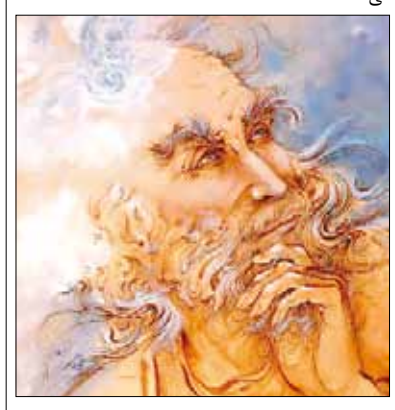
کلاسیک‌ها

حافظ چه می‌کند؟-۱

امیر احمدی‌آریان

برخلاف آنچه اغلب گمان می‌کنند و از رسانه‌های مختلف نیز تلقین و تشویق می‌شود، کار ادبیات نه تنها آرامش بخشیدن و پر کردن اوقات فراغت مخاطب و ساختن لحظاتی «خوش» و سرشار از آرامش برای او نیست، بلکه درست عکس آن است. آن به لرز افتادن ستون فقرات که ناباکف در ادبیات به دنبالش بود نتیجه اضطراب و هراس است، نتیجه عصبیت و بی‌ثباتی ناشی از مواجهه با امر نو است، نه آرامش خیالی که کلیشه‌ها به خواننده‌شان ارزانی می‌کنند. امر نویی که ادبیات به دنبالش است ماهیتی زبانی دارد، پس تنشی که از آن حرف می‌زنیم درون زبان رخ می‌دهد. در ادبیات اجزایی از زبان که از حضور در عرصه عمومی زبان (زبان معیار) محروم مانده‌اند، به واسطه اثر ادبی احضار می‌شوند و بازمی‌گردند، و صرف حضور این عناصر بیگانه خود تنش‌آفرین است. نویسنده یا شاعر عناصری نامتجانس از زبان را کنار هم می‌چیند، چیزهایی از جنس همان زبان را که با او بیگانه‌اند در متن می‌گنجاند. شاید بتوان گفت به زور می‌چپاند و فضایی معذب می‌سازد؛ فضایی که در آن اجزای متن از بودن در کنار هم راضی نیستند، همه چیز بحرانی است و هر لحظه انتظار انفجاری زبانی می‌رود. فضایی که داستایوفسکی با خلق سه برادر متضاد در «برادران کارامازوف» می‌سازد و شیوه‌ای که او برای به راه انداختن این جنگ زبانی برمی‌گزیند، یا توازی دو فضای نامتجانس زندگی لوین و آنا در «آنا کارنینا»، در کنار انبوه تنش‌هایی که زبان مردانه اطرافیان آنا به زندگی او وارد می‌کند، نمونه‌هایی موفق از خلق اثر ادبی معذب‌اند؛ اثری که خواننده‌اش را عصبی و مضطرب می‌کند و اجازه نمی‌دهد آب خوش از گلوی او پایین برود.

شعر بالاترین تجلی این تنش است. اگر رمان‌نویس به مدد روایت این تنش زبانی را خلق می‌کند و پیش می‌رود، شاعر مستقیم با خود زبان چهره به چهره است. از سوی دیگر، محدوده‌ای که شاعر برای حرکت در اختیار دارد، نسبت به فضایی که در اختیار رمان‌نویس هست، بسیار کوچک است. هنر شاعر در این است که در محدوده زمانی- مکانی بسیار اندکی، بالاترین میزان تنش زبانی را بیافریند. هنر او در حفظ تضادهای ویرانگر در کنار هم، در آستانه انفجار است. همین است که اوج شعر کلاسیک فارسی را در آن مقطعی باید جست که شاعر تمام هنر خود را بر یک «بیت»، بر کوچک‌ترین واحد مستقل شعر اعمال می‌کند، و این دوران شکوفایی سبک عراقی است. با این تعاریف، بی‌گمان نخستین شاعری که به عنوان محقق‌کننده این اوج تنش زبانی به ذهن خطور می‌کند، حافظ است.



سال‌ها، چه بسا قرن‌ها است که شعر حافظ با ستایش‌هایی عجیب و غریب به عرش رسانده می‌شود، و به محض اینکه لحظه‌ای بخواهد از آن سریر عرش‌نشینی‌اش پایین بیاید و قابلیت‌های زمینی‌اش را بروز دهد، باز دست‌هایی هست که فخر شعر فارسی را از بالا نگه می‌دارد و نمی‌گذارد این دیوان، که گویی کلید درک کل اسرار کائنات است، لحظه‌ای زندگی زمینی را تجربه کند، تن به هجوم بی‌رحمانه منتقدان و خوانندگانی دهد که می‌خواهند متن را بشکافند و مثله کنند و از این طریق بستری برای ظهور تفکر بسازند. دیوان حافظ را در عرش اعلی نگه داشته‌اند و نمی‌گذارند نزدیکش شویم. و از آنجا که طبق منطق خود حافظ، که به آن خواهیم پرداخت، متعالی‌ترین چیزها با اتصالی کوتاه و ناگهانی به زمینی‌ترین چیزها وصل می‌شوند، همین دور نگه داشتن حافظ از چنگ تحلیل انتقادی و قرائت خلاق، آن را بدل به یکی از اشیای زینتی طاقچه‌های ایرانیان کرده است. برخورد ایرانیان با حافظ پدیده غریبی است و موضوعی است عالی برای جامعه‌شناسی ادبیات فارسی. آن عرش‌نشینی کاذب و هاله ساختن دور اشعار حافظ موجب شده این پایین، بین ما زمینیان، هر آنچه درباره حافظ نوشته شده، در باب معنای شعر او باشد. ده‌ها کتاب با قطرهای حیرت‌انگیز در باب کشف رموز و معانی آنچه حافظ نگاشته است به فارسی موجود است؛ کتاب‌هایی که هر کدام‌شان چندین برابر دیوان او قطر دارند. تا آنجا که ورق زده‌ام، همه این قرائت‌ها ساده‌ترین شیوه برای خواندن شعر را پیش برده‌اند: بدل کردن شعر به نثر، توضیح اینکه «منظور» شاعر از فلان نماد در شعرش چیست، یا فلان بیت به چه معنا است. در بهترین حالت زمینه تاریخی شعر حافظ، رابطه این متن با آنچه در ایران آن زمان می‌گذرد نیز همراه این شعر نثرشده به خواننده ارائه می‌شود. معنی کردن شعر حافظ و توضیح نمادها و راز و رمز ابیاتش، در بهترین حالت نقطه شروع بحثی جدی در باب شعر حافظ است، نه نقطه پایان خواندن این شعر. آنچه باید دریافت و درباره‌اش نوشت، استراتژی نوشتار حافظ است: حافظ این تنش زبانی هولناک درون شعرش را چگونه خلق می‌کند؟ حافظ از چه ترفندی برای حجم‌دهی به کلمات و آشنایی‌زدایی از آنان استفاده می‌کند؟ شیوه او برای ایجاد انسجام درونی بسیار محکم و در عین حال نامرئی ابیاتش چیست؟ اینها بخشی از موضوعاتی هستند که درباره حافظ باید بهشان فکر کنیم.

گفت‌وگو با مهرداد فلاح شاعر -بخش پایانی

شاخه‌ها را از ریشه جدایی نبود*

بهنام ناصری

در بخش پایانی این گفت‌وگو مهرداد فلاح از مختصات سنت شعر فارسی می‌گوید و اینکه سنت شعر فارسی بسیار پربار است و برای سنت‌شکنی و ایجاد فاصله زیبایی‌شناختی شاعر باید شناخت جامعی از سنت شعری خود داشته باشد. فلاح در مورد بحران شعر نیز معتقد است جایگاه و نقش اجتماعی شعر در دنیای امروز نامعلوم و مبهم است و در دنیای مادی شده امروز مشخص نیست کارکرد شعر نیست.

-نسبت دوره‌های شاعری با «سنت شعری» چطور محاسبه می‌شود که نتایج اینقدر دقیق و به میزان درصد به دست می‌آید؟ حد سنت در شعر یک دوره را اصلاً آیا می‌توان تعیین کرد؟ آن هم با ذکر اعداد؟

بله، اینها در حد حدس و گمان است و این عددها را نمی‌توان جدی گرفت. منظورم کم و بیش است و اینکه هیچ شاعری نمی‌تواند (هر قدر هم که نوگرا و سنت‌گریز باشد) در مراحل اول کارش به سنت شعری پشت پا بزند. البته این را هم بگویم که چون شعر به زبان وابستگی دارد و زبان هم پدیده‌ای تاریخی و فراشخصی است، به ناچار حتی در رادیکال‌ترین شعرها هم چیزی از سنت هست. بنابراین من خودم مایلم حین نوشتن شعر، کلاً سنت شعری را از یاد ببرم تا بتوانم حضور ناخواسته آن ریشه‌ها را در شعرم هر چه کمرنگ‌تر کنم. با این حال و به گفته شاملو... «و شاخه‌ها را از ریشه جدایی نبود».

-مفهومی که شما با عنوان آشنا و البته گسترده و کلی «سنت شعری» از آن یاد کردید، اساساً از نگاه شما چه مختصاتی دارد که بتوان به واسطه شرح آن مختصات، از سترونی ناشی از کلیت آن کاست و قدری جزیی‌تر تبیین‌اش کرد؟

به نظر من آنچه سنت شعر فارسی را شکل می‌دهد، با آنچه تاریخ شعر فارسی را می‌سازد، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. در تاریخ شعر فارسی، تمام شعرهایی که از هزاران سال پیش به این زبان نوشته شده، می‌گنجد. در حالی که یک سنت شعری را فقط شعرها و شاعران جریان‌ساز، تاثیرگذار و پیشرو هر دوره در مجموع می‌سازند. هر آنچه از جنبه نگرشی و موضوعی و محتوایی در شعرهای این شاعران آمده از یک سو و از سوی دیگر تمام صنایع ادبی و شگردهای شعری آفریده شده، سنت شعر فارسی را می‌سازد. می‌بینید که این سنت چیز بدی نیست و برعکس، خیلی هم پربار است. برای همین است که ما در تمام دوره‌ها همیشه شاعر زیاد داشته‌ایم، ولی شاعرانی که مقلد نباشند و بتوانند چیزی به این سنت بیفزایند، انگشت‌شمار بوده‌اند در هر عصری. برای سنت‌شکنی و در واقع ایجاد فاصله زیبایی‌شناختی با شعر پیش از خود، بدیهی است که من شاعر باید شناخت نسبتاً درست و جامعی از سنت شعری خودم داشته باشم و چنین شناختی هم البته در طول زمان و به تدریج به دست می‌آید. در حالی که میل به نوآوری و سنت‌شکنی، از همان اول که یک نفر شروع می‌کند به سیاه‌مشق‌نویسی باید در ذهن و جانش باشد. شاعر نونویس از یک طرف آفت این سنت شعری است و از طرف دیگر آب حیات آن. برای اینکه وقتی یک شاعر جسور و خلاق چیز تازه‌ای پیش می‌نهد، کاستی‌ها و محدودیت‌های پیش از این پنهان‌مانده شعر استادانش را برملا می‌کند و این است که می‌گویم آفت و آب حیات است برای اینکه با برطرف کردن این محدودیت‌ها و کاستی‌ها، باعث بقا و تداوم همان سنت شعری می‌شود. فقط تصور کنید اگر نیمایی ظهور نمی‌کرد، الان وضع شعر و شاعری ما چگونه بود. اما برای اینکه حرفم را راجع به سنت شعری روشن کنم، بد نیست مثالی بزنم. شما اگر شعر نیما را فی‌المثل با شعر حافظ مقایسه کنید، به نتایج خیلی جالبی می‌رسید. اینها هر دو شاعران صاحب سبک و انقلابی به حساب می‌آیند. البته انقلابی بودن حافظ یک جورهای دیگری است نسبت به نیما. حافظ سنت شعری پیش از خودش را دگرگون نمی‌کند، بلکه به آن غنا و عمق کم‌نظیری می‌بخشد و به لحاظ جمال‌شناختی به اوجش می‌رساند. دایره واژگانی حافظ چندان تفاوتی با مثلاً دایره واژگانی سعدی ندارد و حتی تکنیک‌هایش هم مشابه است منتها ظرافت خاصی در کاربرد این تکنیک‌ها توسط حافظ هست که در خیلی‌های دیگر به چشم نمی‌خورد. بزرگی حافظ در این است که اغلب آن شگردها را در شعرش چنان کامل می‌کند که به نام او ثبت می‌شود. در حالی که شعر نیما از این نظر چیز کاملاً متفاوتی است. با شعر نیما نوعی گسست نگرشی در روند شعر فارسی ایجاد می‌شود که نتیجه‌اش تغییر قیافه شعر فارسی به شکلی بی‌سابقه است. واژه‌های به‌کاررفته در شعر نیما (به ویژه در دوره آخر کارش ۹۰ درصدش) تازه است. البته اگر نپرسی که به این یکی عدد دقیق- این بار در مورد نیما- چطور رسیده‌ام.[می‌خندد]

این یعنی نیما توانسته هم در حوزه نگاه و هم در قلمرو تکنیکال، شعرش را از سنت شعر فارسی متمایز کند.

-اما پایداری و امداری‌اش از سنت شعری ما را که نمی‌توانیم منکر شویم، می‌توانیم؟

هر شاعر مهم و تاثیرگذاری ناچار است چیزهایی را در شعر پیش از خودش کنار بگذارد و چیزهایی به جای آنها بگذارد. این کم و زیاد کردن را من اصل کار خلاقه می‌دانم و با این معیار است اگر می‌گویم فلان شاعر و شعرش پیشرو هست یا نیست. حالا اگر شما بیایید و مثلاً شعر مرا با شعر نیما یا شاملو و فروغ و رویایی و هر یک از شاعران پیش از من مقایسه کنید و در این مقایسه متوجه شوید که من چه از نظر نگرشی و چه از نظر تکنیکی نکات تازه‌ای به کار آنها علاوه نکرده‌ام، حق دارید بگویید فلانی ادعای بیخودی دارد. ما دو سه نفر شاعر خلاق جوان در سال‌های نیمه دوم دهه ۷۰ متوجه شدیم بین شعر ما و شعر پیش از ما تفاوت‌های مهم محتوایی و فرمی وجود دارد و این شد که شروع کردیم از «گسست» حرف زدن و تبیین این تفاوت‌ها و بر این اساس بود که من از تغییر نسل سخن گفتم. با این حال همان جور که گفتم، در همین تجربه‌های اخیرم هم ریشه‌هایی وجود دارد که البته من نه می‌خواهم پنهانش کنم و نه می‌توانم. اینها چیزهایی است که سنت شعری خود به خود تحمیل می‌کند. بدون چنین سنتی شاید امکان گفت‌وگو کلاً منتفی شود و چیزی به نام نقد شعر افسانه‌ای بیش نباشد.

-«ما دو سه نفر شاعر خلاق جوان»؛ به‌کارگیری این عبارت قرار است نگاه ما را به ویژگی‌های مشابه در شعر این دو سه نفر برساند یا اینکه خلاقیت و دامن زدن به گسست از شعر قبل از دهه ۷۰ را صرفاً از همین دو سه نفر ناشی می‌دانید؟

حالا شاید بشود این «دو سه نفر» را کرد «شش هفت نفر». اصل مطلب این است که نمی‌شود توقع داشت در یک برهه زمانی ۱۰ تا ۲۰ساله، ده‌ها شاعر بزرگ و طراز اول ظهور کنند. بله در شعر و من و این دو سه نفر، افق مشترکی به چشم می‌خورد که حاصل زیست و محیط زیست مشترک ماست. از سویی مطمئنم شعر من با شعر فلانی و بهمانی تفاوت‌های مهمی دارد. آشکار کردن این مشابهت‌ها و مغایرت‌ها، کار منتقدان و تحلیلگران شعر امروز است. با این حال چون نقد شعر ما در تمام این دو سه دهه دچار خواب خرگوشی بوده، چاره‌ای نبود جز اینکه ما شاعران پیشرو خودمان آستین بالا بزنیم. اگر می‌بینید من کم و بیش زیاد تن به مصاحبه و گفت‌وگو درباره شعر می‌دهم، دلیلش همین است، وگرنه اینها که برای من نان و آب نمی‌شود. من که یادم نمی‌آید هیچ روزنامه و نشریه‌ای برای این همه وقتی که من گذاشته‌ام برای حرف زدن و نوشتن از شعر، پشیزی ریخته باشد در جیبم. نکند تو و روزنامه شرق می‌خواهید سنت‌شکنی کنید؟! باری انقلابی که در ارکان نگرشی و زیبایی‌شناختی شعر فارسی در سال‌های گذشته به وجود آمد، هرگز نمی‌توانست فقط به میل و خواست این و آن شاعر رخ داده باشد. این خواست زندگی بود که چنین تغییر و تحول دوران‌سازی را موجب شد. در این باره پیش از اینها هم سخن فراوان گفته‌ام و ترجیح می‌دهم بحث از زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی این دگرگونی را تکرار نکنم، ولی تاکید می‌کنم اگر به شعرهای این تعداد شاعر انگشت‌شمار دقت کنید، این دگرگونی و تحول را در شعر اینان بیشتر از شعر کسان دیگر می‌بینید. مضحک است اگر شاعری بیاید و ادعا کند این انقلاب بنیادی، امری تماماً خودآگاه و فردی بوده و مضحک‌تر اینکه بخواهد سکه تمام این ماجرا را به نام خودش بزند.

-به نظر می‌رسد پیش از شما هم کسانی چه در شعر جهان و چه در شعر فارسی، طبع خود را در زمینه رفتار با ابزارهای بصری در شعر آزموده‌اند. زنده‌یاد طاهره صفارزاده یکی از وطنی‌هاست. گیوم آپولینر هم مصداق خارجی این مدعاست که به جای خیابان، کانسپتش را باران از کار درآورده است. این طور نیست یعنی؟

بله، خروج از نظام شعر سطری یا به عبارتی، نوشتن و کتابت شعر در نرم غیرعادی سابقه درازی دارد، اما آنچه خواندیدنی را از تمام نمونه‌های دیگر، نظیر شعر مشجر و کانکریت و کالیگرام و نقاشی- شعر و عکس- شعر و... جدا می‌کند، در این واقعیت مهم نهفته است که آن تجربه‌ها اغلب معطوف به تزیین شعری بوده که در روال شعر سطری تولید شده بوده. ما که در هنر خطاطی خودمان با انواع و اقسام شعرنویسی‌های زیبا آشنا هستیم. چیزی که در خواندیدنی اهمیت دارد، زبان‌زاد بودن فرم‌های گرافیکال است که قابل انطباق با موضوع‌های بیرونی نیست. اگر هم گاه تشابهی هست، باز به خواست درونی شعر برمی‌گردد. به علاوه، فرم‌های دیداری خواندیدنی چیزی از هستی شعر را در خودش دارد که اگر آن را از شعر (و بخش کلامی‌اش) جدا کنیم، هستی کار تقلیل می‌یابد. تمام ارزش زیبایی‌شناختی خواندیدنی به آن است که نظام مستبد شعر سطری را از بین می‌برد و اختیار خوابینش را به خوابیننده می‌دهد که از هر کجای کار دلش خواست بیاغازد و تازه در هر مواجهه می‌تواند این مسیر را به گونه‌ای دیگر و از ایستگاهی تازه از سر بگیرد. روایت در خواندیدنی از نو تعریف می‌شود؛ همچنان که فیزیک کلمه و کارکرد بصری‌اش. خواندیدنی نقش صفحه را به صحنه ارتقا می‌دهد و کلمه در آن، نه فقط دالی بی‌جان که چیزی جاندار و ملموس است.

-برخی‌ها از حدود یک و نیم دهه قبل، شروع به دامن زدن به بحث‌هایی مثل اینکه شعر ما روابط عمومی ندارد، کردند. برخی هم شعر جهان را دچار بحران می‌دانند. اما کمتر کسی ریشه‌های این وضعیت را در بحران چاپ و نشر و سیستم به شدت بیمار توزیع کتاب در کشور جست‌وجو کرده است. به این مدعیات چطور پاسخ می‌دهید؟

اتفاقاً من خودم جزء آن «کمتر کسان» بوده‌ام. می‌توانم با افتخار بگویم مهرداد فلاح از جمله اولین کسانی بوده که به بحران نشر و توزیع کتاب در کشور ما اشاره کرده و به ویژه به وضع اسفناک چاپ کتاب شعر و علی‌الخصوص شعر تجربی و رادیکال پرداخته است. سال ۷۸ بود به گمانم که یادداشتی در روزنامه «صبح امروز» منتشر کردم و نگاه غیرحرفه‌ای و کاسبکارانه ناشران‌مان به شعر را به نقد کشیدم. بعد به گوشم رساندند که دوستان ناشر و از جمله آقای کیابیان، از من ابراز دلخوری کرده‌اند، اما چرا دلخوری؟ مگر دروغ گفته بودم؟ بله، می‌دانم که ناشران ما هم درگیر مشکلات عدیده‌ای هستند، ولی در ۲۰ سال گذشته بسیاری از همین «ناشران»، خیلی هم چاق و چله شده‌اند. (گرچه مدام نق می‌زنند!) من گفته بودم کار نشر علاوه بر این کار، کاری اقتصادی به حساب می‌آید، کاری فرهنگی هم هست و ناشر نمی‌تواند دست روی دست بگذارد یا چشم و گوش بسته تابع ذوق و سلیقه بازار باشد. تازه من به این بازاری که می‌گویند، شک دارم. وقتی کتاب شعر به صورتی حرفه‌ای چاپ نمی‌شود و بدتر از آن اصلاً جایی در سیستم توزیع کتاب ندارد، این دوستان از کجا پی برده‌اند مثلاً شعر خواننده ندارد!؟ شاید این صراحت و انتقادهای تند و تیز سبب شده است من امروز و بعد از ۳۰ سال شعر نوشتن و حضور فعال در فضای ادبی کشور، هنوز هم ناشر نداشته باشم و آخرین کتاب شعرم «بریم هواخوری»، بیش از چهار سال روی دستم مانده باشد. الان دو سال و نیم است که دو کتابم («و شاعر از آسمان به خیابان قدم گذاشت» که کتابی تحلیلی و نظری درباره شعر پیشرو دهه ۷۰ است و گزینه شعرم به نام «شناسنامه‌های تازه می‌خواهند کلمات») در انتشارات نوید شیراز خاک می‌خورد. خوشبختانه هر دو مجوز هم گرفته‌اند.

-این عبارت دهن پرکن «بحران شعر» چطور؟ اصلاً اعتقادی به آن دارید؟

اما اینکه به بحران شعر اعتقادی داشته باشیم یا نه، این را نمی‌شود منکر شد که جایگاه و نقش اجتماعی شعر در دنیای امروز، کم و بیش نامعلوم و مبهم است. در دنیای عمیقاً مادی‌شده‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، به واقع معلوم نیست شعر چه کارکردی دارد. این برای من شاعر هم نامشخص است. به قول اکتاویو پاز، شعر و عشق در جامعه مدرن، به ناچار «زیرزمینی» می‌شوند. البته شعر هرگز و در هیچ دوره‌ای هنری عام‌پسند نبوده (اصلاً مگر هنر عام‌پسند هم داریم؟)، ولی امروز چون بسیاری از کارکردهای جانبی شعر از آن سلب شده، ارزش و اعتبار شعر فقط محدود به وجه هنری‌اش است و این امر احتمالاً جمعیت مخاطبان شعر را از آنچه هم که بوده، لاغرتر می‌کند. در دنیای رسانه‌ای امروز، هنری که کارکردهای رسانه‌ای نداشته باشد، طبعاً به حاشیه رانده می‌شود. البته جایی ادعا کرده‌ام و الان هم تاکید می‌کنم ملتی که با شاعرانش درست تا نکند، واخورده خواهد شد.

*احمد شاملو

امروز چون بسیاری از کارکردهای جانبی شعر از آن سلب شده، ارزش و اعتبار شعر فقط محدود به وجه هنری‌اش است و این امر احتمالاً جمعیت مخاطبان شعر را از آنچه هم که بوده، لاغرتر می‌کند. در دنیای رسانه‌ای امروز، هنری که کارکردهای رسانه‌ای نداشته باشد، طبعاً به حاشیه رانده می‌شود.

به سبک آدم‌ها

غوغای ستارگان...

کاوه گوهرین

...کریم فکور در پنجم اسفندماه ۱۳۰۴ شمسی در مشهد پا به این جهان نهاد. خانه‌ای که او در آن نشو و نما یافت لبریز از شعر بود. همین شد که او از ۱۵سالگی آنچه را که می‌اندیشید بر کاغذ آورد. از سال ۱۳۲۵ به عنوان شاعر و نویسنده آغاز به همکاری با رادیو کرد و در همان سال‌ها به دعوت مدیر تئاتر تهران که از استعداد شگرف او در ساختن تصنیف و ترانه آگاه بود متن بعضی پیش‌پرده‌ها را نوشت اما گرایش او بیشتر به شعر و ترانه بود. از این رو پیش‌پرده‌نویسی را رها کرد و به نویسندگی و سرودن پرداخت. ترانه‌های ماندگار «غوغای ستارگان» و «تصویر خیال نو» هر دو با صدای بانو «پروین زهرایی‌منفرد» یادگارهای جاودانه‌ای شدند در موسیقی آوازی ایران.

از سال ۱۳۳۳ با فیلم «شاهین طوس» وارد عرصه سینما شد و علی‌اصغر شمیم هم در این راه یاری‌اش کرد. از کارهای بعدی او در نویسندگی سناریو برای فیلم می‌توان به «ظالم بلا» (۱۳۳۶)، «شیرفروش» (۱۳۳۹)، «پستچی» (۱۳۴۰) و «طلای سفید» (۱۳۴۱) اشاره داشت. آخرین کار او در زمینه نویسندگی برای سینما «وسوسه شیطان» (۱۳۴۶) بود که معینی‌کرمانشاهی شاعر و ترانه‌سرای بزرگ و نیز محمد زرین‌دست با او همکاری کرده بودند. کریم فکور شاعر پراحساسی بود که در زمان حیاتش بی‌هیچ ادعایی و در نهایت فروتنی هنر خویش را نثار مردمانی کرد که سخت دوست‌شان می‌داشت. بسیارانی آثار جاودانه او را در قالب آهنگ‌هایی شنیده‌اند بی‌آنکه بدانند پدیدآورنده این همه واژگان زیبا و جادویی چه کسی بوده است. برای او امکان این بود که مانند بسیارانی دیگر سالیان پایانی زندگی‌اش را در خارج از سرزمین مادری‌اش بگذراند اما او همیشه می‌گفت وجودش در ایران است که معنا می‌یابد و بی‌ایران و دور از ایران فکوری است که قادر به فکر کردن نیست.

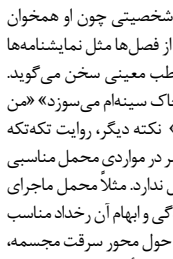
سرانجام این هنرمند و شاعر بی‌ادعا به سال ۱۳۷۵ در تهران دیده بر هستی این‌جهانی بست و به هستی جاودان پیوست و رفت تا در محفل پرغوغای ستارگان برای همیشه پرتوافشانی کند...

نقد

بررسی رمان پرسه زیر درختان تاغ نوشته علی چنگیزی

درهم‌تنیدگی مکان و رویداد

محمدرضا گودرزی



رمان پرسه زیر درختان تاغ اولین اثر علی چنگیزی نویسنده جوان است و برای اولین تجربه داستانی، به خصوص با توجه به نثر سلیس آن، اثری درخور توجه به شمار می‌رود. زیر متن این رمان، رمان‌های واقع‌گرای مدرن است؛ رمان‌هایی که توجه‌شان بر ویژگی‌های روانشناختی شخصیت‌ها استوار است. رمان بر دو محور موضوعی تکیه دارد؛ اول ماجرای سرقت مجسمه عتیقه و دوم ماجرای قتل سارا دختر روستایی. مهم‌ترین شگرد داستانی این رمان شیوه روایت آن است. این شیوه بر ترکیب راوی‌های اول شخص متکی است، به این ترتیب که ۱۲ راوی، ۳۳ بخش این رمان را روایت می‌کنند. سهم هر راوی در میزان روایت متفاوت است. قاعدتاً میزان روایت آنها باید نشان‌دهنده اهمیت‌شان در ساختار رمان باشد. در این رمان پرویز ۹ بخش، مراد چهار بخش، غلام چهار بخش، سرباز جعفری چهار بخش، استوار غفوری سه بخش، ماه‌منیر دو بخش، فرید دو بخش و بقیه شخصیت‌ها هر کدام یک بخش را روایت می‌کنند. در این میان تنها روایت سه راوی اول موجه است و بقیه چه از نظر کمیت چه از نظر کیفیت، دلیل خاصی بر روایت‌شان مترتب نیست. این امر تا حدی باعث تشتت در روایت و گاه نیز اطناب آن شده است. به عبارت دیگر الزامی برای این تعداد راوی در متن نیست و حذف بعضی از آنها به استحکام ساختار رمان کمک می‌کند، به خصوص آنکه گاه جملات برخی از راوی‌ها با ویژگی‌های فردی- اجتماعی‌شان همخوان نیست. مثلاً در مطلع فصل گفتار غلام در صفحه ۲۱ درباره مرکب‌خوانی و مایه افشاری چیزهایی گفته می‌شود که با شخصیت غلام همخوان نیست. یا لحن و کلمات کل حسن گدا با شخصیتی چون او همخوان نیست. همچنین در مطلع برخی از فصل‌ها مثل نمایشنامه‌ها تصور می‌شود راوی خطاب به مخاطب معینی سخن می‌گوید. صفحه ۵۳: «من که جعفری‌ام، از خاک سینه‌ام می‌سوزد» «من که دخترش سارا هستم، می‌گویم» نکته دیگر، روایت تکه‌تکه رمان بدون ترتیب زمانی است، این امر در مواردی محمل مناسبی در متن دارد و در مواردی هم محمل ندارد. مثلاً محمل ماجرای سارا- غلام- سهرابی به دلیل پوشیدگی و ابهام آن رخداد مناسب است ولی ماجرای پرویز، مراد، غلام حول محور سرقت مجسمه، محملی برای این شیوه روایت ندارد و خلأهایی در درک رخداد از سوی خواننده ایجاد کرده است. به نظر می‌رسد با توجه به ویژگی‌های مدرنیستی شخصیت پرویز اگر روایت رمان بر اساس ذهنیت مرکزی پرویز صورت می‌گرفت، روایت آن یکدست‌تر، منسجم‌تر و دارای وحدت تاثیر بیشتری می‌شد چرا که او انسانی است مساله‌دار، عصبی، فاقد ویژگی عاطفی خانوادگی، حراف، غرغرو و دارای نوعی دیدگاه اکسپرسیونیستی که گاه جملات قصاری هم بیان می‌کند: «شگر غم و بی‌نظمی انگار همیشه فاتح است، همیشه این خوشی است که گم می‌شود.» البته در این حالت ماجرای سارا- غلام اهمیت خود را از دست می‌داد، به خصوص آنکه غلام عامل اتصال دو محور موضوعی رمان است؛ اول اینکه او عامل بیرون آوردن مجسمه زنی اسطوره‌ای از خاک و تصاحب آن است و دوم اینکه همو باعث فرو رفتن زن دیگری یعنی سارا در خاک می‌شود. نکته دیگر بحث چندصدایی است. در این رمان تعداد راوی‌ها ۱۲ است، اما این امر دلیلی بر حضور ۱۲ صدا در رمان نیست و خواننده شاهد سه صدای مسلط در رمان است؛ اول صدای پرویز، دوم صدای غلام، مراد، سالار و بقیه اهالی، و سوم صدای استوار غفوری، سرباز جعفری، سرباز سهرابی و قنبری. این سه گروه لحن، دایره واژگان، تعبیرها و تفسیرهای ذهنی و نگرش اجتماعی یکسانی دارند. با توجه به اینکه در اغلب رمان‌های ایرانی تنها یک صدا وجود دارد، همین حضور سه صدا نکته برجسته‌ای در روایت رمان است. از ویژگی‌های روایی دیگر رمان شیوه ارائه اطلاعات داستانی است. این شیوه بر پنهان کردن و به تعویق انداختن اطلاعات مبتنی است. به عنوان نمونه پرویز و مراد نزد غلام می‌روند و با او گفت‌وگو می‌کنند. این مساله تا صفحه ۲۵ بیان می‌شود، بعد تا صفحه ۷۱ رخدادهایی اتفاق می‌افتد که خواننده از آن باخبر نمی‌شود و تنها آنجا است که در گفتار درونی پرویز، گنگ و گم چیزهایی گفته می‌شود. می‌توان بر فصل پذیرش مرگ از سوی سارا نیز خرده گرفت؛ زنی که آبستن است و خواهانی همچون سهرابی دارد، زندگی‌اش از آن خودش تنها نیست و با این نقطه اتصال‌ها به زندگی، به سادگی مرگ را نمی‌پذیرد. به عبارت دیگر صحنه پذیرش مرگ از سوی سارا کاملاً خصلتی رمانتیک و تصنعی دارد و صرفاً احساسات، خواننده را تحریک می‌کند.صحنه (مکان): در این رمان شاهد هماهنگی مکان با رخداد و ذهنیت شخصیت‌ها هستیم. به عبارت دیگر لازمه آن مکان یعنی دشت، کویر، بیابان، خرابه، کاروانسرای متروک، بی‌آبی، خشکسالی و دشواری معیشت، همین گونه رفتارهاست. می‌توان با توجه به نقشی که صحنه در این رمان ایفا می‌کند، آن را شخصیتی داستانی به حساب آورد. حتی کلافگی و عصبی بودن پرویز بی‌ارتباط با این مکان پرت و دورافتاده نیست. انتخاب مکانی با این ویژگی نشان‌دهنده زیرکی نویسنده در انتخاب صحنه‌ای کنشمند در رمان است. زمان: حرکت زمان در این رمان خطی و تقویمی نیست و گفتارها پس و پیش روایت می‌شوند. مثلاً در صفحه ۱۲۵ که راوی آن پرویز است، مجسمه را یافته‌اند و دست غلام است، اما در صفحه ۱۳۱ هنوز مجسمه را نیافته‌اند. درست است که یکی از ویژگی‌های داستان‌های واقع‌گرای مدرن، شکست و جابه‌جایی زمان است، اما هر شگردی در داستان باید الزامات روایی داشته باشد. در داستان‌های مدرن تمهید شکست زمان، تفاوت زمان ذهنی شخصیت (که اغلب اول شخص است) با زمان گاهشمارانه است. در صورتی که در این رمان چینش فصل‌ها نه بر اساس حرکت ذهنی یک شخص، که بر اساس تغییر راوی‌ها یا به عبارت دیگر عاملی بیرونی است و خود نویسنده است که تقدم و تاخر روایت شخصیت‌ها را تعیین کرده است. در این حالت خود نویسنده بدون در نظر گرفتن الزامات روایی زمان را جابه‌جا کرده است. امکانات تاویلی: در این رمان حد و حدود امکانات تاویلی محدود است. نمایش فقر اقتصادی و لازمه‌اش فقر فرهنگی در جغرافیایی که تلاش برای زیستن، خود را در دشواری تهیه آب و غذا و عدم امکان کار نشان داده است. نمایش نوعی نگرش اکسپرسیونیستی برای نشان دادن هبوط انسان در کنار تصاویری ناتورالیستی از اشمئزاز و پلشتی که به عنوان نمونه در صفحه ۱۷۴ در توصیف خرد شدن استخوان جمجمه مرده به چشم می‌خورد. اینها همه عناصری هستند برای توصیف جهانی فقرزده که نشان‌دهنده کارکرد گفتمان اقتصادی جامعه است.