

ریخت‌شناسی شعر تخریب

حسین نوش‌آذر

در ادبیات معاصر فارسی اخیراً یک جریان تازه‌ی شعری پیدا شده است که بنیان آن بر اعتراض، پرخاش، طنز و تخریب است. این جریان نوحاسته در شعر ایران که ریشه در نهضت فکری سیتواسیونیست‌ها و آنارشویست‌های فرانسوی دارد، یک شعر اجتماعی و البته سیاسی با گرایش‌های چپ است؛ مهم‌ترین بن‌مایه‌اش ویرانگری است و به جای آن که به کلام نظر داشته باشد، به حرف نظر دارد.

کلام مهم‌ترین تجلی فرهنگ ایرانی - اسلامی در شعر کهن است. شعر کهن فارسی هنری است کلامی، و می‌دانیم که کلام از معنا جدا نیست و از این رو در شعر کلاسیک معنای کلام را نمی‌توانیم از چگونگی گفته شدن کلام جدا کنیم. کلمه در دست شاعر فارسی‌زبان مانند یک شیء جسمیت دارد و می‌بایست با همه‌ی ویژگی‌هایش به کار گرفته شود.

بنای هزارساله‌ی ادبیات و فرهنگ ایران بر شعر کلاسیک استوار شده است. این بنا، دست‌کم از صفویه به این سو گرانیگاه خود را کم از دست می‌داد، تا جایی که در زمان مشروطه از این بنا جز چند برج و باروی نه‌چندان استوار و دیوارهایی فروریخته چیزی باقی نماند. نیما با آوردن یک مصراع آزاد پس از چهار مصراع تخیل شاعر را از قید وزن عروض رهانید. این خیزش تاریخ‌ساز شعری که با «افسانه‌ی نیما یوشیج آغاز شد و در «شعر سپید» به آخر رسید، نشانه‌ای بود از آخرین تلاش‌های شاعر فارسی‌زبان در نقش معمار فرهنگ که ناگهان با انقلاب مشروطه از خوابی چند صد ساله برخاسته و به این حقیقت پی برده بود که فرهنگ و ادبیات ایران در پهنه‌ی ادبیات جهانی بدون مرکزیت و گرانیگاهی است که بتواند تعادل آن را در جهان مدرن حفظ کند. اگر فرض کنیم که فرهنگ در تقابل دائمی سنت و بدعت مدام پوست می‌اندازد و نو می‌شود و تغییر ماهیت می‌دهد، به این نتیجه می‌رسیم که لازم و حتی بدیهی بود که «شعر نیمایی» نتواند خود را از وزن عروض برهاند. تازه بعد از کودتای بیست و هشت مرداد که به یک نوع سرخوردگی اجتماعی و

افسردگی فراگیر انجامید، به تدریج زمینه‌هایی فراهم آمد که شاعران ایران بتوانند از وزن عروضی به عنوان آخرین یادگار فرهنگ ایرانی - اسلامی در قلمرو هنرهای کلامی دل بکنند، و در «شعر سپید» نوعی شعر را به وجود بیاورند که هر چند هنوز به کلام به عنوان یک شیء نظر داشت، اما خود را از بند وزن رها کرده و به موسیقی درونی کلام پناه آورده بود. از این جا تا ویرانی باقی‌مانده‌ی بنای شعری کهن ایران چندان راهی نبود. با وجود آن که شعر فارسی به خواست نیما تن داده بود و خود را از موسیقی جدا کرده بود، اما هنوز کلام - و معنا - بر شعر حکم می‌راند. در «خطاب به پروانه‌ها»ی رضا براهنی، شعر فارسی از نو به موسیقی روی آورد و در زمانه‌ای که شعر سیاسی ایران با درونمایه‌ای چپ‌گرا به جبر زمانه با بحران معنا و آرمان‌باختگی جریان‌های سیاسی چپ روبرو شده بود، از کلام و معنا گریخت و به درون خودش پناه برد و از پذیرش هرگونه ارجاع به واقعیت‌های بیرون از شعر سرباز زد. رضا براهنی در مؤخره‌ی بحث‌برانگیز «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمائی نیستم» اعلام کرد که شعر نیمائی و شعر سپید ناکارآمد است. او نوشت:

«... ریتیم‌های محتمل در زبان فارسی محدود به افاعیل نمی‌شود. پس هر شاعر جدی، شعر خود را، هم از ریتیم‌هایی که در شعر گذشته وجود دارد می‌سازد و هم از ریتیم‌هایی که خود او به وجود می‌آورد.» [۱]

براهنی اعتقاد داشت که مشکل نیما «دو قطبی دیدن امر آفرینش شعر، [...] تقسیم دکارتی جهان به من و بیرون از من، تقسیم به موزون و غیرموزون است.» او این دوگانگی میان محتوا و فرم، کلمه و شعر را برای شعر سپید هم قائل بود و در صدد بود این دوگانگی در شعر را از میان بردارد. او نوشت: شعر را باید با شعر سنجدید. بدین ترتیب شاعرانی که بعدها خود را پست‌مدرن نامیدند با به‌کارگیری پیشنهادات براهنی نوعی شعر به وجود آوردند که با جهان سر ستیز نداشت، آرمانگرا نبود، به مفهوم و معنا نظر نداشت و در ضدیت چیزی جز خودش نبود؛ از معنا می‌گریخت و شعر زبانیّت بود. در «شعر تخریب»، شاعر از نو به کلام روی می‌آورد و با تخریب کلام، به حرف می‌رسد.

اگر کلام در شعر کهن رنگ، بو، وزن و آهنگ دارد، در «شعر تخریب»، «حرف» تنها یک عنصر گرافیک یا یک عنصر صوتی است. از این رو «شعر تخریب» با «حرف» خود را به شکل کولاژ به نقاشی و به شکل دکلمه به موسیقی پیوند می‌زند. شاعر با این تمهیدات تلاش می‌کند جهانی را ویران کند، بدون آن که بتواند آن را از نو بسازد. او در واقع نه تنها خود را از قید وزن آزاد می‌کند، بلکه از آهنگ درونی کلام، از هجای کلمات و از سکوت بین سطرها و حتی از دستور زبان هم خود را می‌رهاند و سرانجام افتان و خیزان خود را به آخرین منزلگاه می‌رساند که «حرف» نام دارد. پیشینه‌ی این تلاش آزادیبخش (و البته ویرانگر) به هوشنگ ایرانی می‌رسد که معاصر نیما بود و به جای آن که تنها به آوردن یک مصرع آزاد بسنده کند، جهان شعری‌اش را بر اصوات بنا کرد. او در یکی از شعرهایش تلاش می‌کند پت پت کردنِ فانوسِ سردر یک کتابفروشی را با صوت بازی‌فریند:

کتاب فروشی - آرمان

تاب فروشی - رمان

اب فروشی - مان

ب فروشی-ان
فروشی-ن/ فرو
شی
پت پت پت [۲]
(هوشنگ/ ایرانی)

پیداست که در زمانه‌ای که هنوز سردر کتابفروشی‌های ما فانوسی پت‌پت‌کنان می‌سوخت، تنها جریان شعری رادیکال، معترض و سازش‌ناپذیر که خود را «هنر زنده‌ها» می‌دانست و قصد داشت: «تمام صداهایی را که بر مزار هنر قدیم نوحه سرایی می‌کنند خاموش کند» [۳] و بدین ترتیب فروپاشی ساختار ادب و فرهنگ کهن را نشانه رفته بود، به شکست و سرخوردگی بیانجامد. هوشنگ ایرانی اعتقاد داشت که نیما از «دریافت زمان بازمانده است و در گذشته زندگی می‌کند.» [۴] تراژدی شعر نو فارسی این است که هوشنگ ایرانی و نیما یوشیج معاصر هم بودند. اگر نیما در گذشته زندگی می‌کرد، هوشنگ ایرانی در آینده‌ای به سر می‌برد که تازه، پس از گذشت بیش از نیم قرن در شعر دهه‌ی هفتاد، در «خطاب به پروانه‌ها» ی براهنی فرارسید. بی‌جهت نیست که هوشنگ ایرانی، سرانجام در اوایل دهه‌ی پنجاه در غربت از سرطان حنجره درگذشت. این تک‌صدای معترض که «دست به گوش و فشرده‌پلک و خمیده/ یکسره/ جیغی بنفش/» می‌کشید محکوم به خاموشی بود. از این رو «سرطان حنجره» فقط یک بیماری ساده‌ی مرگ‌آور نیست. «سرطان حنجره»، شعر بلند دردناک شاعری است که فرهنگ رسمی و دانشگاهی ایران صدای معترض او را در گلو شکست تا نظم عروض به عنوان مهم‌ترین تجلی فرهنگ کهن در دوران مدرن همچنان در قالب «شعر نیمایی» و شعر «مکتب سخن» محفوظ بماند. «سرطان حنجره» حامل یک معنای دیگر هم هست: به راستی که به تنهایی نمی‌توان در مقابل یک فرهنگ کهنسال قد علم کرد. از سوی دیگر یکی از ملاک‌های سنجش غنای فرهنگی، توانایی فرهنگ در جذب جریان‌های غیررسمی و رسمیت بخشیدن به این جریان‌هاست. فراموش نکنیم که پیدایش یک جریان بدعت‌گذار هرگز به این معنا نیست که کهنه کاملاً و یکسره نابود می‌شود. در سیر بطئی تحولات فرهنگی، نو همواره کهنه می‌شود و کهنه گاهی نو می‌گردد. از این رو «شعر تخریب»، عناصر از پیش موجود را در آفرینش‌های تازه به کار می‌گیرد و تلاش می‌کند به جای اجرای آثار قبلی و ابداع شیوه‌های هنری تازه، شعر را نابود کند. شعار و دستور کار «شعر تخریب» هم مانند خیزش «خروس جنگی» همچنان این است که شعر باید زیسته شود؛ از هنر باید برگذشت و حزب زندگی را باید ساخت. اگر تا پیش از این شاعر برای کلمه زندگی می‌کرد، در «شعر تخریب» شاعر شعر می‌گوید تا بتواند زندگی کند. توجه به زندگی روزمره تا آن حد است که حتی روزمره‌ترین کارها مانند خرید روزانه، غذا خوردن، قطع برق، هم‌بستر شدن یا قضای حاجت می‌تواند مضمون شعر باشد. هیچ موضوعی نیست که نتوان در شعر به آن پرداخت. چنین است که در «شعر تخریب» زندگی روزمره به یک اثر هنری مبدل می‌گردد. روزمرگی در شعر «ریاضیات» کاری از آرش پاینده چنین نمودی دارد:

ریاضی نمی‌دانم اما
راضی نیستم به نهار دیروز

شام امشب
صبحانه‌ی فردا

و در شعر «بهار آینده» کارِ طاهر رهبری روزمرگی با مراسم آئینی و خون درمی‌آمیزد:

عروس را به خلوت خویش خواهی برد
پا بر این خون بگذار
درد زفاف و حج و کفاف
فرزند و بنچاق آباده
سبحه و عقیق و سجاده
پا بر این خون بگذار
پا بر این خون بگذار

و در کاری از باران ساکت با عنوان: «برف‌گرفتنی‌های کوتاه» حادثه‌ی بی‌اهمیتِ قطع شدن برق به یک لحظه‌ی شعری مبدل می‌گردد:

وقتی که برق می‌رود
خیلی چیزهای دیگر هم می‌رود
بیا با برق برویم
به جایی که با هم برف می‌شویم
کجای این برف‌ها
شبه دندان‌های من بود
که وقتی بوسیدمت
تو را برق گرفت؟

و در «عشقال» کاری از بابک سلیمی‌زاده «نوشیدن چای» که از روزمره‌ترین آداب ماست، با تاریخ ایران گره می‌خورد:

پدرم پایش را معامله کرد با یک استکان چای
من در خانه یک حبه قند بودم
خوابیده بودم کنار نعلبکی
بوی گند نمی‌دادم
سوگند می‌خورم!
شما چه می‌خورید؟

چای بیاورم یا ترکمنچای؟! [۵]

مارکس اعتقاد داشت که در نظام سرمایه‌داری رابطه‌ی انسان‌ها با هم دگرگون شده و آنها به جای آن که با هم ارتباط داشته باشند، با شیء ارتباط دارند. هانری لوفهور، جامعه‌شناس فرانسوی در کتاب «نقد زندگی روزانه» [۶] از خودبیگانگی انسان و شیء‌کامگی [۷] او سخن می‌گوید. لوفهور اعتقاد دارد محصولاتی که انسان تولید می‌کند در خدمت او قرار ندارد، بلکه این اشیاء بر زندگی روزانه‌ی انسان مسلط شده و ذهن و اراده‌ی او را از خود متأثر کرده‌اند. لوفهور شیء‌کامگی را فقط به کالا، پول و سرمایه محدود نمی‌کند، بلکه اعتقاد دارد که دولت با همه‌ی مؤسسات و بانک‌ها و اداراتش که قاعدتاً می‌بایست از انسان و حقوق او محافظت کنند، مانند دیگر اشیاء ساخت انسان در مقابل او قرار گرفته و بر او چیره شده‌است. گی دوبور، جامعه‌شناس انقلابی در کتاب «جامعه‌ی نمایش» [۸] اندیشه‌ی مارکس و لوفهور را بسط می‌دهد. او اعتقاد دارد که «تصویر» بر زندگی انسان مسلط شده و واقعیت‌ها را تحریف کرده است. به نظر دوبور «تصویرسالاری» مهم‌ترین نشانه‌ی شیء‌کامگی در زندگی روزانه انسان در یک جامعه‌ی توتالیتر صنعتی است که فقط به مادیات نظر دارد. «شعر تخریب» با چنین بنیان‌های فکری با رویکرد به زندگی روزانه، شیء-کامگی و از خودبیگانگی انسان در جهانی شیء‌محور و توهم‌زده را نشانه می‌گیرد:

برای چشم‌هایم دو تا بخاری خریده‌ام
تا گرم شویم
توی شلوار شش جیبی
که ما را بدجوری پوشیده بود
(باران ساکت، برف‌گفتگی‌های کوتاه)

و در «عشقال» کاری از بابک سلیمی‌زاده، ماه نه در پهنه‌ی آسمان، بلکه «چون سگک بر کمربند سیاه می‌درخشد.» و انسان به لاغری «لوله‌ی خودکار» است که در نهایت به پوزخند بگوید:

با این همه «ع» شده‌ام عین عینک
(عشقال، بابک سلیمی‌زاده)

و در کار دیگری از همین شاعر با عنوان «سرخ‌تر از شعر» شیء‌کامگی در یک جامعه‌ی مصرفی به پیشینه و چیستی و کیستی او راه پیدا می‌کند:

بهشت لای پای مادران است
و بابای برقی‌ام که نمونه‌ی کامل یک انسان است
کنسرو باز شده‌ای
در یخچال فریزر امرسان است
(سرخ‌تر از شعر، بابک سلیمی‌زاده)

زبان مجموعه‌ای از آواها، کلمه‌ها و ساختارهای دستوری است. شاعران و نویسندگان با به کارگیری این مجموعه نوآوری و معناآفرینی می‌کنند. سبک از چگونگی به کارگیری امکاناتی که زبان در اختیار شاعر و نویسنده قرار می‌دهد نشان دارد و هم از این روست که ذاتی‌ترین سویی کار یک شاعر یا نویسنده چگونگی رفتار او با زبان است. همه‌ی کلمات اگر در متن مناسب قرار گیرند، می‌توانند در شعر به کار گرفته شوند. اگر در شعر کهن شاعران تلاش می‌کردند کلمات را با دقت و با در نظر گرفتن ویژگی‌های آوایی زبان فارسی در کنار هم بنشانند و ساختار کلی کلام، یعنی محتوا و بافت نحوی و لحن و عناصر آوایی در تعادل با هم بودند و اصولاً بلاغت و فصاحت کلام شاعر را از توانایی او در ایجاد چنین تعادلی می‌سنجیدند، در «شعر تخریب» زبان، زبان تناقض و تناقض‌گویی است. فرم، پیرو یک نظم دیالکتیکی و در جهت نقد تاریخی شیء‌زدگی و شیء‌کامگی انسان در نظام سرمایه‌داری است. زبان در ساحت ریخت‌شناسی این شعر ویرانگر یک جهان متعادل و آهنگین را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه در جهت توهم‌زدایی از جهانی که یکسره بر تصویر و تصور و توهم بنیاد گذاشته شده و انسان خود را در خدمت شیء قرار داده و با خودش و با نیازهای واقعی‌اش بیگانه شده است، قرار می‌گیرد. به دیگر سخن: زبان در خدمت سازندگی نیست؛ ویرانگر است. مثل این است که شاعر تلاش می‌کند آخرین بازمانده‌های فرهنگ کهن در شرق و فرهنگ باروک در غرب را از میان بردارد، تا در برهوت بازمانده از این تلاش و بر ویرانه‌های به جای مانده بتواند طرحی نو در جامعه‌ای نو دراندازد. او اعتقاد دارد که: تنها با نفی و انکار و حتی تخریب فرهنگ می‌توان فرهنگ را نجات داد. تخریب فرهنگ هرچند فرهنگی نیست، اما در قلمرو فرهنگ و از درون فرهنگ روی می‌دهد با این قصد که فرهنگ از شیء-شدگی و کالابودگی نجات یابد. زیرا چنان‌که گی دبور به صراحت می‌گوید: حقیقت جامعه چیزی نیست جز انکار [و نفی] اجتماع. [۹] از این رو شاعر بیش از آن که مانند شاعران کلاسیک حماسه‌سرا، ناصح، عاشق، یا عارف باشد، در خوشبینانه‌ترین دریافت یک چریک و در بدبینانه‌ترین داوری یک تروریست ادبی است که در قلمرو فرهنگ رسمی - کالایی به قصد تخریب بقایای به‌جامانده از دوران باروک همه‌ی امکاناتی را که زبان در اختیار او قرار می‌دهد به کار می‌گیرد تا زبان را تخریب کند. فرهنگ رسمی یک شکل قراردادی و یک زبان قراردادی دارد. شاعر معترض حتی به مدرن‌ترین شکل این فرهنگ هم معترض است. لذا شاعرانگی و شعریت مورد نظر او از روی ضرورت بدون شعر است. به این جهت، اگر شاعر موفق بشود در شعرش به لحظات شاعرانه دست بیابد، در سطر بعد، یا حداکثر در بند بعد آن لحظات را ویران می‌کند. بنابراین همانگونه که زندگی روزانه و شیء‌زده‌ی انسان گرفتار یک نوع دوپارگی است و شاعر با برنمایی این دوپارگی در شعرش تلاش می‌کند، بر از خودبیگانگی انسان در جهان شیء‌کام چیره شود، شعر او هم در کانون آفرینش شاعرانه و ویرانی روی می‌دهد. او نیز در یک موقعیت دوگانه قرار دارد. او هم به یک دوپارگی درونی مبتلاست: از یک سو همانگونه که فروید اعتقاد داشت، اثر هنری ناشی از تصعید امیال برآورده نشده است و لذا شاعر ناگزیر است شعر بگوید، اما از سوی دیگر مایل نیست شعرش را در نظام کالایی و رسمی فرهنگ عرضه کند. از این رو، آنجا که به «گوهر شعر» دست می‌یابد، از خودش می‌گذرد و آن گوهر را در سطر بعد نفی می‌کند و حتی آن را به لجن و انواع فضولات می‌آلاید تا آنجا که غیرقابل عرضه و غیرقابل مصرف شود. در شعر بابک سلیمی زاده که به نظر من از بهترین و بااستعدادترین شاعران این گروه است، چنین لحظاتی

کم نیست. غزل «الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها/ که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها» ی حافظ در دست و قلم این چریک شعری چنین تخریب و مسخ می‌شود:

الا یا ایها الچوپان
الا ای خسرو خوکان!
الا ای خودروی ملی
الا یا ایها الپیکان!
ادر کاساً و ناولها
و ما ولها در این صحرا
و ما غرقاً در این دریا
و ما از خایه آویزان
و ما از ابرها ریزان
(سرخ‌تر از شعر، بابک سلیمی‌زاده)

او در کاری با عنوان «روده» می‌نویسد:

«[...] در دوره‌ای که انگار شعر دیگر نمی‌خواهد چیز مهمی را تغییر بدهد، شعر گفتن کار بیهوده‌ای است که من می‌کنم. باید تغییرش داد، برای تغییر باید تغییرش داد! شعر متعلق به تاریخ نیست. این برداشت ابلهانه را دور بریزید که شعر باید با گذشت زمان و در طول تاریخ خودش را نشان بدهد تا بماند تا ماندنی شود تا مانده شود!» [۱۰]

تخریب جهان شعری و نفی ماندگاری و انکار نگرش تاریخی در کاری از محمد مهدی نجفی خود را به این شکل نشان می‌دهد:

جعفر! میز واقعی من کدوم یکیه؟
نکنه منم میز شدم و خبر ندارم؟
ما از بدو تولد میز بوده‌ایم
با اسکیت روی سرزمین لیز بوده‌ایم...
(جعفر، محمد مهدی نجفی)

ویرانگری‌هایی این چنین، زبان نسلی نوحاسته است که با ایدئولوژی و با جامعه‌ای ایدئولوژی‌زده ضدیت دارد. این نسل با زبانی که عجالتاً آن را «زبان تخریب» می‌نامیم، دیگر نمی‌تواند مانند گذشتگان با آواها، کلمه‌ها و ساختارهای صرفی و نحوی معناآفرینی کند. با معنازدایی از جهان است که «زبان تخریب» برای

خود معنا می‌سازد. در واقع تخریب هدف غائی زبان تخریب است. به جای آن که بگوییم: «شعر را باید تغییر داد. برای تغییر باید تغییرش داد.» بهتر آن است که بگوییم: «شعر را باید تخریب کرد و برای تخریب باید تخریبش کرد.» چنین زبان ویرانگری در خلأ به وجود نمی‌آید. وقتی جامعه اساطیرش را از دست بدهد، زبان مشترکش را هم از دست می‌دهد. هرگاه در جامعه‌ای اسطوره‌زده و ایدئولوژی‌زده مشروعیت و تقدس اسطوره‌ها و باورها زیر سؤال برود، لازم است که شاعران و نویسندگان تلاش کنند با معنزدایی از اساطیر، آئین‌ها و حتی باورهای مذهبی، خود را از متن مذهب و اسطوره و آئین بیرون بکشند و برای اساطیر، آئین‌ها و باورها معناهای تازه بیاورند. در این میان شعر ویرانگر تنها به سویی تخریبی این‌گنش فرهنگی نظر دارد. این‌گونه تلاش‌ها اغلب از پایان یک دوره نشان دارد. نمونه‌هایی به دست می‌دهیم از زوال اساطیر، آئین‌ها، و باورها در شعر تخریب:

دیروز توی تونل مترو به معراج رفتم
وقتی پیاده شدم پیامبر ایستگاه بعدی بودم
پیامبری که بعد از شنیدن بوق هیچ پیامی نگذاشت
(تصلیب، بابک سلیمی‌زاده)

گوسفندی را در برابر حاجی سر می‌برند
چشمان تاریک من نخواهد دید
شما در شادی نور غرقه خواهی بود
پا بر این خون بگذار
(بهار آینده، طاهر رهبری)

هر آبگیری را خلیج فارس و
هر درز و سوراخی را
به چشم مبارزی جان‌باخته سلام می‌دهم
کدام هاله نور؟ آقا
خواب دیده‌ای
دوش بگیر بیا
تعبیرت می‌کنم
(حرف مفت، پیمان گرامی)

شکلات شکل تو بود
اما نه شیرین
بلکه فرهاد

فرهاد یک زاویه بود
اما نه یک زاویه حاده
بلکه یک اسب ماده
این دیگه چه فرهادی بود
که به جای دلمه توی سالاد ریختیمش؟
(مهر فلفل دلمه، افشین مرادی)

به جز دستجات که اتوبان تهران - قم است
به جز پاهات
که غدیر خم است
تو غدیر کجایی
که درصدی از برودت هوایی؟
(عشقال، بابک سلیمی زاده)

برای سی مرغ سی بیل گذاشتم
تا مرغ‌ها بیل بزنند
بلکه خروس شوند
خرس شدند
(همان)

گاهی که پریود بودی
حجت‌الاسلامات می‌کردیم
و تو سلام را به اسلام ترجیح می‌دادی
چون این الف از جای خوبی هم کلام نمی‌شد.
(خط مشی، تیرداد تبرزاده)

و ...

بزرگترین خطای این گروه از شاعران این است که برای خود و شعر به عنوان متعالی‌ترین هنر کلامی همان جایگاه رفیعی را قائل اند که شاعران کلاسیک از آن برخوردار بودند. در یک جامعه‌ی بحران‌زده که اساطیر، باورها و آئین‌ها معنای خود را یا دست‌کم بخشی از معنای خود را از دست داده‌اند، با معنزدایی از اساطیر، باورها و آئین‌ها فقط می‌توانیم این بحران را در شعر بازتاب دهیم. اگر بنا بر اعتراض به شیء‌کامی، و از خودبیگانگی انسان باشد، با تخریب زبان قطعاً نمی‌توان بر دوپارگی انسان در زندگی روزانه چیره شد. حداکثر فایده‌ی این کار این است که شعر را به عنوان یک تکیه‌گاه از انسان بگیریم و آن را هم در حد یک کالای روزمره فروبکاهیم. اگر هدف ما اعتراض است، ساحت شعر با چنین خشونت‌ی که از ویرانگری نشان

دارد، قطعاً اعتراض را بر نمی‌تابد. در واقع با این کار شاعر خود را از تنها ابزار و تنها سلاحی که در اختیار دارد محروم می‌کند و با تخریب شعر، خودش را تخریب می‌کند. اگر مبنا را بر تخریب بگذاریم، گمان نمی‌کنم شعر چندان ابزار مناسبی برای ویرانگری باشد، مگر آن که از تنگناهای اجتماعی، سرکوب‌ها و نبود فضا و امکانات کافی چنان به تنگ آمده باشیم که آگاهانه یا ناآگاهانه با خودتخریبی بخواهیم خود را اندکی تسلی دهیم. «شعر تخریب» شعر خودزنی‌ها و خودویرانگری‌های شاعرانه در یک جامعه‌ی سرکوبگر است. بیش از آن که از عصیان نشان داشته باشد، از ناتوانی فرهنگ در جذب گرایش‌ها و جریان‌های غیررسمی معترض در خود نشان دارد.

پاریس، ۱۹ آوریل ۲۰۰۹

پانویس:

- ۱- خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمائی نیستم، رضا براهنی، تهران، نشر مرکز ۱۳۷۴
- ۲- شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون خانه آمد، هوشنگ ایرانی، ۱۳۳۱
- ۳- سلاخ بلبل، بیانیه‌ی معروف انجمن هنری خرس جنگی که با جمله‌ی «مرگ بر احمقان» به پایان می‌رسید و امضای غریب، شیروانی. ایرانی پای آن بود.
- ۴- به نقل از شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو
- ۵- نمونه‌ها و فرازهایی از شعر تخریب که در این مقاله آوردم، همه در سایت «مایندموتور» منتشر شده است، در نشانی زیر:

Mindmotor.org/mind/?cat=14

۶-

Henry Lefebvre, Kritik des Alltagslebens, Athenaeum Vlg, Badenheim, Nov 1989

۷-

Fetishism

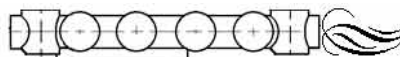
۸-

Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels

این کتاب با نام «جامعه نمایش» توسط بهروز صفدری به فارسی ترجمه و نشر آگه آن را در تهران منتشر کرده است.

۹- همان

۱۰- مایندموتور. روده. بابک سلیمی زاده



www.mindmotor.org