقتضائات تازه به جهان خود را به‌کرات در حمله‌ی اسکندر، ورود اسلام، حمله‌ی مغول و حمله‌ی افغان‌ها داشته بودیم و شاید این مهم‌ترین وجه تمایز تمدن ایرانی نسبت به سرزمین‌های مستعمراتی دیگر بوده باشد. افزون بر این، چندقومیتی بودن و چندزبانی بودن ایران آن را به شرایط فرهنگی مشخصی مسلح کرده بود که مثلاً در کشورهای عربی وجود نداشت و به وجود هم نیامد. (الگوی استقلال‌طلبی مصدق ـ با همه‌ی معایب و محاسن آن ـ هیچ‌گاه رنگ و بوی قومی-نژادی الگوی استقلال‌طلبی جمال عبدالناصر را پیدا نکرد و ناصر در تقلید از مصدق هرقدر هم که موفق

> **ما تاریخ خود را در یک تلاقی با تاریخ غرب بازشناخته‌ایم. در عین حال، طرز مخصوص ما در مواجهه با ضرورت‌های نوین تاریخی‌مان ما را از تمامی جهان مستعمراتی متمایز می‌کند. نه به‌تمامی به نبرد با غرب رفتیم تا میان دوگانه‌ی غالب-مغلوب یکی را برگزینیم (امریکای لاتین) و نه به‌تمامی به اقتضائات نوین تن دادیم (هند)**

دانسته شود از این جهت دچار سوءتفاهم شد. این البته موضوعی است که در تحلیل مواضع ضد اسرائیلی روشنفکران ادبی ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ هنگامی که از ناصر اسطوره‌ای همپای مصدق بر پا می‌کردند نادیده ماند. تمایزی بنیادین میان موضع ضد اسرائیلی عربی و موضع ضد اسرائیلی ایرانی وجود دارد که روشنفکری ما تا همین امروز متوجه مسئله نشده است یا اگر هم شده است علایمی از آن بروز نداده است.[2])

چهار

برخورداری از دو تاریخ هم‌هنگام در ادبیات ما نیز بروز کرد. محصولاتی که از طریق ترجمه به زبان فارسی وارد شد و آشنایی روشنفکران ادبی و غیرادبی ایرانی با متون ادبی اروپایی با تأخیری زیاد روی داد. پیش از آن ارتباط فرهنگی ما با اروپا برای مدتی طولانی قطع شده بود. حال گذر به نوع جدیدی از ادبیات به دو صورت و در دو تاریخ روی می‌داد؛ از طرفی کوششی بود برای ملحق شدن به تاریخ ادبیات غرب و از سوی دیگر باید اقتضائات جدید را در ادامه‌ی سنت ادبیات فارسی تبیین می‌کرد و ارتباط ادبیات نو را با سنت ادبی تبیین می‌نمود. در ادبیات جدید، ما همواره در وضعیتی متناقض قرار داشتیم؛ از سویی ادبیات جدید را از غرب طلب می‌کردیم و از طرفی هویت خود را لازم داشتیم. این هویت هم برای توانایی مکالمه با غرب برای ما ضرورت داشت و چیزی بود که اقتضای جدید جهانی از ما می‌خواست و هم چیزی بود که برای تشخیص‌دادن خودمان از دیگران به آن احتیاج داشتیم. چنین اتفاقی مثلاً در ادبیات امریکای لاتین روی نداد چون بومیان امریکای لاتین پیشینه‌ی ادبی مشخصی نداشتند اولاً؛ و تاریخ ادبیات نوین خود را در زبان استعمارگران ساختند ثانیاً. تناقض تاریخی برای ادبیات امریکای لاتین از طریق اتصال مستقیم به زبان و تاریخ ادبیات استعمارگران از ابتدا رفع شد. در ادبیات داستانی معاصر جدال بر سر هویت تاریخی در دو شکل کلی بروز یافت؛ مقاومت از طریق زبان و مقاومت از طریق واقعیت. این دو جریان را می‌توان مقاومت‌های زبان‌محور و واقعیت‌محور نامید. نخستین می‌کوشد از طریق اتصال با زبان کهن فارسی خود را متمایز کند و دومین از زبان، کارکردی مکانیکی را طلب

۱- نقل از یکی از گفتارهای جواد طباطبایی.

۲- در این باره در کتاب طاهره‌ی صفارزاده و امت‌گرایی ادبی که به این قلم در دست نگارش است به‌تفصیل بحث شده است.

www.noormags.ir

می‌کند و زبان را به مثابه‌ی بازنمود واقعیت به‌کار می‌گیرد. اولی زبان را در متن اجرا می‌کند و دومی واقعیت را. اما هردو راه به دنبال بومی کردنِ ساختاری هستند که در سنت ادبیات و زبانِ فارسی موجود نیست. چوبک و آل‌احمد نماینده‌های گونه‌ی نخست‌اند و گلستان و گلشیری و ابوتراب خسروی نماینده‌های گونه‌ی دوم. در عین حال شکل‌های درونی‌شده‌ای از داستان ـ که خود گونه‌ای وارداتی بوده است ـ نیز پدید آمد که راه‌های پیچیده‌تری را برگزیدند؛ هدایت *بوف کور*، براهنی *روزگار دوزخی آقای ایاز*، بهرام صادقی *ملکوت* نمونه‌های این جریان سوم‌اند که از دو گونه مقاومت برای هویت فراروی کردند.

پنج

درک از دو گونه تاریخیت هم‌هنگام که در ادبیات فارسی نیز مانند سایر شئون فرهنگی ما روی داد در هیچ‌یک از تاریخ‌نگاری‌های موجود از ادبیات معاصر به نظر نمی‌رسد. در نگارش تاریخ ادبیات معاصر به‌ویژه در دو اثر عمده‌ی *صد سال داستان‌نویسی در ایران* و *تاریخ تحلیلی شعر نو* در تشخیص دوره‌بندی‌های ادبیات معاصر ـ یا مسامحتاً ادبیات مدرن فارسی ـ دو رویه در پیش گرفته شده است؛ یا دوره‌بندی‌های ادبیات را بر اساس ادوار تاریخ سیاسی سروسامان داده‌اند یا بر اساس اشخاص (نویسندگان و شاعران). شاید بتوان رویه‌ی موجود در شعر نو از آغاز تا امروز را از جهاتی متمایز دانست زیرا در آن به دوره‌بندی بر اساس دهه‌های قرن اخیر ابتنا شده است؛ هرچند که مقدمه‌ی نظری آن رویه‌ای دیگر را نشان می‌دهد که به منظور ما نزدیک‌تر است. شیوه‌ی دوره‌بندی تاریخ‌نگاری ادبیات کلاسیک فارسی نیز کم‌وبیش از همین چارچوب‌ها پیروی می‌کند؛ مثلاً در اثر مشروح *تاریخ ادبیات در ایران* ذبیح‌الله صفا ترکیبی از تاریخ سیاسی و قرون مشخص پس از اسلام به‌کار رفته است. در سالیان اخیر در افواه جامعه‌ی ادبی آنچه به تاریخ ادبیات معاصر سروشکل داده است همین دوره‌بندی مبتنی بر دهه‌های قرن اخیر است. کاستی‌های آشکاری بر اشکال موجود دوره‌بندی در تاریخ‌نگاری ادبی معاصر مترتب است. هنگامی که تاریخ ادبیات را بر اساس تاریخ سیاسی دوره‌بندی می‌کنیم از سویی بر این باور صحه می‌گذاریم که گویی تحول صورت‌های زبانی، تابعی از صورت‌های نهادی تحول اجتماعی‌اند و در این تعامل فرض دانسته شده، به تحولات سیاسی اصالت بخشیده‌ایم. به عبارت دیگر پیشاپیش پذیرفته‌ایم که تحولات راستین و جدی، تحولات سیاسی‌اند و تحولات ادبی یا تحولات روی داده در فرم‌های بیان در انتظار تحولات سیاسی نشسته‌اند. بدین ترتیب امکان مشاهده‌ی آن دسته از مواردی که تحول اجتماعی صرفاً تحولی صوری بوده است از روش‌شناسی ما سلب می‌شود. به بیان دیگر هیچ‌گاه در چنین شیوه‌ای نمی‌توان پرسید که کدام تحولات در تاریخ سیاسی تحولاتی راستین بوده و کدام یک چنین نبوده‌اند. پژوهش‌هایی که درباره‌ی تحول ادبیات در دوران هشت‌ساله‌ی اصلاحات (۱۳۸۴-۱۳۷۶) صورت گرفته است خصیصه‌نمای معضلی هستند که در تاریخ‌نگاری‌های پیش‌گفته چندان به‌روشنی مشهود نیست. از سوی دیگر هنگامی که مؤلف‌ها را مبنای تاریخ‌نگاری قرار می‌دهیم ـ آنگونه که در بهترین حالتِ آن، حقوقی در مقاله‌ی «کی مرده کی بجاست» (۱۳۴۴) [1] به نوعی تاریخ‌نگاری انفسی در ابتدایی‌ترین صورِ آن نزدیک شده است و شاعران را از حیث مواجهه با کار شعری‌شان مَقسَم خود قرار داده است ـ اولاً ممکن است از درک تحولات سبکی در آثار یک نویسنده بازمانیم و از سوی دیگر چنانکه به دوره‌بندی‌های سبکی در آثار یک مؤلف نیز دست یابیم آنچه در دست تاریخ‌نگار باقی مانده است نه تاریخ ادبیات معاصر، بلکه تاریخ انفسی سیر تحول یک مؤلف یا نسبت میان سیر تحول سبک در آثار یک مؤلف و تحولات سیاسی روی‌داده در تاریخ سیاسی معاصر، و در خوش‌بینانه‌ترین حالت، تأثیر و تأثر سبکی شاعران در دوره‌های گوناگون است. درباره‌ی شیوه‌ی رایج دیگر یعنی دهه‌بندی کردن ادبیات معاصر نیز بی‌پایه بودن طبقه‌بندی‌های موجود واضح‌تر است؛ گویی که رویدادهای یک روز را بر اساس ملاک کمّی ساعات روز طبقه‌بندی کنیم و کیفیت را به‌تمامی به زمانِ رویداد فروکاسته باشیم. دو معیار کلی از تمامی اشکال موجودِ تاریخ‌نگاری ادبی بیرون مانده است؛ نخست تاریخ‌نگاری ادبیات به شیوه‌ای که نقاط عطف تاریخ ادبیات را نه در رویدادهای سیاسی و نه در ظهور مؤلف‌ها بلکه در ظهور فرم‌های بیان یا خصیصه‌های مشخصی جست‌وجو می‌کند که شاید گویاترین بیان این شیوه را بتوان در نظریه‌ی اززا پاند یافت که در آن تاریخ ادبیات را شاهکارهای ادبی تعیین می‌کنند. اما اگر به منظور پاند به‌تمامی تأسی جوییم و به غایات آن نیز دست یابیم نهایتاً بخش عمده‌ای از واقعیت موجود در تاریخ ادبیات معاصر فارسی از دسترس ما بیرون مانده است. چه‌بسا بتوان نظریه‌ی پاند را وسیله‌ای برای راحت‌طلبی منتقدان ادبی نیز دانست. معیار دوم که جهت رفع نقیصه‌های معیار پیشین به‌کار می‌آید آن است که اگر پاند تاریخ ادبیات را تاریخ شاهکارهای ادبی می‌داند باید بگوییم که تاریخ ادبیات، بیش از آن، تاریخ جریان‌های ادبی و پارادایم‌های ادبی است؛ و در صورتی که همین را نیز بپذیریم چنانچه درک ما از مقوله‌ی جریان ادبی متکی به سبک‌شناسی ترجمه شده از ادبیات و نقد ادبی غرب باشد باز هم در تشخیص جریان‌های ادبی دچار اشکالاتی خواهیم شد. چنانکه می‌دانیم مکتب‌های ادبی غرب از طریق جریان‌هایی که شکل دادند پدید آمدند و بسط یافتند. آنچه در نظام نقد ادبی غرب، جریان ادبی نامیده می‌شود فرآیندی خودآگاه و تاریخی است؛ بدین معنا که گروهی از نویسندگان یا شاعران غالباً از طریق بیانیه‌ای مشخص یا نظریه‌ای مشخص مرزبندی‌های مدونی را نسبت به جریان غالبِ زمانه‌ی خودشان شکل داده‌اند و چنانچه بنا باشد برای جریان‌شناسی ادبیات معاصر به شیوه‌ی مألوفِ ترجمه شده تأسی جوییم، در ترسیم جریان‌های ادبی معاصر می‌بایستی به وجه خودآگاه سبک‌های نوشتن در شعر، داستان و نمایش‌نامه رجوع کنیم. اما از آنجایی که جامعه‌ی ایرانی طی دوران معاصر کم‌تر جامعه‌ای نهادمند و متشکل بوده است و شیوه‌های ادبی غالباً نه در اثر تشخیص دقیق و مدون و آگاهانه‌ی مؤلف درباره‌ی کار خود، بل در رویه‌های ناخودآگاه صورت یافته‌اند، جریان‌شناسی ادبیات معاصر و به تبع آن تاریخ‌نگاری ادبیات معاصر بایستی مبتنی بر تشخیص گرایش‌هایی اعلام نشده و ناخودآگاه باشد که مؤلف از آن بی‌خبر است اما منتقد می‌تواند خبری از آن بدهد. شاید در میان حلقه‌های ادبی معاصر تنها گرایشی که صبغه‌ی تاریخی و خودآگاه یافته و به جریان بدل شده است شعر حجم و گروندگان به آن باشد که متن‌ها و نظریه‌های تولیدشده در آن آنچنان در ابهام و پوشیده‌گویی پیچیده است که ضرورت‌هایی را که محقق کرده است به هیچ روی توضیح روشنی نمی‌دهد؛ یعنی خود جریان شعر حجم نیز نیازمند تبیین تاریخی‌ای است که تا امروز عرضه نشده است. حتی به عنوان مثال در ترسیم سبک‌شناسانه‌ی حلقه‌های متشکلی مانند حلقه‌ی جُنگ ادبی اصفهان با یک رویه‌ی واحد روبه‌رو نیستیم و بایستی آن شیوه‌های

در ادبیات داستانی معاصر جدال بر سر هویتِ تاریخی در دو شکلِ کلی بروز یافت؛ مقاومت از طریق زبان و مقاومت از طریق واقعیت. نخستین می‌کوشد از طریق اتصال با زبان کهن فارسی خود را متمایز کند و دومین از زبان، کارکردی مکانیکی را طلب می‌کند و زبان را به مثابه‌ی بازنمود واقعیت به‌کار می‌گیرد.

۱- نگاه کنید به حقوقی، محمد (۱۳۶۸) شعر و شاعران، تهران: نگاه.

www.noormags.ir

نوشتن را که در این حلقه روی داده است در قالب جریان‌های جداگانه‌ای طبقه‌بندی کرد که چه‌بسا با زمان‌ها و مکان‌ها و حلقه‌های دیگری در یک قسم قرار گیرند. بنابراین تاریخ ادبیات چیزی نیست جز تاریخ فرم‌های بیان و فرم‌های بیان هرچند که ممکن است متأثر از رویدادهای سیاسی باشند بایستی مستقل از آن‌ها تبیین شوند. به عبارت روشن‌تر، آنچه ما از جریان‌های ادبی مراد می‌کنیم در ادبیات معاصر صورت متعین نیافته‌اند و تنها در نقد است که تعین یافته‌اند یا می‌یابند.[1]

شش

شعر مدرن فارسی چگونه تاریخ خود را ساخت؟ آیا وجود پدیده‌ی نیما لازم بود؟ آیا جریان شعر ترجمه ما را به مسیری که در شعر معاصر به آن رسیده‌ایم نمی‌رساند؟ بیایید بپذیریم که شعر فارسی بدون نیما نیز به همین راهی که پیموده است می‌رسید. (و حتی وقتی که این گزاره را بپذیریم نمی‌توان آن را بدون این جمله‌ی معترضه باقی گذاشت که: اما نه به این صورت.) راهی که شعر معاصر فارسی برای گسستن از قوالب سنتی شعر فارسی در پیش گرفت به یاری ترجمه ممکن شد و نیما تنها مسیر ممکن برای این گسست نبود. همین موضوع باعث شده است که به‌ویژه در دو دهه‌ی اخیر، تأکید بر سایر مسیرهای ممکن برای این گسست تاریخی، مورد توجه خاص قرار گیرد. می‌باید این موضوع روشن شود که ادبیات نوین همواره بر یک آگاهی تاریخی متکی بوده است. به همین ترتیب است جایگاه شاملو در پیشنهاد شعر منثور به شعر فارسی. اما چه چیز است که باعث می‌شود امروز ما به ناگزیر درباره‌ی نیما سخن بگوییم و برای عرضه کردن هر ایده‌ای درباره‌ی شعر فارسی می‌بایستی که تکلیفمان را با نیما معلوم کنیم؟ دست‌کم در این مورد می‌توان گفت مسئله‌ی اصلی خودِ نوآوری نبوده است؛ نیما مسئولیت نوآوری و مسئولیت تبیین آن به نحو دلالتمند (منسجم یا نامنسجم) را پذیرفت و جایگاهی تاریخی را به دست آورد. هم‌عصران و پیشینیان نیما هیچ‌یک زحمت این تبیین نافیانه را نپذیرفتند. همچنین است جایگاه شاملو در شعر منثور. به همین دلیل است که براهنی در مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* برای تبیین نظریه‌ی خود ابتدا با نیما و شاملو محاجّه می‌کند؛ فارغ از اینکه براهنی برای توضیح این نکته که چرا دیگر شاعر نیمایی نیست می‌بایست از شاملو عبور می‌کرد، چون شاملو پیش از او توضیح داده بود که چرا دیگر شاعر نیمایی نیست. پیروان براهنی در دو دهه‌ی اخیر از آنجایی که این نزاع را پایان‌یافته دانسته‌اند یا چه‌بسا بیش‌تر از این باب که زورشان به تبیین‌های تازه‌تر از دیدگاه‌های پیشین نمی‌رسیده است راحت‌طلبانه ترجیح داده‌اند غائله‌ی نیما و شاملو را پایان‌یافته تلقی کنند. در واقع آنچه در اینجا وجود دارد درکی پوزیتیویستی از تاریخ ادبیات است که بیش‌تر به درک شاملویی از تاریخ ادبیات نزدیک است تا درکی براهنیایی. براهنی هنگامی که در *کیمیا و خاک* از تأثیرات هنر شرق بر هنر غرب سخن می‌گوید خواسته یا ناخواسته آن صدایی را نمایندگی می‌کند که تاریخ را یک جریان تک‌خطی نمی‌بیند؛ بر خلاف علم و صنعت که پیشرفت آن در هر جایی به یک شکل است در فرهنگ، قضیه صورت دیگری دارد. در این میان محصولات زبانی فرهنگ که ادبیات را شامل می‌شود مخصوص‌ترین شکل‌های آن هستند. بلندپروازی نکنیم و به چند گام عقب‌تر بازگردیم. پیش از این همه، درک این جایگاه‌های تاریخی است که برای قرارگرفتن امروز ما در تاریخ ادبیات خودمان لازم است. برای آنکه به یک منفیت جدلی (منفیت رو به اثبات یا سلبیت رو به ایجاب) دست بیابیم پیش‌تر باید بدانیم با طفره‌رفتن از گفت‌وشنید مبتنی بر نفی نمی‌توان به ایجابیتی دست یافت و حتی خود گوینده، خود نظریه‌پرداز نیز قادر نخواهد بود دوره‌های مختلف اندیشه‌ی خودش را از یکدیگر تمییز بدهد و دقیقاً بفهمد که چطور فکر می‌کند. منتقد یا نظریه‌پرداز تا زمانی که در مقام مخالفت با چیزی بر نیامده است و مخالفت خود را با آن چیز به نحو مسئولانه تبیین نکرده است خودش هم نخواهد فهمید چطور فکر می‌کند، چه رسد به دیگران. این اتفاقی است که در دو دهه‌ی گذشته روی نداده است. نیما در نامه‌ای به میرزاده‌ی عشقی به تاریخ ۲۷ فروردین ۱۳۰۳ نوشته بود: «جای تأسف است! هزار و سیصد سال متجاوز است که ایران یک طرز و یک خیال شاعرانه را در شعر و نثر پیروی می‌کند. اگر ما از ملامت بترسیم شروع کرده‌ایم که یک مدت سال‌های نامعلومی را بر این مدت پیروی بیفزاییم. به نظر من این کار، بدترین گناه‌ها است. چراکه دیگران را هم به آن آلوده ساخته‌ایم. این است که من به ملامت رضا می‌دهم.»[2] بر همین سیاق است که شاملو می‌گوید: «توی نابینا نمی‌بینی: همسایه‌ات شاه می‌پرستد، استالین می‌پرستد، بت می‌پرستد، گاو می‌پرستد و از تو که به عقیده‌ی او موجودی هستی از لحاظ سیاسی خائن و از لحاظ ایمانی گناهکار، متنفر است. نمی‌گویم وجدان بشری تو بهات حکم می‌کند او را از نادرستی تصوراتش آگاه کنی. نه، شعار دادن مشکل نیست. اما وقتی کودکان او کودکان تو را بیازارند و زنش همسر تو را روسبی خطاب کند و پسرش با تیر کمان شیشه‌های خانه‌ات را بشکند تو چه باید بکنی؟»[3] آنچه در دو گفته‌ی فوق می‌توان دریافت، نفی ایگوسنتریسم است.

> **آنچه رویدادهای شعری دو دهه‌ی اخیر را عمدتاً در حالتی معلق قرار داده است نوآوری‌هایی در فضایی بی‌تاریخ است که بر اساس درکی تکنولوژیک از تاریخ شکل گرفته‌اند. خصیصه‌ی این نوآوری‌ها صورت شتاب‌زده‌ای است که در آن با متن‌هایی مواجه می‌شویم که هریک داعیه‌ای برای مبدأبودن دارند**

هفت

وضعیت پساتاریخی چیست؟ چنانکه گفتیم تاریخ ما همان توالی رویدادهای مرتبط با ما نیست؛ تاریخ ما سیر حضور آگاهانه و ناگزیر ما در یک توالی مشخص از رویدادها است که قبل و بعد آن صورتی جدلی دارد و در آن چیزی هست که بر مبنای ضرورت، پیش می‌رود. منظور از پیشرفت، درک صنعتی و تکنولوژیک و افقی از پیشرفت نیست. درک تکنولوژیک از پیشرفت همواره شعرهایی با «مدل جدید» را طلب می‌کند؛ همانگونه که ابزارهای تکنولوژیک را با مدل جدید طلب می‌کند. این حتی آن قسمی از پیشرفت نیست که در علم یا صنعت مراد می‌شود یا اگر هم آن قسم از پیشرفت باشد باید گفت روایتی حاصل درک وارونه از آن است؛ پیشرفتی در مقام مصرف‌کننده. آنچه رویدادهای شعری دو دهه‌ی اخیر را عمدتاً در حالتی معلق قرار داده است نوآوری‌هایی است که بر اساس درکی تکنولوژیک از تاریخ شکل

۱- ناگفته نباید گذاشت که در میان تمامی حلقه‌های ادبی که در دهه‌های گذشته شکل گرفته است حلقه‌ای از نویسندگان و شاعران و نمایشنامه‌نویسان که در دهه‌ی ۱۳۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۳۷۰ در جُنگ‌های ادبی «سوره» مجتمع بودند و اتفاقاً در اجتماعی غیرایگوسنتریک شکلی از ادبیات را نمایندگی کردند که من فعلاً آن را ادبیات توده‌وار نام می‌نهم از دید نقد ادبی مغفول مانده است. این حلقه از نویسندگان و شاعران که نماینده‌ی تحولات سیاسی و تاریخی زمانه‌ی خود نیز بودند و بر نوشتار پس از خود تأثیر انکارناپذیر داشتند، به‌رغم آنکه بیانیه‌ای نداشتند اما به شیوه‌های مشخصی از مرزبندی با الیت ادبی دست یافتند که بیش از هرچیز شکل تولید ادبیات را نشانه گرفت؛ خاستگاهی مردمی داشت و مخاطبان خود را نه در محدوده‌ای مشخص از مخاطبان که در مردم می‌جست. شاعرانی مانند بهروز یاسمی که از این حلقه برخاستند بعداً ـتا جایی که نگارنده اطلاع دارد ـ در کار ادبی نقش پررنگی را در پیش نگرفتند. همین وضع را دارد نمایشنامه‌نویسی چون سیامک صفری که یک نمایشنامه در آن مجموعه دارد و بعداً راه بازیگری را در پیش گرفت. اما نویسندگان و شاعران فعالی در میان آن‌ها بود که بعداً ـفارغ از کیفیت نایکسان آثارشان ـ در عرصه باقی ماندند؛ کسانی چون محسن مخملباف، محمدرضا عبدالملکیان، علیرضا قزوه، فاطمه راکعی، سیدحسین فدای حسین و... . شاید تغییر مسیر برخی از این نویسندگان و شاعران در ادامه‌ی فعالیت حرفه‌ای‌شان از دلایلی باشد که به این حلقه و مجموعه‌ی قابل بررسی و انبوه این کتاب‌ها پرداخته نشده است. به هر صورت این مجموعه از جریان‌هایی است که جایگاهی منحصر به فرد و شایسته‌ی بررسی داشته است.

۲- یوشیج، نیما (۱۳۶۸) نامه‌ها، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه، ص ۱۰۰.
۳- حریری، پیشین، ص ۱۰۴.

www.noormags.ir

گرفته‌اند. نوآوری‌های ادبیات دو دهه‌ی اخیر به‌ویژه در شعر در فضایی بی‌تاریخ یا اگر صحیح باشد پساتاریخی روی می‌دهد. خصیصه‌ی این نوآوری‌ها صورت شتاب‌زده‌ای است که در آن با متن‌هایی مواجه می‌شویم که هریک داعیه‌ای برای مبدأبودن دارند. سرنوشت این آغازهای ناتمام که گویی هریک بایستی جریانی را شکل دهد اما در عمل بیش‌تر نوآوران شعر، تنها خود پیروان راهی هستند که مبدأ تاریخی آن را معین کرده‌اند، تصوری تکنولوژیک از پیشرفت در ادبیات است. این قسم از درک تکنولوژیک از تاریخ ادبیات را در شاملو نیز می‌توان سراغ گرفت. برخلاف آنچه شاملو خود تبلور آن بوده است از وی می‌خوانیم: «ببینید شما که سعی می‌کنید مرا به هشتصد سال پیش برگردانید دارید چه دسته گلی به آب می‌دهید؛ در واقع یکصدوهشتاد بار گنجینه‌ی اطلاعاتی منِ بی‌نوا را با تصاعدی منفی نصف می‌کنید. می‌دانید حاصلش چیست؟ برایتان حساب می‌کنم: کل اطلاعات کنونی انسان عددی است مساوی یک، که پانزده تا صفر جلویش ردیف شده باشد. حالا اگر بخواهیم ببینیم اطلاعات انسان در چه تاریخی تنها یک واحد بوده فقط کافی است ۲۳۷ سال به عقب برگردیم. اگر هشتصد سال عقب برویم می‌دانید چه عددی به دست می‌آید؟ یک صفر بگذارید یک ممیز بزنید و بعد از قطارکردن ۳۴ عدد صفر، یک عدد هم به آخرش اضافه بفرمایید؛ از یک تا نُه هر عددی که دلتان خواست؛ فرقی نمی‌کند. چه طور است؟»[۱] برای شاعری که خود تلاقی‌گاه بخش عمده‌ای از فرم‌های بیان پیش از خود بوده است و حتی در مجموعه‌های متأخر خود (مشخصاً *ترانه‌های کوچک غربت*) نیز چهارپاره نوشته است چنین درک اثبات‌گرایانه و علم‌گرایانه‌ی مبتنی بر حذف تاریخی و نه انباشت تاریخی مایه‌ی شگفتی است و فراتر از آنکه جوهر غیرِتاریخی شعر را نفی می‌کند (برخلاف آنگاه که خود را وامدار مولانا و حافظ و نثرهای کهن معرفی می‌کند) گویی در بیان وجه تاریخی ادبیات انتظار دارد شعر منثور او در مقام حقیقتی علمی که یافته‌های پیشین را ابطال کرده است پذیرفته شود.

۱- حریری، ناصر (۱۳۷۲)، گفت‌وشنودی با احمد شاملو (دیدگاه‌های تازه)، تهران: آویشن-گوهرزاد، ص ۴۲.

هشت

«قبل از اینکه اسم مرا بدانید این کاغذ معرف من است.»[۲] مؤلف امروز زبان را مصرف می‌کند و متنش به نامِ او، به ایگوی او ارجاع می‌دهد. نوشتار دو دهه‌ی اخیر در اغلب موارد نمایش شکل‌های مختلف مصرف زبان بوده است؛ چونان که مؤلف خوردن خود را و نحوه‌ی خوردن خود را به نمایش گذارده باشد. خوردن گویای هیچ عامل تمایزبخشی نیست و هنگامی که نام خورنده را حذف کنید عملِ او هیچ معنایی را به ذهن متبادر نمی‌کند. بازگرداندن ادبیات به وضعیت تاریخی به معنای بازگرداندن متن به وظیفه‌ی آن یعنی اطعام است. از زمان نگارش چرا\من دیگر شاعر نیمایی نیستم تا امروز رویداد نظر قابل ذکری در شعر معاصر رخ نداده است که تبیینی مشخص از ضرورت خود عرضه داشته باشد یا در یک تداوم تاریخی نظری و منفی با گذشته‌ی معاصرِ شعر فارسی قرار گرفته باشد. به بیان دیگر تولید نظری تازه‌ای که تکراری از ترجمه‌ها نباشد در شعر نداشته‌ایم. به عبارت دیگر از میان دو تاریخ هم‌هنگام شعر معاصر فارسی نشانه‌های یکی از تاریخ‌ها را می‌توان در جریان اصلی شعرِ دو دهه‌ی گذشته دید؛ آن مسیری که در پی پیوستن به تاریخ ادبیات غرب است. بوطیقاهای مُرکبی پدید آمده است که همگی یا دست‌کم قریب به اتفاق آن‌ها تکرار متن‌های مترَجَم‌اند. با بیان سرراست‌تر، این بوطیقاها «کار نمی‌کنند».[۳] هنگامی که اَشکال خاصی از مصرف زبان بازنمایی می‌شود فرم‌های بیان به‌ظاهر تحول می‌یابند اما جهان‌های جدیدی را عرضه نمی‌کنند. بوطیقایی «کار می‌کند» که تولید شده باشد و ساحت‌های سوبژکتیو نویی را در بیان پدید آورده باشد. در شعر کهن تمایزهای قالب‌های شعری و تمایز میان اوزان به یک تقسیم کار در شعر می‌انجامید. محدوده‌هایی برای تولید در درون نوعی جهان‌شناسی از پیش تعیین شده وجود داشت. ساحات انفسی انسان کهن در قوالب شعر کهن امکان ظهور و تولید داشت. ساحت‌های انفسی تازه بوطیقاهایی را طلب کرد تا در بیان (یا تعبیر ریکوری آن محاکات سه) کار کند. در بوطیقاهای کهن، گاه تکرار آهنگ ثابتی از قوافی در پایان بیت‌ها ملازم بیان عاشقانه بود و همین تکرار در حجمی افزون‌تر ملازم مدیحه‌سرایی و تغییر قافیه پس از هر دو مصراع ملازم پند و حکایت و حماسه و... الخ. حال مضمون باقی است اما در ساحت‌های انفسی دیگری روی می‌دهد که بیان آن‌ها در عروض سنتی «کار نمی‌کند» و بدین جهت تولید بوطیقای تازه ضروری می‌شود؛ و این چیزی نیست جز وجهِ منفی ضرورت تاریخی. این بدان معنی نیست که دیگر عشق را نمی‌توان در غزل بیان کرد، بل بدین معنا است که ساحت‌های انفسی خاصی از عشق بر انسانِ فارسی‌زبان گشوده شده است که بیان (محاکات سه) آن در قالب غزل کلاسیک کار نمی‌کند. بنابراین، شکستن عروض سنتی حاصل پدید آمدن ساحت‌های انفسی مشخصی بود که فرم بیانِ خود را در قوالب کلاسیک نمی‌یافتند. (این یعنی ضرورت تاریخی که از تعاطی سیر آفاق و سیر انفس پدید می‌آید.) به همین ترتیب است بسیاری مضامین که در عروض شکسته نیز قابل صورت‌بندی نیستند که بیان آن‌ها نیازمند عبور از هرگونه وزن عروضی است. بر این اساس ضرورت تاریخی، از طریق گسترش آفاق مادی شعر برای بیانِ بیان‌نشده‌ها روی می‌دهد. تناسب میان مادیت شعر و سوبژکتیویته‌ی متمایل به بیان، ایجاب می‌کند بوطیقای جدید برای بیان‌پذیرکردن بیان‌ناپذیرها پدید آید. عمدتاً پس از چرا\من دیگر شاعر نیمایی نیستم امکانات مادی تازه‌ای در شعر که ضرورت تاریخی خود را توضیح داده باشد و نشانی از ساحات انفسی نو بوده باشد پدید نیامده است و شعر صرفاً عرصه‌ی مصرف زبان بوده است. به یک معنا گشودگی سوبژکتیویته‌های نو، بوطیقاهای نو طلب می‌کند و ما هیچ‌گاه سوبژکتیویته‌ها را توضیح نمی‌دهیم بل بوطیقاها را، فرم‌های بیان سوبژکتیویته‌ها را تبیین و تعیین می‌کنیم. ■

شکستن عروض سنتی حاصل پدیدآمدن ساحت‌های انفسی مشخصی بود که فرم بیانِ خود را در قوالب کلاسیک نمی‌یافتند. (این یعنی ضرورت تاریخی که از تعاطی سیر آفاق و سیر انفس پدید می‌آید.) تناسب میان مادیت شعر و سوبژکتیویته‌ی متمایل به بیان، ایجاب می‌کند بوطیقای جدید برای بیان‌پذیرکردن بیان‌ناپذیرها پدید آید

۲- از نامه‌ی نیما به تقی ارانی، آستارا، ۱۳۱۰. نقل از: یوشیج، پیشین، ص ۴۶۴.

۳- این اصطلاح را نخستین بار نگارنده در بخش نخست شرحی که بر شعر بلند «اسماعیل» در وبلاگ شخصی‌ام نگاشتم به‌کار بردم و پس از آن دوستان دیگری نیز از آن استفاده کرده‌اند اما حدود و ثغور منظور من از «کار نکردن» شعر برای نخستین بار در اینجا بیان می‌شود.

www.noormags.ir