



مسأله تاریخ مندی شعر منوچهر آتشی

اسدالله آبشیرینی^۱

چکیده

آن نسبت هنری که میراث شعری یک شاعر با تاریخ روزگاران خود برقرار می‌سازد، بر سازنده ساخت و صورت‌هایی است که شاکله اصیل چهره ادبی او را در سنجش با سایر دوره‌ها و نظام‌های هنری دیگر، معلوم می‌دارد. شعر آتشی فارغ از توفیقی که در القاء توانمند فضاها 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»، «گلگون‌سوار» و «ظهور»، با اشتغال سه حوزه «تاریخ»، «تراژدی» و «ادبیات اکثریت» از آن‌گونه فقر نگرشی رنج می‌برد که سعی نگارنده را همه بر آن داشته که با در نظر داشت 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»، گلگون‌سوار، ظهور.

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

۱. مقدمه

میزان سنجش حدود مدرنیسم در نقد میراث هنری هر شاعر معاصر، ناگزیر از گذر از درگاه تاریخی است که در آن می زیسته است. ادراک و بی درنگ در پی آن، موضعی که هنرمند در برخورد با وضعیت پیش آمده عصر خود اتخاذ می کند، شالوده ریزِ نزدیکی و فاصله ساخت و صورت هنر اوست با روزگاری که در آن بودیاش داشته است. تاریخ گرایی نوین، این امکان را به خواننده متن می دهد که با پیش چشم داشتن چندگانگی گفتمان های موجود در ادبیات مدرن فارسی، با نگاهی شامل و دقیق تر، فرآورده های ادبی این دوره را بررسی و تحلیل کند (پابنده، ۱۳۹۷: ۳۹۳). ایستمه را اگر، مجموعه ای از چارچوب های گفتمانی متعارضی بدانیم که شیوه اندیشیدن و نوشتن مردم یک برهه تاریخی خاص را تعیین می کند (میلز، ۱۳۸۹: ۱۰۷)، از رهگذر شعر آتشی می توان به تسلط گفتمانی دست یافت که در کشمکش غالب گفتمان های مدرنیستی هم زمان، تاریخ و واقعیت را از گونه ای دیگر می بیند و به تصویر می کشد (یورگنسن، فیلیس، ۱۳۹۷: ۸۹).

لزوم شناخت زیرمتن تاریخی-اجتماعی اثر ادبی (همدانی، ۱۳۹۸: ۴۴)، آن هم از زاویه دید هنرمند است که می تواند توضیح درست پژوهشگر از متن را به همراه داشته باشد. می دانیم که «نظام نشانه شناسی و دلالت های حاکم بر هر دوره با دوره های دیگر، تفاوت اساسی دارد» (ضمیران، ۱۳۹۵: ۴۸)، و ادبیت یک محصول، حاصل همین «حرکت در میان زمینه هاست» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۷۹)، و به این سبب، ردگیری دقیق این خط در میدان گسترده شعر آتشی، ما را به نکاتی می رساند که می توان از آن به آسیب شناسی دیرآمدگی تاریخی در هنر شاعری او، یاد کرد.

در بخش تحلیل بحث خواهیم دید که علی رغم توفیق بی شائبه آتشی در سرایش سه منظومه «خنجرها»، بوسه ها و پیمان ها»، «گلگون سوار» و «ظهور»، از دو دفتر «آهنگ دیگر» و «آواز خاک»، از منظر انتخایی ما، با فرم هایی مواجهیم که با محتوای خود، رابطه ای بیرونی دارند (همان: ۳۲۸). این در حالی است که از نظر گلدمن «اگر هنرمند با رئالیسم، مرز مشترک خلق نکند، فاقد ارزش های اجتماعی است» (فراگوزلو، ۱۳۹۸: ۷۶). اینکه فهم هنرمند از واقعیت های روی زمین دارای چه مختصات نظری باشد، همچون منوچهر آتشی ناخواسته به دام ناتورالیسمی افکنده می شود که او را به امر «حقیقت» از نگاه سنت نزدیک و از «حقیقت نمایی» مدرن، دور می کند (تودوروف، ۱۳۹۸: ۴۲). آگاهی شاعر دفاتر فوق، همچنان متأثر از «ثبت انفعالی جهان» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۷۸) در اندیشه ترسیم حقیقتی است که به واقع جز در ذهن اسطوره خوی او، قابل تصور نیست.

در مناقشه ای در باب حقایق شعر آتشی، باید گفت که بوطیقای او بر سیاق تفکر ناتورالیست ها، با وجود ظاهر «نمایانگر» امروزی، هنوز هم «بازنماگر» است؛ چراکه «ادبیات نمایانگر، ادبیاتی است که در آن، دال دیگر نه شفاف است و نه به چیزی استناد می کند» (تودوروف، ۱۳۸۷: ۱۰۱). دور از نگاهی منتقدانه نمی بینیم که اذعان

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

می‌پذیریم که با نگاهی آدورنوی «واقعیت‌های مشخص پیش‌رو، واقعیت‌های وضعیت نادرست جهان‌اند» (ویلسون، ۱۳۹۳: ۱۲۴)، اما پذیرفتنی نیست که با فاصله‌گیری از این واقعیت، به «نظم نمادین» معتادی پناه ببریم، که تاریخ نوپدید پس از عصر مشروطه را به‌مثابه «امری واقعی»، دور از دسترس ادراک بیندازد (مایرز، ۱۳۹۳: ۴۵). عدم تشرّف آتشی به «امر نمایش‌ناپذیر»، بی‌تردید، نشأت‌گرفته از وابستگی شدید عاطفی او به «بازی‌های زبانی موجود» است (مالپاس، ۱۳۹۳: ۷۱)، که در بخش تحلیل بحث به تشریح خواهد آمد. آتشی هرچند با پای‌افشردن بر نظام نمادینی که واقعیت را نزد خود از پیش تعریف شده می‌داند، تلاش می‌کند که «امر واقعی» را درک کرده و به تسخیر خود درآورد (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۵۲)، اما نهایت می‌بینیم که توفیق نمی‌یابد. اینکه سایه 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، ۱۳۹۲: ۶۶)؛ 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، ۱۳۹۵: ۴۸)، و با نوعی «معرفت‌شناسی استعلایی به رویکرد طبیعی پشت می‌کرد» و به‌جای «ابژه بیرونی، برساختی معنایی»، ارائه می‌داد (پیتزما، ۱۳۹۸: ۱۳۱)، آن وقت دیگر محملی هم برای افسوس‌خوری بر «راکب نشسته»، «سوار گُلگون» و «عبدوی جط» وجود نمی‌داشت. باید توجه داشت که آنچه خصلت زیست‌جهان سوژه مدرن را پایه می‌ریزد، نه واقعیت مجرد گذشته‌باور، بلکه کیفیتی انضمامی در حوزه میان‌ذهنیت سوژه‌های حاضر است (کریمی، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

ذهن و زبان آتشی در برخورد با حیات نو، با وجهی از بی‌معنایی شخصی و اجتماعی مواجه می‌گردد که واقعیت در آن «گویی با شکست محتموم و رقت‌انگیز بهترین آرزوها و آرمان‌های انسانی به نمود می‌آید» (لوکاج، ۱۳۹۷: ۱۱۳). شاعر، با داشتن روحیه‌ای روستایی و «یک‌رنگ»، از پذیرش مسئولیت‌های این وضعیت «پوچی آمیز»، مُدام ظفره می‌رود (هینچلیف، ۱۳۸۹: ۳۴). آتشی با پرهیز از هر آن مقوله‌ای که او را دچار اضطراب مدرنیسم کند، خاطر خود را پیوسته با آرامش ثبات سنت تسلی می‌دهد. او نماینده همان زمره 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 هویت 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 واگویی، نشان می‌دهد که خوانش پیشین نادرست بوده، از این‌رو موقعیت خود را به‌عنوان یک بدخوانش نیز نشان خواهد داد» (مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۶۰). در قرائت شعرهای منتخب این جستار برای خواننده تأویل‌گرا، چندان دست‌نیافتنی به نظر نمی‌آید که بخواهد از منظری که دیلتای نشان می‌دهد، راه به قصد و نیت مؤلف ببرد (مختاری، ۱۳۹۷: ۸۱). در این نمونه‌ها، هیچ‌گاه آتشی نتوانسته به‌مثابه شاعری غنایی‌پرداز چنان‌که دست‌کم ظاهر کلامش نشان می‌دهد، خویشتن را فراموش کرده، در بست تسلیم زبان و به هماهنگی کامل با آن دست یابد (پوینده، ۱۳۹۲: ۲۳۲).

باید گفت که میدان‌پویایی اندیشه خواننده شعرهای آتشی تا آن محدودده 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 سه آن‌ها، مفهومی است همیشه‌حاضر و آن نیز وفاداری کامل شاعر است به یک «خاطره‌ازلی» که در نگاهی کلی، استخوان‌بندی عموم فرهنگ مشرق‌زمین را بنا نهاده است (شایگان، ۱۳۹۷: ۴۳).

توصیفی که آتشی از امکانات و مجموعه تقابلی‌های ساختاری ارائه شده در شعرهای «خنجرها...»، «گلگون‌سوار» و «ظهور» به دست می‌دهد، با وجود آن‌که عینی و ملموس و این‌دنیایی به نظر می‌رسند، هنوز هم شاهدیم که از عارضه فضایی آسمانی و سیر و سفری عمودی از خاک به افلاک و از بشر به فرشتگان، در رنج است (آشوری، ۱۳۸۴: ۱۵۳). البته همین‌جا باید به تأکید بگویم که این نوع نگاه قهرمان‌باور اسطوره‌زده، نه‌فقط تنها در شعر او مجال ظهور یافته، که الگوهای 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 از این دست.

رمانتیسیم آتشی از آبشخور این قبیل نگاه قدسی و الهی اوست که توشه‌بردار است؛ آن زمانی که بر روی زمین جایی برای توجیه بنبش ایدئولوژیک خود نمی‌بیند. او نیز به‌مانند استندال «به غرابت بی‌نهایت قهرمانان خود، نیک آگاه است و آن را به نحوی سراپا رئالیستی، با فضای تهایی و انزوایی که آنان را دربر گرفته است نشان می‌دهد» (لوکاج، ۱۳۸۸: ۱۲۱). اینکه می‌بینیم وجه غالب شعرهای موقّ 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 گونه ادبی بخصوص است که به شاعر اجازه می‌دهد فرد حماسی را در بیگانگی تام با جهان بیرون، میان او و دیگر آدمیان، مغاکی را ایجاد کند که هیچ‌گاه پُر نشدنی نیست (لوکاج، ۱۳۹۴: ۵۹). ناگفته نگذاریم که آتشی

خود در جایی به مناسبت، صادقانه اعتراف می‌کند که: «من افسوس اسب‌های بی‌سوار و میدان‌های بی‌مرد را داشتم... و همین روحیه سبب شد شعر من همیشه صبغه 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، اما این نکته را هرگز نباید از نظر دور داشت که رمانتیسیم 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 «گلگون‌سوار». در این شعرها، همان‌گونه که در تحلیل بحث به تفصیل خواهم آورد، شخصیت‌های اصلی شعر، در چنبر نوعی سکون و رکود برخاسته از خاطرات حماسه‌پرداز و رمانتیک گذشته، گرفتار آمده‌اند. از آنجاکه در تراژدی به معنای اصیل آن باید «عناصر متضاد در مبارزه‌ای آشتی‌ناپذیر از خاک واحدی برآمده باشند» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۹۷)، بعید می‌توان حتی کم‌ترین تناظری مابین افراد تراژیک شعر آتشی و زمانه انتشار آن‌ها - سال‌های دهه سی خورشیدی - برقرار کرد. به‌واقع چنین فاصله‌ای خود «ناشی از کمبود محسوس جهان‌بینی فرهنگی و اجتماعی و تاریخی» او بود (مختاری، ۱۳۷۸: ۷۳). سخن محمد مختاری را از آن‌روی صائب می‌دانیم که شاعر، به جای آن‌که با جهان پُر تلاطم معاصر خود، برخوردی واقع‌بینانه داشته باشد، چاره کار را تنها در توسل به نماد و نمودهای شرافت‌نیاکان پیشین می‌بیند. این شیوه مواجهه با تاریخ در حقیقت، «پنهان کردن امر پروبلما تیک» است، نه تلاشی است در جهت «حل» و کنار آمدن و درنهایت پذیرش آن (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۳۱۶). ما در ادامه کار، با دسته‌بندی منطبق بر آنچه از مطاوی مباحثی که در مقدمه کار آمده است، شعرهای انتخابی - و نیز در صورت نیاز، نمونه‌هایی مرتبط - را با رویکردی عملی، بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

۲. پیشینه پژوهش

پیش از تحقیق حاضر، در خصوص شعر آتشی، کتاب و مقالاتی نیز به رشته 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، همت نویسنده آن بیشتر بر این بوده که نگاهی کلی به شعر و سوانح ایام شاعر بیندازد. غالب کتاب‌هایی هم که با موضوع شعر نو پرداخته شده‌اند از قبیل چشم‌انداز شعر معاصر ایران نوشته 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 محمد عنایتی است که «هویت بومی» را در شعر آتشی مورد توجه قرار داده‌اند و مقاله‌ای نیز از آقایان محمدامیر 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

دریچه‌های 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

۱.۳. تاریخ

دستیابی به ادراک تاریخی هر شاعر معاصر، بسترساز تحقیق و ارزیابی جوانب گونه‌گون هنر اوست. از آنجایی که انسان «دارای تاریخ است و باید راه خویش را با تلاش و مبارزه از میان مراحل پست‌تر و تحریف‌شده‌تر آگاهی بگشاید» (تیلور، ۱۳۹۲: ۴۵)، ناگزیریم از میان نشانه‌های متنی شعر آتشی، راه به دریچه‌ای از نگاه او به وقایع اتفاقیه عصری ببریم که در آن، نسبت «اسب سفید وحشی و راکب نشسته»، «آن غریب مغرور»، و «عبدوی جط و شبانعلی»، با زمانه او، دریافته‌تر می‌گردد. لزوم چنین بحثی از آن جهت شایسته می‌نماید که مطابق بر نهاد گفته یا ضمنی این مقاله، نگارنده این سطور، تاریخ‌مندی راه، 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 زیست جهان زمانه‌اش، در ذهن مخاطب خود ایجاد می‌کند. در ذیل این درآمد سعی می‌شود که با برشمردن این ناهم‌زمانی‌های تاریخی، پرتوی هرچه روشن‌تر بر سویه‌های نادیده اشعار آتشی افکنده شود.

۱.۱.۳. واقعیت

چنانچه ما بخواهیم جهان شعری نمونه‌های مورد بحث را، با معیارهای تاریخ ایران دهه‌ای که آتشی در آن، این شعرها را سروده است، بسنجیم، به هیچ‌روی، حضور نشانه‌های امور واقعی که در بندهای متن او به دید می‌آید، زمینه فرهنگی-اجتماعی روزگار او را نمایندگی نمی‌کنند. میان دوگانه شهر و روستا که اصولاً هم هنر مدرن را می‌باید، جنبشی برآمده از فضای مدیته شهری بدانیم، همیشه آتشی طرف روستا و ملزومات ویژه آن را به قدرت حفظ کرده است و این خود به گفته درست‌براهنی، نشأت گرفته از «جهان‌بینی» اوست که «یک جهان‌بینی طبیعی-تجربی است. شهر او را سرگردان می‌کند. سرگشتگی شهر را او نمی‌تواند درک کند، گرچه می‌تواند حس کند. و چون در همان حدود و حسیت ساده باقی می‌ماند، نمی‌تواند درباره شهر، بینش خاص تجربی، فرهنگی و یا تاریخی داشته باشد» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۴۳). شعر «خنجرها...» از دفتر «آهنگ دیگر»، که از دو شخصیت اصلی «اسب سفید وحشی» و «راکب نشسته»، روایت می‌کند، می‌بینیم که عناصر فضاسازانه‌ای که شاعر در آن به کار گرفته، هیچ‌کدام از واقعیات زندگی امروز، حکایتی نمی‌کنند.

اسب، آخور، دشت، قلعه، قصیل در:

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

اسب، سیلاب، دژه، گوزن، پلنگ در:

«اسب سفید وحشی، سیلاب دژه‌ها، / بسیار از فراز که غلتیده در نشیب / رم داده پُرشکوه گوزنان /
بسیار در نشیب که بگسسته از فراز / تاراندۀ پُرغروز پلنگان» (همان: ۲۶).

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

«با راکب شکسته‌دل اما 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 اطاله کلام و رسیدن به شعرهای بعد و ادامه بحث، از بیان سایر ملایماتی که آتشی به تناسب، در این اثر ماندگار ادبیات معاصر خود آورده است، می‌گذریم. نکته آن‌که، با این فرم «بازی‌های کلامی» ای که او به کار بسته است، به هر توفیق مؤثری هم که دست بیابیم، نمی‌توان فهمی در خور از وضعیتی پیدا کرد که در آن کسی همچون فروغ که به حق او را مدرن‌ترین شاعر شعر نو لقب داده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۷)، در مصاحبه‌ای چنین می‌گوید: «امروز همه چیز عوض شده، دنیای ما ارتباطی با دنیای حافظ و سعدی ندارد. من فکر می‌کنم که حتی دنیای من، ارتباطی با دنیای پدرم ندارد. چون محیط زندگی ما عوض شده، به نظر من، تمام مفاهیم زاینده شرایط محیط هستند» (طاهباز، ۱۳۵۵: ۵). به راستی دنیای آتشی از روی نشانه‌های متنی‌ای که بالا آوردیم و در مقدمه هم اشاره نظری آن مطرح گردید، نه حتی با دنیای حافظ و سعدی که پیشتر از این کلاسیک‌ها، با دنیای حماسه‌خیزانه فردوسی توس نزدیک‌تر نیست؟! در شعر «گلگون‌سوار» نیز، نگرش روستاباور شاعر وقتی که در تقابل با دال‌های حیات پرجوش شهری قرار می‌گیرد، به واقعیت از پیش ساخته ذهن او، وضوح بیشتری می‌بخشد.

خیابان، چارراه، چراغ‌قرمز در:

«باز آن غریب مغرور / در این غروب پُرغوغا / با اسب در خیابان پُره‌های هوی 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:

«آن سوی تر / در جنب و جوش میدان / اسبش به بوی خصمی نامرئی، / سُم کوئید / و سوی اسب
بال افشان تندیس / شبیه کشید» (همان: ۱۸۱).

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

«آن گاه که حریق غروب / در کلبه های آب / فرو می مُرد / و مرغک ستاره ای از جنگل افق / بر شاخه
شکسته ابری / می خواند / کج باوران خطّه افسانه / از پشت بام ها / با چشم خویش دیدند / که آن
غریب مغرور / بر جلگه کبود دریا می راند» (همان: ۱۸۱).

از سویی در یچّه نگاهی که ما به سه شعر آتشی در این مقاله داریم، «گلگون سوار»، تنها فقره ای است که در آن «فهرمان لیریک» شاعر (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۴۲)، به هیأتی کاملاً خصیصه نما، به «شهر»ی وارد می شود که در نهایت، تصویری که او از این تجربه به دست می دهد، هندسه واقعیّت مدّ نظر خود را برای مخاطب، عیان می سازد. شخصیت اول شعر، در تلاقی ای که با نشانه های مدنیّت امروزی که در بالا برشمردیم دارد، همچنان به همداستانی با آن نمی رسد و «شهر» را با همان عُربت ورودی که داشت، در سکوت ناهم تاریخی مألوف خود، ترک می کند. هیچ شکلی از دیالوگ که حکایت از نوعی آشتی و تلاش، جهت ارتباط با این مناظر شهری داشته باشد، در این نمونه ها دیدنی نیست؛ چراکه «آتشی قدم به شهری نهاده است که هیچ کجای آن برایش آشنا نیست. او حوصله تحمّل و شناخت تدریجی آن را ندارد و شتاب زده می خواهد تا همه کوجه پس کوجه های آن را زیر پا بگذارد» (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۲۲۲). سوار «گلگون»، اگر هم بخواهد نمی تواند از مرکب خود پیاده شده، قدم در «خیابان» بگذارد و چنان فهمی به هم برساند که دیگر نه از «چراغ قرمز» عبور کند، و نه در چشم «دختران شهری»، «غریب» بیاید. عموم فهرمان های آتشی که در شعرهای دیگر او نیز به شکل های گوناگون خود را نشان می دهند به دنبال یک چیز هستند و آن هم «ثبات» است. این ثبات و عدم تغییر، اصل اول و آخر جهان بینی سنتی است که دنیای «واقعی» ذهن آتشی را بنا نهاده ست. از این روست که این تیپ آدم ها، در دنیای شلوغ و تپنده شهری، زندگی ای ندارند و «در این جهان، ثبات فقط به معنی آنروپی و احتضار آدمی است. اگر بگوئیم جامعه ما پراکنده می شود در واقع گفته ایم که زنده و سالم است» (برمن، ۱۳۸۶: ۱۱۸). اتفاقاً 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 شایسته نگاه روستایی اش دست و پا کند، از قبل همین ناهم آمیزی نگرش اصیل خود با جهانی است که مال او نبود. در این اقلیم اگر چه بر هنر او نقدهایی می توان داشت، هر چه هست شعرش از مدرنیته تصنّعی که در دفترهای بعدی او به خصوص شعرهای بعد از انقلابش را به شدت معیوب ساخته است، میرا است. درست می گفت فروغ وقتی که به او توصیه می کرد که «نباید به تهران می آمد، بچه های تهران آدم را خراب می کنند. اگر خودش را حفظ کند خیلی خوب خواهد

شد» (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۲۳)، و گوش نکرد و در نتیجه خوب هم نشد! خود آتشی نیز در مقدمه‌ای که بر گزینۀ اشعارش نوشته، نهی از این بابت بر وجدان خود می‌زند اما چه سود که فاصله حرف تا عمل، فاصله‌ای است از اصالت و هویت داشتن تا برخوردستن 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 همه آن‌ها را له و لورده کنند؟ و خودت را هم؟» (آتشی، ۱۳۷۵: ۹).

شعر «ظهور» را شکستی تلقی می‌کنیم از منظر نظریه گفت‌وگویی به معنای باختینی کلمه در رویارویی با پدیده جدید «مدرتیت» به اصطلاح داریوش آشوری. ما در زیر به انگاره‌های واقعی آن جهت شناخت بهتر مدخل تاریخی‌ای که گفتیم، می‌پردازیم:

حط (شتربان)، تپه، گردان، ماسه، شقایق در:

«عبدوی حط دوباره می‌آید / با سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم، / از تپه‌های آن سوی گردان خواهد آمد / از تپه‌های ماسه، / که آنجا / ناگاه / ده تیر نارقیان گُل کرد / و ده شقایق سُرخ / بر سینه سبتر عبدو / گُل داد» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۳۶).

عقاب، ابلق، شیبه اسب، تذرو، باد، ابر، آبیاری، قشلاق، اطراق‌گاه، ایل، تنگه دیزاشکن، پلنگ، برنو، کُچه، قوچ، گردنه در:

«آیا عقاب پیر خیانت / تازنده تر / از هوش تیز ابلق من بود؟ / که پیشتر ز شیبه شگاک اسب / بر سینه تذرو دلم بنشست؟ / آیا شبانعلی / پسر، را هم؟ / باد ابرهای خیس پراکنده را / به آبیاری قشلاق بوشکان / می‌برد / و ابر خیس / پیغام را / سوی اطراق‌گاه: / امسال ایل / بی‌وحشت معلق عبدو حط / آسوده‌تر ز تنگه دیزاشکن / خواهد گذشت / دیگر پلنگ برنو عبدو / در کُچه نیست منتظر قوچ‌های ایل / امسال / آسوده‌تر / از گردنه، سرازیر خواهید شد...» (همان: ۲۳).

خَرگ، مار دوسر در:

«در تپه‌های آن سوی گردان / در کُنده تناور خرگی / از روزگار خون / ماری دوسر به چله / لمیده است» (همان: ۲۳۸).

و باز هم از آوردن دیگر عناصر محلی شعر که در ترسیم شفاف نمادهای دشتستان که زمینه 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 واقعیت شعر خویش را بدهکار نگاهی «ناتورالیستی» است. مکتبی که اوج آن در جهان غرب با مقالات زولا به سال‌های دهه ۱۸۸۰، به پایان رسیده بود (سیدحسینی، ۱۳۹۳: ۴۰۳). به‌راستی باید از شاعر پرسید واقعیتهایی که در این شعر به تصویر درآمده، منبعث از

کدام دوره 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 تعصب‌ورزیدن بر حفظ بدویت این عناصر در شعر با جهان و مفاهیم تازه، قطع ارتباط می‌کند. این ذهنیت فنودالی در مواجهه با دنیای متحول معاصر، خجول و خلوت‌گزين است» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۴۰۴). وصف‌های عینیت‌سازی که آتشی در شعر «ظهور» می‌آورد، مخاطب را مُجاب می‌کند که شاعر، نه در پی آتشی و ارتباط‌گرفتن با جهان پیرامون است که هر لحظه نیز از آن در حال گریز دائم است. «عبدوی جط» شعر آتشی به «ده‌تیر نارفیکان» کشته شده است و هنوز روح سرگردان او، در آتش انتظار انتقام‌کشی فرزندش «شبانعلی» در «تپه‌های ماسه» و «گزدان دشتستان»، می‌سوزد، چه آن هم شبانعلی‌ای که خود را در اسارت عشق «شاتی دختر زیبای کدخدا» می‌بیند و بر سری، «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 گشوده‌گشتن است. اصولاً کارمایه آشنایی‌زدایی‌های شعری چیزی جز این نمی‌تواند بود «به این معنی که، در از نو دیدن اُبژه، فهم ما از کلّ زمینه‌کردارها و ادراک‌های آن اُبژه، دگرگون می‌شود» (کلارک، ۱۳۹۲: ۸۱). 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 واقعیتی با شکل و شمایلی جدید، بازآفرینی می‌کند (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۴۴۷).

۳. ۲. اسطوره

در توضیح مفاهیم بنیادین هستی، سوژه‌ای که از توان درک مدرن فرایندهای آن برخوردار نیست، گزیری جز آن‌که به مکانیسم‌های «اسطوره‌ای» برای فهم خود متوسل شود، ندارد. به اعتقاد لوی استراوس «اسطوره‌ها نشان می‌دهند که انسان بر اساس تقابل‌های دوجزئی می‌اندیشد و بنیانی‌ترین تقابل در اندیشه بشر، بین طبیعت و فرهنگ است» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۰۶). در سه نمونه مورد اشاره مقاله، می‌بینیم که آتشی با رویکردی «طبیعی»، تنازعات و مناقشات ذهنی خود را با تکیه بر بینشی «تمثلی» برای مخاطب شعر تبیین می‌کند. بینشی که «مبتنی بر معنویت‌ی نشأت‌گرفته از خاطره‌ازلی و تجربه‌مبدأ 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، ۱۳۹۳: ۱۰).

در نگاهی کلیت‌مبنا به قهرمان‌ها، توصیفات و به‌ویژه تنش و دغدغه‌های موجود در متن شعرهای «خنجرها...»، «گلگون‌سوار» و «ظهور»، شاهد الگویی واحد در پرداخت ساختار هر سه آن‌ها هستیم که اغلب کوششی است در جهت هم‌راستا کردن این فقرات با محور تک‌نگاه «تمثلی»‌ای که پیش‌تر گفته شد و نیز پرهیز از ارائه شناختی جزئی‌نگر که در بردارنده تمایزات گونه‌گون و وجوه یگانه‌باور این دنیایی باشد. اضافه می‌کنیم که در تبیین

دو عنصر «تیپ» اسطوره‌ای و «شخصیت» مدرن، از منظری روایت‌شناسانه، آتشی بیشترین سرمایه هنری خود را مصروف پروراندن «تیپ»‌های اشعار خود می‌کند. در تیپ‌سازی است که «نویسنده به ترسیم انسان‌هایی مشخص و رخدادها و موقعیت‌هایی معین می‌پردازد. این شخصیت‌ها و رخدادها برای آن‌که بتوانند واقعیت‌ها را به درستی تقلید کنند؛ باید تیبیک باشند، چون هر چیز مشخص و جزئی، تنها در صورتی که تیبیک باشد قادر به تمثیل خواهد بود» (موران، ۱۳۹۶: ۱۰۵). ما در زیر، ذیل عنوان‌های «قهرمان» و «معشوق»، جوانب اسطوره‌پردازانه شاعر از این دو مقوله برجسته شعرهایش را بررسی خواهیم کرد:

۱.۲.۳ 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 همه دفاتر شعرهای منوچهر آتشی، همین «اسب سفید وحشی» مشهور اوست. شاعر با آوردن توصیفی رمانتیک و درعین حال 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 شگوه‌ناک:

«اسب سفید وحشی / بر آخور ایستاده گرانس / اندیشناک سینه مفلوک دشت‌هاست / اندوهناک

قلعه خورشیدسوخته است / با سر غرورش، اما 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 واقعیات تلخ روزگار معاصر خود، کنار آمدنی نیست و چنانکه در ادامه به تصویر می‌کشد، همه تفاسیر خود را به شکست‌ناپذیری‌های استوار دوران باستانی‌اش دارد؛ آن زمانی که:

«اسب سفید وحشی، سیلاب دژه‌ها / بسیار از فراز که غلطیده در نشیب / زدماده پُرشکوه‌گوزنان /

بسیار در نشیب که بگسسته از فراز / تارنده پُرغرور پلنگان... خورشید بارها به گذرگاه گرم خویش / از

اوج قلّه، بر کفل او غروب کرد / مهتاب بارها به سرایشب جلگه‌ها / بر گردن ستبرش پیچید شال زرد /

گُھسار بارها به سحرگاه پُرنسیم / بیدار شد ز هلهله سَم او ز خواب» (همان: ۲۷).

تا همین اندازه در فقره بالا می‌توان به روشنی دید که در ساختار شعر، چگونه «اسب سفید وحشی»، با جُفت‌های دوگانه‌ای همچون «سیلاب دره‌ها، پُرشکوه‌گوزنان، پُرعروزلنگان، خورشید، قلّه، مهتاب، جلگه، کُھسار، سحرگاه پُرنسیم، هلهله سُم»، هم‌نشین شده و هدف از این تقابل‌ها هم چیزی نیست جز تأکید چندباره بر خصلت‌های قهرمانی و حماسی - اسطوره‌ای «اسب سفید وحشی».

در لخت بعدی که آتشی سخن از «سوار» این اسب به میان می‌آورد، همچنان همان ویژگی‌های بر خاسته از نگاه تک‌باورانه خاطره‌زلی و متافیزیک حضور اسطوره «راکب نشسته»، بر فضای توصیفی شعر سایه افکنده است. دیالوگ‌گونه‌ای که میان «سوار» و نگاه پرسش‌گرانه «اسب» که «جویای عزم گمشده اوست»، برقرار گشته است، از زبان راوی می‌خوانیم که:

«با راکب شکسته دل اما 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 بیشتر در جهان فعلی آن را تجربه کرده بود و «سوار» نیز الآن از آن حکایت می‌کند، برقرار کرد، و باز یادکرد خاطرات دلاوری‌های رشک‌انگیز گذشته «سوار» که پایین‌تر پاره‌ای از آن را می‌آوریم - و در این معنا هم با «اسب» اشتراکات مضمونی به هم می‌رساند - این نتیجه را خواهیم داشت که اسطوره «اسب سفید وحشی» خود استعاره‌طوری است از آن روی سگه مرد «سوار» کار.

«اسب سفید وحشی! / من با چگونه عزمی پرخاشگر شوم / من با کدام مرد درآیم میان گرد / من بر کدام تیغ، سپر سایبان کنم / من در کدام میدان جولان دهم ترا / ... اسب سفید وحشی! / بگذار در طویله پندار سرد خویش / سر با بخور گند هوس‌ها بیاکنم / نیرو نمانده تا فرو ریزم به کوه / سینه نمانده تا خروشی به پا 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 روبه‌رویم که اندرون جهان اسطوره‌باور ذهنیت منزوی شاعر، برای خود، قهرمان‌مردان درخشانی بوده‌اند و آن‌گاه که با این دنیای ملموس عینیت‌منا آشنا می‌گردند، در حجم سنگینی از شکست‌های باورنکردنی، به عنصری «ضد قهرمان»، ماهیت خود را تغییر می‌دهند. در نمونه بالا، آن «سوار» که موقعی «عزمی پرخاشگر» داشته است و با «مردان خود به میان گرد» 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 طویله پندار سرد خویش»، «سر با بخور گند هوس‌ها آکنده» است. او همواره در پی شکوه باستانی از دست‌رفته، با گریز از حقیقت‌گزنده تاریخ زنده معاصر خود، تنهاچاره را در آن می‌بیند که به دنیای وسوسه‌برانگیز اسطوره‌های ازلی ذهن خود پناهنده شود.

گلگون‌سوار

در شعر «گلگون‌سوار» از مجموعه «آواز خاک» نیز، آنگوی «سوار غریب» و «اسب» او با هیأتی از ساختاری جدید، دوباره تکرار می‌گردند. در این فقره هم شاهد آن هستیم که «آن غریب مغرور»، بدون داشتن هیچ نسبتی با جهان واقعی که نشانه‌های آن حکایت از وضعیتی نوپدید را دارند، با سکوتی اسطوره‌گون، در پایان شعر، «بر جلگه کبود دریا»، می‌راند. این نمونه که از دو قسمت تشکیل یافته، «سوار» در بخش نخست با گشت‌وگذاری «غریب» وار در شهر و مأیوس از برقراری کم‌ترین انس و الفتی با هیچ‌یک از مظاهر مدرنیسم امروزی، درمانده از آن وضعیت 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 پُریاهوی 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 هستی مدرن ورود پیدا کرده، اما هنوز نیز با خُلق و خوبی «روستایی»، نتوانسته است که با نظام جدید موجود، کنار بیاید. و این‌که چرا با وجود این هم‌چنان داخل «شهر» می‌شود، خود نشان از آن است که او را از این حرکت ناگزیر، گریزی نیست گویانکه این بار، بار آخرش هم باشد. و در ادامه نیز:

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

عدم تجانس «سوار گلگون» و محیط ناآشنای پیرامون او، در همین یک‌فعل «رم کردن»، تشخیص‌دانی است. اسبی که سابق بر این، بسان «سیلاب دژه‌ها، از فراز در نشیب غلتیده» و «پُرشکوه گوزنان» را «رم‌داده» بود و «بسیار در نشیب که بگسسته از فراز» و «پُزغورور پلنگان» را «تاراند» بود، اکنون از «سوت پاسبان و بوق ماشین‌ها»، این چنین ترس خورده، رم می‌کند.

گره تنش‌افزای شعر «گلگون‌سوار» آن زمان به حقیقت گشوده خواهد شد که در فراز پایانی، قهرمان روایت، «شهر» و «هیاهو»های بسته به آن را وانهد، پی‌سپار همان قلمرویی می‌گردد که از آنجا آمده بود و به آن بوم و خاک، تعلق خاطر داشت. بله، دیار اسطوره! که گفته‌اند: «هرکسی کو دور ماند...».

«آن‌گاه که حریق غروب، / در کُلبه‌های آب، / فُرو می‌مرد / و مرغک ستاره‌ای از جنگل افق / بر شاخه شکسته-ی ابری، / می‌خواند / کج‌باوران خطه افسانه / از پشت‌بام‌ها، / با چشم خویش دیدند / که آن غریب مغرور / بر جلگه کبود دریا می‌راند» (همان: ۱۸۱).

سوار و مرکبش که از حضور مزاحم خود در «شهر»، طُرفی بر نمی‌بندند، در عوض با پشت‌نمودن به تاریخ متعین، راه سرزمینی را در پیش می‌گیرند که در تخالف با فضای ناآشنای «شهری»، با حقیقت اسطوره‌بنیاد آن‌دو، بیش‌تر سنخیتی سرشتین دارد. می‌بینیم که در اینجا نیز قهرمان شعر گریزان از عوالم آشفته انسانی جدید، به

«طبیعتی» آرام که بر او آغوشی آشنا باز کرده 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.

عبدوی جط، شبانعلی

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

«تا ننگ پُرشقاوت جط بودن را / از دامن عشیره، بشوید / و عدل و داد را / مثل قنات‌های فراوان
آب / از تپه‌های بلند گردان / بر پهنه بیابان جاری کند» (همان: ۲۴۲).

در ترسیم «تیپ» قهرمان «عبدو»، با تکیه بر مفاهیم کلی‌ای همچون «دشمن = نارقیق» در: «ده تیر نارقیان گل کرد / و ده شقایق سُرخ / بر سینه ستبر عبدو / گل داد» (همان: ۲۳۶). در حاشیه اضافه کنیم که «شقایق سُرخ» خود نماد جاافتاده‌ای است از مفهوم اسطوره‌ای و مقدّس «شهادت».

- «خیانت»:

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

- «دلآوری»:

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

و «مار دوسر» هم که استعاره‌ای می‌تواند باشد از «تفنگ» عبدو و نماد دلیری‌هایش در: «در تپه‌های آن سوی گردان / در کُنده تناور خرگی / از روزگار خون / ماری دوسر به چله / لمیده است» (همان: ۲۳۸).

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

خود یگانه‌شروط اسطوره‌پردازی شاعر است: «ستایش بی‌واسطه کلیت، رازگونگی کلیت به‌عنوان نوعی بی‌واسطگی، نفی وساطت‌ها و پیوندهای درونی مجموعه با یکدیگر، منجر به خلق اسطوره می‌شود» (فراروش، ۱۳۹۰: ۴۸).
در خصوص «شبانعلی» باید گفت که او نیز «تیپ»ی است در «محور جانشینی» که هر چند در جهان زندگان می‌زید، از «روح سرگردان» پدرش - «عبدوی جط» - نمایندگی می‌کند. می‌توان همان مفاهیم غیر زمینی‌ای را که در باب پدر کشته‌ او صادق بود، در مورد فرزند نیز به نوعی دیگر، کارگر دانست:

«آیا شبانعلی پسر... / سرشاخه درخت تبارم را / بر سینه دلاور / ده تیر نارفیکان، / 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، فزونی از شکست‌ها و استیصال از جهان انسان‌های اطراف او نیست:

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

گویی او نیز گرچه به‌مثابه «پهلوانی زنده» است اما 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 جط دوباره می‌آید / از تپه‌های ساکت گردان...» (همان: ۲۴۲).

۲.۲.۳ معشوق

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 اعداد «زن»‌های مدرن ایرانی به شمار آورد که فروغ از زبان‌شان گفت:

«و این منم / زنی تنها / در آستانه فصلی سرد / در ابتدای درک هستی آلوده زمین...» (فرخ‌زاد، ۱۳۷۷: ۲۳).

هراندازه که هنر فرخ‌زاد در تلاش ترسیم چهره معشوق امروزی، 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 متوجه انسان است، انعکاسی

از واقعیت است که اصل در آن، انسان‌گونه‌انگاری است و به معنایی که هگل در نظر داشته، ما را به خویشتن باز می‌گرداند» (جورج، ۱۳۷۲: ۹۶).

دختران، مادیان

در «خنجرها...» می‌خوانیم که:

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

و در ادامه:

«اسب سفید وحشی! / آن تیغ‌های میوه‌شان قلب‌های گرم / دیگر نرست خواهد از آستین من / آن
دختران پیکرشان ماده‌آهوان / دیگر ندید خواهی بر ترک زین من» (همان: ۲۹).

در هر دو مورد بالا، وصفی که از «دختر» شعر آمده، بدون اشاره‌ای حتمی به «نام» او، و نیز فارغ از ارائه کمترین جزئیاتی، تنها درخور آن است که توسط «راکب» قبلاً «سوار» و اکنون «نشسته»، «بر ترک زین» او، «ربوده» گردد. می‌دانیم که مانیفست شعر عاشقانه معاصر ایران، «افسانه» ای است که نیما به دی‌ماه سال ۱۳۰۱ منتشر کرده است. آنجا راوی برای نخستین بار است که در تاریخ شعر فارسی، معشوق را به «اسم» صدا می‌کند. و طرفه‌تر آن‌که «افسانه» نیز در مقام معشوق نوظهور شعر مدرن، از «عاشق» خود گله‌گذاری‌های زیادی دارد. باین‌همه، باید آتشی را دید دو دهه بعد از «افسانه» ای نیما که هنوز معشوق شعر جدید را با همان «ماده‌آهوان ربودن» می‌مقایسه می‌کند. در مدخل «قهرمان» این شعر، گفتیم که «اسب سفید وحشی» خود، می‌تواند عکس‌برگردانی باشد از «تیپ» «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 بور و گسسته یال / شیهه
بکش، میبچ ز تشویش» (همان: ۲۹).

به یک معنا «مادیان» برای «اسب»، باز همان تصویری از الگوی «معشوق» تمثلی است برای آن «سوار» پیش‌گفته. آنچه که در باب بند بالا بیشتر شایان گفتن است، تقابلی است میان دو فعل «خوش‌بودن» و «تشویش‌داشتن». ناتوانی راوی شعر در تعامل با جهانی که غیر متافیزیکی است و به‌ناچار «غیاب» معشوق را در پی داشته و این خود حرمانی به همراه دارد که از عهده تحمل «اسب» به مراتب خارج است و درنهایت او را به اضطراب و «تشویش» می‌کشاند. از همین روست که راوی، «حضور» «خوش» معشوقه را برای «اسب مشوش» به «یاد مادیانی بور و گسسته‌یال» حواله می‌دهد و فقط در آن عوالم مثال و رؤیایی است که می‌توان از قلق و «استرس»! به دور بود و برای خود تا همیشه «شیهه کشید».

دختران شهری

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

«آن سوی تر، لگام فروبگرفت / با پوزخندی آرام / خم گشت روی کوهه زین / و دختران شهری را /
- که می‌رفتند / از مدرسه به خانه / تماشا کرد» (همان: ۱۸۰).

البته واکنش «دختر»ها هم به تر «پوزخند» «سوار»، آنتی‌تری است درخور تأمل. آن‌ها او را در جواب، «غریبه» و «وحشی» خطاب می‌کنند:

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

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

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

شاتی

در شعر «ظهور»، «شبانعلی» فرزند «عبدوی جط» که خود نسخه‌ای ست 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 یک‌طرفه مألوفی را دارد که قرن‌ها پیش حافظ و سعدی را نیز به کام خود فروبرده بود. شبانعلی حق ندارد عاشق «شاتی» - دختر زیبای «کدخدا»ی - بشود که نه با او هرگز به یک طبقه اجتماعی می‌گنجد - و این خود بدان سبب است که بیچه «عبدو»، «جطرزاده»ی بی‌مقدار بیش نیست - و نه هم هیچ‌نشانی از علاقه متقابل «شاتی» در شعر موجود هست:

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

مطابق بند بالا، وصال «شبانعلی» با معشوق همان اندازه 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 زیسته شاعر نمی‌رسد و این نیست جز همان ناهم‌زمانی ذهنیت 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 سنت 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 جطرزادی / و درد
بی‌دوای عشق محال / از اسب لخت چموش جوانی / به خاک کوفت» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۴۱).

۳.۳ تراژدی

از دیگر جوانب نقض مفاهیم مدرنیستی شعر آتشی، بررسی سه «قهرمان» نمونه 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 خواننده 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 صدق نمی‌کند. از آنجاکه اصولاً تراژدی امروز زانری است که مشخصات ویژه خود را در مفهوم «شخصیت» مدرن می‌یابد که آن‌هم از برساخته‌های تاریخ معاصر جهان است نه «تیپ»های سنتی: «برای گوته و هگل، هر دو، پیشرفت بی‌وقفه نوع بشر از زنجیره‌ای از تراژدی‌های فردی نتیجه می‌شود» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۵۴)، هیچ‌کدام از «قهرمان»های شعر آتشی، دنیای مدرن را به‌مثابه «فردیت»ی تک‌افتاده، تجربه نکرده‌اند و در روایت آن‌ها «شکست»ی هم اگر می‌بینیم، شکستی نیست که بتوان آن را از مقوله پدیدة «تفرد» مدرن تلقی کرد و تضاد همان منافع اصول «خاطره‌زلی» است که گفتیم با وضعیتی 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 شدت 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 یک لحظه هم که شده، حاضر نیست از «اسب» خود پیاده شده، بر «آسفالت جا‌ده» پای بگذارد. گویی یگانه «اسب»ش خود نماد تمامی معتقدات و موازین لایتغیری 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 شخصیتی است بی‌دفاع» (کوهن، ۱۳۹۶: ۷). تقلائی «سوار» برای حفظ خود بر کوهه زین، هنگام مواجهه با «شلوغی شهر» و عکس‌العمل او برابر «دختران شهری» و «اسب»‌اش 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 فک اسب نواخت /... با پوزخندی آرام / خم گشت روی کوهه زین / و دختران شهری را / - که می‌رفتند / از مدرسه به خانه، / تماشا کرد. /... آن سوی تر / در جنب و جوش میدان / اسبش به بوی خصمی نامرئی، / سُم کوبید / و سوی اسب یال‌افشان تندیس / شیهه‌کشید» (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۸۱).

در شعر «ظهور» نیز تراژدی نه از سر تناقضات نیروهای درونی «شخصیت» «عبدوی جط»، اتفاق می‌افتد که «روح» «قهرمان»، در اندیشه بازگشت و «انتقام» از جهان همان «نارقیان»ی است که آرمان‌های اصیل «عبدو» را، به ستم پامال خیانت خود کرده‌اند. زندگی «شبانعلی، پسر»‌اش 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:

«اما، / در گنده ستبر خرگ کهن هنوز / مار دوسر به چله لمیده است / با او شکیب تشنگی خشک انتقام / با او سماجت گز انبوه شوره‌زار / نیش بلند کینه او را / شمشیر جان‌شکار زهری است در نیام» (همان: ۲۴۱).

۳.۴. ادبیات اکثریت

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 (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۷۴). چنین متونی که ما شعر آتشی را نیز مطابق بر نهادهای این پژوهش که پیش از این آوردیم از شمول آن خارج دانسته، ادبیاتی از نوع «اقلیت» می‌خوانیم. متقابلاً در «ادبیات اکثریت»، 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 تأمل را برمی‌گزیند، می‌توان گفت ابژه ویژه او، نوعی معنا یا برساخت معنایی است نه خود ابژه» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۱۳۱). همان‌طور که در مقدمه بحث هم گفتیم، آتشی، گرفتار آمده در تخته‌بند قدرت

گفتمان سنت، و از آنجا هم که «هر گفتمان همواره در کشمکش با سایر گفتمان‌هایی است که واقعیت را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کنند» (یورگنسن، فیلیپس، ۱۳۹۷: ۸۹)، نخواست یا این که نتوانست که «جور دیگر» ببیند و نتیجه آن که تسلیم تحریف «واقعیت»ی شد که به مراتب از آن روز و روزگاران او نبود. ما ذیلاً بخشی از تبعات این ادبیات اکثریت را، خواهیم شمرد:

۱.۴.۳. ادبیات بازنگار

اگر ما بپذیریم که «اثر ادبی بیانگر آگاهی تاریخی خاصی است و پیوندی وثیق با زیرمتن تاریخی - 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، ۱۳۹۸: ۴۴)، آن وقت با تحلیل سه مورد گزینشی این جستار، به «تفسیر»ی از ادبیات آتشی می‌رسیم که در آن‌ها عکس این گفته بلاشو در باب زبان به اثبات می‌رسد که «قدرت زبان، در نفی کردن جهان واقعی در برابر جهان خودش است، پس داستان یا شعر نمی‌تواند فقط توصیف، تقلید یا بازتاب جهان باشد» (هاسه، لارج، ۱۳۹۵: ۴۸). برای مثال، در فقرة زیر از شعر «خنجرها...»:

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

آنچه نظر خواننده را به خود جلب می‌کند، بازگشت دال‌های شعر آتشی به «زیرمتن تاریخی - اجتماعی» است که نه تنها «جهان واقعی» مورد نظر شاعر را «نفی» نمی‌کنند بلکه هر لحظه در کار «بازنمایی» بی‌وقفه آن است. توصیفات رنال - ناتورال شاعر از «اسب»، «آخور»، «گنجشک» و «قلعه‌های سوخته»، به ساختار شعر، آنی اجازه 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 پُرهای هوی شهر / پیدا شد / در چارراه / - باز، / از چراغ قرمز، /
بگذشت / و اسبش / از سوت پاسبان / و بوق پُردوام ماشین‌ها، / رم کرد» (همان: ۱۷۹).

ما با این سخن ایگلتون درباره 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 خصوصیات درونی یا ذاتی شان ادبی نمی‌شوند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۷۹)، اما این را هم باید در نظر داشت که در قطعه بالا، شعر آتشی هیچ‌گامی فراتر از همین ظواهر «زمینه‌ها»ی شهری نمی‌گذارد. به‌راستی کجا محاکات برخورد «قهرمان» شعر با مظاهر مدتیت جدید - خیابان، چارراه، بوق و ماشین - «زمینه» واقعی مدرنیسم، می‌تواند

به شمار آید؟ آتشی با عهد ذهنی به «معنایی ماقبلی»، به تقلید از موقعی می‌پردازد که برای «سوار گلگون» رُخ داده است. از این جهت است که خواننده نباید به جست‌وجوی مدلول‌های بند بالا در «امر بیان‌شدنی» شعر باشد، که باید آن را در لایه‌های بازنموده ذهن شاعر «غریب»، سراغ بگیرد.

نمایش صریح عناصر اقلیمی دشتستان نیز در شعر «ظهور»، ساختار آن را در برابر مفهوم قاموسی نشانه‌ها، به معنای بلانشویی کلمه، بی «مقاومت» کرده است. نمی‌توان از این فضای توصیف‌شده:

«باد ابرهای خیس پراکنده را / به آبیاری قشلاق بوشکان / می‌برد / و ابر خیس / پیغام را سوی
اطراق‌گاه: / امسال ایل / بی‌وحشت معلق عبودو جط / آسوده‌تر، ز تنگه دیزاشکن / خواهد
گذشت» (آتشی، ۱۳۹۰: ۲۳۷).

جز تاریخ مردمان روستانشین و گیر و دارهای کوچ و زندگی دامداری متعلق به آن خاک و بوم، به معنایی دیگر التفات پیدا کرد. به بیانی فوکویی «نظام نشانه‌شناسی و دلالت‌های حاکم بر هر دوره، با دوره‌های دیگر تفاوتی اساسی دارد»؛ بنابراین «تاویل هر دوره تاریخی، از عقلیت ناشی از همان دوره، استخراج» می‌شود (ضمیمران، ۱۳۹۵: ۴۸). البته این بدان مفهوم نیست که شاعر امروز حق ندارد از طبیعت، و محیط انضمامی پیرامون خود، چیزی بگوید و در شعر از آن هیچ توصیفی به دست ندهد. برعکس، یکی از امکاناتی که نیما با شعر نوبه شاعران بعد از خود معرفی کرد این بود که نثرهای سنگ‌واره هزارساله را شکاند و شعر معاصر فارسی را بسته به جغرافیای سراینده آن بومی‌سازی کرد و آتشی نیز از این نوآوری جدید، بهره‌های بسیار برد. سخن آنجاست که «شاعر مدرن، انسانی بدوی است و صرفاً معنا ارائه نمی‌کند یا طبیعت را تقلید نمی‌کند، این‌ها را خلق می‌کند، درست مثل انسان وحشی که حکایت و اسطوره خلق می‌کند» (هاوکس، ۱۳۹۷: ۶۱). میان آن که شاعر طبیعتی را «خلق» کند تا این که یک طبیعت متعین را «تقلید»، فاصله «بازنماگری» به مدد «نظم نمادین» معتادی است تا با آن «ادبیات نمایانگر»ی که همچون «امر واقعی» لاکانی، تن به شکار معانی نمی‌دهد. از میان نقدهای سنتی شعر آتشی، تقریر عبدالعلی دستغیب در سال‌های دور، بسیار راهگشا است. او با ابزارهای معمولی خود به این نکته پی برده بود که آتشی «از افسانه‌های عاشقانه و حماسی محلی نتوانسته است آن‌طور که لازم است در شعرش استفاده کند و شعرش را به مرحله‌ای عام و سمبولیک برساند، به طوری که شعر او تمام افسانه‌ها و داستان‌های روستاهای ما را دربرگیرد» (دستغیب، ۱۳۹۸: ۱۳۹). پیداست که نائل شدن به «مرحله‌ای عام و سمبولیک» در زبان شعر، مستلزم هرچه فراتر رفتن از وجه ارجاعی و طبیعت‌گرایی زبان است که در مقدمه و تحلیل بحث هم، به تفصیل از آن گفتیم.

۳.۴.۲. ایدئولوژی

تعهد خلل‌ناپذیر آتشی به گفتمان‌هایی که برخاسته از آرمان‌ها و اسطوره‌های منطقه «دشتستان» بوشهر است، راهی جز این پیش پای او نخواهد گذاشت که پیوسته به دام دست‌وپاگیر «ایدئولوژی» ای گرفتار آید که شعر او را

«شهر بند» «ادبیاتی اکثریتی» می‌کند. باید گفت که ما از طریق همین ایدئولوژی‌ها است که «تجربه‌مان را درک می‌کنیم. ایدئولوژی سازنده جهان تجربه ماست، سازنده خود جهان ماست» (فرتر، ۱۳۸۷: ۱۰۷). بنابراین در شعر آتشی چاره‌ای جز این برای مخاطب نمی‌ماند که هستی را از دریچه چشم «قهرمان»، «گره»، «تنش» و وصف‌های او بفهمد. ما جهت درک اصول ایدئولوژی‌هایی که سایه بر شعرهای برگزیده ما انداخته است، می‌توانیم به دغدغه‌هایی که ذهن «قهرمان»‌های آتشی را درگیر خود کرده، دقت کنیم. آنچه در شعر «خنجرها...»، درون «راکب نشسته» را آشوب‌ناک کرده، از مقوله همان مفاهیم پاک و بی‌آلایشی است که به تاریخ او دیگر از سگه افتاده، آلوده گشته‌اند:

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

اسطوره «سوار گلگون» نیز، وقتی که به شهر وارد می‌شود، مجموعه سلوک و رفتارش، از بینش ایدئولوژی‌زده‌ای حکایت دارد که با نگاهی شبان-رمگی، همگان را همچون خود می‌خواهد و از آنچه که غیر و «دیگر»ی است، پرهیزخته، عار دارد. او در چارراه شلوغ شهر، با بی‌خیالی تمام چراغ قرمز را رد کرده، بی‌اعتنا به بوق ماشین‌ها، هر چند 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. البته که نهایت کم می‌آورد و یگه و ناامید روی در «جلگه کبود دریا»، جایی که به‌واقع جای اوست می‌نهد. غایت تلاش سوار آن می‌تواند بود که فرهنگی را که در «خاطره ازلی» خود دارد، برای مردمان شهری که با او هیچ علق و علقه‌ای 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 دورویی اسطوره است که نشان‌گر کارکرد ایدئولوژیک آن می‌شود» (آلن، ۱۳۸۵: ۶۶).

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

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

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

«آوازه‌های خارج از آهنگی / - مانند روح عبدو، / می‌گردد در گزدان / آیا شبانعلی پسر... /
سرشاخه درخت تبارم را / - بر سینه دلاور / ده تیر نارفیقان / گل‌های سرخ سرب / نخواهد
کاشت؟ / از تنگ چین شالش، چرم قطارش آیا از خون خیس؟...» (همان: ۲۳۹).

و لابد 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 حتی مناسبات اجتماعی میان خود انسان‌ها نیز که هنر به ترسیم‌شان پرداخته است، به نوعی طبیعت بدل می‌شوند» (لوکاچ، ۱۳۷۸: ۴۲۵). اما 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 - طبیعت «شمال» نیما و «باغچه حیاط» فروغ فرخزاد - شاعر لحظه‌های حضور نوپدید انسان تاریخ‌مند معاصر را جستجو می‌کند!

۳.۴.۳. استعاره

در ادامه 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 به‌طور کلی، راه بر ورود استعاره‌ها و تصاویر دور از واقع، باز می‌گشایند «آمیختگی دلالت ایدئولوژیک نشانه با اسطوره و تصویر، امکان مناسبی برای استعاری‌شدن متن است» (کریمی، ۱۳۹۲: ۵۱). در چنین حالتی، این استعاره است که به شاعر اجازه آن را می‌دهد که اولویت مایگانی شعر خود را به جهانی ذهنی اختصاص بدهد نه آن چیزی که بر روی زمین در حال اتفاق افتادن است «در تاریخ ادبیات هرگاه شعر فارسی به سمت استعاره‌گرایی پیدا کرده، مرز میان ذهن و واقعیت کم‌رنگ شده و جهان ذهنی بر جهان واقعی غلبه پیدا کرده است» (فلکی، ۱۳۹۶: ۱۵۶). البته نباید از نظر دور داشت که آتشی نیز همچون شاعران هم‌دوره‌ای خود نظیر خانلری، نادرپور و... خواه ناخواه متأثر از جنبش رمانتیسم فریدون توللی بوده‌اند و «تقدم فرایند استعاری در مکاتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم بارها تأیید شده است» (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۱۲۳). از منظری لیکافی این‌گونه می‌توان اندیشید که در محوریت شعرهای آتشی، یک «استعاره مفهومی»

بزرگ حضور دارد که حوزه مبدأ آن را، امر «اسطوره» و ملایماتش و حوزه مقصد آن را نیز «تاریخ» و متعلقات آن تشکیل می‌دهد (صفوی، ۱۳۹۶: ۱۰۸). توضیح آن که 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 دریچه گفتمان غالب آن دو اسطوره برای خود تعبیر و تفسیر کند. در شعرهای بعدی: «گلگون‌سوار» و «ظهور» نیز همچنان با همین «استعاره 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 دومی 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، ۱۳۸۳: ۱۰۴). 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» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۷: ۷۰).

فارغ از سه شعر برگزیدهٔ ما، مبحث تصویرهای استعاره‌بنیاد در شعرهای دیگر دفتر «آهنگ دیگر» نیز همچنان حضوری پررنگ 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، ۱۳۷۸: ۵۹۷). نمونه می‌آوریم که در بند اول شعر «ای چراغ قصه‌های من»، هست:

«هر رگ من جا‌دهٔ 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، جا‌ده، یاقوت، شهر، شعر» و نیز «دویدن، خرچنگ، اندیشه، غار، بُهت» با هر استعاره‌ای هم که سازگار باشد با هیچ خرد و منطقی جور در نمی‌آید 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» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۲). 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 دوم 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 تجربه‌آنان واقعی شاعرانه‌ او بوده است یا این‌که فقط همین حاصل «جدول‌ضرب کلمات»؟! به یاد بیاوریم که در آن‌سوی تصویرپردازی‌های شعری، در تجربه‌اصیل شاعری، مخاطب خود را با عاطفه‌ای اصیل و سرشار نیز مواجه می‌بیند «ناقدان معاصر معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۷). این نکته هم پذیرفتنی است که تعیین خط‌کشی‌شده‌ عواطف شعری، مسأله‌ای است خود «ذات مراتب تشکیک» و بسیار شخصی و برای یکی هست و برای دیگری نه، اما از این موضوع نیز نباید غافل بود که در لایبرنت تصویرسازی‌های مصنوعی، اولین عنصری که زودتر از دیگران از رنگ می‌افتد عاطفه بشری است. با این دست استعاره‌بازی‌ها به‌یقین که نمی‌توان فقر بُعد معناشناختی شعرها را جبران کرد (آلگونه‌جوتقانی، ۱۳۹۷: ۳۴). 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 بدویت، بکارت و صمیمیت 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 به مراتب دُرشت‌تر به چشم می‌آید. شاید این برداشت هم خیلی دور از ذهن به نظر نیاید که کارنامه هنری آتشی نسخه‌ای باشد شاعرانه از این گفته‌ شفیع‌کدکنی که: «هرگاه روح جامعه ایرانی روی در سلامت و میل به نظامی خردگرای داشته است، از میل به استعاره‌ها و مجازهای افراطی و تجریداندرتجربید کاسته و زبان در جهت اعتدال و همنشینی طبیعی خانواده کلمات حرکت کرده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۰۲).

نتیجه‌گیری

لزوم تاریخ‌مندی نگاه هنرمند، مخاطب را به جایگاهی خواهد نشانند 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 واقعیت مدرن انسان ایرانی، شعرش را دست‌خوش نوعی اسطوره‌باوری سنتی ساخته که از مختصات اومانیسیم بعد از انقلاب مشروطه به‌دور می‌ماند. آسیب‌های این نگاه غیر تاریخ‌مدارانه، مقوله‌فرم و نیز محتوای اشعار او را به وضعیتی رسانیده که ذیل عنوان «ادبیات اکثریت»، اهم رنوس آن‌ها را ما بررسی کردیم. در سه شعر انتخابی، وابستگی شاعر به جهان ذهنی خود، «واقعیت»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). گزینۀ اشعار. چاپ سوم. تهران: انتشارات مروارید.
- _____ (۱۳۹۰). مجموعه اشعار. جلد اول. چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.
- آشوری، داریوش. (۱۳۸۴). ما و مدرنیت. چاپ سوم. تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- آلگونه جوتقانی، مسعود. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی شعر. چاپ اول. تهران: نشر نویسه.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). رولان بارت. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
- اسپینکز، لی. (۱۳۹۲). فردریش نیچه. ترجمه رضا ولی‌یاری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- اندرسون، پری. (۱۳۹۸). ملاحظاتی درباره مارکسیسم غربی. ترجمه علیرضا خزایی. چاپ اول. تهران: نشر چشمه.
- ایگلتن، تری. (۱۳۹۳). نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۷). والتر بنیامین. ترجمه مهدی امیرخانلو و محسن ملکی. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۸). ایدنولوژی زیبایی‌شناسی. ترجمه مجید اخگر. چاپ اول. تهران: نشر بیدگل.
- باباچاهی، علی. (۱۳۷۷). گزاره‌های منفرد. چاپ اول. تهران: نشر نارنج.
- بارت، رولان. (۱۳۹۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه صادق رشیدی و فرزانه دوستی. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی-فرهنگی.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: انتشارات زریاب.
- برمن، مارشال. (۱۳۸۶). تجربه مدرنیت. ترجمه مراد فرهادپور. چاپ ششم. تهران: انتشارات طرح نو.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۷). نظریه‌ها و نقد ادبی. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- پوینده، محمدجعفر. (۱۳۹۲). درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. چاپ سوم. تهران: انتشارات نقش جهان.
- پیترزما، هنری. (۱۳۹۸). نظریه معرفت در پدیدارشناسی. ترجمه فزاد جابراالانصار. چاپ اول. تهران: نشر کرگدن.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۷). مفهوم ادبیات. ترجمه کتابیون شهپرراد. چاپ اول. تهران: نشر قطره.
- _____ (۱۳۹۸). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. چاپ ششم. تهران: نشر آگه.
- تیلور، چارلز. (۱۳۹۲). هگل و جامعه مدرن. ترجمه منوچهر حقیقی. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.
- جریزهدار، عبدالکریم. (۱۳۶۸). حافظ. تصحیح قزوینی - غنی. چاپ دوم. تهران: انتشارات اساطیر.
- جعفری، مسعود. (۱۳۷۸). سیر رماتیسم در اروپا. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- جلالی، بهروز. (۱۳۷۷). جاودانه زیستن در اوج ماندن. چاپ سوم. تهران: انتشارات مروارید.
- جورج، امری. (۱۳۷۲). جورج لوکاج. ترجمه عزت‌الله فولادوند. چاپ اول. 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 اول. تهران: انتشارات فرهنگ.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۳). مکتب‌های ادبی. جلد اول. چاپ هجدهم. تهران: انتشارات نگاه.

- شایگان، داریوش. (۱۳۹۷). بتهای ذهنی و خاطره‌ازلی. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرزانه.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). موسیقی شعر. چاپ سوم. تهران: انتشارات آگاه.
- _____ (۱۳۷۲). صور خیال در شعر فارسی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات آگاه.
- _____ (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریزی. جلد اول. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- _____ (۱۳۹۰). با چراغ و آینه. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- _____ (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- _____ (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- شمس لنگرودی، محمدمتقی. (۱۳۷۸). تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.
- _____ (۱۳۹۶). استعاره. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی.
- ضیمران، محمّد. (۱۳۹۵). میشل فوکو: دانش و قدرت. چاپ هشتم. تهران: انتشارات هرمس.
- طاهباز، سیروس. (۱۳۵۵). حرف‌هایی با فروغ فرخزاد. چاپ اول. تهران: انتشارات دفترهای زمانه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.
- فراروش، ایستوان. (۱۳۹۰). مفهوم دیالکتیک از نظر لوکاج. ترجمه حسین اقبال طالقانی. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
- فرتز، لوک. (۱۳۸۷). لویی آلتوسر. ترجمه امیر احمدی‌آریان. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۷). ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. چاپ دوازدهم. تهران: انتشارات مروارید.
- فرهادپور، مراد. (۱۳۹۷). شعر مدرن. چاپ اول. تهران: نشر بیدگل.
- فلکی، محمود. (۱۳۹۶). سلوک شعر. چاپ اول. تهران: انتشارات ماه و خورشید.
- قراگوزلو، محمّد. (۱۳۹۸). صاحب‌شناسنامه. چاپ اول. تهران: انتشارات نگاه.
- قزوانچاهی، عباس. (۱۳۷۶). ری‌را. چاپ اول. تهران: انتشارات معین.
- کریمی، فرزاد. (۱۳۹۲). روایتی تازه بر لوح کهن. چاپ اول. تهران: نشر قطره.
- _____ (۱۳۹۷). تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن. چاپ اول. تهران: انتشارات روزنه.
- کلارک، تیموتی. (۱۳۹۲). مارتین هایدگر. ترجمه پویا ایمانی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- کولبروک، کلر. (۱۳۹۸). ژیل دولوز. ترجمه رضا سیروان. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
- کوهن، جرالداکن. (۱۳۹۶). نظریه تاریخ مارکس. ترجمه محمود راسخ‌افشار. چاپ دوم. تهران: نشر اختران.
- لوکاج، جرج. (۱۳۷۸). تاریخ و آگاهی طبقاتی. ترجمه محمّدجعفر پوینده. چاپ دوم. تهران: نشر تجربه.
- _____ (۱۳۸۸). جامعه‌شناسی رمان. ترجمه محمّدجعفر پوینده. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.
- _____ (۱۳۸۸). جان و صورت. ترجمه رضا رضایی. چاپ دوم. تهران: نشر ماهی.
- _____ (۱۳۸۸). رمان تاریخی. ترجمه شاپور بهیان. چاپ اول. تهران: نشر اختران.
- _____ (۱۳۸۸). مطالعاتی درباره فاست. ترجمه امید مهرگان. چاپ اول. تهران: نشر ثالث.

- _____ (۱۳۹۴). نظریهٔ رمان. ترجمهٔ حسن مرتضوی. چاپ دوم. تهران: انتشارات آشیان.
- _____ (۱۳۹۷). جستارهایی دربارهٔ توماس مان. ترجمهٔ اکبر معصومیگی. چاپ اول. تهران: انتشارات نگاه.
- مالپاس، سایمون. (۱۳۹۳). ژان - فرانسوا لیوتار. ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- مایرز، تونی. (۱۳۹۳). اسلاوی ژیتک. ترجمهٔ احسان نوروژی. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
- مختاری، محمّد. (۱۳۷۸). منوچهر آتشی. چاپ اول. تهران: انتشارات توس.
- مختاری، محمّدحسین. (۱۳۹۷). هرمنوتیک معنا و زبان. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- مکآقی، نوئل. (۱۳۹۲). ژولیا کریستوا. ترجمهٔ مهرداد پارسا. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- مککوئیلان، مارتین. (۱۳۸۴). پل دومان. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- موران، برنا. (۱۳۹۶). نظریه‌های ادبیات و نقد. ترجمهٔ ناصر داوران. چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.
- میلز، سارا. (۱۳۹۸). میشل فوکو. ترجمهٔ مرتضی نوری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- نوری‌علاء، اسماعیل. (۱۳۴۸). صور و اسباب در شعر امروز ایران. چاپ اول. تهران: انتشارات بامداد.
- ویلسون، راس. (۱۳۹۳). تودور آدورنو. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- هاسه، اولریش؛ لارج، ویلیام. (۱۳۹۵). موریس بلانشو. ترجمهٔ رضا نوحی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- هاوکس، ترنس. (۱۳۹۷). استعاره. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.
- همدانی، امید. (۱۳۹۸). نظریهٔ ادبی. چاپ اول. 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 دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.
- یورگنسن، ماریا؛ فیلیپس، لونی. (۱۳۹۷). تحلیل گفتمان. ترجمهٔ هادی جلیلی. چاپ هشتم. تهران: نشر نی.