DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2021.60035.0

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۱، زمستان ۱۳۹۹
مقالهٔ پژوهشی

مسألهٔ تاریخ‌مندی شعر منوچهر آتشی

اسد آبشیرینی[۱]

چکیده

آن نسبت هنری که میراث شعری یک شاعر با تاریخ روزگاران خود برقرار می‌سازد، برسازندهٔ ساخت و صورت‌هایی است که شاکلهٔ اصیل چهرهٔ ادبی او را در سنجش با سایر دوره‌ها و نظام‌های هنری دیگر، معلوم می‌دارد. شعر آتشی فارغ از توفیقی که در القاء توانمند فضاهای بومی جنوب -تالی نیمای شمال- به دست آورده است، از گرفت‌وگیرهایی نیز بی‌آسیب نمانده است که خود برخاسته از غیاب نگاهی تاریخ‌مند به هستی و انسان مدرن می‌تواند بود. با تمرکز بر سه فقره از شعرهای دو دفتر «آهنگ دیگر» و «آواز خاک»، بیشتر به این نکته التفات خواهیم یافت که او چگونه در «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها»، «گُلگون‌سوار» و «ظهور»، با اشتمال سه حوزهٔ «تاریخ»، «تراژدی» و «ادبیّات اکثریّت» از آن‌گونه فقر نگرشی رنج می‌برد که سعی نگارنده را همه بر آن داشته که با درنظرداشت نظریه‌های ادبی منتقدان جدید و دسته‌بندی مناطق نقدپذیر شعرها، چندوچون و کاستی آن‌ها را بررسی و تحلیل کند.

کلیدواژه‌ها: منوچهر آتشی، «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها»، گُلگون‌سوار، ظهور.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز E-mail: A.abshirini@scu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۲۳ مرداد ۱۳۹۹ تاریخ پذیرش: ۶ اسفند ۱۳۹۹

۱. مقدّمه

میزان سنجش حدود مدرنیسم در نقد میراث هنری هر شاعر معاصری، ناگزیر از گذر از درگاه تاریخی است که در آن می‌زیسته است. ادراک و بی‌درنگ در پی آن، موضعی که هنرمند در برخورد با وضعیّت پیش‌آمدهٔ عصر خود اتّخاذ می‌کند، شالوده‌ریزِ نزدیکی و فاصلهٔ ساخت و صورت هنر اوست با روزگارانی که در آن بودوباش داشته است. تاریخ‌گرایی نوین، این امکان را به خوانندهٔ متن می‌دهد که با پیش چشم داشتن چندگانگی گفتمان‌های موجود در ادبیّات مدرن فارسی، با نگاهی شامل و دقیق‌تر، فرآورده‌های ادبی این دوره را بررسی و تحلیل کند (پاینده، ۳۹۳:۱۳۹۷). اپیستمه را اگر، مجموعه‌ای از چارچوب‌های گفتمانی متعارضی بدانیم که شیوه اندیشیدن و نوشتن مردم یک بُرههٔ تاریخی خاص را تعیین می‌کند (میلز، ۱۰۷:۱۳۸۹)، از رهگذر شعر آتشی می‌توان به تسلّط گفتمانی دست یافت که در کشمکش غالب گفتمان‌های مدرنیستی هم‌زمان، تاریخ و واقعیّت را از گونه‌ای دیگر می‌بینند و به تصویر می‌کشد (یورگنسن، فیلیپس، ۸۹:۱۳۹۷).

لزوم شناخت زیرمتن تاریخی-اجتماعی اثر ادبی (همدانی، ۴۴:۱۳۹۸)، آن هم از زاویهٔ دید هنرمند است که می‌تواند توضیح درست پژوهشگر از متن را به همراه داشته باشد. می‌دانیم که «نظام نشانه‌شناسی و دلالت‌های حاکم بر هر دوره با دوره‌های دیگر، تفاوت اساسی دارد» (ضیمران، ۴۸:۱۳۹۵)، و ادبیّت یک محصول، حاصل همین «حرکت در میان زمینه‌هاست» (ایگلتون، ۱۷۹:۱۳۹۷)، و به این سبب، ردگیری دقیق این خطّ در میدان گستردهٔ شعر آتشی، ما را به نکاتی می‌رساند که می‌توان از آن به آسیب‌شناسی دیرآمدگی تاریخی در هنر شاعری او، یاد کرد.

در بخش تحلیل بحث خواهیم دید که علی‌رغم توفیق بی‌شائبهٔ آتشی در سرایش سه منظومهٔ «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها»، «گُلگون‌سوار» و «ظهور»، از دو دفتر «آهنگ دیگر» و «آواز خاک»، از مَنْظر انتخابی ما، با فرُمْ‌هایی مواجهیم که با محتوای خود، رابطه‌ای بیرونی دارند (همان: ۳۲۸). این در حالی است که از نظر گُلدمن «اگر هنرمند با رئالیسم، مرز مشترک خلق نکند، فاقد ارزش‌های اجتماعی است» (قراگوزلو، ۷۶:۱۳۹۸). اینکه فهم هنرمند از واقعیّت‌های روی زمین دارای چه مختصّات نظری باشد، همچون منوچهر آتشی ناخواسته به دام ناتورالیسمی افکنده می‌شود که او را به امر «حقیقت» از نگاه سنّت نزدیک و از «حقیقت‌نمایی» مدرن، دور می‌کند (تودوروف، ۴۲:۱۳۹۸). آگاهی شاعر دفاتر فوق، همچنان متأثّر از «ثبت انفعالی جهان» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۷۸) در اندیشهٔ ترسیم حقیقتی است که به‌واقع جز در ذهن اسطوره‌خوی او، قابل تصوّر نیست.

در مناقشه‌ای در باب حقایق شعر آتشی، باید گفت که بوطیقای او بر سیاق تفکّر ناتورالیست‌ها، با وجود ظاهر «نمایانگر» امروزی، هنوز هم «بازنماگر» است؛ چراکه «ادبیّاتِ نمایانگر، ادبیّاتی است که در آن، دال دیگر نه شفّاف است و نه به چیزی استناد می‌کند» (تودوروف، ۱۰۱:۱۳۸۷). دور از نگاهی منتقدانه نمی‌بینیم که اذعان

کنیم، زبان شاعر: «به دنبال الگوهای تثبیت‌شدهٔ ادبیّات اکثریت»، با تمام وجاهت ادبی درخور، «ادبیّاتی اقلیّتی»، به شمار نمی‌آید (کولبروک، ۱۶۶:۱۳۹۸). آتشی، به قول بارت، بدون آنکه بخواهد یا حتّی بتواند از جهانی که در آن سکنا دارد، بازپرسی کند (آلن، ۵۶:۱۳۸۵)، پیوسته به توجیه همان جهانی می‌پردازد که در بکارت خود از گذشتگان، به یادگار برایش باقی مانده است.

می‌پذیریم که با نگاهی آدورنویی «واقعیّت‌های مشخّص پیش‌رو، واقعیّت‌های وضعیّت نادرست جهان‌اند» (ویلسون، ۱۲۴:۱۳۹۳)، امّا پذیرفتنی نیست که با فاصله‌گیری از این واقعیّت، به «نظم نمادین» معتادی پناه ببریم، که تاریخ نوپدید پس از عصر مشروطه را به‌مثابهٔ «امری واقعی»، دور از دسترس ادراک بپندارد (مایرز، ۴۵:۱۳۹۳). عدم تشرّف آتشی به «امر نمایش‌ناپذیر»، بی‌تردید، نشأت‌گرفته از وابستگی شدید عاطفی او به «بازی‌های زبانی موجود» است (مالپاس، ۷۱:۱۳۹۳)، که در بخش تحلیل بحث به تشریح خواهد آمد. آتشی هرچند با پای‌افشردن بر نظام نمادینی که واقعیّت را نزد خود از پیش تعریف شده می‌داند، تلاش می‌کند که «امر واقعی» را درک کرده و به تسخیر خود درآورد (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۵۲)، امّا نهایت می‌بینیم که توفیق نمی‌یابد. اینکه سایهٔ مفهوم «شکست»، بر ایده‌های مرکزی اشعار او سنگینی می‌کند، هم از این رهگذر است که او معتقد به جهانی ورای زبان و نمودهاست و چون نمی‌بیند، کناره می‌گیرد (کولبروک، ۱۳۹۸: ۳۵). نگارنده هم‌داستان با نیچه بر آن است که: «ما نمی‌توانیم حقیقت عینی یا ناب را بر استعاره برتری دهیم» (اسپینکز، ۶۶:۱۳۹۲)؛ چراکه اصولاً حقیقتی جز زبان استعاره‌بنیاد، به‌هیچ‌روی دریافتنی نیست و اگر آتشی به ساحتی از ادراک زبانی دست می‌یافت که در آن «قدرت زبان در نفی کردن جهان واقعی در برابر جهان خودش باشد نه تقلید جهان بیرون» (هاسه، لارج، ۴۸:۱۳۹۵)، و با نوعی «معرفت‌شناسی استعلایی به رویکرد طبیعی پشت می‌کرد» و به‌جای «اُبژهٔ بیرونی، برساختی معنایی»، ارائه می‌داد (پیترزما، ۱۳۱:۱۳۹۸)، آن‌وقت دیگر مَحملی هم برای افسوس‌خوری بر «راکب نشسته»، «سوار گُلگون» و «عبدوی جط» وجود نمی‌داشت. باید توجّه داشت که آنچه خصلت زیست‌جهان سوژهٔ مدرن را پایه می‌ریزد، نه واقعیّت مجرّد گذشته‌باور، بلکه کیفیّتی انضمامی در حوزهٔ میان‌ذهنیّت سوژه‌های حاضر است (کریمی، ۱۸۰:۱۳۹۷).

ذهن و زبان آتشی در برخورد با حیات نو، با وجهی از بی‌معنایی شخصی و اجتماعی مواجه می‌گردد که واقعیّت در آن «گویی با شکست محتوم و رقّت‌انگیز بهترین آرزوها و آرمان‌های انسانی به نمود می‌آید» (لوکاچ، ۱۱۳:۱۳۹۷). شاعر، با داشتن روحیه‌ای روستایی و «یک‌رنگ»، از پذیرش مسئولیت‌های این وضعیّت «پوچی‌آمیز»، مُدام طفره می‌رود (هینچلیف، ۳۴:۱۳۸۹). آتشی با پرهیز از هر آن مقوله‌ای که او را دچار اضطراب مدرنیسم کند، خاطر خود را پیوسته با آرامش ثبات سنّت تسلّی می‌دهد. او نمایندهٔ همان زُمره شاعرانی است که «با نوعی هراس عاطفی در رویارویی با پیچیدگی‌های زندگی مدرن و گریز به جهانی ساده و طبیعی»، از تزلزل و

تنش‌های پیش‌آمده، همیشه خود را به دور می‌دارند. این انفعال در برابر فشار بی‌امان گذشته و قبول تفاسیر پیشینیان از هستی است، که همواره هویّت ما را نشانه می‌رود (اسپینکز، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

قطعیّت روایت آتشی از زیست‌جهان ذهن‌مبنای خود، همچنان در تقابلی روشن با اصول خوانشی قرار می‌گیرد که آن را مدرن می‌شناسیم؛ چراکه «هر خوانشی، هر واگویشی، نشان می‌دهد که خوانش پیشین نادرست بوده، ازاین‌رو موقعیّت خود را به‌عنوان یک بدخوانش نیز نشان خواهد داد» (مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۶۰). در قرائت شعرهای منتخب این جستار برای خوانندهٔ تأویل‌گرا، چندان دست‌نیافتنی به نظر نمی‌آید که بخواهد از منظری که دیلتای نشان می‌دهد، راه به قصد و نیّت مؤلّف ببرد (مختاری، ۱۳۹۷: ۸۱). در این نمونه‌ها، هیچ‌گاه آتشی نتوانسته به‌مثابهٔ شاعری غنایی‌پرداز چنان‌که دست‌کم ظاهر کلامش نشان می‌دهد، خویشتن را فراموش کرده، دربست تسلیم زبان و به هماهنگی کامل با آن دست یابد (پوینده، ۱۳۹۲: ۲۳۲).

باید گفت که میدان پویایی اندیشهٔ خوانندهٔ شعرهای آتشی تا آن محدوده است که شاعر مجوّزش را صادر کرده است و نه فراتر از آن. این همان خصلت بوطیقایی شعر اوست که مخاطب را نیز همچون خود، مدرن نمی‌خواهد. در نمونه‌هایی که ما از دو دفتر نخست او برگزیدیم، می‌بینیم که وجه مشترک هر سهٔ آن‌ها، مفهومی است همیشه‌حاضر و آن نیز وفاداری کامل شاعر است به یک «خاطرهٔ ازلی» که در نگاهی کلّی، استخوان‌بندی عموم فرهنگ مشرق‌زمین را بنا نهاده است (شایگان، ۱۳۹۷: ۴۳).

توصیفی که آتشی از امکانات و مجموعهٔ تقابل‌های ساختاری ارائه شده در شعرهای «خنجرها...»، «گلگون‌سوار» و «ظهور» به دست می‌دهد، با وجود آن‌که عینی و ملموس و این دنیایی به نظر می‌رسند، هنوز هم شاهدیم که از عارضهٔ فضایی آسمانی و سیر و سفری عمودی از خاک به افلاک و از بشر به فرشتگان، در رنج است (آشوری، ۱۳۸۴: ۱۵۳). البتّه همین‌جا باید به تأکید بگوییم که این نوع نگاه قهرمان‌باور اسطوره‌زده، نه‌فقط تنها در شعر او مجال ظهور یافته، که اُلگوهایی از آباء شعر نو ایران را نیز از پیش برای خود موجود دارد: «مرغ آمین» نیما و شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» فروغ، مواردی هستند ازاین‌دست.

رمانتیسیسم آتشی از آبشخور این قبیل نگاه قدسی و اُلوهی اوست که توشه‌بردار است؛ آن زمانی که بر روی زمین جایی برای توجیه بینش ایدئولوژیک خود نمی‌بیند. او نیز به‌مانند استندال «به غرابت بی‌نهایت قهرمانان خود، نیک آگاه است و آن را به نحوی سراپا رئالیستی، با فضای تنهایی و انزوایی که آنان را دربر گرفته است نشان می‌دهد» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۱۲۱). اینکه می‌بینیم وجه غالب شعرهای موفّق آتشی زیر چتر ژانر حماسه، به سامانی رسیده است هم، محصول همان تعامل معرفت رمانتیک پیش‌گفته با امر «رئالیته»ی مدرن است که قابل توضیح است. این گونهٔ ادبی بخصوص است که به شاعر اجازه می‌دهد فرد حماسی را در بیگانگی تام با جهان بیرون، میان او و دیگرْ آدمیان، مغاکی را ایجاد کند که هیچ‌گاه پُرنشدنی نیست (لوکاچ، ۱۳۹۴: ۵۹). ناگفته نگذریم که آتشی

خود در جایی به مناسبتْ، صادقانه اعتراف می‌کند که: «من افسوس اسب‌های بی‌سوار و میدان‌های بی‌مرد را داشتم... و همین روحیه سبب شد شعر من همیشه صبغهٔ حماسه یا در واقع، تراژدی زوال زندگی طبیعی و طبیعت از دست‌رفته باشد» (قزوانچاهی، ۱۳۷۶: ۱۴۰).

درست است که در شعرهای آتشی می‌توان قائل به حضور نقشمند قهرمانان رمانتیک و اشخاص تراژیک شد، امّا این نکته را هرگز نباید از نظر دور داشت که رمانتیسیسم و تراژدی به معنای راستین کلمه، ریشه‌هایی در خاک تاریخ و روح مردمان عصر خود دارد (جعفری، ۱۳۹۸: ۵۴)، این همان چیزی است که آن را نه در شعر «عبدوی جط» می‌توان یافت نه در «خنجرها و...» و «گُلگون‌سوار». در این شعرها، همان‌گونه که در تحلیل بحث به‌تفصیل خواهم آورد، شخصیّت‌های اصلی شعر، در چنبر نوعی سکون و رکود برخاسته از خاطرات حماسه‌پرداز و رمانتیک گذشته، گرفتار آمده‌اند. ازآنجاکه در تراژدی به معنای اصیل آن باید «عناصر متضاد در مبارزه‌ای آشتی‌ناپذیر از خاک واحدی برآمده باشند» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۹۷)، بعید می‌توان حتّی کم‌ترین تناظری مابین افراد تراژیک شعر آتشی و زمانهٔ انتشار آن‌ها –سال‌های دههٔ سی خورشیدی– برقرار کرد. به‌واقع چنین فاصله‌ای خود «ناشی از کمبود محسوس جهان‌بینی فرهنگی و اجتماعی و تاریخی» او بود (مختاری، ۱۳۷۸: ۷۳). سخن محمّد مختاری را از آن‌روی صائب می‌دانیم که شاعر، به جای آن‌که با جهان پُرتلاطُم معاصر خود، برخوردی واقع‌بینانه داشته باشد، چارهٔ کار را تنها در توسّل به نماد و نمودهای شرافت نیاکان پیشین می‌بیند. این شیوهٔ مواجهه با تاریخ در حقیقت، «پنهان کردن امر پروبلماتیک» است، نه تلاشی است در جهت «حل» و کنار آمدن و درنهایت پذیرش آن (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۳۱۶). ما در ادامهٔ کار، با دسته‌بندی منطبق بر آنچه از مطاوی مباحثی که در مقدّمهٔ کار آمده است، شعرهای انتخابی –و نیز در صورت نیاز، نمونه‌هایی مرتبط– را با رویکردی عملی، بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیش از تحقیق حاضر، در خصوص شعر آتشی، کتاب و مقالاتی نیز به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند که در این مجال از چند نمونه‌ای که فکر می‌کنیم برجسته‌تر و به موضوع ما مرتبط‌ترند، صحبت به میان می‌آوریم. فرّخ تمیمی کتابی دارد با عنوان زندگی و شعر منوچهر آتشی که چنان‌که از نامش پیداست، همّت نویسندهٔ آن بیشتر بر این بوده که نگاهی کلّی به شعر و سوانح ایّام شاعر بیندازد. غالب کتاب‌هایی هم که با موضوع شعر نو پرداخته شده‌اند از قبیل چشم‌انداز شعر معاصر ایران نوشتهٔ مهدی زرقانی، بخش‌واره‌ای را به شعر آتشی اختصاص داده‌اند. از مقاله‌هایی که جا دارد اینجا هم از آن‌ها یاد شود یکی کار مشترک مسعود روحانی و محمّد عنایتی است که «هویّت بومی» را در شعر آتشی مورد توجّه قرار داده‌اند و مقاله‌ای نیز از آقایان محمّدامیر مشهدی، یعقوب فولادی و خلیل نیک‌خواه در پرتال جامع علوم انسانی موجود است که شعر آتشی را از منظر «مدرنیته»، دیده‌اند. عموم پژوهش‌های فوق، عناصر بومی شعر آتشی، آشنایی‌زدایی‌ها و حضور فضاهای مدرن را در شعر او، مطمح نظر قرار داده‌اند که بر آنیم، از

دریچه‌ای آسیب‌شناسانه آن هم بر زمینه‌ای از مفهوم «تاریخ» و نگاه هنری منوچهر آتشی به هستی و انسان امروز، که اسلوب کار ما در این جستار بر آن بنیاد گرفته است، از محتوای وجه غالب تحقیقاتی که در بالا برشمرده شد، غایب می‌نماید.

۳. تحلیل بحث

۳. ۱. تاریخ

دست‌یابی به ادراک تاریخی هر شاعر معاصری، بسترساز تحقیق و ارزیابی جوانب گونه‌گون هنر اوست. ازآنجایی‌که انسان «دارای تاریخ است و باید راه خویش را با تلاش و مبارزه از میان مراحل پست‌تر و تحریف‌شده‌تر آگاهی بگشاید» (تیلور، ۴۵:۱۳۹۲)، ناگزیریم از میان نشانه‌های متنی شعر آتشی، راه به دریچه‌ای از نگاه او به وقایع اتّفاقیّهٔ عصری ببریم که در آن، نسبت «اسب سفید وحشی و راکب نشسته»، «آن غریب مغرور»، و «عبدوی جط و شبانعلی»، با زمانهٔ او، دریافته‌تر می‌گردد. لزوم چنین بحثی ازآن‌جهت شایسته می‌نماید که مطابق برنهاد گفته یا ضمنی این مقاله، نگارندهٔ این سطور، تاریخ‌مندی را، سوی دیگر آگاهی و بینش تندرست می‌داند و بالعکس. ترتیب عموم نقدهایی که از نگاه ما، بر هنر آتشی وارد است، آسیبی است که از رهگذر همین ناهمخوانی تاریخ جهان شعری او با زیست‌جهان زمانه‌اش، در ذهن مخاطب خود ایجاد می‌کند. در ذیل این درآمد سعی می‌شود که با برشمردن این ناهم‌زمانی‌های تاریخی، پرتوی هرچه روشن‌تر بر سویه‌های نادیدهٔ اشعار آتشی افکنده شود.

۳. ۱. ۱. واقعیّت

چنانچه ما بخواهیم جهان شعری نمونه‌های مورد بحث را، با معیارهای تاریخ ایران دهه‌ای که آتشی در آن، این شعرها را سروده است، بسنجیم، به‌هیچ‌روی، حضور نشانه‌های امور واقعی که در بندهای متن او به دید می‌آید، زمینهٔ فرهنگی‌ـاجتماعی روزگار او را نمایندگی نمی‌کنند. میان دوگانهٔ شهر و روستا که اصولاً هم هنر مدرن را می‌باید، جُنبشی برآمده از فضای مدنیّت شهری بدانیم، همیشه آتشی طرف روستا و ملزومات ویژهٔ آن را به قدرت حفظ کرده است و این خود به گفتهٔ دُرست براهنی، نشأت‌گرفته از «جهان‌بینی» اوست که «یک جهان‌بینی طبیعی‌ـتجربی است. شهر او را سرگردان می‌کند. سرگشتگی شهر را او نمی‌تواند درک کند، گرچه می‌تواند حس کند. و چون در همان حدود و حسیّت ساده باقی می‌ماند، نمی‌تواند دربارهٔ شهر، بینش خاصّ تجربی، فرهنگی و یا تاریخی داشته باشد» (براهنی، ۱۱۴۳:۱۳۸۰). شعر «خنجرها،...» از دفتر «آهنگ دیگر»، که از دو شخصیّت اصلی «اسب سفید وحشی» و «راکب نشسته»، روایت می‌کند، می‌بینیم که عناصر فضاسازانه‌ای که شاعر در آن به کار گرفته، هیچ‌کدام از واقعیّات زندگی امروز، حکایتی نمی‌کنند.

اسب، آخور، دشت، قلعه، قصیل در:

«اسب سفید وحشی / بر آخور ایستاده گرانسر / اندیشناک سینهٔ مفلوک دشت‌هاست / اندوهناک قلعهٔ خورشیدسوخته‌ست / با سر غرورش، امّا دل با دریغ ریش / عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش» (آتشی، ۱۳۹۰:۲۶).

اسب، سیلاب، درّه، گوزن، پلنگ در:

«اسب سفید وحشی، سیلاب درّه‌ها، / بسیار از فراز که غلتیده در نشیب / رَم داده پُرشکوه گوزنان / بسیار در نشیب که بگسسته از فراز / تاراندهٔ پُرغروژ پلنگان» (همان: ۲۶).

راکب، ترکش، خفتان، شمشیر، خنجر، بیابان در:

«با راکب شکستهٔدلْ امّا نمانده هیچ / نه ترکش و نه خفتان، شمشیر مرده است / خنجر شکسته در تن دیوار / عزم سترگ مرد بیابان فسرده است» (همان: ۲۸).

ما جهت پرهیز از اطالهٔ کلام و رسیدن به شعرهای بعد و ادامهٔ بحث، از بیان سایر ملایماتی که آتشی به‌تناسب، در این اثر ماندگار ادبیّات معاصر خود آورده است، می‌گذریم. نکته آن‌که، با این فُرم «بازی‌های کلامی»‌ای که او به کار بسته است، به هر توفیق مؤثری هم که دست بیابیم، نمی‌توان فهمی درخور از وضعیّتی پیدا کرد که در آن کسی همچون فروغ که به حقّ او را مدرن‌ترین شاعر شعر نو لقب داده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۷)، در مصاحبه‌ای چنین می‌گوید: «امروز همه‌چیز عوض شده، دنیای ما ارتباطی با دنیای حافظ و سعدی ندارد. من فکر می‌کنم که حتّی دنیای من، ارتباطی با دنیای پدرم ندارد. چون محیط زندگی ما عوض شده، به نظر من، تمام مفاهیم زاییدهٔ شرایط محیط هستند» (طاهباز، ۱۳۵۵:۵). به‌راستی دنیای آتشی از روی نشانه‌های متنی‌ای که بالا آوردیم و در مقدّمه هم اشارهٔ نظری آن مطرح گردید، نه حتّی با دنیای حافظ و سعدی که پیشتر از این کلاسیک‌ها، با دنیای حماسه‌خیزانهٔ فردوسی توس نزدیک‌تر نیست؟! در شعر «گلگون‌سوار» نیز، نگرش روستاباور شاعر وقتی‌که در تقابل با دال‌های حیات پُرجوش شهری قرار می‌گیرد، به واقعیّت از پیش‌ساختهٔ ذهن او، وضوح بیشتری می‌بخشد.

خیابان، چارراه، چراغ‌قرمز در:

«باز آن غریب مغرور / در این غروب پُرغوغا / با اسب در خیابان پُرهای‌هوی شهر / پیدا شد. / در چارراه / باز / از چراغ‌قرمز / بگذشت» (همان: ۱۷۹).

سوت پاسبان، بوق ماشین در:

«و اسبش / از سوت پاسبان / و بوق پُردوام ماشین‌ها / رم کرد» (همان: ۱۷۹).

دختران شهر، مدرسه در:

«... و دختران شهری را / که می‌رفتند / از مدرسه به خانه / تماشا کرد» (همان: ۱۷۹).

میدان، تندیس در:

«آن‌سوی‌تر / در جنب‌وجوش میدان / اسبش به بوی خصمی نامرئی، / سُم کوبید / و سوی اسب یال‌افشان تندیس / شیهه کشید» (همان: ۱۸۱).

حریق، کلبه، مرغک، جنگل، خطّه، جلگه، دریا در:

«آن‌گاه که حریق غروب / در کلبه‌های آب / فرو می‌مُرد / و مرغک ستاره‌ای از جنگل افق / بر شاخهٔ شکستهٔ ابری / می‌خواند / کج‌باوران خطّهٔ افسانه / از پشت‌بام‌ها / با چشم خویش دیدند / که آن غریب مغرور / بر جلگهٔ کبود دریا می‌راند» (همان: ۱۸۱).

از سویهٔ دریچهٔ نگاهی که ما به سه شعر آتشی در این مقاله داریم، «گلگون‌سوار»، تنها فقره‌ای است که در آن «قهرمان لیریک» شاعر (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۴۲)، به هیأتی کاملاً خصیصه‌نما، به «شهر»ی وارد می‌شود که درنهایت، تصویری که او از این تجربه به دست می‌دهد، هندسهٔ واقعیّت مدّ نظر خود را برای مخاطب، عیان می‌سازد. شخصیّت اوّل شعر، در تلاقی‌ای که با نشانه‌های مدنیّت امروزین که در بالا برشمردیم دارد، همچنان به همداستانی با آن نمی‌رسد و «شهر» را با همان غُربت ورودی که داشت، در سکوت ناهم‌تاریخی مألوف خود، ترک می‌کند. هیچ شکلی از دیالوگ که حکایت از نوعی آشتی و تلاش، جهت ارتباط با این مناظر شهری داشته باشد، در این نمونه‌ها دیدنی نیست؛ چراکه «آتشی قدم به شهری نهاده است که هیچ‌کجای آن برایش آشنا نیست. او حوصلهٔ تحمّل و شناخت تدریجی آن را ندارد و شتاب‌زده می‌خواهد تا همه کوچه‌پس‌کوچه‌های آن را زیر پا بگذارد» (نوری‌علاء، ۱۳۴۸: ۲۲۲). سوار «گلگون»، اگر هم بخواهد نمی‌تواند از مرکب خود پیاده شده، قدم در «خیابان» بگذارد و چنان فهمی به هم برساند که دیگر نه از «چراغ‌قرمز» عبور کند، و نه در چشم «دختران شهری»، «غریب» بیاید. عموم قهرمان‌های آتشی که در شعرهای دیگر او نیز به شکل‌های گوناگون خود را نشان می‌دهند به دنبال یک چیز هستند و آن هم «ثبات» است. این ثبات و عدم‌تغییر، اصل اوّل و آخر جهان‌بینی سنّتی است که دنیای «واقعی» ذهن آتشی را بنا نهاده ست. ازاین‌روست که این تیپ آدم‌ها، در دنیای شلوغ و تپندهٔ شهری، زندگی‌ای ندارند و «در این جهان، ثبات فقط به معنی آنتروپی و احتضار آدمی است. اگر بگوییم جامعهٔ ما پراکنده می‌شود در واقع گفته‌ایم که زنده و سالم است» (برمن، ۱۳۸۶: ۱۱۸). اتّفاقاً باید در اینجا از یادکرد یک نکته نیز غافل نبود و آن اینکه اگر آتشی در شعر معاصر ایران، توانسته است برای هنر خود، جایگاهی شایستهٔ نگاه روستایی‌اش دست‌وپا کند، از قبَل همین ناهم‌آمیزی نگرش اصیل خود با جهانی است که مال او نبود. در این اقلیم اگرچه بر هنر او نقدهایی می‌توان داشت، هر چه هست شعرش از مدرنیتهٔ تصنّعی که در دفترهای بعدی او به‌خصوص شعرهای بعد از انقلابش را به شدّت معیوب ساخته است، مبرّا است. درست می‌گفت فروغ وقتی‌که به او توصیه می‌کرد که «نباید به تهران می‌آمد، بچّه‌های تهران آدم را خراب می‌کنند. اگر خودش را حفظ کند خیلی خوب خواهد

شد» (جلالی، ۲۲۳:۱۳۷۷)، و گوش نکرد و در نتیجه خوب هم نشد! خود آتشی نیز در مقدمّه‌ای که بر گزینهٔ اشعارش نوشته، نهیبی از این بابت بر وجدان خود می‌زند امّا چه سود که فاصلهٔ حرف تا عمل، فاصله‌ای است از اصالت و هویّت داشتن تا برخودبستن و به اضمحلال رفتن: «آخر تو شاعر قرن بیستم هستی، شاعر عصر فیزیک کوانتمی، شاعر جهان آهن و اتم، تو اسب‌هایت را در چنین عرصه‌ای چگونه یله می‌کنی؟ نمی‌ترسی که قطارها و کامیون‌های عظیم همهٔ آن‌ها را له و لورده کنند؟ و خودت را هم؟» (آتشی، ۹:۱۳۷۵).

شعر «ظهور» را شکستی تلقّی می‌کنیم از منظر نظریهٔ گفت‌وگویی به معنای باختینی کلمه در رویارویی با پدیدهٔ جدید «مدرنیّت» به‌اصطلاح داریوش آشوری. ما در زیر به انگاره‌های واقعی آن جهت شناخت بهتر مدخل تاریخی‌ای که گفتیم، می‌پردازیم:

جَط (شتربان)، تپّه، گزدان، ماسه، شقایق در:

«عبدوی جط دوباره می‌آید / با سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم، / از تپّه‌های آن‌سوی گزدان خواهد آمد / از تپّه‌های ماسه، / که آنجا / ناگاه / ده تیر نارفیقان گُل کرد / و ده شقایق سُرخ / بر سینهٔ ستبر عبدو / گُل داد » (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۳۶).

عقاب، اَبلَق، شیههٔ اسب، تذرو، باد، ابر، آبیاری، قشلاق، اُطراق‌گاه، ایل، تنگهٔ دیزاشکن، پلنگ، برنو، کُچّه، قوچ، گردنه در:

«آیا عقاب پیر خیانت / تازنده‌تر / از هوش تیز ابلق من بود؟ / که پیشتر ز شیههٔ شکّاک اسب / بر سینهٔ تذرو دلم بنشست؟ / آیا شبانعلی / پسرم، را هم؟ / باد ابرهای خیس پراکنده را / به آبیاری قشلاق بوشکان / می‌بُرد / و ابر خیس / پیغام را / سوی اُطراق‌گاه: / امسال ایل / بی‌وحشت معلّق عبدو جط / آسوده‌تر ز تنگهٔ دیزاشکن / خواهد گذشت / دیگر پلنگ برنو عبدو / در کُچّه نیست منتظر قوچ‌های ایل / امسال / آسوده‌تر / از گردنه، سرازیر خواهید شد...» (همان: ۲۳).

خَزَگ، مار دوسر در:

«در تپّه‌های آن‌سوی گزدان / در کُندهٔ تناور خرگی / از روزگار خون / ماری دوسر به چلّه / لمیده است» (همان: ۲۳۸).

و باز هم از آوردن دیگر عناصر محلّی شعر که در ترسیم شفاف نمادهای دشتستان که زمینهٔ واقعی شعر «ظهور» را، ایجاد کرده‌اند، کمک بیشتری می‌تواند به ما بکند، چشم‌پوشی می‌کنیم. باوجوداین، از روی همین دال‌هایی که ارائه شد نیز به‌سادگی می‌توان تشخیص داد که آتشی تا چه اندازه، جهان واقعیّت شعر خویش را بدهکار نگاهی «ناتورالیستی» است. مکتبی که اوج آن در جهان غرب با مقالات زولا به سال‌های دههٔ ۱۸۸۰، به پایان رسیده بود (سیّدحسینی، ۴۰۳:۱۳۹۳). به‌راستی باید از شاعر پرسید واقعیّتی که در این شعر به تصویر درآمده، منبعث از

کدام دورهٔ تاریخی است. تاریخ عینی مدرن پیش چشم ما، یا تاریخ ذهنی بریده از حقیقت جهان بیرون؟ «آتشی با پناه بردن به عناصر دل‌خواهی مثل توبره، آخور، اصطبل، اسب، پلنگ و... با تعصّب‌ورزیدن بر حفظ بدویّت این عناصر در شعر با جهان و مفاهیم تازه، قطع ارتباط می‌کند. این ذهنیّت فئودالی در مواجهه با دنیای متحوّل معاصر، خجول و خلوت‌گزین است» (باباچاهی، ۴۰۴:۱۳۷۷). وصف‌های عینیّت‌سازی که آتشی در شعر «ظهور» می‌آورد، مخاطب را مُجاب می‌کند که شاعر، نه در پی آشتی و ارتباط‌گرفتن با جهان پیرامون است که هر لحظه نیز از آن در حال گریز دائم است. «عبدوی جط» شعر آتشی به «ده‌تیر نارفیقان» کشته شده است و هنوز روح سرگردان او، در آتش انتظار انتقام‌کشی فرزندش «شبانعلی» در «تپّه‌های ماسه» و «گزدان دشتستان»، می‌سوزد، چه آن هم شبانعلی‌ای که خود را در اسارت عشق «شاتی ـ دختر زیبای کدخدا ـ» می‌بیند و برسری، «سرکوفت مداوم جطزادی» هم او را از اراده و تصمیمی قاطع، تهی کرده است. ما بر آن هستیم که در شعر مدرن، حرکت انسان به سوی جهانی است که به قول هایدگر بر او در حال گشوده گشتن است. اصولاً کارمایهٔ آشنایی‌زدایی‌های شعری چیزی جز این نمی‌تواند بود «به این معنی که، در از نو دیدن اُبژه، فهم ما از کلّ زمینهٔ کردارها و ادراک‌های آن اُبژه، دگرگون می‌شود» (کلارک، ۸۱:۱۳۹۲). با این تفسیر است که شعر آتشی همیشه بهانه کم می‌آورد و چنانکه آوردیم با عقب‌گشت به همان بهانه‌های معتاد قدیمی، آن‌ها را در قامت واقعیّتی با شکل و شمایلی جدید، بازآفرینی می‌کند (لنگرودی، ۴۴۷:۱۳۷۸).

۳. ۲. اسطوره

در توضیح مفاهیم بنیادین هستی، سوژه‌ای که از توان درک مدرن فرایندهای آن برخوردار نیست، گُزیری جز آن‌که به مکانیسم‌های «اسطوره‌ای» برای فهم خود متوسّل شود، ندارد. به اعتقاد لوی استراوس «اسطوره‌ها نشان می‌دهند که انسان بر اساس تقابل‌های دوجزیی می‌اندیشد و بنیانی‌ترین تقابل در اندیشهٔ بشر، بین طبیعت و فرهنگ است» (پاینده، ۳۰۶:۱۳۹۷). در سه نمونهٔ مورد اشارهٔ مقاله، می‌بینیم که آتشی با رویکردی «طبیعی»، تنازعات و مناقشات ذهنی خود را با تکیه بر بینشی «تمثّلی» برای مخاطب شعر تبیین می‌کند. بینشی که «مبتنی بر معنویّتی نشأت‌گرفته از خاطرهٔ ازلی و تجربهٔ مبدأ است که محور آن را اعتقاد به حیات مطلق و اُسوه‌های آرمانی تشکیل می‌دهد و این در برابر بینش مفهومی و تحلیلی است که تنها راه شناخت هر شیء در نظر انسان جدید است» (حمیدیان، ۱۰:۱۳۹۳).

در نگاهی کلیّت‌مبنا به قهرمان‌ها، توصیفات و به‌ویژه تنش و دغدغه‌های موجود در متن شعرهای «خنجرها...»، «گلگون‌سوار» و «ظهور»، شاهد اُلگویی واحد در پرداخت ساختار هر سهٔ آن‌ها هستیم که اغلب کوششی است در جهت هم‌راستا کردن این فقرات با محور تک‌نگاه «تمثّلی»‌ای که پیش‌تر گفته شد و نیز پرهیز از ارائهٔ شناختی جُزءنگر که دربردارندهٔ تمایزات گونه‌گون و وجوه یکّه‌باور این‌دنیایی باشد. اضافه می‌کنیم که در تبایُن

دو عنصر «تیپ» اسطوره‌ای و «شخصیّت» مدرن، از منظری روایت‌شناسانه، آتشی بیشترین سرمایهٔ هنری خود را مصروف پروراندن «تیپ»های اشعار خود می‌کند. در تیپ‌سازی است که «نویسنده به ترسیم انسان‌هایی مشخص و رخدادها و موقعیّت‌هایی معیّن می‌پردازد. این شخصیّت‌ها و رخدادها برای آن‌که بتوانند واقعیّت‌ها را به‌درستی تقلید کنند؛ باید تیپیک باشند، چون هر چیز مشخّص و جزئی، تنها درصورتی‌که تیپیک باشد قادر به تمثیل خواهد بود» (موران، ۱۰۵:۱۳۹۶). ما در زیر، ذیل عنوان‌های «قهرمان» و «معشوق»، جوانب اسطوره‌پردازانهٔ شاعر از این دو مقولهٔ برجستهٔ شعرهایش را بررسی خواهیم کرد:

۳. ۲. ۱ قهرمان

در هر سه شعر آتشی، روایت آدم‌هایی را داریم که به سان «قهرمان‌های لیریک» عکس‌برگردان شکست‌ها و آرزوهایی مشابه‌اند:

اسب سفید وحشی و راکب نشسته

باید صادقانه بدین نکته اذعان کرد که اصلی‌ترین قهرمان همهٔ دفاتر شعرهای منوچهر آتشی، همین «اسب سفید وحشی» مشهور اوست. شاعر با آوردن توصیفی رمانتیک و درعین‌حال حماسی که از گذشته و حال این اسب به دست می‌دهد، او را به جایگاه رفیع اسطوره‌ای در تاریخ اسب‌های شعر فارسی برمی‌کشد. شروع شعر نیز با «اکنون» زندگی اسب آغاز می‌گردد که کنونی است شکست‌خورده و حسرت‌زده معارض با گذشته‌های دور شُکُوهْناک:

> «اسب سفید وحشی / بر آخور ایستاده گرانسر / اندیشناک سینهٔ مفلوک دشت‌هاست / اندوهناک قلعهٔ خورشیدْسوخته است / با سر غرورش، امّا دل با دریغ، ریش / عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۶).

شاعر با سرایش این بند نخست، سعی به ترسیم درخودشکستگی‌های قهرمان اسطوره‌ای را دارد که با واقعیّات تلخ روزگار معاصر خود، کنار آمدنی نیست و چنانکه در ادامه به تصویر می‌کشد، همهٔ تفاخر خود را به شکست‌ناپذیری‌های استوار دوران باستانی‌اش دارد؛ آن زمانی که:

> «اسب سفید وحشی، سیلاب درّه‌ها / بسیار از فراز که غلطیده در نشیب / رَم‌داده پُرْشکوهْگوزنان/ بسیار در نشیب که بگسسته از فراز / تارانده پُرْغرور پلنگان... خورشید بارها به گذرگاه گرم خویش/ از اوج قلّه، بر کفل او غروب کرد / مهتاب بارها به سراشیب جلگه‌ها / بر گردن ستبرش پیچید شال زرد/ کُهسار بارها به سحرگاه پُرْنسیم / بیدار شد ز هلهلهٔ سُمّ او ز خواب» (همان: ۲۷).

تا همین اندازه در فقرهٔ بالا می‌توان به‌روشنی دید که در ساختار شعر، چگونه «اسب سفید وحشی»، با جُفت‌های دوگانه‌ای همچون «سیلاب درّه‌ها، پُرشکوهْ‌گوزنان، پُرغرورُپلنگان، خورشید، قلّه، مهتاب، جلگه، کُهسار، سحرْگاه پُرْنسیم، هلهلهٔ سُم»، هم‌نشین شده و هدف از این تقابل‌ها هم چیزی نیست جز تأکید چندباره بر خصلت‌های قهرمانی و حماسی ـ اسطوره‌ای «اسب سفید وحشی».

در لخت بعدی که آتشی سخن از «سوار» این اسب به میان می‌آورد، همچنان همان ویژگی‌های برخاسته از نگاه تک‌باورانهٔ خاطرهٔ ازلی و متافیزیک حضور اسطورهٔ «راکب نشسته»، بر فضای توصیفی شعر سایه افکنده است. دیالوگ‌گونه‌ای که میان «سوار» و نگاه پرسش‌گرانهٔ «اسب» که «جویای عزم گمشدهٔ اوست»، برقرار گشته است، از زبان راوی می‌خوانیم که:

> «با راکب شکسته‌دل امّا نمانده هیچ / نه ترکش و نه خفتان، شمشیر مرده است / خنجر شکسته در تن دیوار / عزم سترگ مرد بیابان فسرده است» (همان: ۲۸).

با تناظری که می‌توان میان مفهوم «شکست» که هم اسب پیشتر در جهان فعلی آن را تجربه کرده بود و «سوار» نیز الآن از آن حکایت می‌کند، برقرار کرد، و باز یادکرد خاطرات دلاوری‌های رشک‌انگیز گذشتهٔ «سوار» که پایین‌تر پاره‌ای از آن را می‌آوریم ـ و در این معنا هم با «اسب» اشتراکات مضمونی به هم می‌رساند ـ این نتیجه را خواهیم داشت که اسطورهٔ «اسب سفید وحشی» خود استعاره‌طوری است از آن روی سکّهٔ مرد «سواژ»کار.

> «اسب سفید وحشی! / من با چگونه عزمی پرخاشگر شوم / من با کدام مرد درآیم میان گَرد / من بر کدام تیغ، سپر سایبان کنم / من در کدام میدان جولان دهم ترا / ... اسب سفید وحشی! / بگذار در طویلهٔ پندار سرد خویش / سر با بُخور گَند هوس‌ها بیاکنم / نیرو نمانده تا فرو ریزمت به کوه / سینه نمانده تا خروشی به‌پا کنم / اسب سفید وحشی! / خوش باش با قصیل تر خویش!» (همان: ۳۰).

ما در شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» و هم در دو شعر دیگر «گلگون‌سوار» و «ظهور»، با «تیپ»هایی روبه‌روییم که اندرون جهان اسطوره‌باور ذهنیّت منزوی شاعر، برای خود، قهرمانْ‌مردان درخشانی بوده‌اند و آن‌گاه که با این دنیای ملموس عینیّت‌مبنا آشنا می‌گردند، در حجم سنگینی از شکست‌های باورنکردنی، به عنصری «ضدّ قهرمان»، ماهیّت خود را تغییر می‌دهند. در نمونهٔ بالا، آن «سوار» که موقعی «عزمی پرخاشگر» داشته است و با «مردان خود به میان گَرد» می‌آمده، دم‌خور «تیغ و سپر» بوده است و «اسب» را «در میدان، جولان» می‌داده، اکنون به آن‌چنان روزی گرفتار آمده است که با وصفی که به شکلی کاملاً «ناتورالیستی» و نزدیک به حالات یک چهارپا از او داده می‌شود، «در طویلهٔ پندار سرد خویش»، «سر با بخور گند هوس‌ها آکنده» است. او همواره در پی شکوه باستانی از دست‌رفته، با گریز از حقیقت گزندهٔ تاریخ زندهٔ معاصر خود، تنهاچاره را در آن می‌بیند که به دنیای وسوسه‌برانگیز اسطوره‌های ازلی ذهن خود پناهنده شود.

گُلگون‌سوار

در شعر «گلگون‌سوار» از مجموعهٔ «آواز خاک» نیز، اُلگـوی «سـوار غریـب» و «اسـب» او بـا هیـأتی از سـاختاری جدید، دوباره تکرار می‌گردند. در این فقره هم شاهد آن هستیم که «آن غریب مغرور»، بـدون داشـتن هـیچ نسـبتی بـا جهان واقعی که نشانه‌های آن حکایت از وضعیّتی نوپدید را دارند، با سکوتی اسطورهٔگون، در پایان شـعر، «بـر جلگـهٔ کبود دریـا»، می‌رانـد. ایـن نمونـه کـه از دو قسـمت تشـکیل یافتـه، «سـوار» در بخـش نخسـت بـا گشـت‌وگذاری «غریب»وار در شهر و مأیوس از برقراری کم‌ترین اُنس و اُلفتی با هیچ‌یک از مظاهر مدرنیسم امـروزی، درمانـده از آن وضعیّت بیگانه، خود را خلاص می‌کند. در همان ابتدا می‌بینیم که سر «چار راه»، او «چراغ‌قرمز» را رد می‌کند:

«باز، آن غریب مغرور / در این غروب پُرغوغا / با اسب در خیابان‌های پُرهیاهوی شهر / پیدا شد. / در چار راه / باز / از چراغ‌قرمز، / گذشت» (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۷۹).

قید «باز» نشان از آن می‌دهد که «سوار» شعر، علی‌رغم اینکه قبل‌تر هم، چند بار به این ساحت از هسـتی مـدرن ورود پیدا کرده، امّا هنوز نیز با خُلق و خویی «روستایی»، نتوانسته است که با نظام جدید موجود، کنار بیایـد. و این‌کـه چرا باوجوداین همچنان داخل «شهر» می‌شود، خود نشان از آن است که او را از این حرکـت نـاگزیر، گریـزی نیسـت گواینکه این بار، بار آخرش هم باشد. و در ادامه نیز:

«و اسبش / از سوت پاسبان / و بوق پُرْدوام ماشین‌ها / رَم کرد» (همان: ۱۷۹).

عدم تجانُس «سوار گلگون» و محیط ناآشنای پیرامون او، در همین یک‌فعل «رَم کردن»، تشـخیص‌دادنی اسـت. اسبی که سابق بر این، بسان «سیلاب درّه‌ها، از فراز در نشیب غلتیده» و «پُرْشکوهْ گوزنـان» را «رَم‌داده» بـود و «بسـیار در نشیب که بگسسته از فراز» و «پُرْغـرور پلنگـان» را «تارانـده» بـود، اکنـون از «سـوت پاسـبان و بـوق ماشـین‌ها»، این‌چنین ترس‌خورده، رم می‌کند.

گره تنش‌افزای شعر «گلگون‌سوار» آن زمان به حقیقت گشوده خواهد شـد کـه در فـراز پایـانی، قهرمـان روایـت، «شهر» و «هیاهو»های بسته به آن را وانهاده، پی‌سپار همان قلمرویی می‌گردد که از آنجا آمده بود و به آن بـوم و خـاک، تعلّق خاطر داشت.: بله، دیار اسطوره! که گفته‌اند: «هرکسی کو دور ماند...».

«آن‌گاه که حریق غروب، / در کُلبه‌های آب، / فُرو می‌مرد / و مرغک سـتاره‌ای از جنگـل اُفـق / بـر شاخهٔ شکسته-ی ابری، / می‌خواند / کج‌باوران خطّهٔ افسانه / از پشـت‌بام‌ها، / بـا چشـم خـویش دیدند / که آن غریب مغرور / بر جلگهٔ کبود دریا می‌راند» (همان: ۱۸۱).

سوار و مرکبش که از حضور مزاحم خود در «شهر»، طَرْفـی برنمی‌بندنـد، در عـوض بـا پشـت‌نمودن بـه تـاریخ متعیّن، راه سرزمینی را در پیش می‌گیرند که در تخالف با فضای ناآشـنای «شـهری»، بـا حقیقـت اسـطوره‌بنیاد آن‌دو، بیش‌تر سنخیّتی سرشتین دارد. می‌بینیم که در اینجـا نیـز قهرمـان شـعر گریـزان از عـوالم آشـفتهٔ انسـانی جدیـد، بـه

«طبیعتی» آرام که بر او آغوشی آشنا بازکرده است، سلام می‌گوید. دال‌هایی از قبیل «غروب»، «کلبه، آب»، «مرغک، ستاره، جنگل، افق»، «شاخه، ابر»، «جلگه، دریا» همگی دعوتی‌اند از سوی جهانی «ناتورال»، برای قهرمانی که هیچ‌وقت از «اهالی امروز» نبوده است.

عَبدُوی جط، شبانعلی

در شعر «ظهور»، از همان دفتر «آواز خاک»، کُهن‌اُلگوی «قهرمان اسطوره‌ای»، بار دیگر در قامت دیگرگون «عبدوی جط» و پسرش «شبانعلی»، خود را نمایان می‌سازد. عبدویی که نه‌چندان دیریست که «ده تیر نارفیقان»، «مدال عقیق زخم» را بر سینه‌اش نشانده و او را کشته است. امّا راوی هنوز با امیدی فرازمینی، آمدنش را انتظار می‌کشد و چنان‌که در پایان شعر تصریح می‌گردد، قرار است:

«تا ننگ پُرْشقاوت جط‌بودن را / از دامن عشیره، بشوید / و عدل و داد را / مثل قنات‌های فراوان آب/ از تپّه‌های بلند گزدان / بر پهنهٔ بیابان جاری کند» (همان: ۲۴۲).

در ترسیم «تیپ» قهرمان «عبدو»، با تکیه بر مفاهیم کلّی‌ای همچون «دشمن = نارفیق» در:

«ده تیر نارفیقان گُل کرد / و ده شقایق سُرخ / بر سینهٔ ستبر عبدو / گل داد» (همان: ۲۳۶). در حاشیه اضافه کنیم که «شقایق سُرخ» خود نماد جاافتاده‌ای است از مفهوم اسطوره‌ای و مقدّس «شهادت».

ـ **«خیانت»:**

«آیا عقاب پیر خیانت / تازنده‌تر / از هوش تیز ابلق من بود؟» (همان: ۲۳۶).

ـ **«دلاوری»:**

«دیگر پلنگ برنو عبدو / در کُچّه نیست منتظر قوچ‌های ایل» (همان: ۲۳۸).

و «مار دوسر» هم که استعاره‌ای می‌تواند باشد از «تفنگ» عبدو و نماد دلیری‌هایش در:

«در تپه‌های آن‌سوی گزدان / در کُندهٔ تناور خرگی / از روزگار خون / ماری دوسر به چلّه / لمیده است» (همان: ۲۳۸).

آتشی سعی در نزدیک کردن قهرمان به تاریخی را دارد که با روزگار زیستهٔ شخص او، هیچ‌وجه نسبتی نمی‌یابد. پیش‌ازاین در مقدّمه هم به‌تفصیل آوردیم، که تاریخ معاصر، تاریخ ثبت جزییات حیات است و آتشی با تداوم الگوی پیشین «راکب نشسته» بر «اسب سفید وحشی»، «عبدوی جط» را نیز لامحاله بی‌تاریخ می‌خواهد و این

خود یگانه‌شرط اسطوره‌پردازی شاعر است: «ستایش بی‌واسطهٔ کلیّت، رازگونگی کلیّت به‌عنوان نوعی بی‌واسطگی، نفی وساطت‌ها و پیوندهای درونی مجموعه با یکدیگر، منجر به خلق اسطوره می‌شود» (فراروش، ۴۸:۱۳۹۰).

در خصوص «شبانعلی» باید گفت که او نیز «تیپ»ی است در «محور جانشینی» که هرچند در جهان زندگان می‌زیَد، از «روح سرگردان» پدرش ـ «عبدوی جط»ـ نمایندگی می‌کند. می‌توان همان مفاهیم غیر زمینی‌ای را که در باب پدر کشتهٔ او صادق بود، در مورد فرزند نیز به نوعی دیگر، کارگر دانست:

«آیا شبانعلی پسرم... / سرشاخهٔ درخت تبارم را / ـ بر سینهٔ دلاور / ده تیر نارفیقان، / گل‌های سُرخ سُرب / نخواهد کاشت؟ / از تنگ‌چین شالش، چرم قطارش آیا از خون خیس؟...» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۳۹).

می‌گوییم که سرنوشتی که «شبانعلی عاشق!» را نیز چون «عبدوی جط» اسیر خود کرده، فراتر از شکست‌ها و استیصال از جهان انسان‌های اطراف او نیست:

«زخم دل شبانعلی / از زخم‌های خونی دهگانهٔ پدر، / کاری‌تر بود / کاری‌تر و عمیق‌تر / امّا سیاه!» (همان: ۲۴۰).

گویی او نیز گرچه به‌مثابهٔ «پهلوانی زنده» است امّا به‌راستی شهیدی است که نصیبش از این هستی چیزی به‌جز غم عشق دختر زیبای کدخدا و تحقیری نسلی و «طبقاتی» او، نمی‌تواند بود:

«آری شبانعلی را، / زخم زبان / و آتش نگاه شاتی بی‌خیال / سرکوفت مداوم جط‌زادی / و درد بی‌دوای عشق محال / از اسب لخت چموش جوانی / به خاک کوفت» (همان: ۲۴۱).

و هم درست به همین خاطر است که شاعر در پایان‌بندی شعر، از نو با لحنی اسطوره‌ستا، تکرار کرده است که:

«عبدوی جَط دوباره می‌آید / از تپّه‌های ساکت گزدان...» (همان: ۲۴۲).

۳. ۲. ۲معشوق

از دیگر وجوه انسان «اسطوره»ای در سه‌شعر مورد بحث ما در این مقاله از آتشی، حضور «تیپ» معشوق است که همچون قهرمان‌هایی که بررسی کردیم، حائز ویژگی‌هایی نیست که بتوان او را در عداد «زن»های مدرن ایرانی به شمارآورد که فروغ از زبانشان گفت:

«و این منم / زنی تنها / در آستانهٔ فصلی سرد / در ابتدای درک هستی آلودهٔ زمین...» (فرّخ‌زاد، ۱۳۷۷: ۲۳).

هراندازه که هنر فرّخ‌زاد در تلاش ترسیم چهرهٔ معشوق امروزین، خواننده را به حقیقت وجود انسانی او نزدیک‌تر کرده، شعر آتشی ما را از این چهره، دور و دورتر می‌کند. و این در حالی است که «هنر متوجّه انسان است، انعکاسی

از واقعیّت است که اصلْ در آن، انسان‌گونه‌انگاری است و بـه معنـایی کـه هگـل در نظـر داشـته، مـا را بـه خویشـتن بازمی‌گرداند» (جورج، ۱۳۷۲:۹۶).

دختران، مادیان

در «خنجرها،...» می‌خوانیم که:

«اسب سفید وحشی با نعل نقره‌فام / بس قصّه‌ها نوشته به طومار جادّها / بس دختران ربوده ز درگاه غرفه‌ها» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۶).

و در ادامه:

«اسب سفید وحشی! / آن تیغ‌های میوه‌شان قلب‌های گرم / دیگر نرُست خواهد از آسـتین مـن / آن دختران پیکرشان مادّه‌آهوان / دیگر ندید خواهی بر تَرک زین من» (همان: ۲۹).

در هر دو مورد بالا، وصفی که از «دختر» شعر آمده، بدون اشاره‌ای حتّی به «نام» او، و نیز فـارغ از ارائـهٔ کمتـرین جزییاتی، تنها درخور آن است که توسّط «راکب» قبلاً «سوار» و اکنون «نشسته»، «بر ترک زیـن» او، «ربـوده» گـردد. می‌دانیم که مانیفست شعر عاشقانهٔ معاصر ایران، «افسانه»‌ای است که نیما به دی‌ماه سال ۱۳۰۱ منتشـر کـرده اسـت. آنجا راوی برای نخستین‌بار است که در تاریخ شـعر فارسـی، معشـوق را بـه «اسـم» صـدا می‌کنـد. و طُرفـه‌تر آن‌کـه «افسانه» نیز در مقام معشوق نوظهور شعر مدرن، از «عاشق» خود گله‌گُزاری‌های زیادی دارد. بااین‌همه، بایـد آتشـی را دید دو دهه بعد از «افسانه»‌ی نیما که هنوز معشوق شعر جدید را با همان «ماده‌آهوان ربـودن»‌ی، مقایسـه می‌کنـد. در مدخل «قهرمان» این شعر، گفتیم که «اسـب سـفید وحشـی» خـود، می‌توانـد عکس‌برگردانـی باشـد از «تیـپ» «سوار» آن، اینجا نیز بر این سیاقیم که خطاب «راکب نشسته» به او که:

«اسب سفید وحشی! / خوش باش با قصیل تر خویش / با یاد مادیانی بـور و گسسـته یـال / شـیهه بکش، مپیچ ز تشویش» (همان: ۲۹).

به یک معنا «مادیان» برای «اسب»، باز همان تصـویری از اُلگـوی «معشـوق» تمثّلـی اسـت بـرای آن «سـوار» پیش‌گفتـه. آنچـه کـه در بـاب بنـد بـالا بیشـتر شـایان گفـتن اسـت، تقـابلی اسـت میـان دو فعـل «خوش‌بـودن» و «تشویش‌داشتن». ناتوانی راوی شعر در تعامل با جهانی که غیر متـافیزیکی اسـت و بـه‌ناچار «غیـاب» معشـوق را در پی داشته و این خود حرمانی به همراه دارد که از عُهـدهٔ تحمّـل «اسـب» بـه‌مراتب خـارج اسـت و درنهایـت او را بـه اضطراب و «تشویش» می‌کشاند. از همین روست که راوی، «حضور» «خوش» معشوقه را برای «اسب مشوش» بـه «یاد مادیانی بور و گسسته‌یال» حواله می‌دهد و فقط در آن عوالم مثال و رؤیایی است که می‌توان از قلـق و «اسـترس»! به دور بود و برای خود تا همیشه «شیهه کشید».

دختران شهری

شعر «گلگون‌سوار»، نمونه‌ای است خصیصه‌نماتر از نمایش مفهوم «معشوق» سنتّی شعر آتشی نسبت به موارد دیگر مطرح شده در این مقاله. این را از آن جهت می‌گوییم که قهرمان شعر در اوّلین مواجهه با «دختران شهری»، که از «مدرسه» ـ یک نهاد مدرن مدنی ـ به «خانه» بازمی‌گردند، از سر تمسخر به آن‌ها پوزخند می‌زند:

«آن‌سوی‌تر، لگام فروبگرفت / با پوزخندی آرام / خم گشت روی کوههٔ زین / و دختران شهری را /
ـ که می‌رفتند / از مدرسه به خانه / تماشا کرد» (همان: ۱۸۰).

البتّه واکنش «دختر»ها هم به تز «پوزخند» «سوار»، آنتی‌تزی است درخور تأمّل. آن‌ها او را در جواب، «غریبه» و «وحشی» خطاب می‌کنند:

«باز آن غریبه؟ / دخترها پچ‌پچ کردند: / باز آن سوار وحشی؟» (همان: ۱۸۰).

از روی همین تعجّب و اَلقابی که «دختر»ها به «سوار» می‌دهند خوب به این نکته می‌توان رسید که چه فاصله‌ای است ژرف میان پدیدهٔ عشق‌های امروزی و آن تصوّر متصلّب و غیر تاریخی‌ای که شاعر از این مفهوم قدیمی پیش خود دارد. نتیجهٔ سنتز چنین کنش و واکنشی از سوی «سوار» شعر هم، چیزی نیست جز خالی کردن صحنه به نفع آن نگاه تسلّی‌بخش که او در ذهن خویش، به مسألهٔ «معشوق» اسطوره‌ای دارد:

«امّا / او / این جلوه‌گاه عشوه و افسوس را / ـ بی‌اعتنا / به آه اضطراب غریزه رها کرد» (همان: ۱۸۰).

شاتی

در شعر «ظهور»، «شبانعلی» فرزند «عبدوی جط» که خود نسخه‌ای‌ست زنده از پدرش، به عشقی بی‌فرجام دچار آمده است که بیش‌تر از آن‌که رنگ و بوی معشوق «افسانه»ی نیما را داشته باشد، شباهت به حالات عشق یک‌طرفهٔ مألوفی را دارد که قرن‌ها پیش حافظ و سعدی را نیز به کام خود فروبرده بود. شبانعلی حق ندارد عاشق «شاتی»ــ دختر زیبای «کدخدا»یی ـ بشود که نه با او هرگز به یک طبقهٔ اجتماعی می‌گنجد ـ و این خود بدان سبب است که بچّهٔ «عبدو»، «جطزاده»ی بی‌مقدار بیش نیست ـ و نه هم هیچ‌نشانی از علاقهٔ متقابل «شاتی» در شعر موجود هست:

«جطزاده را نگاه کن / این کُرمجی ادای جمّازه درمی‌آورد! / او خواستار شاتی زیبای کدخداست!» (همان: ۲۴۰).

مطابق بند بالا، وصال «شبانعلی» با معشوق همان‌اندازه امکان روی‌دادن دارد که حافظ می‌گوید:

یار اگر ننشست با ما نیست جای اعتراض پادشاهی کامران بود از گدایی عار داشت
(حافظ، ۱۳۶۸:۱۳۴)

می‌بینیم که در مبحث «عشق» نیز در شعر آتشی، مخاطب، در آخر کار به وجهی از تاریخ زیستهٔ شاعر نمی‌رسد و این نیست جز همان ناهم‌زمانی ذهنیّت هنرمند که از او شاعری ساخته است که با سعدی شیراز هم‌سوی‌تر به چشم می‌آید تا با نیمای یوش. در شعر آتشی هنوز هم «آتش نگاه» معشوق سنّت با گرمی و حرارت شعله‌ور است و «عشق محال» هم، «درد»ی است بی‌درمان در جان عاشق رنجور که عاقبت کار نیز خیری از «جوان»ی‌اش نمی‌بیند :

«آری شبانعلی را، / زخم زبان / و آتش نگاه شاتی بی‌خیال / سرکوفت مداوم جطزادی / و درد بی‌دوای عشق محال / از اسب لُخت چموش جوانی / به خاک کوفت» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۴۱).

۳. ۳ تراژدی

از دیگر جوانب نقض مفاهیم مدرنیستی شعر آتشی، بررسی سه «قهرمان» نمونهٔ انتخابی، از منظر فهم تراژیک هستی است. ما هیچ بر آن نیستیم که در این مدخل، مبحث تراژدی را در شعر او، به‌گونه‌ای مستقل و به‌تفصیل بازکنیم. همین‌قدر می‌گوییم که خوانندهٔ شعر، تیپ «راکب نشسته» و آن دوتای دیگر را -«گلگون‌سوار» و «عبدوی جط»-، آدم‌هایی با خصلت‌هایی به‌ظاهر تراژیک می‌یابد. بی‌درنگ نیز باید اضافه کنیم که شاخصه‌های تراژدی به معنای مدرنش به‌هیچ‌روی در خصوص این‌گونه «تیپ»ها صدْق نمی‌کند. ازآنجاکه اصولاً تراژدی امروز ژانری است که مشخصّات ویژهٔ خود را در مفهوم «شخصیّت» مدرن می‌یابد که آن‌هم از برساخته‌های تاریخ معاصر جهان است نه «تیپ»های سنتّی: «برای گوته و هگل، هر دو، پیشرفت بی‌وقفهٔ نوع بشر از زنجیره‌ای از تراژدی‌های فردی نتیجه می‌شود» (لوکاچ، ۱۳۸۸:۵۴)، هیچ‌کدام از «قهرمان»های شعر آتشی، دنیای مدرن را به‌مثابهٔ «فردیّت»ی تک‌افتاده، تجربه نکرده‌اند و در روایت آن‌ها «شکست»ی هم اگر می‌بینیم، شکستی نیست که بتوان آن را از مقولهٔ پدیدهٔ «تفرّد» مدرن تلقّی کرد و تضاد همان منافع اصول «خاطرهٔ ازلی» است که گفتیم با وضعیّتی نادل‌خواه که ناخواسته هم به آن پرتاب گشته‌اند. در شعر «خنجرها،...»، «سوار»، با اسب خود دیالوگی از جنس مفاهیم «قدسی» همچون: جنگ‌آوران راستین، صداقت، شجاعت و... دارد که به شدّت در روزگار او از قدر و منزلت سقوط کرده‌اند:

«اسب سفید وحشی! / خالی شده است سنگر زین‌های آهنین / هر دوست کو فشارد دست مرا به مهر / مار فریب دارد پنهان در آستین... / فولاد قلب‌ها زده زنگار / پیچیده دور بازوی مردان طلسم بیم» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۸).

در «گلگون‌سوار» هم که شاهد حضور صریح آن «سوار» در محیط جدید «شهر»ی هستیم، «قهرمان» برای یک‌لحظه هم که شده، حاضر نیست از «اسب» خود پیاده شده، بر «آسفالت جادّه» پای بگذارد. گویی یگانهٔ«اسب»ش خود نماد تمامی معتقدات و موازین لایتغیّری است که گسستن از آن‌ها، از هم‌پاشیدگی هستی

اسطوره‌ای او را به همراه خواهد داشت: «در جریان دگرشدن خویش، رفتار و عادات پیشین که به آدمی آرامش می‌بخشید و بخش بزرگی از زندگی‌اش را می‌ساخت، با درد و رنج از هستی ساقط می‌شود و نتیجه‌اش شخصیّتی است بی‌دفاع» (کوهن، ۷:۱۳۹۶). تقلاّی «سوار» برای حفظ خود بر کوههٔ زین، هنگام مواجهه با «شلوغی شهر» و عکس‌العمل او برابر «دختران شهری» و «اسب»ش که «سوی اسب یال‌افشان تندیس، شیهه‌کشید»، را می‌توان به گریز از فروپاشی تراژیک انسان تاریخ‌مند تعبیر کرد و تلاشش جهت پایداری «ثبات» و دوری از هر نوع درگیربودن در موقعیت‌هایی تنش‌زا:

> «... او / مغرور، / در رکاب / پای‌افشرد / محکم، دهانه را / در فکّ اسب نواخت /... با پوزخندی آرام / خم گشت روی کوههٔ زین / و دختران شهری را / ـ که می‌رفتند / از مدرسه به خانه، / تماشا کرد. /... آن‌سوی‌تر / در جنب و جوش میدان / اسبش به بوی خصمی نامرئی، / سُم کوبید / و سوی اسب یال‌افشان تندیس / شیهه کشید» (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۸۱).

در شعر «ظهور» نیز تراژدی نه از سر تناقضات نیروهای درونی «شخصیّت» «عبدوی جط»، اتّفاق می‌افتد که «روح» «قهرمان»، در اندیشهٔ بازگشت و «انتقام» از جهان همان «نارفیقان»ی است که آرمان‌های اصیل «عبدو» را، به ستم پامال خیانت خود کرده‌اند. زندگی «شبانعلی، پسر»ش هم، سرنوشتی بهتر از «عبدو»ی پدر در ادامه داشت و این تنها «مار دوسر» است که در استعاره‌گونه‌ای از «تفنگ عبدو»، به فکر پاسداری از میراث اندیشه‌های پاک این «قهرمان» آتشی است:

> «امّا، / در کُندهٔ ستبر خَرگ کهن هنوز / مار دوسر به چلّه لمیده است / با او شکیب تشنگی خشک انتقام / با او سماجت گز انبوه شوره‌زار / نیش بلند کینهٔ او را / شمشیر جان‌شکار زهری است در نیام» (همان: ۲۴۱).

۳. ۴. ادبیّات اکثریّت

می‌دانیم که در خوانش یک متن، هر اندازه که میزان «احتمالات» آن متن «بیشتر» باشد، راه بر آزادی مدلول‌ها و لغزندگی دال‌ها نیز گشاده‌تر خواهد بود و این خود نشان از آن دارد که آن واحد ادبی هم به لحاظ ساختمان و صورت، هرآینه به سامان‌تر به نظر می‌رسد (شفیعی‌کدکنی، ۱۷۴:۱۳۹۸). چنین متونی که ما شعر آتشی را نیز مطابق برنهادهای این پژوهش که پیش از این آوردیم از شمول آن خارج دانسته، ادبیّاتی از نوع «اقلیّت» می‌خوانیم. متقابلاً در «ادبیّات اکثریّت»، مخاطب با وجهی از زبان سروکار دارد که در آن حالتی از ارجاع، و نمایش جهان طبیعی بیرون وجه غالب را دارد، و این خود درست نقیض آن نکته است که «معرفت‌شناس استعلایی به رویکرد طبیعی پشت می‌کند و موضع تأمّل را برمی‌گزیند، می‌توان گفت اُبژهٔ ویژهٔ او، نوعی معنا یا برساخت معنایی است نه خود اُبژه» (پیترزما، ۱۳۱:۱۳۹۸). همان‌طور که در مقدّمهٔ بحث هم گفتیم، آتشی، گرفتار آمده در تخته‌بند قدرت

گفتمان سنّت، و از آنجا هم که «هر گفتمان همواره در کشمکش با سایر گفتمان‌هایی است که واقعیّت را به‌گونه‌ای دیگر تعریف می‌کنند» (یورگنسن، فیلیپس، ۸۹:۱۳۹۷)، نخواست یا این‌که نتوانست که «جور دیگر» ببیند و نتیجه آن‌که تسلیم تحریف «واقعیّت»ی شد که به‌مراتب از آن روز و روزگاران او نبود. ما ذیلاً بخشی از تبعات این ادبیّات اکثریّت را، خواهیم شمرد:

۳. ۴. ۱. ادبیّات بازنماگر

اگر ما بپذیریم که «اثر ادبی بیانگر آگاهی تاریخی خاصی است و پیوندی وثیق با زیرمتن تاریخی ـ اجتماعی خود دارد و تفسیر اثر ادبی از تمام رویکردهای تفسیری دیگر بهره می‌گیرد و آن‌ها را در خدمت بازسازی این زیرمتن قرار می‌دهد» (همدانی، ۴۴:۱۳۹۸)، آن‌وقت با تحلیل سه مورد گزینشی این جستار، به «تفسیر»ی از ادبیّات آتشی می‌رسیم که در آن‌ها عکس این گفتهٔ بلانشو در باب زبان به اثبات می‌رسد که «قدرت زبان، در نفی‌کردن جهان واقعی در برابر جهان خودش است، پس داستان یا شعر نمی‌تواند فقط توصیف، تقلید یا بازتاب جهان باشد» (هاسه، لارج، ۴۸:۱۳۹۵). برای مثال، در فقرهٔ زیر از شعر «خنجرها...»:

> «اسب سفید وحشی اینک گسسته‌یال / بر آخور ایستاده غضبناک / سُم می‌زند به خاک / گنجشک‌های گرسنه از پیش پای او / پرواز می‌کنند / یاد عنان‌گسیختگی‌هاش / در قلعه‌های سوخته / ره باز می‌کنند» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۷).

آنچه نظر خواننده را به خود جلب می‌کند، بازگشت دال‌های شعر آتشی به «زیرمتنی تاریخی ـ اجتماعی» است که نه‌تنها «جهان واقعی» مورد نظر شاعر را «نفی» نمی‌کنند بلکه هر لحظه در کار «بازنمایی» بی‌وقفهٔ آن است. توصیفات رئال ـ ناتورال شاعر از «اسب»، «آخور»، «گنجشک» و «قلعه‌های سوخته»، به ساختار شعر، آنی اجازهٔ آن را نمی‌دهد که «جهانی از آن خود» بسازد. همین نگاه را می‌توان در خصوص شعر «گلگون‌سوار» هم دنبال کرد آنجا که می‌گوید:

> «... با اسب در خیابان‌های پُرهای‌هوی شهر / پیدا شد / در چارراه / ـ باز، / از چراغ‌قرمز، / بگذشت / و اسبش / از سوت پاسبان / و بوق پُردوام ماشین‌ها، / رم کرد» (همان: ۱۷۹).

ما با این سخن ایگلتون دربارهٔ نسبت آثار ادبی و تاریخ بی‌شک هم‌داستانیم که: «آنچه یک محصول را به‌عنوان محصول ادبی برمی‌سازد، درست همین حرکت در میان زمینه‌هاست. قطعات نوشتاری عمدتاً به‌موجب خصوصیّات درونی یا ذاتی‌شان ادبی نمی‌شوند» (ایگلتون، ۱۷۹:۱۳۹۷)، امّا این را هم باید در نظر داشت که در قطعهٔ بالا، شعر آتشی هیچ‌گامی فراتر از همین ظواهر «زمینه‌ها»ی شهری نمی‌گذارد. به‌راستی کجا محاکات برخورد «قهرمان» شعر با مظاهر مدنیّت جدید ـ خیابان، چارراه، بوق و ماشین ـ «زمینهٔ» واقعی مدرنیسم، می‌تواند

به شمار آید؟ آتشی با عهد ذهنی به «معنایی ماقبلی»، به تقلید از ماوقعی می‌پردازد که بـرای «سـوار گلگـون» رُخ داده است. از این جهت است که خواننده نباید به جست‌وجوی مدلول‌های بند بالا در «امر بیان‌شـدنی» شـعر باشـد، کـه باید آن را در لایه‌های بازنمودهٔ ذهن شاعر «غریب»، سراغ بگیرد.

نمایش صریح عناصر اقلیمی دشتستان نیز در شعر «ظهور»، ساختار آن را در برابر مفهـوم قاموسـی نشـانه‌ها، بـه معنای بلانشویی کلمه، بی«مقاومت» کرده است. نمی‌توان از این فضای توصیف‌شده:

«باد ابرهای خیس پراکنده را / به آبیاری قشلاق بوشـکان / می‌بُـرد / و ابـر خـیس / پیغـام را سـوی اطراق‌گاه: / امسـال ایـل / بی‌وحشـت معلّـق عبـدو جـط / آسـوده‌تر، ز تنگـهٔ دیزاشـکن / خواهـد گذشت» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۳۷).

جز تاریخ مردمان روستانشین و گیر ودارهای کوچ و زندگی دامداری متعلّق به آن خاک و بـوم، بـه معنـایی دیگـر التفات پیدا کرد. به بیانی فوکویی «نظام نشانه‌شناسی و دلالت‌هـای حـاکم بـر هـر دوره، بـا دوره‌هـای دیگـر تفـاوتی اساسی دارد»؛ بنابراین «تأویل هـر دورهٔ تـاریخی، از عقلیّـت ناشـی از همـان دوره، اسـتخراج» می‌شـود (ضـیمران، ۴۸:۱۳۹۵). البتّه این بدان مفهوم نیست که شاعر امروز حق نـدارد از طبیعـت، و محـیط انضـمامی پیرامـون خـود، چیزی بگوید و در شعر از آن هیچ توصیفی به دست ندهد. برعکس، یکی از امکاناتی که نیما با شـعر نـو بـه شـاعران بعد از خود معرّفی کرد این بود که نُرم‌های سنگ‌وارهٔ هزارساله را شکاند و شعر معاصـر فارسـی را بسـته بـه جغرافیـای سرایندهٔ آن بومی‌سازی کرد و آتشی نیز از این نوآوری جدید، بهره‌های بسیار برد. سخن آنجاسـت کـه «شـاعر مـدرن، انسانی بدوی است و صرفاً معنا ارائه نمی‌کند یا طبیعت را تقلید نمی‌کند، این‌ها را خلق می‌کنـد، درسـت مثـل انسـان وحشی که حکایت و اسطوره خلق می‌کند» (هاوکس، ۶۱:۱۳۹۷). میان آن‌که شاعر طبیعتی را «خلق» کند تـا این‌کـه یک طبیعت متعیّن را «تقلید»، فاصلهٔ «بازنماگری» به مدد «نظم نمادین» معتادی است تا با آن «ادبیّـات نمایـانگر»ی که همچون «امر واقعی» لاکانی، تن به شکار معانی نمی‌دهد. از میان نقدهای سـنّتی شـعر آتشـی، تقریـر عبـدالعلی دستغیب در سال‌های دور، بسیار راهگشا است. او با ابزارهای معمولی خود به این نکتـه پـی بـرده بـود کـه آتشـی «از افسانه‌های عاشقانه و حماسی محلّی نتوانسته است آن‌طور کـه لازم اسـت در شـعرش اسـتفاده کنـد و شـعرش را بـه مرحلـه‌ای عـام و سـمبولیک برسـاند، به‌طوری‌کـه شـعر او تمـام افسـانه‌ها و داسـتان‌های روسـتاهای مـا را دربرگیرد» (دستغیب، ۱۳۹:۱۳۴۸). پیداست که نائل شدن به «مرحله‌ای عـام و سـمبلیک» در زبـان شـعر، مسـتلزم هرچه فراتر رفتن از وجه ارجاعی و طبیعت‌گرای زبان است که در مقدمّه و تحلیل بحث هم، به‌تفصیل از آن گفتیم.

۳. ۴. ۲. ایدئولوژی

تعهّد خلل‌ناپذیر آتشی به گفتمان‌هایی که برخاسته از آرمان‌ها و اسطوره‌های منطقهٔ «دشتستان» بوشـهر اسـت، راهـی جز این پیش پای او نخواهـد گذاشـت کـه پیوسـته بـه دام دسـت‌وپاگیر «ایـدئولوژی»ای گرفتـار آیـد کـه شـعر او را

«شهربند» «ادبیّاتی اکثریّتی» می‌کند. باید گفت که ما از طریق همین ایدئولوژی‌ها است که «تجربه‌مان را درک می‌کنیم. ایدئولوژی سازندهٔ جهان تجربهٔ ماست، سازندهٔ خود جهان ماست» (فرتر، ۱۰۷:۱۳۸۷). بنابراین در شعر آتشی چاره‌ای جز این برای مخاطب نمی‌ماند که هستی را از دریچهٔ چشم «قهرمان»، «گره»، «تنش» و وصف‌های او بفهمد. ما جهت درک اصول ایدئولوژی‌هایی که سایه بر شعرهای برگزیدهٔ ما انداخته است، می‌توانیم به دغدغه‌هایی که ذهن «قهرمان»های آتشی را درگیر خود کرده، دقّت کنیم. آنچه در شعر «خنجرها،...»، درون «راکب نشسته» را آشوب‌ناک کرده، از مقولهٔ همان مفاهیم پاک و بی‌آلایشی است که به تاریخ او دیگر از سکّه افتاده، آلوده گشته‌اند:

«اسب سفید وحشی! / دشمن کشیده خنجر مسموم نیشخند / دشمن نهفته کینه به پیمان آشتی / آلوده زهر با شکربوسه‌های مهر / دشمن کمان گرفته به پیکان سکّه‌ها» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۸).

اسطورهٔ «سوار گلگون» نیز، وقتی‌که به شهر وارد می‌شود، مجموعهٔ سلوک و رفتارش، از بینش ایدئولوژی‌زده‌ای حکایت دارد که با نگاهی شبان ـ رمگی، همگان را همچون خود می‌خواهد و از آنچه که غیر و «دیگر»ی است، پرهیخته، عار دارد. او در چارراه شلوغ شهر، با بی‌خیالی تمام چراغْ‌قرمز را رد کرده، بی‌اعتنا به بوق ماشین‌ها، هرچند که اسبش هم رم می‌کند، همچنان مغرور، پای در رکاب می‌فشرد و پوزخند تحویل برگشتن دخترها از مدرسه داده، اسب تندیس را، «خصم نامرئی» خود می‌پندارد. البتّه که نهایت کم می‌آورد و یکّه و ناامید رویْ در «جلگهٔ کبود دریا»، جایی که به‌واقع جای اوست می‌نهد. غایت تلاش سوار آن می‌تواند بود که فرهنگی را که در «خاطرهٔ ازلی» خود دارد، برای مردمان شهری که با او هیچ عُلق و عُلقه‌ای ندارند طبیعی جلوه دهد و این دقیق همان نقدی است که بارت بر کارکرد ایدئولوژیک اسطوره می‌زند: «اسطوره فرهنگ را به طبیعت بدل می‌کند، حال آن‌که هنوز بر جایگاه خود به‌عنوان اسطوره، به‌عنوان یک محصول فرهنگی واقف است. همین دورویگی اسطوره است که نشان‌گر کارکرد ایدئولوژیک آن می‌شود» (آلن، ۶۶:۱۳۸۵).

اصرار آتشی بر این‌که تاریخ عصر را از رهگذار اسطوره‌های زادبوم جنوب به تجربه درآوَرَد، شعر «ظهور» را محملی ساخته که از قبَل آن به گسترش دستگاه ایدئولوژیک خود می‌پردازد. ایدئولوژی از نگاه آلتوسر «مجموعه‌ای از بازنمایی‌های اسطوره‌ای یا وهمی از واقعیّت است که بیانگر رابطهٔ خیالی انسان‌ها با شرایط واقعی وجودشان به شمار می‌آید و جزئی درونی از تجربهٔ بلاواسطه‌شان است» (اندرسون، ۱۲۶:۱۳۹۸). تأکید می‌کنیم که به اصطلاح فُرمالیست‌ها «وجه غالب» ایدئولوژی‌ای که «روح عبدوی جط» را بر آن داشته که حتّی پس از مرگ نیز به «دامن عشیره» بازگردد تا:

«ننگ پُرشقاوت جط‌بودن را / از دامن عشیره، بشوید / و عدل و داد را / ـ مثل قنات‌های فراوان آب/ بر پهنهٔ بیابان جاری کند» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۴۲).

از دید نگارنده، ایدئولوژی «انتقام» است. سایر عناصر طبیعتی که در شعر «ظهور» توصیف شده و مخاطب به‌واسطهٔ آن‌ها، از «واقعیّتْ»، ادراکی اجمالی به هم می‌رساند، به‌گونه‌ای سامان دیده‌اند که در خدمت «کین‌خواهی» آن قهرمانی برآیند که در زمان حیاتش، اندیشه‌های ایدئولوژیک او به ستم، دست‌فرسود «ده تیر نارفیقان» شده بود. از استعارهٔ «مار دوسر» که پیش‌تر بحثش شد درمی‌گذریم، شاعر حتّی از صدای خواندن «شروه»ای که در «پهنهٔ بیابان» طنین‌انداز شده است هم به یاد «روح عبدو»یی می‌افتد که در اندیشهٔ پسرش «شبانعلی» است که مبادا او نیز گرفتار همان سرنوشتی گردد که خودش شد و خون هر دوی آن‌ها بی«منتقم»، مهدور بماند:

«آوازهای خارج از آهنگی / ـ مانند روح عبدو، / می‌گردد در گزدان / آیا شبانعلی پسرم.../
سرشاخهٔ درخت تبارم را / ـ بر سینهٔ دلاور / ده تیر نارفیقان / گل‌های سرخ سُرب / نخواهد کاشت؟/ از تنگْ‌چین شالش، چرم قطارش آیا از خون خیس؟...» (همان: ۲۳۹).

و لابُدّ از همین هراس است که «عبدوی جط»، مجبور است که حتماً «دوباره بیاید». می‌پذیریم که به قول لوکاچ «در هنر بیش از هر چیز شاهد ارتباط انسان با طبیعت هستیم. این گرایش تا بدان‌جا پیش می‌رود که حتّی مناسبات اجتماعی میان خود انسان‌ها نیز که هنر به ترسیم‌شان پرداخته است، به نوعی طبیعت بدل می‌شوند» (لوکاچ، ۴۲۵:۱۳۷۸). امّا در شعر آتشی شاهد آن هستیم که طبیعت نشأت‌گرفته از ایدئولوژی شاعر است که به مناسبات امروز انسانی تحمیل می‌شود. حال آن‌که در نمونه‌های مدرن‌تر آن ـ طبیعت «شمال» نیما و «باغچهٔ حیاط» فروغ فرّخزاد ـ شاعر لحظه‌های حضور نوپدید انسان تاریخ‌مند معاصر را جستجو می‌کند!

۳. ۴. ۳. استعاره

در ادامهٔ اسطوره‌گرایی و فاصله‌مندی هر چه بیشتر هنر آتشی از لزوم هم‌زمانی، تصویرهای شعری او نیز از این بابت دست‌خوش آسیب می‌گردند. نفوذ اندیشه‌های ایدئولوژیک در شعر به‌طورکلی، راه بر ورود استعاره‌ها و تصاویرِ دور از واقع، باز می‌گشایند «آمیختگی دلالت ایدئولوژیک نشانه با اسطوره و تصویر، امکان مناسبی برای استعاری‌شدن متن است» (کریمی، ۵۱:۱۳۹۲). در چنین حالتی، این استعاره است که به شاعر اجازهٔ آن را می‌دهد که اولویّت مایگانی شعر خود را به جهانی ذهنی اختصاص بدهد نه آن چیزی که بر روی زمین در حال اتّفاق افتادن است «در تاریخ ادبیّات هرگاه شعر فارسی به سمت استعاره گرایش پیدا کرده، مرز میان ذهن و واقعیّت کم‌رنگ شده و جهان ذهنی بر جهان واقعی غلبه پیدا کرده است» (فلکی، ۱۳۹۶: ۱۵۶). البتّه نباید از نظر دور داشت که آتشی نیز همچون شاعران هم‌دوره‌ای خود نظیر خانلری، نادرپور و... خواه ناخواه متأثّر از جنبش رمانتیسم فریدون توللی بوده‌اند و «تقدّم فرایند استعاری در مکاتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم بارها تأیید شده است» (یاکوبسن، ۱۲۳:۱۳۸۸). از منظری لیکافی این‌گونه می‌توان اندیشید که در محوریّت شعرهای آتشی، یک «استعارهٔ مفهومی»

بزرگ حضور دارد که حوزهٔ مبدأ آن را، امر «اسطوره» و ملایماتش و حوزهٔ مقصد آن را نیز «تاریخ» و متعلّقات آن تشکیل می‌دهد (صفوی، ۱۰۸:۱۳۹۶). توضیح آن‌که برای نمونه در شعر «خنجرها...»، شاعر تاریخ پیش‌رو را با چشم‌های «اسب» و «راکب نشسته»ی آن فهم می‌کند و این دو اسطوره و دیالوگ‌های آن‌ها است که شعر را اعتبار می‌بخشند. در آخر نیز مخاطب چاره‌ای جز آن ندارد که هستی را از دریچهٔ گفتمان غالب آن دو اسطوره برای خود تعبیر و تفسیر کند. در شعرهای بعدی: «گلگون‌سوار» و «ظهور» نیز همچنان با همین «استعارهٔ مفهومی» سروکار داریم. در اولی به آن دلیل که «سوار غریب»، دنیای شهر را در حاشیهٔ بینش اسطوره‌ای خود می‌بیند و چیز دم‌خوری نمی‌یابد. در دوّمی نیز، «عبدوی جط» می‌خواهد «دوباره بیاید» تا زندگی را به آن شکلی که «خود» دوست می‌دارد بسازد نه آن‌طوری که واقعاً «هست»! با چنین رویکرد استعاره‌باوری در محور جانشینی، به‌یقین می‌توان اذعان کرد که هیچ‌گاه مدلولی به مصداق انضمامی خود دست پیدا نخواهد کرد (صفوی، ۱۰۴:۱۳۸۳). نتیجهٔ ارائهٔ چنین تمثیل‌هایی از حیات انسان امروز توسط آتشی، «فرم»هایی است که به‌واقع «محتوا»ی زندگی جدید ایران بعد از مشروطه را نمایندگی نمی‌کنند. ساحت اندیشه، مجال این‌گونه بازنمایی‌ها را نمی‌دهد و شوربختانه قرن‌ها است که مسلمانان «در هجوم استعاره‌های تجریدی، خودشان را فریب داده‌اند که ما می‌اندیشیم و اندیشهٔ تازه داریم» (شفیعی‌کدکنی۱۳۸۷: ۷۰).

فارغ از سه شعر برگزیدهٔ ما، مبحث تصویرهای استعاره‌بنیاد در شعرهای دیگر دفتر «آهنگ دیگر» نیز همچنان حضوری پُررنگ دارند. مطابق نقدی که آن سال‌ها عبدالحمید آیتی بر این کتاب نوشت «مثل این‌که گوینده این صنایع را برای زیباتر ساختن کلام خود به کار نمی‌برد، بلکه شعر می‌گوید تا این مضامین مختلف را به هم زنجیر نماید» (لنگرودی، ۵۹۷:۱۳۷۸). نمونه می‌آوریم که در بند اول شعر «ای چراغ قصّه‌های من»، هست:

«هر رگ من جادّهٔ یاقوت شهر شعر» و یا این‌که در بند بعد: «می‌دود خرچنگ هر اندیشه در غار سیاه بُهت» (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

همان‌طور که پیداست، ترکیب «رگ، جادّه، یاقوت، شهر، شعر» و نیز «دویدن، خرچنگ، اندیشه، غار، بُهت» با هر استعاره‌ای هم که سازگار باشد با هیچ خرد و منطقی جور درنمی‌آید و نشانی جز «شیزوفرنی فرهنگی» نمی‌دهد «استعاره ابزار شیزوفرنی تاریخی ملل است. فرهنگ ایرانی با کشف جدول این استعاره‌های تصادفی، سعی در گسترش این کارخانهٔ مفهوم‌سازی داشته است» (شفیعی‌کدکنی، ۵۲:۱۳۹۲). از این نوع استعاره‌ها از دفتر «آواز خاک» نیز، می‌توان شاهدهایی آورد که ما به یک مورد آن اکتفا خواهیم کرد. در شعر «می‌توانیم به ساحل برسیم»، آغاز بند دوّم می‌خوانیم که:

«اسب لُخت غفلت در مرتع اندیشه بسیار است / با شترهای سفید صبر در واحهٔ تنهایی / می‌توانیم به ساحل برسیم» (آتشی: همان).

به‌راستی باید از شاعر پرسید که همنشینی واژگانی چون: «اسب، غفلت، مرتع، اندیشه» و بعد هم: «شتر، صبر، واحه، تنهایی»، بیان تجربهٔ آنات واقعی شاعرانهٔ او بوده است یا این‌که فقط همین حاصل «جدول‌ضرب کلمات»؟! به یاد بیاوریم که در آن‌سوی تصویرپردازی‌های شعری، در تجربهٔ اصیل شاعری، مخاطب خود را با عاطفه‌ای اصیل و سرشار نیز مواجه می‌بینند «ناقدان معاصر معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۷:۱۳۷۲). این نکته هم پذیرفتنی است که تعیین خط‌کشی‌شدهٔ عواطف شعری، مسأله‌ای است خود «ذات مراتب تشکیک» و بسیار شخصی و برای یکی هست و برای دیگری نه، امّا از این موضوع نیز نباید غافل بود که در لابیرنت تصویرسازی‌های مصنوعی، اولین عنصری که زودتر از دیگران از رنگ می‌افتد عاطفهٔ بشری است. با این دست استعاره‌بازی‌ها به‌یقین که نمی‌توان فقر بُعد معناشناختی شعرها را جبران کرد (آلگونه‌جونقانی، ۳۴:۱۳۹۷). در پایان بحث، می‌گوییم که آنچه در باب استعاره‌ورزی‌های شعر آتشی گفته شد، تا پیش از اشعار قبل از انقلاب او، هنوز هم وجهی از بدویّت، بکارت و صمیمیّت روستایی با خود به همراه داشت، از آن به بعد هرچه بیشتر آتشی به دفترهای شعر آخر عمری خود نزدیک‌تر می‌گردد، سنگینی این نقیصه نیز، در زبان و ذهن او به‌مراتب دُرُشت‌تر به چشم می‌آید. شاید این برداشت هم خیلی دور از ذهن به نظر نیاید که کارنامهٔ هنری آتشی نسخه‌ای باشد شاعرانه از این گفتهٔ شفیعی‌کدکنی که: «هرگاه روح جامعهٔ ایرانی روی در سلامت و میل به نظامی خردگرایْ داشته است، از میل به استعاره‌ها و مجازهای افراطی و تجریداندرتجرید کاسته و زبان در جهت اعتدال و هم‌نشینی طبیعی خانوادهٔ کلمات حرکت کرده است» (شفیعی‌کدکنی، ۶۰۲:۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

لزوم تاریخ‌مندی نگاه هنرمند، مخاطب را به جایگاهی خواهد نشاند که شناخت او از حیات اندیشه‌گری خود و تاریخ زیسته‌اش را، اصیل و به‌روزتر خواهد ساخت. از این رهگذر، آیندگان نیز از هنری که نشان‌دار تاریخ عصر خود است، گواهی بر روزگاران گذشته خواهند گرفت. منوچهر آتشی، تحت تأثیر «خاطره‌ای ازلی» و امتناع از پذیرش واقعیّت مدرن انسان ایرانی، شعرش را دست‌خوش نوعی اسطوره‌باوری سنّتی ساخته که از مختصّات اومانیسم بعد از انقلاب مشروطه به‌دور می‌ماند. آسیب‌های این نگاه غیر تاریخ‌مدارانه، مقولهٔ فرم و نیز محتوای اشعار او را به وضعیّتی رسانیده که ذیل عنوان «ادبیّات اکثریّت»، اهمّ رئوس آن‌ها را ما بررسی کردیم. در سه شعر انتخابی، وابستگی شاعر به جهان ذهنی خود، «واقعیّت»ی را عرضه می‌دارد که اغلب عناصر شعری‌اش چون: «طبیعت»، «قهرمان» و «معشوق»، از هستی تاریخ‌مند جدایی می‌گیرند. او با عدم تسلیم‌پذیری در برابر زبانی خودبنیاد، جهانی استعاره‌مند برمی‌سازد که شعرش را از بسیار حوزه‌های احتمال‌پذیری معنا، بی‌نصیب نگاه می‌دارد.

کتابنامه

آتشی، منوچهر. (۱۳۷۵). گزینهٔ اشعار. چاپ سوّم. تهران: انتشارات مروارید.

ـــــــــــ. (۱۳۹۰). مجموعه اشعار. جلد اوّل. چاپ دوّم. تهران: انتشارات نگاه.

آشوری، داریوش. (۱۳۸۴). ما و مدرنیّت. چاپ سوّم. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی صراط.

آلگونه‌جونقانی، مسعود. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی شعر. چاپ اوّل. تهران: نشر نویسه.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). رولان بارت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ سوّم. تهران: نشر مرکز.

اسپینکز، لی. (۱۳۹۲). فردریش نیچه. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.

اندرسون، پری. (۱۳۹۸). ملاحظاتی دربارهٔ مارکسیسم غربی. ترجمهٔ علیرضا خزایی. چاپ اوّل. تهران: نشر چشمه.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۳). نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ. (۱۳۹۷). والتر بنیامین. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو و محسن ملکی. چاپ اوّل. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ. (۱۳۹۸). ایدئولوژی زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ مجید اخگر. چاپ اوّل. تهران: نشر بیدگل.

باباچاهی، علی. (۱۳۷۷). گزاره‌های منفرد. چاپ اوّل. تهران: نشر نارنج.

بارت، رولان. (۱۳۹۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ صادق رشیدی و فرزانه دوستی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات علمی-فرهنگی.

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. جلد دوّم. چاپ دوّم. تهران: انتشارات زریاب.

برمن، مارشال. (۱۳۸۶). تجربهٔ مدرنیته. ترجمهٔ مراد فرهادپور. چاپ ششم. تهران: انتشارات طرح نو.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). نظریه‌ها و نقد ادبی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سمت.

پوینده، محمّدجعفر. (۱۳۹۲). درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات. چاپ سوّم. تهران: انتشارات نقش‌جهان.

پیترزما، هنری. (۱۳۹۸). نظریهٔ معرفت در پدیدارشناسی. ترجمهٔ فزاد جابرالانصار. چاپ اوّل. تهران: نشر کرگدن.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۷). مفهوم ادبیّات. ترجمهٔ کتایون شهپرراد. چاپ اوّل. تهران: نشر قطره.

ـــــــــــ. (۱۳۹۸). بوطیقای ساختارگرا. ترجمهٔ محمّد نبوی. چاپ ششم. تهران: نشر آگه.

تیلور، چارلز. (۱۳۹۲). هگل و جامعهٔ مدرن. ترجمهٔ منوچهر حقیقی. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

جربزه‌دار، عبدالکریم. (۱۳۶۸). حافظ. تصحیح قزوینی ـ غنی. چاپ دوّم. تهران: انتشارات اساطیر.

جعفری، مسعود. (۱۳۷۸). سیر رمانتیسم در اروپا. چاپ اوّل. تهران: نشر مرکز.

جلالی، بهروز. (۱۳۷۷). جاودانه زیستن در اوج ماندن. چاپ سوّم. تهران: انتشارات مروارید.

جورج، امری. (۱۳۷۲). جورج لوکاچ. ترجمهٔ عزّت‌الله فولادوند. چاپ اوّل. تهران: نشر سمر.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۳). درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات ناهید.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). سایه‌روشن شعر نو پارسی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات فرهنگ.

سیّدحسینی، رضا. (۱۳۹۳). مکتب‌های ادبی. جلد اوّل. چاپ هجدهم. تهران: انتشارات نگاه.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۷). بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. چاپ دوّم. تهران: انتشارات فرزان.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۳). موسیقی شعر. چاپ سوّم. تهران: انتشارات آگاه.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۷۲). صور خیال در شعر فارسی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات آگاه.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۸۷). غزلیّات شمس تبریزی. جلد اوّل. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سخن.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۰). با چراغ و آینه. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سخن.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سخن.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیّه. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سخن.
شمس لنگرودی، محمدتقی. (۱۳۷۸). تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد دوّم. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
صفوی، کورش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیّات. چاپ دوّم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۶). استعاره. چاپ اوّل. تهران: انتشارات علمی.
ضیمران، محمّد. (۱۳۹۵). میشل فوکو: دانش و قدرت. چاپ هشتم. تهران: انتشارات هرمس.
طاهباز، سیروس. (۱۳۵۵). حرف‌هایی با فروغ فرّخزاد. چاپ اوّل. تهران: انتشارات دفترهای زمانه.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. چاپ دوّم. تهران: انتشارات سخن.
فراروش، ایستوان. (۱۳۹۰). مفهوم دیالکتیک از نظر لوکاچ. ترجمهٔ حسین اقبال طالقانی. چاپ دوّم. تهران: نشر چشمه.
فرتر، لوک. (۱۳۸۷). لویی آلتوسر. ترجمهٔ امیر احمدی‌آریان. چاپ اوّل. تهران: نشر مرکز.
فرّخزاد، فروغ. (۱۳۷۷). ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. چاپ دوازدهم. تهران: انتشارات مروارید.
فرهادپور، مراد. (۱۳۹۷). شعر مدرن. چاپ اوّل. تهران: نشر بیدگل.
فلکی، محمود. (۱۳۹۶). سلوک شعر. چاپ اوّل. تهران: انتشارات ماه و خورشید.
قراگوزلو، محمّد. (۱۳۹۸). صاحب شناسنامه. چاپ اوّل. تهران: انتشارات نگاه.
قزوانچاهی، عبّاس. (۱۳۷۶). ری‌را. چاپ اوّل. تهران: انتشارات معین.
کریمی، فرزاد. (۱۳۹۲). روایتی تازه بر لوح کهن. چاپ اوّل. تهران: نشر قطره.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۷). تحلیل سوژه در ادبیّات داستانی پسامدرن. چاپ اوّل. تهران: انتشارات روزنه.
کلارک، تیموتی. (۱۳۹۲). مارتین هایدگر. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
کولبروک، کلر. (۱۳۹۸). ژیل دولوز. ترجمهٔ رضا سیروان. چاپ سوّم. تهران: نشر مرکز.
کوهن، جرالدآلن. (۱۳۹۶). نظریهٔ تاریخ مارکس. ترجمهٔ محمود راسخ‌افشار. چاپ دوّم. تهران: نشر اختران.
لوکاچ، جرج. (۱۳۷۸). تاریخ و آگاهی طبقاتی. ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده. چاپ دوّم. تهران: نشر تجربه.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۸۸). جامعه‌شناسی رمان. ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده. چاپ اوّل. تهران: نشر ماهی.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۸۸). جان و صورت. ترجمهٔ رضا رضایی. چاپ دوّم. تهران: نشر ماهی.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۸۸). رمان تاریخی. ترجمهٔ شاپور بهیان. چاپ اوّل. تهران: نشر اختران.
ـــــــــــــــــ. (۱۳۸۸). مطالعاتی دربارهٔ فاوست. ترجمهٔ امید مهرگان. چاپ اوّل. تهران: نشر ثالث.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۴). نظریهٔ رمان. ترجمهٔ حسن مرتضوی. چاپ دوّم. تهران: انتشارات آشیان.
ـــــــــــــ. (۱۳۹۷). جستارهایی دربارهٔ توماس مان. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات نگاه.
مالپاس، سایمون. (۱۳۹۳). ژان ـ فرانسوا لیوتار. ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
مایرز، تونی. (۱۳۹۳). اسلاوی ژیژک. ترجمهٔ احسان نوروزی. چاپ سوّم. تهران: نشر مرکز.
مختاری، محمّد. (۱۳۷۸). منوچهر آتشی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات توس.
مختاری، محمّدحسین. (۱۳۹۷). هرمنوتیک معنا و زبان. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سمت.
مک‌آفی، نوئل. (۱۳۹۲). ژولیا کریستوا. ترجمهٔ مهرداد پارسا. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
مک‌کوئیلان، مارتین. (۱۳۸۴). پل دومان. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ اوّل. تهران: نشر مرکز.
موران، برنا. (۱۳۹۶). نظریه‌های ادبیّات و نقد. ترجمهٔ ناصر داوران. چاپ دوّم. تهران: انتشارات نگاه.
میلز، سارا. (۱۳۹۸). میشل فوکو. ترجمهٔ مرتضی نوری. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
نوری‌علاء، اسماعیل. (۱۳۴۸). صور و اسباب در شعر امروز ایران. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بامداد.
ویلسون، راس. (۱۳۹۳). تئودور آدورنو. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
هاسه، اولریش؛ لارج، ویلیام. (۱۳۹۵). موریس بلانشو. ترجمهٔ رضا نوحی. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
هاوکس، ترنس. (۱۳۹۷). استعاره. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.
همدانی، امید. (۱۳۹۸). نظریهٔ ادبی. چاپ اوّل. تهران: نشر نگاه معاصر.
هینچلیف، آرنولد. (۱۳۸۹). پوچی. ترجمهٔ حسن افشار. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۸). ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی. ترجمهٔ کورش صفوی. چاپ دوّم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
یورگنسن، ماریا؛ فیلیپس، لونیز. (۱۳۹۷)، تحلیل گفتمان. ترجمهٔ هادی جلیلی. چاپ هشتم. تهران: نشر نی.