یادداشت

نگاهی به کارنامه شعری مهرداد فلاح

راوی در کوچه‌های پریشانی

علیرضا بهنام

در سال‌های اخیر هر کس به کار رده‌بندی مشرب‌های گوناگون شعری پرداخته در صحبت از شعر دهه ۷۰ شمسی از بحث درباره چند نام گریزی ندارد. مهرداد فلاح یکی از این نام‌هاست؛ شاعری که دفترهای چاپ‌شده شعرش جز یکی که به اشتراک در اوان دهه ۶۰ منتشر شد بقیه در طول سال‌های ۷۰ منتشر شدند و یکی از آنها – یعنی چهار دهان و یک نگاه- با تمام حرف و حدیث‌هایی که حول و حوش تکنیک‌های شاعری‌اش بر سر زبان‌ها بود یکی از به‌یادماندنی‌ترین شعرهای ۷۰ لقب گرفت. با این اوصاف و در این مرور گذرا، نگارنده چاره‌ای ندارد جز اینکه دوران شاعری مهرداد فلاح را به سه دوره تقسیم‌بندی کند؛ اول دو دفتر- یا یک دفتر و نیم - نخست شاعر است که با زبانی شاملویی و نگرشی صرفاً اجتماعی جای حرف زیادی ندارد و تنها نشان‌دهنده شاعری است که به خوبی از عهده اجرای شعر با تکنیک‌های موجود در زبان برمی‌آید دوم سه دفتر چهار دهان و یک نگاه، دارم دوباره کلاغ می‌شوم و از خودم که راه شخصی مهرداد فلاح را در شعر- فارغ ازخوب و بدش - بازمی‌نمایانند و سوم تلاش‌های رسماً منتشرنشده شاعر در دفتر هواخوری و شعرهای دیداری‌اش که در وبگاه رسمی شاعر ذیل عنوان خواندیدنی در دسترس مخاطبان قرار گرفته است

چهار دهان و یک نگاه سرآغاز تغییر نگاه شاعرانه مهرداد فلاح و سرفصل دورانی از شاعری اوست که به باور من تداوم زیبایی‌شناختی آن را در دوران سوم کاری او نیز می‌توان ردیابی کرد. فلاح در این دفتر و خاصه در شعر بلند چهار دهان و یک نگاه که نام خود را به کل دفتر بخشیده است برای اولین بار سراغ تغییر لحن می‌رود؛ کاری که تا پیش از آن در شعر فارسی زیاد رایج نبود.

این پیشنهاد در کنار پیشنهاد تدوین سینمایی ایماژهای شعری مهم‌ترین کار مهرداد فلاح در

زیبایی‌شناسی شعر است و تا همین امروز هم در شعرهای دیداری‌اش تداوم یافته‌اند البته باید اذعان داشت که در همان سال‌ها پیشنهاد رادیکال‌تر ترکیب لحن‌ها در کار شاعران دیگری وجود داشت که به لحاظ زیبایی‌شناسی ارزش بالاتری دارد ولی از آنجا که پیشنهاد فلاح در فضای شعری آن سال‌ها مقبولیت بیشتری پیدا کرد هنوز می‌توان آن را به عنوان سرفصلی در شعر دهه ۷۰ به این سو مهم قلمداد کرد.

در مورد شعرهای دیداری مهرداد فلاح اما وضع اندکی تفاوت دارد. در واقع در غالب این شعرها میان خصوصیات زیبایی‌شناسی زبان شعرها و نحوه اجرای آنها تناقضی به چشم می‌خورد که دلیل خروج آنها از شکل سنتی ارائه را مشخص نمی‌سازد. همان طور که اشاره شد منطق روایی شعرهای دوره دوم فلاح در این شعرها نیز تداوم یافته است. این درحالی است که شکل ارائه آنها در فضای وب به نوعی در تضاد با این منطق روایی قرار می‌گیرد و به آنها شکلی مصنوعی می‌بخشد.

فلاح در پاره‌ای از این شعرها تلاش کرده است با تمهیداتی چون افزودن نظرات دیگران به انتهای شعر روایت شعر خود را اندکی از حالت سوژه‌محور خارج کرده و به مرحله‌ای از شعر که در آن زبان شعر خود به مرتبه سوژه ارتقا پیدا می‌کند نزدیک شود. اما این تمهید به دلیل آنکه درون شعر اجرایی نشده است ناموفق باقی می‌ماند. در واقع این تمهید شبیه به چیدمانی است که هنرمند بر نحوه چیده‌شدنش کنترل کمی دارد و پرواضح است که چنین چیدمانی نمی‌تواند در نهایت به ایجاد یک اثر هنری خلاق منجر شود. با این همه یکی از آخرین نمونه‌های شعر دیداری مهرداد فلاح با عنوان خیابان ولیعصر به دلایلی موفق‌تر از بقیه از آب درآمده است. این شعر ترکیبی از چهار شعر مهرداد فلاح است که سطرهای آنها به جای زیر هم قرار گرفتن به شکل طولی کنار هم نوشته شده‌اند و در نهایت شکلی شبیه نقشه خیابان ولیعصر را ایجاد کرده‌اند.

در این شعر همان خصوصیت روایی شعر فلاح که پیش از این سخنی از آن به میان آمد به کمک او می‌آید و ترکیب چهار روایت خطی در این شعر با نمای طولانی و مداوم خیابان ولیعصر ترکیبی منطقی و بصری ایجاد می‌کند که در عین حال ایجاد منطق اجرایی کرده و نوشته شدن شعر را به همان شکلی که نوشته شده است توجیه می‌کند.

به این ترتیب می‌توان شعر خیابان ولیعصر را استثنایی درمیان شعرهای اخیر فلاح دانست که خود آنها را خواندیدنی می‌نامد و می‌توان آن را به عنوان نمونه‌ای موفق از دوران جدید شاعری این شاعر ارزیابی کرد.

در نهایت باید گفت فلاح به لحاظ نوآوری‌هایی که در حوزه روایت از خود نشان داده شاعر مهمی است و گستره نفوذ سخن شاعرانه او در میان مخاطبان نیز از همین حکایت می‌کند.

گفت‌وگو با مهرداد فلاح – بخش اول

شاعر از فرط خودش داشت تلوتلو می‌خورد*

بهنام ناصری

دور و بر سه دهه از عمر شاعری‌اش می‌گذرد. اما خودش اواسط دهه ۷۰ و انتشار مجموعه شعر «چهار دهان و یک نگاه» را مبداء شاعری حرفه‌ای‌اش می‌داند. نخستین کتاب مهرداد فلاح که ۲۶ سال پیش منتشر شد، کار مشترکی بود با شاعر هم‌ولایتی‌اش جعفر خادم که «تعلیق/یادآوری‌ها» نام داشت و دفتر نخست یعنی «تعلیق» شامل شعرهای فلاح بود. ۹ سال بعد به سال ۷۲ مجموعه دومش با عنوان «از این انتظار» چاپ شد. می‌گوید: «شعرهای این دو کتاب مربوط به دورانی است که مهرداد فلاح هنوز شاعری حرفه‌ای نشده است.» «چهار دهان و یک نگاه» را به سال ۷۶ منتشر کرد و دو کتاب دیگرش یعنی «دارم دوباره کلاغ می‌شوم» و «از خودم» نیز قبل از اینکه دهه ۷۰ به پایان برسد انتشار یافتند. او مجموعه‌ای به نام «بریم هواخوری» را یکی دو سالی است که آماده انتشار دارد. جدای از آن، شعرهایی همراه با رویکرد به سوی کارهای تصویری و گرافیکال نیز از این شاعر برای چاپ و نشر رسمی آماده است. این آثار که فلاح اصرار دارد آنها را ذیل عنوان «خواندیدنی» قرار دهد، در سال‌های گذشته کم و بیش در حوزه مجازی وب به علاقه‌مندان شعرهای جدید فارسی ارائه شده است. تازه‌ترین نمونه از- به اصطلاح- خواندیدنی‌های مهرداد فلاح، کاری است به اسم «خیابان ولیعصر» که اخیراً در وب‌گاه شخصی‌اش عرضه شده است. این شاعر گیلانی‌تبار در سال جاری وارد پنجاهمین سال زندگی‌اش شده است اما به گواه چند سطر به‌یادماندنی از شعرهایش و نیز برخی از حرف‌هایی که در حوزه خصوصی معاشرات خود یا از تریبون‌های رسمی زده، ظاهراً تصمیمی برای پیر شدن ندارد. گفت‌وگوی «شرق» را با شاعری می‌خوانید که روزی در شعری نوشت «گرچه یک پدرم، خیلی هم پسرم» و یک روز در گفت‌وگویی مطبوعاتی به صراحت یادآور شد که «شاعر، همیشه جوان می‌ماند.»

-من با این اصطلاح «خواندیدنی» که شما در مورد شعرهایتان بر آن تاکید دارید یعنی با این کنش نامیدن، همان طور که با اصطلاحاتی مانند شنیدیداری، خواندیشنیدنی و... برای انواعی از شعر مساله دارم. ابتنای امر خوانش بر ضرورت دیدار خواننده با متن که به خودی خود چیز تازه‌ای در شعر معاصر ما نیست.

سال‌ها پیش در کتاب «در بهترین انتظار» شعری کوتاه نوشته‌ام که به نظرم می‌توان آن را پاسخی فشرده ولی عمیق به این پرسش دانست. بگذار نخست شعر را با هم بخوانیم و بعد دنباله حرف‌مان را بگیریم: «تو نام اگر نبود/ که بگنجانمت در آن/ چنان که مرا تو در جهان/ چه گونه تو را می‌خواندم؟/ چه گونه جهان را راه می‌بردم ؟/ اندیشه‌ای/ تصویری/ رویایی در ذهن». تو می‌دانی که کنش نامگذاری، ذاتی زبان و در اصل ذاتی زندگی انسانی است. گیرم که نام قاب باشد، آیا بی‌نام می‌توان از چیزی سخن گفت؟ همین که می‌گوییم «شعر» خودش نام و قابی است که پدیده‌ای بس گوناگون را در خودش محصور می‌کند. این جور که تو می‌گویی، ما باید اصلاً خود زبان را کنار بگذاریم و با ایما و اشاره حرف بزنیم. نمی‌دانم تا چه حد با پرونده قطور بحث و نظر درباره شعرهای سال‌های اخیرم (خواندیدنی) که در وبلاگم «هواخوری» هست، آشنایی؟ آنجا خواهی دید که من در گفت‌وگوهای اولیه‌ای که درباره این گونه شعر با دوستان داشتم، مخالف نامگذاری آن بودم، ولی اصرار بحق برخی دوستان و همچنین دقت و تامل بیشتر خودم در باب موضوع، بر آنم داشت تا به این خواسته تن بدهم. با اینکه می‌دانستم نام مثل برچسبی که روی چیزی می‌چسبانیم، در هر حال بیانگر نوعی پیشداوری درباره آن است، این خطر را به گردن گرفتم. مساله این بود که یا باید قید بحث درباره این شعر را می‌زدیم یا اینکه برایش نام بامسمایی ابداع می‌کردیم. این شد که من با کمک دوستانی که پیگیر خواندیدنی بودند، پس از چند و چون بسیار، سرانجام از ترکیب دو واژه خواندن و دیدن، خواندیدنی را ساختم و جالب اینکه از دل این نام، واژگان تازه دیگری هم زاده شد؛ نظیر خوابینش، خوابیننده، خوابینشگر، خوابینشگری و... حتی مصدر نوزاده «خوابیدن»، به معنای خواندن و دیدن با هم.

-از این تاکید بر نامگذاری آیا مخاطب حرفه‌ای یک جورهایی به دغدغه ثبت شدن رسمی نزد شاعر نخواهد رسید؟ چرا گستره تعریف‌ناپذیری مانند شعر را به یک نام فرو می‌کاهید، چرا می‌نامید؟

وقتی پدیده به واقع جدیدی هستی می‌گیرد، زبان را هم به حرکت و تکاپو وامی‌دارد تا برای تبیین و توصیف آن پدیده، واژگان و ترکیب‌های تازه‌ای بیافریند. به عبارتی، بحث از خواندیدنی به کاتاگوری خاصی نیاز داشت و این نامگذاری، گام اول در ایجاد این گاتاگوری بود. تو باید دقت کنی که همه این ماجرا، پس از خلق دست‌کم ۲۰ خواندیدنی شروع به اتفاق افتادن کرد و این طور نبود که من بخواهم برای جنینی که هنوز در پرده وهم و گمان نهان بود، به اصطلاح سیسمونی جور کنم. حتی اگر محدودیت‌ها و ایرادهایی که تو بر این کنش نامگذاری گرفته‌ای، واقعیت و مبنایی داشته باشد، شکی ندارم که سودمندی‌هایش بیش از عیوبش بوده. به گمانم اصل کنش نامگذاری مشکلی ندارد. مشکل این است که بخواهیم نام‌های آشنا را مکرر کنیم یا بر پدیده‌ای که ظاهر و باطنی کهنه و فرسوده دارد، نام تازه‌ای بگذاریم و خلاصه اینکه برای کسب تمایز و تشخص دروغین در شعر بیهوده شلوغ کنیم. وقتی شما با شعری طرف باشی که هم قیافه‌اش متمایز از شعر پیش از خودش باشد و هم کارکردهای زیبایی‌شناختی‌اش از جنس و لونی دیگر، اگر نخواهی یا نتوانی نام مناسبی برایش برگزینی، حقیقتاً در حق خودت و شعرت ظلم کرده‌ای. اگر هم من از این امر تن می‌زدم، شک نکن کسانی دیگر می‌آمدند و برای این شعرها نامی در نظر می‌گرفتند. چنین چیزی مسبوق به سابقه هم هست. قبل از اینکه من تردیدم را برای نامگذاری کنار بگذارم، برخی دوستان با نام‌هایی چون «رنگاژه» و «نقاشعر» و... عملاً شروع به نامگذاری کرده بودند. دلیلش هم این است که این شعرهای من، به واقع با کل شعرهای قبلی‌ام تمایزاتی آشکار دارند.

-کتاب «بریم هواخوری» به نوعی اوج کار شما به نظر می‌رسد. خود من شعری مثل «بُزنامه» را به شخصه بیش از سایر کارهای شما دوست دارم. خودتان هم این کتاب را اوج شاعری مهرداد فلاح می‌دانید؟

اگر دوره اول شعری‌ام را از سال ۶۳ که کتاب اولم «تعلیق» درآمد، در نظر بگیریم، این مرحله با کتاب هنوز چاپ نشده «این خواب پر از پرتگاه»- که تقریباً اغلب شعرهایش در نشریه‌های ادبی نیمه دوم دهه ۶۰ منتشر شد و بسیاری از خوانندگان شعر، مهرداد فلاح شاعر را با همان شعرها شناخته‌اند- ادامه می‌یابد و سپس با کتاب «در بهترین انتظار» که در آغاز دهه ۷۰ درآمد، به پایان می‌رسد. در بهترین انتظار، اوج این مرحله از کارم به شمار می‌رود و برخی شعرهای این دفتر، سبب توجه و علاقه شاعران و نویسندگان و منتقدان مطرحی همچون هوشنگ گلشیری به کارم شد. من در این کتاب، هنوز به مفهوم فنی کلمه، به تشخص و تفرد زبانی و بیانی نرسیده‌ام، ولی با تکیه به زبانی تا حدی نزدیک به زبان محاوره و لحنی روایی و فضایی سرشار از کشف و شهود و نیز با فرم‌هایی قوام‌یافته و عینی توانستم مرحله مهارت‌آموزی اولیه را با موفقیت به پایان برسانم. برداشتم این است که زندگی حرفه‌ای من در جایگاه یک شاعر، با کتاب «چهار دهان و یک نگاه» که شروع مرحله دوم کاری‌ام هم هست، کلید خورده. در مرحله نخست، بیش از ۷۰ درصد دستاورد شعری‌ام را می‌شود در سنت شعر فارسی بازیابی کرد، ولی در کتاب چهار دهان و...، این نسبت به گمانم ۵۰- ۵۰ باشد. در شعرهای این مجموعه، هم از نظر زبانی و هم به لحاظ بیانی اتفاق تازه‌ای در دستگاه زیبایی‌شناختی شعر می‌افتد که معطوف به جریان نوظهوری است که دو سه سال بعد، با عنوان شعر پیشرو دهه ۷۰ نامگذاری شد. شعرهای این دفتر را در نیمه اول آن دهه نوشتم و در انتهای همان دهه (سال ۷۴)، مهم‌ترین تجربه شعری‌ام را برای افزودن چیزی منحصر به فرد و ارزشمند به سنت شعر فارسی، در شعر بلند «چهار دهان و یک نگاه» انجام دادم و همین تجربه هیجان‌انگیز بود که کمکم کرد بلافاصله به نوشتن شعرهای کتاب «دارم دوباره کلاغ می‌شوم» رو بیاورم. تنها در این کتاب بود که به آرزوی دیرینه‌ام برای رسیدن به شعری با کمترین صناعات و شگردهای ادبی شناخته‌شده نزدیک شدم و شعرهایی آفریدم که می‌شد آنها را به گونه‌ای بخوانی که گویی داری با خودت حرف می‌زنی و در همان حال، بتوانی بیشترین جنبه‌های وجودشناختی، فرهنگی- اجتماعی و حتی سیاسی دوران را از طریق آنها تجربه کنی. بنابراین من نقطه عطف مرحله دوم شعری‌ام را کتاب «دارم دوباره کلاغ می‌شوم» می‌دانم که تقریباً تمام شعرهایش خصلتی تجربی و سنت‌شکنانه دارد و شاید بی‌دلیل نبود که این کتاب در کنار سه چهار کتاب انگشت‌شمار دیگر در آن سال‌ها، توانست موجی گسترده در جامعه شعری ما در پی آورد و توجه فراوانی برانگیزد (بیشترین نقد و نظر درباره شعرم به همین کتاب مربوط می‌شود). شعرهای بسیاری پس از این کتاب نوشته شد که به نوعی شگردهای زبانی و بیانی آن را بازتولید می‌کند. اما اوج کارم در این مرحله، پس از عمیق‌تر و گسترده‌تر کردن این تجربه شعری در کتاب «از خودم»، شعرهای بلند کتاب «بریم هواخوری» است که در واقع مرحله دوم کارم را به پایان هم می‌رساند. در شعرهای بلندی نظیر «بزنامه» و «ارگ مجنون»، من نه فقط دستگاه سبکی و زیبایی‌شناختی‌ام را کمال بخشیدم، بلکه آن را به مرزها و محدوده‌های ژنریک شعر کشاندم و همین تجربه مرزی بود که بعدها کمکم کرد تا به شعرهای گرافیکال اخیرم (خواندیدنی) برسم. تردیدی ندارم که با خواندیدنی، مرحله سوم شاعری مهرداد فلاح آغاز شده است. از آنجا که خواندیدنی جریان هزارساله شعر سطری را قطع می‌کند و روال سنگ‌شده سطر اول و دوم و... سطر آخر را به هم می‌زند، می‌توان آن را انقلابی در شعر خودم (امیدوارم حمل بر خودستایی نشود که از دید من، شخص شاعر همان مولفی نیست که می‌نویسد و اصلاً در حد یک واسطه البته لازم عمل می‌کند...) و حتی در تاریخ شعر فارسی و چه بسا شعر دنیا دانست. از طرفی، چون خواندیدنی بلاواسطه از درون برخی شعرهای همان کتاب «بریم هواخوری» بود که ظهور کرد، این کتاب در چشم دردانه‌ای درخشان می‌آید. مدعی‌ام تکنیک‌های روایی آفریده‌شده در شعرهای بلند این کتاب، حالاحالاها می‌تواند هوش و حواس منتقدان شعری را به کار گیرد. به گمانم خیلی زود است که دستگاه نقد شعری ما بتواند این شعرها را در خودش بگوارد و هضم کند.

***عنوان گفت و گو سطری از شعر بلند «بزنامه» است.**

گفت‌وگو با حافظ موسوی به بهانه انتشار «پانوشت‌ها» – بخش پایانی

از ملاصدرا به این طرف فکر نکرده‌ایم

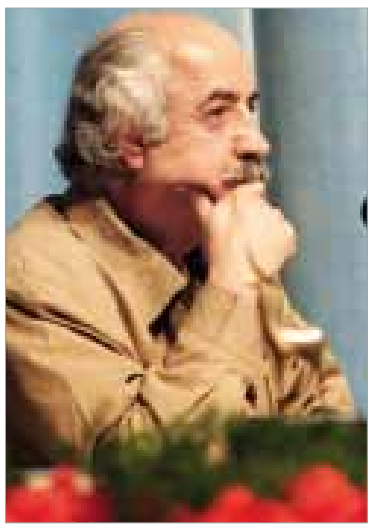
علی سطوتی‌قلعه

بخش نخست گفت‌وگو با حافظ موسوی درباره کتاب «پانوشت‌ها» را روزسه‌شنبه خواندید. در بخش پایانی این گفت‌وگو حافظ موسوی درباره دلبستگی‌های انتقادی خود به نظرگاه ادبی نیما توضیح می‌دهد که آشکارا در مقاله‌هایش به چشم می‌آید. این دلبستگی‌ها از آن رو اهمیت و در عین حال جای شگفتی دارند که به نظر می‌رسید پس از انتشار مجموعه شعر «خطاب به پروانه» در سال ۷۴ و موخره‌ای که براهنی با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» بر آن می‌نویسد، شعر مدرن فارسی به تمامی از سنت نیمایی گسسته باشد. صحبت‌های موسوی در بخش دوم این گفت‌وگو اما حکایت از آن دارد که او چندان به اعتبار چنین گسستی مطمئن نیست.

-مهم‌ترین بخش پانوشت‌ها قطعاً همان مقاله‌ای است که به نظرگاه انتقادی براهنی در موخره «خطاب به پروانه‌ها» می‌پردازد. تقابل عنوان آن موخره «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» و تز نظری شما مبنی بر «بازگشت به نیما» امکان یک گفت‌وگوی تمام‌عیار را به وجود می‌آورد، اما به نظر می‌رسد مقاله شما آشکارا لحن جدلی دارد و به جای اینکه حفره‌های نظری براهنی را آشکار کند، با پافشاری بر نص نظریه نیما آن را تخطئه می‌کند. این پافشاری در حالی انجام می‌شود که بدیهی است از نظرگاه نیمایی نمی‌توان آنچه را که پس از او آمده و از اساس بر غیرنیمایی بودن خود تاکید می‌کند، خواند.

ببینید من داعیه نظریه‌پردازی نداشتم. فقط خواستم سیر نظریه‌پردازی از آغاز تا امروز را با محور قرار دادن نیما نشان بدهم. پرسش من این بوده است: تفکر مدرن ادبی ما که با نیما آغاز می‌شود، در سیر تاریخی ۷۰ ساله خود چه نسبتی با سرچشمه‌اش برقرار می‌کند؟ نمی‌خواستم تکلیف همه نظریه‌ها را روشن کنم. اینکه بحث درباره براهنی جدلی می‌شود، به این دلیل است که شیوه برخورد براهنی هم جدلی است. او جز در جایی که به دوالیته دکارتی نیما اشاره می‌کند، بحث خود را جدلی پیش می‌برد و پایه‌های نظری و فلسفی آن را مبهم باقی می‌گذارد. اتفاقاً مشکل همین‌جاست: نظریه‌پرداز ادبی نمی‌تواند فقط یک ادیب باشد، بلکه نظریه از دل یک مجموعه بیرون می‌آید. مثلاً کانت و شیلر را نمی‌توان در شکل‌گیری نظریه رمانتیسیسم نادیده گرفت. در ایران چنین اتفاقی نمی‌افتد و فقط نیماست که مبناهای فلسفی خودش را به درست یا نادرست توضیح می‌دهد. حالا این مبناها را می‌شود پذیرفت یا نپذیرفت. البته من می‌پذیرم. او تاکید می‌کند که همه حرف‌هایش مبنای مادی دارد. این تکلیف را روشن می‌کند، اما مثلاً وقتی به شعر حجم می‌رسیم، با این گزاره مواجه می‌شویم: ما در شعر عرفان می‌کنیم. خب، این به عنوان یک گزاره شعری خیلی هم خوب است، اما ربطی به نظریه ادبی ندارد. کاری هم که براهنی در موخره می‌کند، کاملاً جنبه جدلی دارد. او می‌خواهد در یک رویارویی جدلی نشان بدهد که دوره نیما گذشته و خود دوره جدیدی را در ادبیات فارسی ایجاد کرده است. صرف نظر از اینکه دیگران آغاز این دوره جدید را جدی گرفته‌اند یا نه، به هر حال این یک حرف است. خودش را هم به نظریه‌پردازان غربی مثل نیچه و دریدا وصل می‌کند. به نظر من، تفکر ادبی ما مجبور است با این پدیده برخورد کند. اینکه براهنی گفت‌وگو را با نیما آغاز کرده، به نظر من خیلی مهم است، اما مشکلی که این گفت‌وگو دارد، نادیده گرفتن بنیان‌های نظری نیماست و در حد یک جدل ژورنالیستی باقی مانده است. اگر براهنی با تاکید نیما بر جنبه توصیفی شعر موافق نبود، باید می‌گفت به این دلیل و این دلیل، انسان امروز دیگر با توصیف سر و کار ندارد، یا وضعیت امروز ما ضرورت نگاه ابژکتیو را به پس رانده، یا رئالیسم نظری نیما به این دلایل دیگر وجاهت نظری ندارد. براهنی درباره اینها بحث نمی‌کند. شاید من هم در همان چاله افتاده‌ام و به همان شکل جدلی با او برخورد کرده‌ام. اما این را نمی‌توان ندیده گرفت که براهنی در آن موخره می‌خواهد با توضیح نیما و شاملو خودش را توضیح بدهد و مواردی که پیشنهاد می‌کند، دقیقاً از دل این توضیح بیرون می‌کشد. مهم‌ترینش شاید مساله چندوزنی باشد که امروز دیگر مساله‌سازی خود را از دست داده، اما برای او که با نیما وارد گفت‌وگو می‌شود، هنوز اهمیت دارد. بنابراین خیلی هم جدل ژورنالیستی نبوده است...این موضوعی که شما به آن اشاره می‌کنید، در حوزه بلاغت می‌گنجد. من در مقاله‌ام درباره شعر حجم، بلاغت را از بنیان‌های نظری جدا کرده‌ام. همان جا هم به گفته‌ای از ملک‌الشعرای بهار اشاره کرده‌ام که نقد ادبی ما را چیزی در حد ادبیات عرب و فنون بلاغت می‌داند. بله، براهنی در حوزه بلاغت کم نگذاشته است. نقد زندیاد حقوقی درباره شاملو را هم که می‌خوانید، می‌بینید بیشترش به همین بلاغت برمی‌گردد: اینجا از این ترکیبات استفاده شده، اینجا تتابع اضافات دارد و اینجا واج‌آرایی به این شکل آمده است. این ربطی به مباحث نظری ندارد.

-همین‌طور است. اتفاقاً براهنی هم در موخره به این بسنده نکرده و بارها به سرچشمه‌های نظری و فلسفی مقاله‌اش گریز می‌زند و از آنها نام می‌برد. در گفت‌وگو با نیما هم مشخصاً چند بار دوالیته دکارتی او اشاره می‌کند. در مقابل، شما در پانوشت‌ها می‌نویسید که معلوم نیست این دوالیته، دکارتی باشد یا مانوی. همین است که بحث شما را جدلی می‌کند.



بله، ممکن است این‌طور باشد.

از مجموع حرف‌های شما این‌طور برداشت می‌شود که به نوعی مدرنیسم استعلایی اعتقاد دارید؛ مدرنیسمی که مفاهیم نظری خود را از عصر روشنگری می‌گیرد و حالا چون به صورت ناتمام تجربه شده، باید به آن برگشت و کاملش کرد.حرف‌تان درست است. دلیل هم دارد. من در پانوشت‌ها می‌خواستم تحولات نظریه ادبی را طی ۷۰ سال اخیر توضیح بدهم و بیشتر نظرم روی مدرنیسم قرن بیستم نیما بود. با این برداشت شما هم کاملاً موافقم که باید روی این پروژه یا پروسه ناتمام کار کرد تا به سرانجام برسد. به عبارتی دیگر، معتقدم ما برای اینکه در حوزه نظریه ادبی صاحب فکر بشویم، باید یکی دو نسل‌مان زحمت بکشد و حلقه‌های مفقوده را بین نیما و نظریه‌پردازان بعدی پیدا کنیم و به صورت مصنوعی هم که شده، سر جایش بگذاریم. در عرصه اجتماعی هم همین‌طور است؛ چنان‌که ما در سال ۱۳۸۹ ناچاریم همچنان اتفاقات انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۸ را توضیح بدهیم. ما برای اینکه فکری از خودمان داشته باشیم، پیش از هر چیز باید این فکر را به سیر اندیشگانی تبدیل کنیم که حلقه‌هایش روشن باشد. من در پانوشت‌ها چنین قصدی را پیش برده‌ام. مساله‌ام این بود که چگونه جزایر فکری‌مان را به یکدیگر پیوند بزنیم تا در دوره بعدی صاحب تفکر بشویم. مثلاً به گمان من یکی از خلأهای فکری ادبیات ما این است که نقد جامعه‌شناختی به معنای واقعی خودش نداریم. این کار را زندیاد جعفر پوینده با ترجمه چند مقاله درجه یک شروع کرد اما ما در ادبیات خودمان آن را ادامه ندادیم. هنوز هدایت، گلشیری و احمد محمود را از دید انتقادی نخوانده‌ایم. همین‌طور شاعران‌مان را. پس ناگزیریم برگردیم و اینها را دوباره بخوانیم. البته در جلد دوم این کتاب که به زودی درمی‌آید و نقد من به شاعران روزگار معاصرمان است، سراغ مصداق‌های عینی هم رفته‌ام. آنجا دیگر وقتی شعر محمد مختاری را نقد می‌کنم، بر اساس دیدگاه‌های خودم در دهه ۸۰ این کار را انجام می‌دهم. الان شاید نظریات آدورنو و بنیامین برای من مهم باشد و اینها دیگر تکرار مدرنیسم عصر روشنگری نیستند چون تجربه آشویتس را پشت سر گذاشته‌اند.

-بگذارید به عنوان جمع‌بندی این گفت‌وگو به نکته‌ای اشاره کنم که غالباً این نوع نگاه تاریخی را تهدید می‌کند، به گونه‌ای که ضرورت تاریخی آن را پس می‌زند و به ورطه تاریخی‌گری صرف می‌افتد. شما خودتان چنین تهدیدی را احساس نمی‌کنید؟ آیا این نگاه تاریخی همان‌گونه که خودتان امیدوارید، نظرگاه جدیدی در گفتمان انتقادی به وجود خواهد آورد؟

من معتقدم هر گونه نظریه‌ای باید از دل تفکر و سابقه ادبی خودمان بیرون بیاید. بنابراین گریزی از بازخوانی گذشته نیست. به نظرم الان ما دچار نوعی هیجان و شتاب غیرمعمول شده‌ایم. ببینید... از ملاصدرا به این طرف به مدت ۴۰۰ سال فکر نکرده‌ایم و بازدهی فکری نداشته‌ایم. تنها بعد از مشروطه است که به خودمان آمده‌ایم و ۱۰۰ سال است که دوباره داریم فکر می‌کنیم. ۱۰۰ سال زمان کمی نیست، اما همه‌اش با اعوجاج فکری همراه بوده است. اینکه هیچ رمان‌نویس ما توفیق آن را پیدا نکرده تا مثل اورهان پاموک نوبل بگیرد، تصادفی نیست. این‌گونه نیست که دنیا با ما قهر کرده باشد. من در همین کتابی که بعد از پانوشت‌ها منتشر خواهد شد، مقاله‌ای با عنوان «دغدغه تاریخ و تاریخیت دغدغه» دارم.. همه‌مان چنین دغدغه‌ای داریم، اما چرا نمی‌توانیم آن را به سرانجامی برسانیم؟ این حرف شما درست است که نگاه تاریخی‌نگر که همواره در گذشته سیر می‌کند، بسا اینکه در گذشته باقی بماند. می‌شود این را به عنوان آسیب بررسی کرد اما در عین حال هیچ راه دیگری وجود ندارد. اگر ما بخواهیم به عنوان یک جامعه با پیشینه‌ای به قول خودمان درخشان در تولید فکر و اندیشه در دنیا سهمی داشته باشیم، ناگزیریم سنت و پیشینه خودمان را وارسی کنیم. نمی‌توانیم بسنده کنیم به اینکه در غرب نظریه‌های حاضر و آماده‌ای وجود دارد و آن را مطرح کنیم. نیما از این نظر حائز اهمیت است که از آنچه از غرب آموخته، بهره گرفته تا چیزهایی را در سنت خودمان به وضعیت قرن بیستم پیوند بزند. از این به بعد هم باید همین کار را بکنیم. من با شما موافقم که نباید به این میزان درگیر گذشته شد، طوری که اگر چیزی در گذشته حل‌نشده باقی ماند، ما تاوانش را تا قیامت پس بدهیم. اما این گرفتاری را هم نباید از یاد برد که در بسیاری مواقع از روی خیلی چیزها پریده‌ایم و به آنها فکر نکرده‌ایم. وضعیت ما در ۳۰-۲۰ سال گذشته گزیده شدن از یک سوراخ نه برای یک بار و دو بار که برای چندمین بار است. برای اینکه ما در مقاطع خاص تکلیف‌مان را روشن نکرده‌ایم. ما باید به این ماجراها آنقدر گیر بدهیم که تکلیف‌مان را با آنها روشن کنیم. بله، نیما مبناهای نظری خودش را توضیح می‌دهد و می‌گوید از چه حوزه‌های اندیشگانی برخاسته و چه سنت‌هایی را با خود به همراه می‌آورد. می‌دانم که این کفایت نمی‌کند. نیما اشاره‌هایی به نیچه دارد، اما تاثیری که براهنی از نیچه می‌گیرد، خیلی متفاوت است.

در میان اینها، تجربه‌ای ۱۰۰ ساله در جهان وجود دارد، جهانی که به هر حال ما هم اگرنه دلخواه، اما به هر حال در آن پرتاب شده‌ایم. اینها تجربه‌هایی است که ما اضافه بر نیما از سر گذرانده‌ایم. با این همه، اگر این تجربه‌ها بخواهند محمل نظری پیدا کنند و وارد نقد ادبی ما بشوند، چاره‌ای وجود ندارد جز اینکه از دل تجربه‌های دیر و زمان بیرون بیایند.

نقد

نگاهی به «شعرهای دیداری» افشین‌شاهرودی

شاعری عکاس،عکاسی شاعر

مزدک پنجه‌ای

«شاعر باید کلمه را از حالت شنیداری به حال دیداری و تصویر دربیاورد.» (نیما یوشیج)

ارتباط بصری در وسیع‌ترین معنای خود پیشینه‌ای طولانی دارد. تصاویری که بشر بر روی دیواره‌ها و غارها نگاشته هر کدام دارای فلسفه خاص خود است. در واقع هر کدام نماد و نشانه‌ای از زندگی بشر در دوره‌های مختلف تاریخی است. برخی از این نشانه‌ها نمایانگر چگونگی شکار و حتی طرز جنگیدن با یک حیوان وحشی و برخی نیز نشان‌دهنده چگونه ساختن ادوات جنگی است.

در واقع هر یک از این تصاویر در دنیای امروز واژه‌ای شدند که کارکرد معنایی و محتوایی تازه‌ای به خود گرفته‌اند و نسل جدید توانسته از آن به عنوان ابزاری برای انتقال معنا و مفهوم استفاده ببرد.

پس از این دوران بشر آموخت با استفاده از ابزار کلمه و تصویر یا نقاشی در معنارسانی بهتر عمل کند. از این رو خط در کنار تصویر (نقاشی) دو عنصری به شمار آمدند که در انتقال معنا و مفهوم نقش بسزایی داشتند.

اما شاعر امروز با الگوبرداری از تمدن و نمونه‌های گذشته و نمونه‌های شعری پیشینیان خود با بهره جستن از ابزارهای دیداری (عکس، تصاویر، نقاشی، گرافیک، نرم‌افزارهای تایپی رایانه‌ای، ابزارهای نوشتاری و صدایی موبایل و ...) بر آن شد تا جریان دیگری از شعر را پدید آورد که از آن با عنوان شعر دیداری، شعر کانکریت، شینما، شعرتوگراف و شعر دیجیتالی یاد می‌کنند. از دهه موسوم به شعر ۷۰ به بعد چندی از شاعران به سراغ این نوع جریان‌های شعری رفتند و اتفاقاً مجموعه‌هایی نیز در این عرصه منتشر شد. حال در دهه موسوم به شعر هشتاد نیز شاهد انتشار مجموعه شعرهایی با کار-کرد اینچنینی (دیداری) هستیم.

«شعرهای دیداری» عنوان نوترین خانه شعرهای دیداری افشین شاهرودی است که انتشارات داستانسرا آن را به زیور چاپ آراسته است.

هدف شعرهای دیداری در کلیت خود نزدیکی و همنشینی کلمه و تصویر در کنار یکدیگر است. در همین ابتدا باید به توفیر شعرهای دیداری شاهرودی با دیگر شعرهای شاعران دیداری‌سرا اشاره کرد. به عنوان مثال در شعرهای شاهرودی، او در کنار کلمه خانه یا اتفاقی مثل جنگ، تمامیت آن حادثه را به تصویر می‌کشد یا در کنار کلمه خانه، عکس یا نقاشی خانه را می‌گذارد. اما در شعرهای دیداری (شعرتوگراف) علیرضا پنجه‌ای در مجموعه شعر «پیامبر کوچک»به جای واژه خانه، شکل نقاشی شده خانه را عیناً جایگزین کلمه خانه می‌کند یا مثلاً عباس صفاری در مجموعه شعر «دوربین قدیمی» از کنار هم قرار دادن کلمات، شکل پیپ یا قفل را در ذهن تداعی می‌کند.

اما شباهت شعرهای دیگران با شعرهای شاهرودی این است که در جملگی این اشعار، کلمات در خدمت تصویر هستند یعنی مجموعه‌ای از کلمات در کنار هم به تصویر موقعیت می‌دهند و این شاید یکی از وجوه اشتراک میان این شاعران باشد.

ذات تصویر رسانگی آن است. وقتی تصویر را می‌بینیم انتظار داریم سریع‌ترین معنا را به ذهن متبادر سازد، اما اتفاقی که در این مجموعه افتاده این است که تصاویر یا نقاشی‌ها بعض