لادن نیکنام

گفت‌وگو با ضیاء موحد درباره «دیروز و امروز شعر فارسی»

شاعران خوبی در راهند

از دیروز و امروز شعر فارسی نوشتن کاری است کارستان. سراغ ماجرایی چنین کلان رفتن و هر بار به گوشه‌ای از آن سر کشیدن از عهده ضیاء موحد برمی‌آید؛ کسی که هم در نقد صاحب نظر است هم شاعر و هم اهل اندیشه و غور کردن در مبانی فلسفه. فیزیک و ریاضی را هم می‌شناسد و در روزهایی که به ملاقاتش رفتم مشغول تدارک همایش روز جهانی حکمت و فلسفه بود. آدمی است که خوب توانسته ساعت‌های گوناگون هستی‌اش را از هم تفکیک کند و برای هر یکی‌شان سقفی رفیع تعریف کند و پیش رود. ماجرای گفت‌وگوی ما از «استعاره» که بحث نخستین کتاب هم بود شروع شد و کار به شعر بچه‌های فعال در دهه ۸۰ رسید. سراغ شاعران جریان‌ساز هم رفتیم و یک بار دیگر کارنامه‌شان را از نظر گذراندیم. در این سیر و سفر ضیاء موحد بارها بر مواضع خود پافشاری کرد که شعر حاصل محسوس کردن معقولات است. کار شاعر فراتر رفتن از فردیت است. نباید به ذکر مصیبت و دل سوزاندن برای خود بسنده کند. حالا اگر شیوه بیانش هم استادانه باشد باز کار بزرگی خلق نکرده است. ضیاء موحد از شاعر توقع بالایی دارد. نه شاعر را دست‌کم می‌گیرد نه شعر را. اهل مصالحه کردن نیست. از نظر او شعر و شاعر هر دو محل درنگ‌اند و نقدشان فارغ از داوری نیست. درباره دنیای شاعران و کار شاعری و شاعران ایران با او سخن بسیار گفته شد. ماحصلش را می‌خوانید. آنچه اهمیت دارد همچنان کتاب «دیروز و امروز شعر فارسی» است که با مقاله دیویدسون مفهوم استعاره را برای ما دوباره بازسازی می‌کند. در این کتاب ما همراه ضیاء موحد از حافظ تا سیمین بهبهانی پیش می‌آییم. این سفری است به اندازه چند صد سال که به لطف زبان شیرین کتاب ساده خوانده می‌شود و ساعت‌ها و روزها به فکر وامی‌دارد‌مان.

– شما در ابتدای کتاب به نظریه دیویدسون در مورد استعاره پرداخته‌اید. بعد در ادامه این مسیر در شعر شاعران از دیروز تا امروز شاخصه‌های استعاره را نمی‌بینیم. اشاره‌هایی هرچند گذرا به آن می‌کنید. شما از حافظ تا سیمین بهبهانی حرکت می‌کنید اما شاخصه‌های تعریف‌شده‌ای به دست نمی‌دهید. ما باید بر چه اساسی به دنبال شما حرکت کنیم؟ ظاهراً استعاره که نبوده، تصویر و زبان مدنظرتان بوده یا فارغ از این حرف‌ها شعرها را بررسی کرده و جلو آمده‌اید.

ببینید مقاله اول سخنرانی‌ای است درباره سهم فلسفه در ادبیات. جغرافیای نقد ادبی را در ارتباط با فلسفه رسم کردم که خیلی هم مورد استقبال قرار گرفت. دو مقاله بعدی یکی‌اش نظریه دیویدسون درباره استعاره است که نظر بدیع و تازه‌ای است و لزومی نداشت نظر او را روی تک‌تک شاعران پیاده کنیم چون آن نظر کلی اوست که داده، مثلاً می‌گوید وقتی شما می‌گویید آتش گرفتم به معنی واقعی «آتش گرفتن» باید شعر را بفهمیم نه اینکه ناراحت شدم یا آشفته شدم. استعاره را برای همین به کار می‌برند. بنابراین لزومی ندارد برای هر شاعری به کار ببرم و بگویم ببینید حرف دیویدسون درست بوده. مقاله بعدی هم راجع به این است که نقد ادبی اصول کلی ندارد. هر شاعری با کار خودش موازین نقد را عوض می‌کند. یک زمانی میزان شعر بودن وزن بود و قافیه بعد این موازین با شاعران مدرن از سال ۱۹۴۵ همه چیز عوض شد. این حرکت که از بودلر شروع شده تصادفی نبوده. به اقتضای تحولات زمان دگرگونی‌ها و زندگی در دوران مدرن و فلسفه دکارت و البته پا گرفتن اومانیسم باعث شده شاعر سخنگوی سنت نباشد و دنیا را از چشم خود ببیند و تکنیک‌های مناسب با نگاه خود انتخاب کند. هیچ اصل از قبل تعیین‌شده‌ای برای او وجود ندارد. بنابراین هر شاعری را به اقتضای کار و سبک خود بررسی کرده‌ام. قواعد از پیش تعیین‌شده‌ای را برای بررسی هر شاعری انتخاب نکرده‌ام اگرچه ذهن من حتماً یک پیش‌فرض‌هایی دارد. مسلماً شعر وقتی گفته می‌شود باید منسجم باشد، حرف زائد نداشته باشد، باید وحدتی داشته باشد و بالاتر از همه اینکه شعر باید سحری داشته باشد. هنر شعر تاثیری که بر خواننده می‌گذارد به دلیل ایجاز و زبان متفاوت است. این معیارهای کلی را می‌توان نگاه کرد. عیب شعر را می‌توان فهمید. بحث بر سر شعرهای متوسط است. جالب این است که شعرهای عالی را هم همه می‌فهمند. شعر از حدی بگذرد همه خوش‌شان می‌آید منتها درجه درک‌شان فرق می‌کند. شعر اگر متوسط شد مشکل‌ترین موقعیت را داریم.

– معمولاً می‌گویند شعر یا شعر هست یا نیست. در داستان که قابل تفکیک به عناصر است می‌گویند فضاسازی خوب انجام شده یا دیالوگ‌نویسی ضعیف است و... اما در شعر یا اتفاقِ شعر رخ داده یا آن سحر یا به دنیا می‌آید نه نمی‌آید.

بله یک تقسیم‌بندی در غرب دیدم که در کتاب‌های درسی هم وارد کرده‌اند. شعر را به شعر ضعیف، خوب و متعالی تقسیم می‌کنند. خیلی شعرها خوبند اما متعالی نیستند.

– تعریف شعر متعالی چیست؟

تعریف آن را باید با شاعرش در نظر گرفت.

– چرا؟ کلاً شما طرفدار این نظریه هستید که متن را با خالق متن در نظر می‌گیرید؟

نه وقتی شاعر شعرش را می‌نویسد با شعرش مواجه هستیم. اما این متن از ذهن کسی سروده شده است. گاهی به جای متن یا شعرش درباره خود او صحبت می‌کنیم و بحث را بر خودش متمرکز می‌کنیم. مثلاً می‌گوییم ییتس یا الیوت یا والاس استیونس چنین شاعرانی در قرن بیستم بوده‌اند یعنی به جای آنکه از شعرشان حرف بزنیم از خودشان می‌گوییم ولی واقع آن است که ما حواس‌مان به شعر آنهاست.

– آن وقت شعر متعالی چه جور شعری است؟

شعرهایی است که صدا در آن بسیار مشخص است. اندیشه به نحو بسیار پنهانی قوی است. استعاره بسیار دقیق است و انسجام فرمال دارد. اینهایی که گفتم برای شعر کوتاه صدق می‌کند. در شعر بلند قواعد خاص خودش وجود دارد. واژه‌هایی که در شعر کوتاه نمی‌آورند در آن می‌آورند. واژه‌ها خیلی غنی است. چند فرم را درهم می‌پیچد. هر قسمت فرم خاص دارد. سطرهایی دارد که سطرهای نثر هستند. گریزگاه‌ها زیاد است. در شعر Waste land از قول کسی می‌خوانید: My nerves is bad tonight و این تکرار می‌شود. اعصاب من امشب خراب است... اعصاب من امشب خراب است، یا کسی در میخانه می‌گوید Times up. کسانی که رفته‌اند می‌دانند یعنی زمان بسته شدن میخانه فرا رسیده است. حرفی که بارمن می‌زند را در شعر کوتاه نمی‌توانیم بیاوریم. اینها جایشان در شعر بلند است. اگر کسی بیاورد خیلی خطر کرده است. اگر درست این خطر را بکند پذیرفتنی است.

– شما بر اساس همین تقسیم‌بندی سراغ این شعرها یا این شاعرها رفته‌اید؟ یعنی نگاه ارزشی داشته‌اید؟

مسلماً با نگاه ارزشی سراغ شعرها رفته‌ام.

– یعنی نقد به داوری نزدیک می‌شود؟

بله...

– کشف جهان ذهنی یا شعری اخوان مساله شما نبوده است.

من تا شعر را شعر ندانم جهانش برایم به مفت نمی‌ارزد. هر چه می‌خواهد باشد. جهان ذهنی اخوان را دیگران به مراتب بهتر گفته‌اند. مثلاً شما خیال می‌کنید شاملو یک جهان فکری عجیب و غریبی داشته است؟ فلسفه می‌دانسته؟ حتی سیاست یا تاریخ ایران را خوب بلد بوده؟ یا اجتماع ایران را خوب می‌شناخته؟ اصلاً این‌طور نبوده است ولی شاعر خوبی بوده است.

– یعنی به گمان شما وظیفه منتقد کشف جهان شعری یک شاعر نیست؟

بعد از اینکه به عنوان شاعر قبولش کرد وارد این بخش می‌شود.

– خب شما حتماً این شاعران را به عنوان شاعران موجه با شعرهای متعالی قبول کردید.

شما فکر می‌کنید صرف حرف زدن درباره یک شاعر یعنی من او را به عنوان شاعر قبولش کرده‌ام؟

– لااقل جاهایی که کسی را قبول ندارید، اینقدر می‌گویید و تکرار می‌کنید که وقتی سکوت کرده‌اید یعنی قبولش کرده‌اید.

ابداً چنین چیزی نیست. نگفتن دلیل قبول داشتن یا نداشتن نیست. من خیلی شاعران خوب را در این کتاب نیاورده‌ام.

– پس اینها شاعران شناخته‌شده‌تر هستند یا جریان‌ساز بوده‌اند.

من منتقد حرفه‌ای شعر نیستم. وظیفه من این نیست که کسی شعر می‌گوید، راجع به شعرش چیزی بنویسم. اتفاقی می‌افتد، کسی از من می‌خواهد یا موردی پیش می‌آید که مطلبی می‌نویسم. من نقدنویس حرفه‌ای نیستم. اگر قرار بود بنویسم برای خیلی‌ها باید می‌نوشتم.

– کما اینکه خیلی از وقت‌ها به بهانه یک شاعر شعرش را مورد خوانش قرار داده‌اید و همان یک شعر را بررسی کرده‌اید و به کل دفتر نپرداخته‌اید.

وقتی از یک شاعری صحبت می‌شود از شاعران دیگر هم مثال می‌آورند. این سنت در غرب هم دیده می‌شود فقط روی همان شاعر متمرکز نمی‌شوند. حالا یا در تایید یا در تکذیب آن شاعر.

– برگردیم به ماجرای استعاره. اهمیت استعاره از شعر قدیم تا امروز چقدر بوده است؟ چه اهمیتی داشته که شما حجم زیادی از ابتدای کتاب را به این بحث اختصاص داده‌اید؟

این بحث خیلی مفصلی است. به قول نیچه زبان ذاتاً استعاره است چون ما با پدیدارها سروکار داریم، نه با خود اشیا و تازه آن هم از غربال زبان رد می‌شود. بنابراین زبان ما نماینده دنیای خارج نیست و اگر هم بود نمی‌توانستیم بفهمیم هست. مشکل این است. حتی اگر روزی کسی ثابت کند که این زبان دنیا را آن جوری که هست نشان می‌دهد ما باید به او بگوییم بارک‌الله چون ما تا حال این قضیه را نمی‌دانستیم. ما فکر می‌کردیم از عینک زبان دنیا را می‌بینیم. در اینکه استعاره در زبان است شکی نیست. بعضی خیال می‌کردند استعاره خاص شعر است در حالی که در ریاضیات هم استعاره داریم. فیزیک هم پراستعاره است. استعاره یک چیز جهانشمول است منتها وقتی در زبان می‌آید و به خصوص در شعر زبان سعی می‌کند استعاره تازه‌ای بیافریند. آن وقت اهمیت استعاره بیشتر می‌شود. اهمیت دیگر این است که فلاسفه تحلیلی به نظر می‌آید نسبت به مسائل ادبی توجه کمتری نشان دادند. اما مقاله دیویدسون و چند نفر دیگر که من اسم‌شان را آوردم یک بحث جدیدی در نقد ادبی ماست، به نحوی که بعد از اینکه دیویدسون این مقاله را نوشت بعضی‌ها فکر کردند نقد ادبی متحول شد.

نکته

– شاید هم دیگر دوران شاملو شدن گذشته است. دوران شاعر ملی شدن گذشته است. دوران سخنگوی مردم شدن گذشته است. دوران این نوع شعر گذشته است. شعر شکل عجیب و غریب و دیگرگونه‌ای پیدا کرده است. – در این نسل عده‌ای ادامه دهه هفتادند. چیزی هم ازشان درنیامد. بهشان برنخورد. صدای قاطع و مهم و تاثیرگذاری نداشتند. در نقد شاید کارهایی انجام دادند. الان که آن موج ستیهنده، ستیزنده و بنیان‌کن رفت پی کارش می‌بینم زبان‌ها زبان آدمیزاد می‌شود. از نظر فرمی منسجم‌تر شده و شلوغ‌بازی و آرتیست‌بازی ندارد.

هر دو مقاله دیویدسون خواندنش برای ۹۰ درصد مخاطبان ایرانی غیرممکن است چون زبان آن بسیار فنی است و هم اطلاعات زبانی و هم اطلاعات فلسفی بالایی می‌خواهد. وظیفه خود دانستم دست به کاری بزنم که کس دیگری نمی‌توانست بزند. به این دلیل سراغ دو مقاله رفتم. سعی کردم زبان قابل فهمی داشته باشد. خود شما مشکلی موقع خواندن داشتید؟

– نه. روان خوانده می‌شود و فهم هم می‌شود.

ولی خود مقاله را بخوانید اصلاً این‌طور نیست.

– زبانی که ذاتاً استعاره است. طبق نظریه دیویدسون زبان به کارکرد سوبژکتیو آن نزدیک‌تر می‌شود یا کارکرد ابژکتیو آن؟ بعد می‌خواهم برسم به زبان عینی و توصیفی که نیما از آن می‌گفت.

دیوید سون خودش می‌گوید دستوری برای ساختن استعاره نداریم. دستوری برای معنا کردنش هم نداریم. ذهن خودش خلق می‌کند. بهترین مثالی که آوردم داستان گاو غلامحسین ساعدی است. یک دهقان گاو می‌شود. یادم هست منتقدی در آن زمان گفت آخه چطور آدم گاو می‌شود. منتقدان می‌خندیدند ولی واقعاً او گاو می‌شود و ساعدی می‌خواست بگوید که دهقان گاو شده است و من خواننده هم باید بپذیرم که او گاو شده است. به هیچ طریقی نمی‌توانست بگوید. بگوید شکل گاو شده. بگوید دم درآورده نه اصلاً اینها نیست. مثال دیگرش کافکاست. همان اول می‌گوید حشره شد. مساله شباهت نیست. علمای بلاغت ما هم این موضوع را شناخته و بعداً به آن پرداخته‌اند. اصولیون هم همین را می‌گویند. در استعاره صحبت از شباهت نیست. وقتی می‌گوییم شیر آمد و مقصودمان حسن است یعنی واقعاً حسن شیر شده و آمده. کسی شکل شیر نیست. ما می‌خواهیم تاثیرگذار باشیم، این است که می‌گویند مثل قرص روانگردان عمل کرده است.

– یعنی جادویی در ذهن خالق استعاره و شنونده به شکل مشترک اتفاق می‌افتد.

چنین کاری می‌کند.

– یعنی شعری که سحرش ما را می‌گیرد. یعنی این حرکت در آن درست عمل کرده است.

بله یعنی این عنصرش قوی است.

– این به وجه سوبژکتیو زبان کمک می‌کند یا ابژکتیو آن؟

استعاره اتفاقاً برای هر چه ابژکتیوتر کردن هر چه سوبژکتیو است، عمل می‌کند. شما ناراحتید. دل‌غشه دارید. می‌گویید دارم آتش می‌گیرم.

– با نظریه نیما مطابقت دارد؟

استعاره اتفاقاً عینی کردن امر انتزاعی است. اصلاً ببینید تعریف شعر را می‌گویند: محسوس کردن معقول و تعریف فلسفه معقول کردن محسوس است. کار شعر و ادبیات این است که امر معقول را محسوس کند. وقتی داستان می‌خوانید می‌بینید مسائل اقتصادی که با عدد و رقم و نمودار بیان می‌شوند، به شکل دیگری بیان می‌شود. می‌بینید چطور خانواده مضمحل می‌شود. چطور خانواده‌ای با حقه‌بازی بالا می‌آید. اصلاً همه مکانیسمی که یک کتاب اقتصادی می‌خواهد بیان کند برای شما شرح می‌دهد.

– پس زبان به سمت ابژکتیو شدن حرکت می‌کند یعنی نیما ممکن است تحت تاثیر این نظریه‌ها قرار گرفته باشد؟

من گمان می‌کنم نیما ذاتاً چون شاعر بوده، خود به خود به این سمت می‌رفته است.

– به دلیل شرایط اجتماعی که در آن رشد کرده است؟

چون زندگی عینی و ملموسی داشته است، با طبیعت آمیخته بودنش به او کمک می‌کند که عینی باشد. در جامعه بوده است. با روشنفکران زمان خودش محشور بوده است. شبکه ارتباطی وسیعی هم داشته است.

– به چه دلیل در این کتاب سراغ سپهری و امثال او نرفتید؟ بیشتر شاعرانی که به آنها پرداخته‌اید مرده‌اند. سراغ زندگان کم رفته‌اید. سیمین بهبهانی استثناست. عنوان کتاب هم کلان است.

وقتی راجع به اخوان و شاملو نوشتم زنده بودند.

– نه منظورم در قالب این کتاب است.

یکی دو جمله درباره سپهری گفتم چون اگر یک یا دو جمله از شعرهایش را بخوانید انگار همه شعرهایش را خوانده‌اید. در کارهایش تنوع نمی‌بینم. سپهری از یک نوع تصویر استفاده می‌کند. بهترین کارش شاید همان «اهل کاشانم» باشد. ظرافت‌های شکننده دارد. انگار بادبادکی در زمینه سرخ و سبز و آبی رها کرده و این حرکت خیلی قشنگ است.

– به دلیل ضعیف بودن ساختارهای اجتماعی‌اش شعر او را نمی‌پسندید؟

نه من کاری به وجه اجتماعی شعرهایش ندارم. این ایراد شاملو و اخوان بر شعرهای سپهری بود. یک عرفان خیلی بی‌دردی دارد.

– ولی استعاره در شعرهایش زیاد دیده نمی‌شود.

استعاره زیاد است. گاهی اوقات زیادی هم می‌شود. مثلاً روی زیبا دو برابر شده است. دل خوش سیری چند؟ می‌دانید، آدم را در برابر نامنتظر قرار نمی‌دهد. شعر تنوع دارد.

– رای شما منفی بود که سراغش نرفتید یا به همین طریق سراغ شعرهای براهنی هم نرفتید؟

شعر دف او می‌توانست شعر موفقی باشد.

– سراغ شاعران زنده به خاطر فضای پرسوءتفاهم پیرامون شعر نرفتید؟

بله. اگر راجع به یکی‌شان حرف بزنید باید درباره همه‌شان حرف بزنید. دردسر دارد.

– از شاعران خوبی مانند شمس لنگرودی، سیدعلی صالحی یا حافظ موسوی چطور مطلبی چاپ نشده است؟

موردش پیش نیامده. من که وظیفه‌ام نقدنویسی حرفه‌ای نیست. اگر موردی پیش بیاید می‌نویسم.

– شما شخصاً از جهان‌بینی‌ای که در آن حس «آه حرام شدم» یا «دلسوزی برای خود» داشته باشد بدتان می‌آید. واکنش تند و شدیدی هم نشان می‌دهید. فکر نمی‌کنید این نگاه از دل جامعه برخاسته است؟ ما در اسطوره‌هایمان هم این نوع دلسوزی و حس از بین رفتن و قدر نادانسته از دنیا رفتن را می‌بینیم.

من نمی‌خواهم این طوری باشم.

– شاعر باید حساب خود را از کهن‌الگوها و ساختارهای اجتماعی خود جدا کند؟

قبلاً هم گفتم به قول الیوت، شاعر باید از فردیت خود فراتر رود. همه ما حس می‌کنیم بر ما ظلم شده و حق‌مان را خورده‌اند. و با این حس می‌خوابیم. بعضی‌ها از این نوع شعرها خوش‌شان می‌آید.

– شما به شاعر آن حس دلسوزی برای خود را نمی‌بخشید. شاعر از دل همین فرهنگ دلسوزی برای خود درآمده است.

بستگی دارد چطور این حس را منتقل کند. یک وقت شعر عاشقانه می‌نویسید خطاب به یک آدم خاص اما جوری می‌نویسید که هر کس آن را بخواند لذت می‌برد. یا فرض کنید راجع به یک اندوه عام حرف بزنم.

– مثلاً سپهری می‌گوید «دلم گرفته است... دلم عجیب گرفته است». این سطرها از نظر شما مردود هستند.

دیگر من این جوری خوشم نمی‌آید.

– ولی شاملو را می‌بخشید به خاطر حس زبان شعری‌اش.

باور می‌کنید من از این شعرش خوشم نمی‌آید: «آه من حرام شدم». اما او یک جوری گفته انگار به خود او محدود نمی‌شود.

– به نظر می‌آید از یک «منِ» خاصی حرف می‌زند که در این جغرافیا حرام می‌شود. «منِ» غریب و عجیب در اینجا حرام می‌شوم.

بله.

– حس می‌کنم شما به شاملو به دلیل نوع نگاهش امتیاز می‌دهید.

شاید هم دیگر دوران شاملو شدن گذشته است. دوران شاعر ملی شدن گذشته است. دوران سخنگوی مردم شدن گذشته است. دوران این نوع شعر گذشته است. شعر شکل عجیب و غریب و دیگرگونه‌ای پیدا کرده است.

– مثلاً همین حالا اگر در فرانسه شاعری تحولات امروزی جامعه را در شعرهایش بازتاب دهد ظرفیت ماندگاری و اثرگذاری ندارد؟

صددرصد ندارد. به عنوان یک بار مصرف ازش استفاده می‌کنند. در این مسیر در فرانسه شاعر جدی سیاسی نداریم.

– یعنی شاعر حساس به اتفاقات دور و برش نیست؟

شاعر خودش جدی‌ترین اتفاق اجتماعی است. چطور حساس نیست؟ وقتی به شعرهای سیلویا پلات نگاه کنید می‌بینید او چطور به همه آنچه او را دربرگرفته حساس است. متهم‌اش کردند که شعرهایش Confessional است یعنی این شعرها حدیث نفس است. اعتراف‌نامه است. شعر نیست. بعد تد هیوز دفاع کرد و گفت شما شعرها را نمی‌فهمید.

– شما اول گفتید شاعر باید از فردیت خود فراتر برود. بالاخره تناقضی هست. اگر با جریان‌های دور و برش همراه شود و از فردیتش پیشتر برود چرا درست نیست؟

حرف مبهم است. بستگی به نوع بیان دارد. شعر یعنی چگونگی بیان.

– حتی همان حس «حرام شدن» و «دلسوزی» برای خود هم خوب بیان شود، اشکالی ندارد.

بله. چه اشکالی دارد؟

– مصاحبه‌ای که در میانه کتاب راجع به اخوان گذاشته شده است چه کارکردی دارد؟ حجمش بالاست. ضرورتش را درک نمی‌کنیم.

آخر، این کتاب چون مجموعه مقاله است، بنا نیست اصولاً فرمی که شما می‌خواهید داشته باشد.

– در عین حال اخوان هم چندان مورد پسندتان هم نبوده است؟

بله ولی این حرف‌ها که حرف اول و آخرم نیستند. خیلی از مطالب را حذف کردم. سخنرانی‌ها را حذف کردم. بعضی تکه‌ها را قبلاً جایی نگفته بودم. گفتم بد نیست چاپ شوند تا همه مردم خراسان هم با من بد شوند. (می‌خندد) بیشتر به خاطر کشکول‌مانند بودن آن است. خواستم همه چیز در کتاب موجود باشد.

– ولی در مورد لحن کتاب باید بگویم در نوشتارتان لحن و صدای شما شنیده می‌شود. فرم گفتاری و نوشتاری‌تان بسیار شبیه به‌هم است.

بله، در شعرهای من صدای خودم شنیده می‌شود.

– دهه ۸۰ در کتاب شما بازتابی ندارد. نسل جوان شاعران ادامه دهه هفتادی‌ها هستند یا مثل همیشه انقطاع حاصل شده است.

در هنر انقطاع زیاد داریم. پدید آمدن یک هنرمند خلاق قابل پیش‌بینی نیست. چه کسی می‌دانست کسی مثل جیمز جویس پیدا شود و یولیسیس را بنویسد. اولاً قطع و فصل‌ها لازمه کار هنری است. بعد از حافظ قرن‌ها شاعری پیدا نشد. اگر پیدا شده بود می‌فهمیدیم. هر چه دیوان در بیاید تکرار قبل است. در این نسل عده‌ای ادامه دهه هفتادند. چیزی هم ازشان درنیامد. بهشان برنخورد. صدای قاطع و مهم و تاثیرگذاری نداشتند. در نقد شاید کارهایی انجام دادند. الان که آن موج ستیهنده، ستیزنده و بنیان‌کن رفت پی کارش می‌بینم زبان‌ها زبان آدمیزاد می‌شود. از نظر فرمی منسجم‌تر شده و شلوغ‌بازی و آرتیست‌بازی ندارد. بنابراین خیلی امیدوارم شاعران خوبی در راه باشند.

یادداشت

فرشته مولوی

تهرانتو

ذوق واژه‌سازی مردم را نمی‌شود دست‌کم گرفت. در حالی که در بسیاری موردها واژه‌سازان رسمی و فرهنگستانی پیشنهادهای غریبی می‌دهند، مردم کوچه و بازار در بسیاری موردها واژه‌ها و نام‌هایی می‌سازند که هم با واقعیت‌های زندگی روزمره همخوان است و هم از نکته‌سنجی‌ها و زیبایی‌های زبانی بهره‌مند. گونه‌ای از این نوآوری‌های زبانی مردم را می‌توان در واژه‌های دورگه دید.

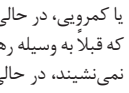
آنچه من «واژه دورگه» می‌نامم، پیشنهاد من برای فارسی واژه «پورتمانتو» در زبان انگلیسی است که لوئیس کرول نویسنده نامدار «آلیس در سرزمین عجایب»، آن را ساخته و در«از میان آینه» یا «آلیس در سرزمین آینه‌ها» (ترجمه فارسی) به کار گرفته است. در فرهنگ «هزاره» در برابر آن آمده است: «واژه دوگانه، واژه آمیخته» – که به گمان من حق مطلب را ادا نمی‌کند. واژه دورگه ترکیبی از دو یا چند واژه یا بخش‌هایی از دو یا چند واژه است که معنای آن ترکیبی از معناهای آن واژه‌ها باشد. از نمونه‌های مشهور واژه دورگه در انگلیسی می‌توان اینها را نام برد: متل، سماگ، برانچ. به گمانم چون واژه ترکیبی در فارسی رایج‌تر از انگلیسی است، بدیع بودن واژه‌های دورگه در انگلیسی بیشتر نمود دارد. واژه دورگه واژه ترکیبی خاصی است که بیشتر وقت‌ها از ترکیب بخش اول یک واژه با بخش آخر واژه دیگر ساخته می‌شود، در حالی که در بیشتر واژه‌های ترکیبی زبان فارسی واژه‌های ترکیب‌شونده دست‌نخورده و نشکسته باقی می‌مانند و فقط در کنار یکدیگر می‌نشینند. برای نمونه در واژه ترکیبی «مه دود» که در فرهنگ هزاره برای «سماگ» به کار رفته است، هر دوپاره شکل کامل واژه‌های ترکیب‌شونده است.

دو واژه «تهرانجلس» و «تهرانتو» را می‌توان نمونه‌هایی از واژه دورگه در زبان فارسی دانست، در حالی که در تهرانجلس بخش اول، نه پاره‌ای از یک واژه یا نام، که همه آن است، در«تهرانتو» می‌شود که بخش اول را «تهرا» و نه «تهران» گرفت و تصور کرد که بخش وام‌گرفته از تورنتو «نتو» است و نه «تو». در ساختن هر دو واژه که در واقع نام مکان هستند، شوخ‌طبعی و ذوق سلیمی به کار رفته که در عین حال ساده و آسان‌فهم است و نشان از آن دارد که کار مردم است نه اهل فن. همچنین روشن است که بیشتر به ضرورت ساخته شده‌اند، تا از روی تفنن. به این معنی که مهاجرانی دلتنگ دیار ترک‌شده با نامگذاری مکان محدودی در سرزمین تازه، آگاهانه یا ناآگاهانه، خواسته‌اند یاد آنچه را که از دست داده‌اند و به گذشته‌شان تعلق دارد، در زمان حال و زندگی روزمره خود زنده کنند. سوای ترکیب گذشته و حال، میل به پل زدن و پیوند دادن دو مکان این همه دور در عالم واقع و این همه آمیخته در ذهن مهاجر نیز آشکار است. در هر دو مورد هم بعید نیست که نمونه‌های واژه دورگه در زبان انگلیسی یا زبان کشور میزبان به نوعی مشوق این کار بوده‌اند.

اگر قرار باشد به سنجش میان تهرانجلس و تهرانتو ادامه داد، باید نگفته نگذاشت که برتری تهرانتو بر تهرانجلس این است که دارای ایهام است، یعنی آنچه شعر و ادب فارسی بجا یا بیجا به آن می‌بالد. در حالی که می‌شود تهرانتو را به معنای ترکیبی از تهران و تورنتو گرفت، به راحتی می‌شود معنای دیگری برای آن قائل شد و آن را به معنای «تهران تو» گرفت، که این یکی هم درست به اندازه تعبیر اول پذیرفتنی و خوشایند است. این دوگانگی معنایی و تنوع برداشت در تهرانجلس نیست. اما اشتراک دیگری میان تهرانتو و تهرانجلس هست که چه‌بسا مهم‌ترین باشد؛ و آن اینکه هر دو به دلیل دلالت بر نام خاص و مکانی در دو بزرگشهر مهم جهان می‌توانند هویتی جهانی بیابند و چنین اتفاقی برای تهرانجلس افتاده است، یعنی آنقدر جا افتاده است که به رسمیت شناخته شود. حال باید دید که آیا تهرانتو هم چنین می‌شود یا نه.

خلق داستان

جمال میرصادقی



طغیان انسان علیه خودش

کشمکش: کشمکش از اجزای عنصر پیرنگ است و به مقابله شخصیت‌ها یا نیروها با یکدیگر کشمکش می‌گویند. در داستان معمولاً شخصیتی در کانون تمرکز قرار می‌گیرد و این قهرمان یا شخصیت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند یا با او سر مخالفت دارند به نزاع و مجادله می‌پردازد. این نیروها ممکن است شخصیت‌های دیگر یا اجسام و قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی داستان باشد که با او سر ناسازگاری دارند. بنابراین شخصیت یا شخصیت‌های اصلی ممکن است با شخصیت یا شخصیت‌های دیگر دربیفتد، یعنی انسان علیه انسان‌های دیگری برخیزد یا شخصیت ممکن است با نیروهای خارجی یا موانع و آفات و بلاهای طبیعی یا قوانین مدنی اجتماعی یا سرنوشت و تقدیر در کشمکش باشد، یعنی انسان علیه محیط و اجتماع و سرنوشت خویش عصیان می‌کند. یا شخصیت ممکن است با خودش کشمکش داشته باشد، یعنی انسان علیه خودش طغیان می‌کند یا می‌تواند ترکیبی از همه اینها در برابر شخصیت اصلی بایستد و با او به مقابله بپردازد.

کشمکش رغبت خواننده را به دنبال کردن داستان برمی‌انگیزد و روند عمل داستانی را پیش می‌برد و شخصیت‌های داستان را به خواننده می‌شناساند و به وسیله آن جمله‌ها و عبارت‌ها و وضعیت و موقعیت‌های تاثیرگذار خلق می‌شود.

شرح، زمینه و پس‌زمینه: توصیف‌های طولانی و کلیشه‌ای و پیش پاافتاده شخصیت یا پس‌زمینه، تصویر تصنعی و تحمیلی را به خواننده می‌دهد. بسیاری از نویسنده‌ها خود را مجبور می‌بینند که داستان‌هایشان را با چنین عبارت‌هایی لبریز کنند. انگار گمان می‌کنند خواننده‌ها به پس‌زمینه‌های تمام و کمال جهان داستان نیازمند هستند. یک جمله اگر تصویر شود و خوب و درست به کار گرفته شود، می‌تواند تاثیر بیشتری از توصیف‌های طولانی بر خواننده بگذارد. چخوف نیز همین توصیه را به ماکسیم گورکی می‌کرد.

«وقتی دستنوشته‌های خود را می‌خوانی، هرقدر می‌توانی صفت‌های اسم و قیدهای فعل جمله‌ها را خط بزن. صفت‌های بسیاری به کار می‌برید که برای خواننده خیلی مشکل است که از آنها سر دربیاورد. زود خسته می‌شود. درک این مطلب بسیار ساده است که وقتی من می‌نویسم: مردی روی چمن نشست، دقت خواننده از داستان سلب نمی‌شود اما اگر بنویسم مرد باریک‌اندام و متوسط قامتی با ریشی حنایی‌رنگ، بی‌سروصدا یا کمرویی، در حالی که به اطراف خود با ترس و وحشت نگاه می‌کرد، روی چمن سبزی که قبلاً به وسیله رهگذرها لگدمال شده بود، نشست، این جمله مستقیماً به ذهن خواننده نمی‌نشیند، در حالی که هر جمله داستان باید آناً در ذهن خواننده جا بگیرد.

در زندگی واقعی، ما به جزییات چیزها کمتر توجه می‌کنیم و به آنچه می‌بینیم سریع واکنش نشان می‌دهیم، پیش از آنکه اطلاعاتی درباره آنها به دست آوریم و در جزییات آنها خود را غرق کنیم.

به جای اینکه داستان را با وصف هوا شروع کنیم یا توصیف‌های مشروحی از خانه‌ها و محل زندگی‌ها یا گزارش لحظه به لحظه بیدار شدن شخصیت‌ها یا اعمال آنها بدهیم، بهتر است اطلاعات را از طریق گفت‌وگوی غیرمستقیم عرضه کنیم. مثلاً به جای شرح «سهیل کار خودش را برای آمدن به تهران رها کرد» می‌توانیم آن را چنین ارائه بدهیم: شخصیت دیگری در داستان می‌پرسد: «تو برای چه کارت را ول کردی و آمدی تهران؟»

توصیف‌های جذاب و گیرا

توصیف‌ها باید در خواننده احساسی برانگیزد و خواننده را در عمل داستانی درگیر کند و او را به زمان و مکان داستانی ببرد، یعنی صداهایی که شنیده می‌شود، اشیایی که حرکت می‌کند، بوها و عطرهایی که به مشام می‌رسد، در آن بازتاب بیابد.

ارائه اشیا به گونه‌ای که زنده و پویا جلوه بکنند، یکی از شگردهای خلق داستان‌های مدرن امروزی است. در واقع از طریق این توصیف‌ها و تصویرها می‌توان حال و هوا و ویژگی‌های روحی شخصیت‌های داستان را نشان داد، به این معنا که احساس و حالت شخصیت‌ها را به اشیا انتقال داد.