نگاه

یادداشتی از سیمین بهبهانی درباره شکل شکستن وزن عروضی «نیما»

نیما و شیوه‌اش

■ نیما یوشیج در آغاز جوانی، سرودن همه‌گونه شعر سنتی را تجربه کرد: قصیده و قطعه و مثنوی و رباعی و حتی غزل در مجموعه آثار او کم نیست. گفته‌اند که شاعر در سرودن این‌گونه قالب‌ها موفق نبوده و به همین سبب رو به شیوه تازه کرده است و باید توفیق او را در کارهای نوآیین وی جست. این گفته، به ظاهر درست است. نیما در قصیده‌سرایی، از ملک‌الشعرای بهار کم می‌آورد. در مثنوی و رباعی و قطعه و غزل هم دیگران از او تواناترند. روی هم، سخن‌پرداز و سخن‌ورز نیست. زبان‌آوری نظام بهار یا رسایی و شیوایی کلام ایرج را ندارد. اما یک نکته‌ای مهم در این میان از نظر دور مانده است: نحوه تفکر و ماهیت عاطفه نیما با سرشت قالب‌های سنتی- فارسی هم‌ساز نیست. چنان جامه‌هایی در خور جان تازه‌اندیش او نبوده است. از همین‌روست که قالب شعر خود را دیگرگونه می‌کند. آنگاه بر بنیاد همان وزن‌های عروض گذشتگان، افاعیل و ارکان خردشده را می‌آزماید و مصراع‌های خود را مناسب کلام خویش، بلند و کوتاه می‌کند و قافیه را به مثابه «زنگ پایان مطلب» به کار می‌گیرد و شاهکارهایی چون «داستانی نه تازه» (۱۳۲۵)، «اجاق سرد» (۱۳۳۷)، «ری‌را» (۱۳۳۱)، «برف» (۱۳۳۴)، «در پیش کومه‌ام» (۱۳۳۶)، و چندین شعر دیگر می‌آفریند؛ سروده‌هایی که او را در مقام یگانه بنیادگذار شعر نو آیین فارسی جاودانه می‌کند.گروهی چنین پنداشته‌اند که نیما فقط با تغییر در وزن و بلند و کوتاه کردن مصراع‌ها «شعر نو» آفریده است. این پنداشت نادرست است، زیرا در این صورت باید بحر طویل‌ها و مسمط‌ها و مستزادها را هم نمونه‌هایی از شعر نو به شمار آوریم و چه بسیارند آنانی که وزن را شکسته‌اند، اما حتی یک سطر هم که دربرگیرنده کمترین اندیشه یا احساس یا تازگی در زبان یا پایان‌بندی درست شعر باشد، عرضه نکردند- و هنوز هم نمی‌کنند. نیما وزن را از روی تفنن نشکست، نیاز درونمایه‌های شعرا و به تحول ناگزیرش کرد. به سودای گشایش خاطر و شوخ‌طبعی، خودش گفته: «کوتاه و بلند شدن مصرع‌ها در شعرهای من بنا بر هوس و فانتزی نیست. هر کلمه من از روی قاعده دقیق به کلمه دیگر می‌چسبد.» و افزوده است که «من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد بدون سر و صدا می‌توان آب برداشت.»

او در این گفتار صادق است و بر هر شاعر موفقی که پس از وی در ادبیات معاصر ایران تثبیت شده باشد اثر گذاشته است، از آن‌رو که اندیشگی شاعران را از نگرش بر «شیوه کتابی» به سرشت و زمان و عاطفه و زبان ویژه هر فرد برگردانده است. من امروز می‌دانم که باید سخن بگویم، اما نه به زبان منوچهری و سعدی یا حافظ و صائب، بلکه با واژگان هم‌ساز با اندیشه خاص خودم.

شکستن تصنعی وزن بسیاری از شاعران را از اندیشه درست نیما در زمینه بدعت در شعر غافل کرد و به همین سودا، کسانی که از قالب ظاهری او پیروی کردند افزون از شمار شدند. تنی چند از شاعران، اما، منظور اصلی نیما را از شکستن وزن و هم‌ساز کردن قالب و درونمایه (صورت و معنا) دریافتند و آثاری جاودانه سرودند.

عطف

آخرین رمان «شارلوت برونته»

■ ویلت آخرین رمان شارلوت برونته و دومین رمانی است که رضا رضایی پس از جین ایر از این نویسنده کلاسیک ترجمه کرده است. همان‌طور که در مقدمه مترجم هم آمده، بخش‌هایی از این رمان رئالیستی برگرفته از تجربه‌های واقعی شارلوت برونته در دورانی است که با خواهرش امیلی در بروکسل تحصیل می‌کرد. رضایی در مقدمه کتاب در مورد اهمیت و جایگاه این رمان مطرح می‌نویسد: «ویلت نه‌تنها آخرین اثر شارلوت برونته است بلکه قله قدرت نویسندگی او نیز به شمار می‌آید. شارلوت برونته در این اثر چنان هنرنمایی می‌کند و چنان تاثیری بر خواننده خود می‌گذارد که بسیاری از نقادان آن را حتی از جین ایر هم برتر دانسته‌اند.» ویلت را نشر نی منتشر کرده است.

خبر

«رانسیر» و ادبیات در دانشگاه تهران

■ دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، روز دوشنبه یازدهم اردیبهشت، ساعت ۱۶ در سالن باستانی‌پاریزی، نشستی درباره نظریه «تاریخ و ادبیات» ژاک رانسیر برگزار می‌کند. در این نشست امیر کیان‌پور با موضوع «رانسیر: تاریخ و ملانکولی» و ارسلان ریحان‌زاده با موضوع «رانسیر: ادبیات به مثابه گفتار صامت» سخنرانی خواهند کرد. دانشکده ادبیات دانشگاه تهران پیش از این نیز در نشست‌هایش به هنر و ادبیات پیشروی ایران پرداخته بود که برگزاری نشستی درباره غلامحسین ساعدی، آن هم پس از سال‌ها و برگزاری نشستی برای فیلم جدایی نادر از سیمین در زمانی که هنوز این فیلم جوایز جهانی را نگرفته بود، از جمله این نشست‌هاست.

گفت‌وگو با «کیومرث منشی‌زاده» درباره شعر مدرن و «نیما یوشیج»

نمی‌توان با شعر من آواز «ابوعطا» خواند

مهدی وزیربانی

عکس: آیدین رهبر، شرق

شعر مدرن ایران با حرکت منطقی و ساختارشکن نیما یوشیج در سال «۱۳۰۱» در حالی آغاز شد که شاعران کلاسیک ایران در غبار حجره حیدرعلی چای‌فروش هنوز در حال بازنویسی قدما بودند. نیما انتقادات و تحقیرهای بسیاری را به جان خرید و با به خطر انداختن «زبان» سبب تولد فرآیندی مدرن در مدهای کهنسال الفبایی شعر ایران شد. حرکت نیما در واقع هنر ایران را در تمام زوایا وارد دگردیسی عظیمی کرد. پس از نیما و شاگردانش شعر ایران هنوز هم بر ستون‌های رستاخیز شعر نیمایی ایستاده است. «کیومرث منشی‌زاده» شاعر «شعرهای رنگی» که در دهه ۵۰ شعر ایران با دفتر شعر «سفرنامه مرد مالیخولیایی رنگ پریده» خودش را به شعر رسمی ایران معرفی کرد. او از جمله شاعرانی است که در کشف لایه‌های نامکشوف نیما و شعرش پژوهش‌های بسیاری کرده است. منشی‌زاده در مطبوعات دهه ۵۰ دست به طنزنویسی زد و با «بیژن اسدی‌پور» در «توفیق» و احمد شاملو در «خوشه» همکاری کرد. او را شاعر ریاضی شعر معاصر هم نامیده‌اند. با او درباره نیما گفت‌وگو کردیم.

ظهور «سمبلیسم» در شعر فرانسه قرن نوزدهم، واکنشی بود در برابر «رئالیسم» که در آن واقعیت‌های عام و بیرونی توصیف و تصویر می‌شد. اما نیما یوشیج از تفاوت ابهام و پیچیدگی در شعر سمبلیست‌ها و معماسازی کلامی شاعران پیرو سبک هندی و حتی دشوارنمایی بسیاری از ابیات «نظامی گنجه‌ای» به نظر می‌رسد که دریافت صحیحی نداشته است. شما چه نظری در این‌باره دارید؟

نه، من گمان می‌کنم که نیما دریافت بسیار درست و منطقی از این مسایل داشته است و علت این گمان من هم آن است که کاتب هنری دقیقا در هنرهای مختلف با هم «مطابقه» ندارد، یعنی اصولا شعری به نام شعر «رئالیست» در دنیا وجود ندارد و این را هم باید اضافه کنم که به اعتقاد من «رئالیته» نفی شعر است و دلیلش هم این است که شعر بر قطب «حقیقت» می‌ایستد و «رئالیته» متعلق است به «واقعیت»، یعنی شعر چیزی هست که نیست، در حالی که «رئالیته» چیزی هست که هست. این «سمبلیسمی» که شما از آن حرف زدید، در کشور فرانسه پس از «پاراناسین»ها به وجود آمد. مکتب «پارناس» مکتبی بود که توسط کسانی همچون «لامارتین» شکل گرفت. «سمبلیسم» در واقع نقطه مقابل آن بود. سمبلیست‌ها آنچنان که شما مثلا در نقاشی می‌بینید با آنچه که در شعر هست دقیقا متلازم و مشابه نیستند. «سمبلیسم» فرانسه با «بودلر»، «ورلن»، «رمبو» و «مالارمه» شروع شد که مالارمه در این جمع شعرش بسیار «پرزانتابل» و قابل ارایه‌تر هم هست، ولی بودلر شهرت بیشتری دارد و در حال حاضر هم در فرانسه پس از «هوگو»، مالارمه از معروف‌ترین هنرمندان محسوب می‌شود که آقای «پل والری» هم درباره‌اش می‌گوید: «متاسفانه بزرگ‌ترین شاعر فرانسه ویکتور هوگوست.» این آقا نتوانسته است ویکتور هوگو را نه در شعر و نه در نویسندگی پیدا کند. پس از «سعدی» پرزانتابل‌ترین و مهم‌ترین نویسنده ادبیات انسانی جهان «ویکتور هوگو» بوده است آن هم به دلیل نوشتن کتاب «بیچارگان» که در ایران به اشتباه «بینوایان» ترجمه شده است، چراکه بینوایی قسمتی از بیچارگی است، بینوایی مربوط به بی‌برگ و نوا و چیزی نداشتن است، ممکن است، یک آدمی مثل «ساموئل بکت» هم بینوا بوده باشد، اما بی‌پول که نبوده است!

ویکتور هوگو شاعر و نویسنده بسیار بزرگی است و بعد از او بودلر. در بین سمبلیست‌های فرانسه «ورلن» و «رمبو» هم هستند که «پل ورلن» در حقیقت ملک‌الشعرای فرانسه هم بوده است. این مقدمه کوتاه و گذرا برای آن است که برسیم به یک آشنایی مختصر از سمبلیست‌های فرانسه تا عقیده مخالف خودم با این قضیه را که نیما تحت‌تاثیر سمبلیسم آن هم از فرانسه است، اعلام کنم. این فکر اشتباه است که نیما یوشیج چون بعد از مالارمه و بودلر پیدایش می‌شود لزوما چیزی از اینها کمتر دارد، در حالی که به نظر من از تمام اینها بلکه از ۹۹درصد شاعران جهان، هم شاعرتر بوده و هم تنهاتر. نیما تنهایی غریبانه‌ای را درون زندگی خودش داشته است. شاید درباره تنهایی او حرف‌های زیادی شنیده باشید اما من این جمله فرانتس کافکا را بیشتر به شرایط نیما نزدیک می‌دانم که: «آدم‌ها زیر پوست خودشان اسیرند!» واقعیت هم همین بوده و هست. در نزدیک‌ترین حالت عشاق، باز پوست مانع یکی شدن‌هاست و این تلقی عاشقانه یکی شدن سوءتفاهمی بیشتر نیست. به هر حال من گمان نمی‌کنم نیما یوشیج اشتباهی کرده باشد. او شاعر بسیار فوق‌العاده‌ای بود و همین‌طور غریب و تنها!

نیما در مورد «مالارمه» و ابهام در شعر مالارمه می‌گوید: «کارهای با عمق اساسا ابهام‌انگیز هستند... بعضی اوقات مالارمه یک پا به نعل و یک پا به میخ می‌زند. مثل اینکه می‌خواهد به شما «آنتراکت» بدهد.» اگر این حرف واقعا برای نیما یوشیج باشد و درباره مالارمه صدق کند، به نوعی مسخره کردن او و سمبلیسم فرانسه است، آن هم از سوی نیمایی که تحت بازخوردهای ادبیات فرانسه رشد کرده است.

نه، این‌طور نیست. نیما به دلیل اینکه زبان فرانسه را خوب بلد بوده، درکش هم از واقعیت‌ها درست بوده است. اگر ما گاهی به این نتیجه می‌رسیم که نیما دچار مشکل بوده یا اشتباهی کرده است، این به دلیل بزرگی و جامع‌الاطراف بودن خود نیماست! سعدی می‌گوید: «تو بزرگی و در آینه کوچک ننمایی...» ما هرگز نمی‌توانیم شاعری مثل نیما یوشیج را درک کنیم و این جمله هم بعید به نظر می‌رسد که از دهان نیما بیرون آمده باشد. بعید است که نیما از «آنتراکت» استفاده کرده باشد، چراکه آنتراکت در «غیر ما وضع‌اللحن» به کار رفته است. اینجا «آنتراکت» یعنی فاصله دو پرده در تئاتر، فقط همین! این جمله اصلا نمی‌تواند برای نیما باشد. او آنقدر به زبان فرانسه تسلط داشت که آنتراکت را به کار نبرد.

می‌خواهیم به شعر «ناب» یعنی شعری که هرچه بیشتر به تعریف شعر نزدیک‌تر باشد، بپردازیم؛ شعری که با زبان هیچ‌یک از هنرهای دیگر بازگو نشود. خب هر شعری که با یکی از این زبان‌ها بیان شود از تعریف خودش فاصله می‌گیرد. آیا شعر نیما که آبشخور «سمبلیسم» فرانسه است را می‌توانیم شعر ناب بدانیم؟

بله. ببینید نیما شاعر خارق‌العاده‌ای است، با اشتباهات خارق‌العاده. نیما یوشیج با آن همه مدرنیته و خلاقیت بی‌بدیل، بتش در شعر فارسی می‌شود کسی به کوچکی «نظامی گنجه‌ای!» و نظامی در ادبیات ما، مطلقا شاعر نیست و در حقیقت یک ناظم محض است. نظامی گنجه‌ای در عالم شعرگویی در همان روز اول ماجرا با استعداد و خلاقیت قهر کرده و رفته توی گنجه و در را هم به روی خودش بسته است! در تمام پنج گنج نظامی یک خط شعر پیدا نمی‌شود بلکه همگی نظم است ولی نیما اصلا این‌طور نیست. نیما به دلیل عظمتش اشتباهاتش هم عظیم است و شعرش گاهی خارق‌العاده می‌شود، ولی ما در ایران «نانیمایی»ترین شعرهای نیما را دوست داریم و این عجیب هم نیست چون اگر یک نفر اهل موزیک سنتی ایران باشد، خب حتما نمی‌تواند «واگنر» را بفهمد، «رحمان‌اف» را بیشتر دوست دارد. ما هم به علت اینکه تربیت شعر قدیم را داریم همان‌طور عمل می‌کنیم، ولی نیما کلا با وقوف به شعر قدیم شعرش در تقابل منطقی با شعر کهنه است ولی ما می‌گردیم و می‌گردیم و شعرهای بد نیما را پیدا می‌کنیم و از همان‌ها خوش‌مان می‌آید، یعنی درواقع شعرهایی را از نیما می‌پسندیم که شعر خوب نیمایی نیست و دلیل اصلی آن هم درک ناقص ما از شعر نیما یوشیج است. شعر ناب نیما آنهایی است که هنوز درک نشده است: «از دور سایه‌ها همرنگ آسمان شده‌اند...»

شما از شعر دیگر چه می‌توانید بخواهید؟ این یک سطر شعری با «ایماژ» و سرشار از تصویر و اندیشه شگرف است، اما نکته مهم این است که نیما اصلا تحت‌تاثیر فرانسه نیست بلکه با ادبیات «روس» نزدیکی بیشتری دارد.

یعنی شما اعتقاد دارید که نیما تلقیات مدرنش را به هیچ‌وجه از ادبیات موج فرانسه وام نگرفته است؟

بله، دقیقا همین‌طور است. اصلا «موج نو» چیزی است که در رمان‌نویسی فرانسه اتفاق افتاده است آن هم با «آلن رب‌گری‌یه». شعر نیما به علت اینکه فضای مازندران و فضای زندگی نیما و اختلاطی که بین روس‌ها و مازندرانی‌ها و حوالی خزر بوده است به شعر روسیه نزدیک‌تر است تا به شعر سمبلیسم‌فرانسه.

نیما در زمان خودش به نوعی فرم و زبان، موسوم به نیمایی دست پیدا کرد، اما القای ذهنی نیما به وسیله فرم و زبانی که به آن رسیده بود برای خواننده شعرهایش تا اندازه‌ای سخت و مشکل به‌نظر می‌آید. شما چه نظری دارید؟

این قضیه و احساس مشکل و فاصله از شعرهای نیما دو دلیل عمده دارد؛ یکی آن است که ما هنوز تحت‌تاثیر ادبیات قدیم ایران هستیم و دوم اینکه هنوز با حکومت «سعدی» در زبان شعر مشکلی پیدا نکرده‌ایم. نیما اگر هیچ کاری را هم انجام نداده باشد همین که گفته است:

حافظا این چه کید و دروغ است / کز زبان می و جام ساقی است

این خودش برای عظمت نیما کافی است، یعنی نیما در همین‌جا حسابش را با بقیه قضایا جدا می‌کند و من فکر می‌کنم خیلی غرورآمیز است که بگوییم نیما تا آخر عمرش به تمام عقایدش وفادار ماند، چون من نمی‌توانم یک عمر با عرفان و مولانا مبارزه کنم و آخر عمر بیایم و کاری مثل شرح‌نوشتن بر مثنوی انجام بدهم. ببینید من اعتقاد دارم بسیاری از آثار ادبیات ایران تکراری است و نه ملموس برای شاعر. بسیاری از آدم‌ها که مثل حافظ شعر گفته‌اند از زبان می و ساقی و اینها گفته‌اند و همین را هم «سمبلیسم» تلقی کرده‌اند که اصلا «سمبلیسم» هم نیست. اینها هیچ برداشتی از گفته‌هایشان نداشته‌اند، در حالی که نیما یوشیج می‌آید و با صراحت می‌گوید من زندگی خودم را می‌نویسم و اتفاقا درست هم می‌گوید، چراکه شعر اتوبیوگرافی است. هرکسی شعر خودش و زندگی خودش را می‌گوید. درباره عشق و دلدادگی و این‌طور چیزها، خیلی حرف‌ها زده شده است، ولی هیچ‌کس مثل نیما نتوانسته حرف بزند. نیما در ادبیات ما چیزی است در قامت «فرانتس کافکا.» نیما درباره دلدادگی می‌گوید:

برده دل از ما کشان کشان...

این خیلی شیک و زیباست یا وقتی از مالیخولیا و تنهایی‌اش حرف می‌زند، در شعر نیما فضا و «تمسفر» اعجاب‌انگیزی وجود دارد. او وقتی می‌گوید:

مانده از شب‌های دورادور / در مسیر خامش جنگل/

سنگ‌چینی از اجاقی خرد / وندر او خاکستر سردی

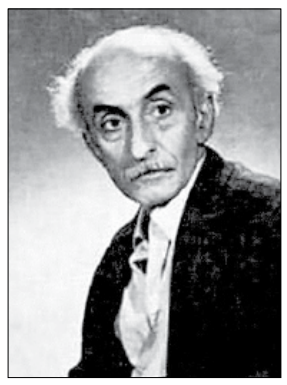
می‌بینید این شعر چقدر غم و غوغا دارد؟! «تمسفر» و «آمبیانس» دارد، که در شعر کمتر شاعری با آن مواجه می‌شویم.

فکر نمی‌کنید که یک دلیل دیگر در ابهام شعر نیما اندیشه مرگ باشد که بر بسیاری از شعرهای او حاکم است مثل شعر مردگان موت؟

اصولا شعر گرفتار یک مثلث است: مرگ و عشق و زندگی! و کسی هم نمی‌تواند انکارش بکند.

نیما سبب ظهور نوعی تشخص زبانی در ادبیات معاصر ما شد که پس از او هم ادامه دارد. مگر چقدر می‌توان زبان ویژه ابداع کرد: زبان شاملو، زبان فروغ، زبان براهنی و... آیا می‌شود به تعداد شاعران، زبان شعر هم درست کرد؟

به تعداد شاعر، نحوه گفتن وجود دارد نه زبان. زبان فارسی زبانی است که نیما سعی کرد تغییراتی در آن ایجاد کند. خب نیما «عربی» را هم به خوبی می‌دانست. او براساس شعر عرب سعی داشت که زبان فارسی را هم تغییر بدهد، مثلا وقتی نیما می‌گوید: اسبم سفید می‌رود... منظورش این نیست که اسبم به رنگ سفید در حال حرکت است. در زبان عربی دقیقا می‌گویند: «اسبم سفید» و نمی‌گویند: «اسب به رنگ سفیدم» چراکه سفیدی مال اسب است نه برای برف و در واقع اینجا طرزی از شعر عرب را اختیار کرده است. در واقع زبان فارسی برای زندگی بسیار زبان بدی است و ریشه‌اش هم در بد زندگی کردن ما ایرانی‌هاست. زبان شیوه اصلی فکر کردن آدم‌هاست. انسان همیشه با کلمه فکر می‌کند نه با اشیا. ملتی که زبان درستی نداشته باشد غلط هم فکر می‌کند. ببینید زبان عربی زبان درست‌تر و دقیق‌تری است. ما در زبان فارسی می‌گوییم: «دیوار موش دارد، موشم گوش دارد، پس دیوار گوش دارد!» این را حتی اگر در فارسی درست گفته باشیم هرگز در زبان فرانسه تعریفی ندارد و مشکل آن معلوم می‌شود. در زبان عربی دیوار موش ندارد بلکه موش داخل دیوار است، کما اینکه در زبان عربی بین این چهار جمله که: من چشم دارم، من وجود دارم، من اسب دارم، من برادر دارم سه تای آن غلط است چراکه برادر مال کسی نیست، من وجود ندارد! وجود در بحث «اگزیستانسیالیسم» که در اقدمیت قرار دارد و الان به این بحث ورود نمی‌کنم ولی، فقط آن «من خانه دارم است» که درست است. نیما گرچه تلاش کرد تا زبان فارسی را درست کند ولی نتوانست.



شعر هوشنگ ایرانی هم می‌تواند یک شعر مدرن باشد ولی آن بردی که باید داشته باشد را ندارد، چون شعر نیما در میان عامه بسیار مشهور است. نیما در میان مردم وجهه‌ای بسیار عظیم‌تر از امثال هوشنگ ایرانی دارد. نیما مثلا با شعر «آی آدم‌ها» که سال‌ها پس از ظهور شعرهای انسانی سعدی سروده شده است، به شکل مدرنی انسانیت را بر جامعه دیکته می‌کند

ما در فلسفه مساله‌ای داریم به نام «تناظر» که در آن می‌گوید «منظر» باید بیرون از «ناظر» باشد یعنی ناظر وقتی درون منظر هست، نمی‌تواند درک درستی از منظر داشته باشد بنابراین چون زبان فارسی درون ماست ما نمی‌توانیم مشکلات زبانی‌مان را درک کنیم اما نیما مازندرانی فکر می‌کرده نه فارسی، درست برخلاف من و شما که فارسی فکر می‌کنیم. نیما می‌توانست بر مشکلات زبان فارسی اشراف داشته باشد.

پس از نوگرایی نیما، شعر نو فارسی، تجربه‌ها و نوگرایی‌های گوناگونی را از سر گذراند و یک شاخه تنومند تحول و رویش که همان نیما بود باعث تحول و رشد شاخه‌های دیگر شد مثل هوشنگ ایرانی، شاملو، فروغ، رویایی، نادرپور و دیگران. شما بعد از نیما کدام یک از این شاخه‌ها را ادامه‌دهنده درست راه نیما می‌دانید و چرا؟

جدا از احمد شاملو من هیچ‌کدام را درست نمی‌دانم. ما واقعا هنوز نتوانسته‌ایم نیما را درست درک کنیم و هرکسی شعر خودش را داشت. ببینید فروغ فرخزاد که اصلا شاعر مدرن نیست. فروغ فرخزاد، شعر بدون قافیه گفته است. همان شعر موزون و بدون قافیه. آن طورها هم که می‌گویند فروغ مدرن نبوده است، اما احمد شاملو شاعری فوق مدرن بود و «مدرنیته» هم در زبان و هم در نوع نگاهش به شعر اتفاق افتاده بود. الان بعضی‌ها فقط دنبال نظم منثور هستند و شعرهایی که من در حال حاضر می‌بینیم، شعر نیست یک نظم «تهوع»آور و توسری‌خورده است.

بسیاری اعتقاد دارند که حرکت «هوشنگ ایرانی» در تقابل با کار نیما قرار دارد. در صورتی که نیما و شاگردانش برخوردی متفاوت با هوشنگ ایرانی داشته‌اند. ببینید زمانی که «بنفش تند بر خاکستری» در سال ۱۳۳۰ منتشر شد، نزدیک به ۳۰ سال از مبارزه و تلاش نیما برای تجدد و نوگرایی در شعر ما گذشته بود. در این‌باره اما حرف‌های زیادی هنوز وجود دارد، نظر شما چیست؟

خب بله، شعر هوشنگ ایرانی هم می‌تواند یک شعر مدرن باشد ولی آن بردی که باید داشته باشد را ندارد، چون شعر نیما در میان عامه بسیار مشهور است. نیما در میان مردم وجهه‌ای بسیار عظیم‌تر از امثال هوشنگ ایرانی دارد. نیما مثلا با شعر «آی آدم‌ها» که سال‌ها پس از ظهور شعرهای انسانی سعدی سروده شده است، به شکل مدرنی انسانیت را بر جامعه دیکته می‌کند.

سعدی گویا حتی چیزی حدود ۵۰ سال قبل از «پدرارکو» که پدر ادبیات انسانی اروپاست، شعر انسان‌محور جهان را شروع کرده بود. درست است؟

بله، سعدی در ادبیات انسانی جهان شعری بی‌مثال است و کاملا حق با شماست که شیخ عجل نیم‌قرن پیش از ظهور «پدرارکو» ادبیات انسانی جهان را شروع می‌کند. یک سعدی مجنون خارق‌العاده در غزل وقتی شروع به نوشتن می‌کند هرگز نمی‌شود اثرش را با «الما نولوژی» و «عنصرشناسی» تفسیر کرد. اینکه سعدی بیاید و بگوید: «دوستان تو چندان که می‌کشی بیش‌اند...» این فاجعه هیجان‌انگیز را هیچ‌کس نمی‌تواند تکرار کند. نیما یوشیج هم در آثارش دو نوع کار دارد؛ یک بخش از آثار او نظم است منتها در ایران یک اشکالی در شعر وجود دارد که من در شعر عرب هم دیده‌ام و آن هم این است که هر چیزی که وزن و قافیه دارد را شعر تلقی می‌کنند ولی این طور نیست و شعر مربوط به جنون است و نظم مربوط به عقل. در واقع باید گفت که ناظم‌ها نویسنده‌اند و نه شاعر! فردوسی نویسنده است، شاعر خارق‌العاده‌ای نیست بلکه نویسنده خارق‌العاده‌ای است و آنقدر خارق‌العاده که صاحب شأنی همطراز با «میگوئل دو سروانتس» خالق رمان «دن‌کیخوته». این شأن یک رعشه‌برانگیز است. در واقع شاعر اصلا نمی‌داند که چه چیزی می‌خواهد بگوید چراکه شعر خوبی است که در بیداری اتفاق می‌افتد و شاعر دقیقا زمانی متوجه ماجرا می‌شود و به خودش می‌آید که شعر پایان گرفته باشد. اما در نظم ما شاهد حضور مداوم طرح و توطئه هستیم. نیما هم نظم دارد نه آنکه نداشته باشد اما بعضی‌ها عادت کرده‌اند که به شعر بلند بگویند «منظومه». بعضی از کارهای نیما نظم است که به درستی هم منظومه نام‌گذاری شده و نه شعر.

با این حرف که شعر نیمایی به تجربه «پانتنیستی» در شعر سهراب سپهری رسید و تجربه‌ای بسیار ساده و ناب را سپری کرد، تا چه اندازه موافقید؟

شما مثل اینکه قصد دارید، دامن پاک یک شاعر انسانی مثل نیما را لکه‌دار کنید! شعر اگر انسانی نباشد یک «غاز لنگ» هم نمی‌ارزد. منتقدی به‌نام «لوگان سالسمیت» می‌گوید: «نویسنده‌ای که برای من ننویسد از حمالی که بار مرا نمی‌برد، حمال‌تر است!» شعر نیما یک شعر انسانی و فوق‌العاده است که از بد حادثه کارش به اینجاها کشیده است. این شعرهای سهراب سپهری در لایه‌های اصلی زندگی انسان، شعر مقبولی نیست.

نیما خودش می‌گوید با شعر من نمی‌توان آواز ابوعطا خواند و این یعنی مردم بروند جایی غیراز شعرهای نیما به‌دنبال قرتی‌بازی‌هایشان.

چشم‌ها را باید شست / جور دیگر باید دید

سهراب در شعرش می‌خواهد که توده‌ها زندان را گلستان و بیمارستان را بوستان به خورد چشم‌هایشان بدهیم.

برای آخرین سوال می‌خواهیم جدای از روند گفت‌وگویمان و حرف‌هایی که زدیم نظرتان را درباره «پروین اعتصامی» و جایگاه شعر او در ادبیات معاصر بدانیم؟

پروین اعتصامی به نظر من شاعر آشپزخانه است:

سیر یک روز طعنه زد به پیاز / به عدس گفت: عدسی از وقت پختن ماشی

اما پروین برخلاف سهراب سپهری اشعارش بسیار انسانی است. بعد از سعدی در حقیقت ما هیچ شاعر کلاسیکی که از انسانیت محض حرف بزند الا پروین اعتصامی نداشته‌ایم.

ماشین‌های نوشتن

منطق فقدان و منطق حرمان

شهریار وقفی‌پور

■ قتلی رخ داده است و گناهکار برای طفره رفتن از پذیرش مسوولیت قتل به انواع صناعات متوسل می‌شود تا گفتن این «حرف آخر»، یعنی اعتراف به گناه را به تعویق بیندازد. «پسر خواب پدر مرده را می‌بیند. نمی‌داند که مرده است؟» (فروید) چه کسی نمی‌داند؟ پسر یا پدر؟ رمان مدرن فارسی مبتنی بر محال بودن پاسخ قطعی به این پرسش است: راوی بوف کور افیون می‌کشد، نقاشی می‌کند، می‌نویسد، دو زن را می‌کشد و در نهایت، باز هم نمی‌تواند حکایتی را آلیستی را سامان دهد. مشکل او این است که باید یا «جوانِ نابارور» باشد یا «پدرِ پیر»: رمان با این تعارض حل‌ناشدنی شروع می‌شود و باقی رمان داستانِ کوشش‌های بی‌حاصل برای غالب شدن بر این تعارض است. اما این تعارض از کجا می‌آید؟ باید از داستان سه قطره خون کمک بگیریم. در این داستان ما با روایاتی مشابه روبه‌روییم که از زبان شخصیت‌های متعدد روایت می‌شوند؛ کل داستان با اجبار به نوشتنِ شخصیتی بی‌نام آغاز می‌شود، حال آنکه کل داستان در گیومه است، به عبارتی متنی نقل‌شده از یک ابرمتن است. در اینجا، رمان‌نویس مدرن ایرانی با اجباری روبه‌رو است که برخاسته از ذات ادبیات مدرن است، اما در نهایت، حاصل کار چیزی نیست جز جای گرفتن شخصیت‌های متعدد در جایگاه شخصیتی ثابت که همان بیمار روانی است. در بوف کور نیز با همین موقعیت روبه‌روییم: قهرمانی که از ظلم‌های پیرمردی سخن می‌گوید؛ پیرمردی که به همه اسرار آگاه است. این صحنه را می‌توان در شمار بسیاری از نقاشی‌های اصیل مینیاتور دید؛ به عبارتی محال بودنِ نوشتن نزد راوی بوف کور نشات‌گرفته از محال بودن نوشتن رمان در جامعه‌ای پیشامدرن و حتی پیشااسطوره‌ای است.

در جهان اساطیری هیولا واسطه‌ای است برای تعویض تعارضی حل‌ناشدنی با تعارضی دیگر و همین زنجیره جانشینی مدار اجتماعی را شکل می‌دهد. سیزیف آتش را از خدایان می‌دزدد و مجازات می‌شود؛ لیکن جمشید که نخستین انسان آریایی است که از زمین برآمده است، خود نیز آتش را می‌آورد، جامعه را بنیان می‌نهد و در نهایت ادعای خدایی می‌کند. به عبارتی، انسان آریایی معادل است با همه‌چیز و امر واحد، حتی در صورت تجزیه شدن باز هم کل باقی می‌ماند. مشکل هدایت برساختن داستانی بود که راوی‌اش «من»ی دارای تشخص و تمایز باشد، حال آنکه سنت ادبیات رسمی فارسی مبتنی بر «سوم شخص» یا «من نوعی» است. راوی بوف کور ناتوان از نامیدن اشخاص است، چرا که به «نام-پدر» دسترسی ندارد. غیبت نام پدر برای او به معنای مرگ پدر بود؛ پدری که جایش را عمویی قابیل‌منش گرفته بود؛ عمویی که جایگاهش در نظام نمادین با یک گلدان، مشخص می‌شود. اگرچه در تاریخ یا کابوس‌های راوی به شکل «پیر مغان» ظهور می‌یابد. راوی بوف کور ناتوان از شکستن دور اساطیری است و در نهایت خود به «پیر مغان» بدل می‌شود و امر نوعی باقی می‌ماند و قادر به پذیرفتن نامی نیست که از رهگذر آن به نظام نمادین وارد و به سوژه بدل شود.

یک بار دیگر به صحنه‌ای بازمی‌گردیم که راوی با رجوع به آن شخصیت‌های اطرافش را می‌شناسد: صحنه پیرمردی زیر درخت سرو. این صحنه در «بیرون» است و راوی به «درون» چسبیده است و در حال شرح حال خویش برای «سایه کج و معوج» روی دیوار است. این توصیف ما را به تمثیل غار افلاطون رهنمون می‌شود: حقیقت باغ بیرون است و توهم سایه قوزی روی دیوار. بر اساس این قرائت کل روایت‌های راوی روایت اعمال پدیدارهای جهان واقعی است که صرفا سایه جهان مثال‌ها است. این قرائت از آن رو معتبر می‌نماید که صحنه بیرون خانه همان صحنه‌ای است که در طول تاریخ هنر ایران تکرار می‌شود: نقاشی باغ مثالی. می‌توان این باغ مثالی را همان «بهشت گمشده» نامید. اما راوی که نقاش روی گلدان است تنها یک تصویر می‌کشد؛ همان تصویری که در بیرون است. از طرف دیگر، او ناتوان از «نامیدن» است؛ او حتی در حافظه جمعی خود نیز به «باغ مثالی» وارد نشده است، از همین‌رو بهره‌ای از «نام»ها ندارد؛ صحت این حکم را می‌توان با اشاره به صحنه‌ای در داستان اثبات کرد که به راوی توانایی نوشتن و نه تصویرپردازی را می‌بخشد: راوی تنها در عالم نشئگی و پس از سقوطی ذهنی قادر به نوشتن می‌شود. او پس از یک «هبوط» تحریف‌شده می‌تواند واقعه مرگ زن اثیری و قتل لکاته را بازگو کند، لیکن هر دو حکایت یکی است و همین امکان قدرت تفسیر انتقادی را به او می‌بخشد: او یک عمل را تکرار می‌کند و در تکرار همین عمل است که می‌تواند «سوژه» شود. همان‌طور که بوف کور داستان «اتاق تاریک» است، شازده احتجاب نیز روایتِ «عکس» یا «تصویر» است. شخصیت اصلی شازده احتجاب نیز اسیر اتاقی است که نمی‌تواند از آن بیرون شود، در حالی که تصاویر به او چشم دوخته‌اند. در بوف کور داستان عشق از طریق دو مثلث پیش می‌رود. راوی بوف کور از رهگذر بازتولید هر دو چهره مرد در خود، وجود امر محال را از استتار بیرون می‌کشد. در شازده احتجاب داستان عشق شکل نمی‌گیرد چون عنصر واسطه غایب به نظر می‌رسد؛ اولی داستان «صدای بدون بدن» است، حال آنکه دومی «بدن بدون صدا» است. اولی داستان «شکست محاکات» است، در حالی که دومی «فقدان محاکات» است: شازده همواره دنبال تصویری از «فخرالنساء» می‌گردد تا با تقلید از آن تصویر، «فخری» را به شکل «فخرالنساء» درآورد.