گفت‌وگو با حافظ موسوی درباره نقد شعر امروز

منتقد باید نیمچه‌فیلسوف باشد

کتاب «پانوشت‌ها» فرصت می‌دهد به ما برای خواندن نظریه‌های ادبی که در ۵۰ سال گذشته در ایران تبیین شده‌اند. آشنایی با جریان‌های ادبی موثر غربی در ابتدای کتاب و بعد رسیدن به ایران. مشاهده‌ی انفصال نظریه‌ها و آشنایی با اصول و بیانیه‌ها و نظرهایی که افراد صاحب‌نامی چون نیما، براهنی و رویایی در شعر ایران پایه ریخته‌اند. توضیح واضح و استفاده از زبان سالم و قابل فهم امکان خوانش صحیح و سالم کتاب را فراهم می‌کند. تقریباً تمامی مخاطبان با کتاب و مسیری که حافظ موسوی پی گرفته همراه می‌شوند. توضیحات، مفصل و حوصله‌سربرنده نیستند بلکه موجز و مکفی‌اند. در این راه با خود می‌توانیم فکر کنیم چرا کتاب‌هایی از این دست در تاریخ و ادبیات ما اندک است؟ تجربه‌هایی که به روشن شدن مسیر شعر معاصر کمک می‌کند. حافظ موسوی شعر را از وجه نامعلوم و نامتعین بیرون آورده و آن را چون امر مشخص عینی و بیرونی با توجه ویژه به نظریات نیما تفسیر می‌کند. این رویکرد هم در کتاب «پانوشت‌ها» دیده می‌شود و هم در این گفت‌وگو که ماحصل‌اش در اختیار شماست.

لادن نیکنام

– برای خود شما به عنوان منتقد شعر، نقد یک شعر تا چه اندازه به معنای کشف است؟ کشف ناخودآگاه یا خودآگاه شاعر که یا در ذهنش نهفته است یا در متنش. یعنی به نظر شما منتقد تا چه اندازه لذت کشف را می‌تواند تجربه کند و بر اساس لذت کشف سراغ نقد می‌رویم یا نه؟

متاسفانه در کشور ما نقد به عنوان شاخه‌ای حرفه‌ای شناخته نشده است. نقد اکثراً شتاب‌زده به دلیلی مثلاً به سفارش مجله‌ای نوشته می‌شود. برنامه‌ریزی حرفه‌ای در نوشتن وجود ندارد. به عنوان نمونه خود من اگر در حوزه نقد شعر می‌خواستم حرفه‌ای کار کنم، ترجیح می‌دادم آن برنامه‌ای را که از حدود ۱۰ سال پیش برای خودم تعریف کرده بودم، اجرا کنم. می‌خواستم به طور جامع بررسی کنم که در تجربه‌های ۲۰ سال گذشته در مهم‌ترین شعرها و شاعرها چه اتفاقی افتاده است.

– اتفاق در چه عرصه‌ای؟

در عرصه زبان، تخیل و مفهوم‌هایی که در شعر هر دوران می‌آید. نشد این کار را انجام دهم و در حد مقاله‌های اندکی باقی ماند. بنابراین پیش از ورود به بحث باید بگویم غیرحرفه‌ای بودن نقد در حوزه شعر دیده می‌شود. اما به واقع نقد در مفهوم واقعی کشف است. کشف دنیای متن و ساخت‌هایی که می‌تواند نسل‌هایی را به هم پیوند دهد. کشف رابطه‌هایی که در متن‌های مختلف در یک روزگار دیده می‌شود. کشف توازی‌های ساختاری متن با هستی اجتماعی. منتقد شعر کسی نیست که شعر را برای دیگران معنی کند و توضیح دهد که منظور شاعر این است یا آن است. منتقد باید در پی کشف ژرف‌ساخت‌هایی باشد که در پس پشت اثر وجود دارد. چه دنیایی پشت اثر پنهان شده است. کار نقد شعر به نوعی احیای متن است. اگر منتقد آن را خوب بخواند اثر بار دیگر متولد می‌شود. نمونه‌های مهم نقد دنیا مثلاً نقد هایدگر روی هولدرلین به همین شکل بوده است یا نقدهای آدورنو روی بعضی از شاعران آلمانی و همین طور نقدهای درخشان رولان بارت. آنچه منتقد در مکاشفه به دست آورده گاهی همسنگ متن اصلی است. اما گروه دیگری نقد داریم که ریویو است. پلی است بین متن و خواننده. هیچ کدام بد نیست. اینها به شکوفایی فرهنگ کمک می‌کنند یا نقد بلاغی و دانشگاهی و معناشناختی هم کارکرد خود را دارند. ولی عمل کاشفانه نقد متاسفانه در ایران جایش خالی است.

– از این منظر چرا در ایران کسی منظر خود را مشخص نمی‌کند؟ در منتقدان حرفه‌ای هم میکس نظریه‌ها را می‌بینیم. هر تکه متن یا بند شعری را بر اساس یک نظریه ادبی تبیین و نقد کرده است. مثلاً کسی نمی‌آید بگوید نقدی بر فلان دفتر شعر از منظر ساختارگرایی یا پساساختارگرایی یا اجتماعی یا روانکاوی و الی آخر. نوعی پرهیز از اتخاذ موضع مشخص دیده می‌شود.

این برمی‌گردد به همان غیرحرفه‌ای بودن نقد. اگر منتقدی روشن و آشکار بگوید من شعر را از دیدگاه پساساختارگرایی نقد می‌کنم هیچ وقت شأن‌اش پایین نمی‌آید. خود این امر نشان می‌دهد که او دستگاه فکری دارد.

– معمولاً خود متن کدها یا نشانه‌هایی دارد که ما را به سمت مشخصی هدایت می‌کند.

بله آن چیزی که من خودم اعتقاد دارم و در نقد کارگاهی آن را در نظر می‌گیرم این است که باید خودمان را تسلیم شعر کنیم و تمام ابزار و سلاح خود را کنار بگذاریم. به منطق شعر سر فرود بیاوریم مثلا در یک بخشی از نقد ژورنالیستی ما منتقد می‌آید و می‌گوید، چرا شاعر نحو زبان را درهم نریخته و زبان شعر اینقدر ساده است. بازی‌های زبانی وجود ندارد. نمونه مشخص‌اش نقدی است که در روزنامه شرق روی شعر خود من چاپ شده بود. منتقدی که اسمش یادم نیست گفته بود زبان شعر من زبان بسیار ساده و بدون دخالت شاعر در نحو زبان است. معنی‌اش این است که منتقد دلش می‌خواهد در شعر بازی‌های زبانی ببیند در حالی که باید آن شعر را با قاعده خودش سنجید. زبان آن شعر، یک پرسونای منفعل است. او نمی‌تواند دچار تنش‌های زبانی شود. مثل این است که هنرنمایی‌های خاقانی را در حافظ جست‌وجو کنیم. شدنی نیست. یکی از این مشکلات این است که قاعده‌های شعر را نادیده بگیریم و بگردیم دنبال قاعده‌های ذهنی خودمان. در این نبرد شعر شکست می‌خورد. باید ببینیم آن قاعده‌ای که خود شعر وضع کرده است، به سرانجام می‌رسد یا نه. اما می‌شود بسته به مجالی که متن می‌دهد ما سراغ متن برویم. این ساحت‌ها را باید از خود متن بگیریم. یک اثر شعری به عنوان یک متن همواره قابلیت خوانده شدن در حوزه‌های مختلف نقد را دارد. از آنجایی که شعر به هر حال یک سازه زبانی است، می‌تواند از منظر زبانی مورد بررسی قرار گیرد. از دیدگاه نمادپردازی یا سمبل‌ها مورد بحث قرار گیرد. مثلاً در نقد شعر ایران جای نقد جامعه‌شناختی خالی است. یک شاخه‌ای از نقد است که در یک دوره‌ای با نقد مارکسیستی گره خورده بود. در اکثر نقدها اشاره‌هایی به این حوزه داریم ولی نقد ژرف‌کاوانه‌ای که بتواند هستی اجتماعی را در یک شعر بازتاب دهد، بحث دیگری است، نمی‌خواهم بگویم صورت نگرفته است. محمد مختاری در یک دوره‌ای خواسته این نوع نقد را بنویسد. مثلاً کتاب «انسان در شعر معاصر» حاصل همین تلاش است. خودم هم تلاش‌هایی در این عرصه کرده‌ام با این حال به نظر من مشکل نقد ما این است که شاید اشراف حرفه‌ای وجود ندارد.

– یک دلیلش هم شاید این است که در دانشگاه‌های خودمان رشته نقد ادبی نداریم که افراد به شکل نظام‌مند اصول هر نوع نقدی را یاد گرفته و بر اساس آن با متن‌های مختلف مواجه شوند و مصداقی پیش بروند. مثلاً در یک ترم دانشگاهی روی یک کار از یک شاعر نقد حرفه‌ای بر اساس یک نظریه ادبی انجام دهند. نکته‌ای که اینجا به نظرم می‌رسد این است که شعر هم باید شعر باشد تا امکان نقد به منتقد بدهد. بعضی شعرها این ویژگی را ندارند. شعر با فرض شعر بودن به این شکل آکادمیک می‌تواند نقد شود. الان ماجرا ذوقی است و بیشتر خود شاعران کار همدیگر را نقد می‌کنند. خارج از حوزه شعر کسی به عنوان منتقد شعر تعریف‌شده نیست. اکثر شاعران ما خودشان هم تا حدی سراغ نقد می‌روند.

به نکته خیلی درستی اشاره کردید. من هم اخیراً به این نتیجه رسیده‌ام که تا زمانی که مشکل ما در دانشگاه حل نشود ما در بسیاری از زمینه‌های علوم انسانی دچار مشکل هستیم. اما در همه جای دنیا معمولاً این دانشگاه است که تعریف‌ها را ارائه می‌کند. مشکل ما نداشتن تعریف‌هاست. بدون داشتن تعریف مشترک داریم یکسری مفاهیمی را ردو بدل می‌کنیم.

– نکته‌ای که باز همین الان به ذهنم رسید این است که در کتاب «پانوشت‌ها» شما با زبان روشنی از دریافت شخصی خودتان از مجموعه نظریاتی که درباره کانت مثلاً خوانده‌اید می‌گویید. خیلی از اوقات زبان ترجمه نظریه‌های ادبی زبان پرسوءتفاهمی است، زبان گرفتار است که تکلیف کسی هم روشن نمی‌شود.

دقیقاً. تعریف مشخص نیست. ما خیلی وقت‌ها از نقد کسی دچار برداشت دیگری می‌شویم. از او که می‌پرسم می‌گوید، اصلاً منظور من این نبود. مثلاً می‌گوید فلان شعر، شعر رمانتیک است. رمانتیک به عنوان یک ترم در نقد ادبی یک معنایی دارد. حداقل در همین متون ترجمه‌شده در ایران حداقل دو سه هزار صفحه مطلب درباره رمانتیک یا رمانتیسم وجود دارد. ما می‌آییم با مفهوم شخصی خودمان از این واژه به یک شعر می‌گوییم متن رمانتیک. اصلاً وقتی با آن آدم صحبت می‌کنید می‌گوید منظور من بار مثبت دادن به این شعر بود. با یک ارزشگذاری شخصی می‌خواهیم در حوزه عمومی حرف بزنیم. مساله روشن نبودن زبان ترجمه هم که می‌گویید درست است. ما می‌بینیم در گفت‌وگوهایمان خیلی وقت‌ها به نتیجه نمی‌رسیم. برای اینکه تعریف‌ها روشن نیست. مثلاً اگر از دکتر زرین‌کوب به واقع درسنامه‌هایش را جدی می‌گرفتیم در یک مفاهیمی به نتیجه می‌رسیدیم. به همین ترتیب مقاله‌های دکتر موحد که مثلاً در کتاب «دیروز و امروز شعر فارسی» نوشته شده را اگر جدی بخوانیم، به نقطه‌های درست و روشنی می‌رسیم. در بسیاری مواقع چون نقدهای ما ذوقی و سلیقه‌ای است بر پایه‌های مشخصی قرار نگرفته‌اند. وقتی می‌گوییم مدرن نمی‌دانیم پارادایم مدرنیته یا مدرنیسم مطرح است یا نسبت به چیز دیگری که نو نیست، این یکی مدرن است. اینها به معنای این نیست که ما در ۲۰، ۳۰ساله گذشته نقد خوب نداشتیم. نقدهایی که عنایت سمیعی در دهه ۶۰ نوشته است نقدهای روشنگری بود. از سطح فراتر می‌رفت و ژرف‌ساخت‌هایی در تولیدات ادبی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ کشف می‌کرد. نقدهای شاپور جورکش از زاویه ارتباطاتی که با پیشینه فکری ما دارد، نقد مهمی بوده است و روشنگر هم بوده‌اند. در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ نقدها در این حد پیشرفته نبوده است. از جوان‌ها کارهای امیر احمدی‌آریان و نقدهایی که بر متن‌های داستانی نوشته خیلی به کشف دنیای اثر نزدیک شده است. کاری که خود شما شروع کردید، فرمت نقد- گفت‌وگو، به نظر من به لحاظ فرم به گونه‌ای بود که در یک رابطه دونفره بین منتقد و شاعر انگار یک بار دیگر فکرهای شاعر در قالب یک نفر دیگر خوانده می‌شود. اتفاقاً این فرصت‌هاست که به نقد ادبی ما جان می‌دهد.

– اما می‌دانید اتفاق دیگری هم که در ایران مرتباً رخ می‌دهد، سوق پیدا کردن نوشته‌های شاعران بر اساس نقدهای مطبوعاتی یا اینترنتی است. ما به عنوان شاعر یا نویسنده می‌بینیم جهان غرب وارد عصر پسامدرن شده است. نظریه‌هایش هم که در ایران ترجمه می‌شود. نشانه‌ها و مشخصه‌های این نوع متن‌ها هم تعریف می‌شود. چهار مثال هم ضمیمه نقدها یا نظریه‌ها می‌شود. حالا پس همه می‌توانیم متن پست‌مدرن بنویسیم. کسی به اقتضائات رشد چنین مکتبی توجه ندارد. پس خیلی‌ها شروع به طبع‌آزمایی در این عرصه می‌کنند. منتقدها در یک ارتباط تنگاتنگ با شاعر قرار گرفته و بعضی آثار خوش‌اقبال از دریافت نشان پست‌مدرن بهره می‌برند. ناگهان سیل بنیان‌کنی راه می‌افتد که دیگر کسی جلودارش نیست.

به نظر من این رابطه، رابطه‌ای دوسویه است. اگر انتظار داریم حرف منتقد روی شاعر اثری نگذارد، انتظار بجایی نیست. اما اینکه با مد روز حرکت کنیم پذیرفتنی نیست.

– آقای موسوی، اگر کتاب‌های مربوط به پست‌مدرنیسم در ایران ترجمه نمی‌شد، ما امروز متن پست‌مدرن در ایران داشتیم؟

می‌توانم بگویم نه. در خود این اگر می‌توان شک کرد. چون واقعی نیست.

– ما هنوز تجربه‌های دهه ۴۰ خود را کامل نکرده بودیم که ناگهان به شعر امروز رسیدیم که هر کس در گوشه‌ای از آن سبک‌های تازه‌ای مثل پست‌مدرن یا سایر نظریه‌ها را تجربه می‌کند. مسیر انتقال تجربه سالم نیست. همدیگر را ادامه نمی‌دهیم. هر کسی در جایگاه خود بر اساس جریان‌های روز متنی تولید می‌کند.

این بخشی از واقعیت زندگی ما در جهان سوم است منتها در زمانی که دنیا کوچک شده و به واسطه اطلاعات به هم پیوسته است این واقعیت را نمی‌توانیم نادیده بگیریم. مشکل اصلی این است که درک مقوله‌ها پیش‌نیاز فلسفی می‌طلبد. در هیچ کجای دنیا نمی‌توانیم منتقدی را پیدا کنیم که نیمچه فیلسوفی نباشد. در واقع نقد ادبی به گمان من یک زیرشاخه تفکر فلسفی است. مشکل ما در ایران جدایی نقد ادبی از فلسفه است. ترم‌هایی که در نقد ادبی به کار می‌گیریم به حوزه اندیشه و فلسفه تعلق دارد و ما احتمالاً به آنها فکر نکرده‌ایم.

– نظریه‌های فکری غربی برای بستر جغرافیایی ما قابل تبیین است؟

اگر با در نظر گرفتن واقعیت اجتماعی خودمان همراه باشد، بله، قابل تبیین است. منتها انطباق‌اش امکانپذیر نیست. ما در این مفهوم‌ها محاط هستیم. ما باید در این مقوله‌ها اندیشیده باشیم. این جریان‌ها با هستی اجتماعی و سنت‌های خودمان باید تلفیق شوند. مشکل اصلی ما ضعف بنیان‌های فکری ما در حوزه فلسفه است. مثلاً بیایید از دو منتقد معاصر امروز آقای دستغیب و آقای حقوقی صحبت کنیم. هر دوشان درباره‌ی شاملو کتاب نوشتند. نقد آقای حقوقی یک جورهایی نقد ساختارگراست که یک جاهایی به نقد بلاغی نزدیک می‌شود. به تتابع اضافات، ساختار استعاره و سطرهای بلند هم توجه کرده است اما آقای دستغیب می‌خواهد دنیای اثر یا دنیای شاملو را به ما نشان دهد. اینکه آیا هستی نانوشته‌ای یا سطرهای سپیدی وجود دارد یا نه. ما به هر دو نوع نقد نیاز داریم. نقد ما همواره از یکی از این دو سو بی‌بهره مانده. بیشتر در نقد بلاغی متوقف است. خود شخص آقای حقوقی به روشن شدن مسیر ۵۰، ۶۰ساله شعر فارسی خیلی کمک کرده است. تردیدی نیست. اما به نظرم آن چیزی که می‌توانست نگاه آقای حقوقی را تکمیل کند، نقد فلسفی یا نقد جامعه‌شناختی بود. اگر در شعر شاملو ما با یک عامل «تتابع اضافات» سروکار داریم، اگر در زبان، بازگشت به اسطوره‌ها را سراغ داریم یا یک بار می‌گوییم مثلاً این متن‌ها به دنیای عرفانی یا ذهنی نزدیک شده است، کشف چرایی این رویکردها اهمیت دارد. مثلاً در شعر نیما شما می‌بینید از اسطوره دور شده و به شدت زمان‌مند و مکان‌مند می‌شود یعنی وارد حوزه تاریخ می‌شود. بعدها در تعدادی از شاگردان شاملو می‌بینید تمایل به بی‌زمانی و بی‌مکانی دوباره به وجود می‌آید. یعنی خیابان مشخص، انسان مشخص و... ندارید و با هویت‌های بی‌چهره مواجهید. منتقد اگر به یکی دو نظریه در نقد تسلط داشته باشد اینجا دست به روشنگری می‌زند. می‌گوید چه ژرف‌ساخت‌هایی این شعرها را به وجود آورده است و آن یکی را پس زده است. در شعر دهه ۷۰ تجربه‌های متفاوت و ضدشعری بسیاری دیده می‌شود. در شعرهای خود من این تجربه‌ها وجود دارد. اینها چه ارتباطی با زندگی ما دارند. کشف پشت سازه‌های تصویری و زبان یک نسل و اینکه چه نوع متن دومی پشت اینها وجود دارد وظیفه منتقد است. همان‌طور که شما اشاره کردید این یعنی داشتن دانش آکادمیک. به هر حال همه‌ی این نقدهای غربی از دل دانشگاه بیرون آمده‌اند. از لوکاچ تا الیوت تا باقی منتقدها از دانشگاه بیرون آمده‌اند. اما هر کسی اینجا کشف‌های شخصی خود را ارائه می‌دهد چون مبناها وجود ندارد و تعریف‌ها مشخص نیست.

– در کتاب «پانوشت‌ها» به جز بخش نیما، در باقی نظریه‌های طرح‌شده، مثل روشن بودن مساله زبانیت زبان یا بیانیه شعر حجم، به ازای هر مخاطب یک تفسیر وجود دارد. از پرش‌های تصاویر و تسکین فوری، معانی مشخصی داده نشده است. فکر می‌کنید خود این شاعران چنان خودانگیخته بوده‌اند که این اسامی را دقیق تعریف نکرده‌اند یا خواسته‌اند نوعی عدم قطعیت در خود نظریه‌هایشان به وجود بیاید؟

خاصیت آشکار ما ایرانی‌ها این است که بیان ما روشن نیست. کمی به تعارفات روزمره ما دقت کنید. شاید به جنبه‌های شاعرانه زبان فارسی بازمی‌گردد. زبان محاوره‌ای ما از ناروشنی و شاعرانگی برخوردار است. اما در حوزه تفکر باید امکان هر نوع سوءفهم را از بین ببریم. نمی‌خواهم وارد بحث بازی‌های زبانی ویتگنشتاین شوم یا نمی‌خواهم از عدم قطعیت دریدایی حرف بزنم، اما همه نظریه‌ها با همین زبان تعریف می‌شوند. کاری که من کردم این است که بیایم در نیم‌قرن ادبیات فارسی حرف‌های روشنی را که در این باره گفته شده جمع‌آوری و تحلیل کنم.

– مشکل اینجاست که این تعریف‌ها درنیامده است.

من کار خودم را کرده‌ام. اما اگر روشن نیست برمی‌گردد به خود نظریه‌ها. مثلاً نیما...

– حرف نیما روشن است. می‌گوید باید به زبان توصیفی رسیده و امر سوبژکتیو را ابژکتیو کنیم.

بله، مثلاً برای همین ماجرا و رسیدن به همین تعریف و صراحت تلاش زیادی شده است. می‌توان گفت که پیش از دهه ۶۰ چنین تعریفی ارائه نشده است. آن چیزی که نظریه نیما از آن آسیب دید شکل قطعه‌نویسی است. به جز دو رساله «تعریف و تبصره» و «ارزش احساسات». با این همه در نظام فکری نیما یک سازمان فکری مبتنی بر نقشه‌ی دقیق و بی‌تناقض وجود دارد. اما اگر در شعر حجم نتوانستم روشنی را آشکار کنم به خود تعریف‌ها برمی‌گردد. آن چیزهایی که در دسترس بوده از بیانیه تا صحبت‌های آقای رویایی را مرور کردم و سعی کردم از میان آن همه ابهام به تعریف روشنی برسم.

– خودشان نخواستند تعریف‌ها روشن شود؟

احتمالاً عمدی در کار نبوده. ادبیات شعر حجم و بیانیه‌ی آن تا حدود زیادی متاثر از ادبیات عرفانی ماست و ایهام و چندپهلویگی جزء ذات این ادبیات است. نظریه‌ی براهنی بیش از آنکه خاصیت نظریه‌پردازی داشته باشد خاصیت جدلی دارد. شاید به همین دلیل است که جان‌سختی شعر حجم را ندارد. شاعران شعر حجم تا جایی که من آثارشان را خوانده‌ام همگی در بنیان‌های فکری‌شان به نوعی عرفان ایرانی/ اسلامی گرایش دارند.

– یعنی دوباره به سمت امر سوبژکتیو حرکت کرده‌اند؟

بله. برگرداندن شعر به قبل از نیما. اگر نیما گفت عرفان در شعر ایران به اشباع رسیده و باید کنارش بگذاریم این گروه دوباره ذهنیت عرفانی را در آثار خود زنده کرده‌اند. حالا چرا صریح نیست دو تا دلیل دارد. گفت‌وگویی که براهنی با نیما انجام می‌دهد اینها انجام نمی‌دهند. طرفداران نظریه شعر حجم کارشان را با نقد تفکر قبلی آغاز نمی‌کنند. مدرنیست‌ها همه‌ی درگیری‌شان با رمانتیک‌هاست. نقد بودلر بر ویکتور هوگو را ببینید. از نقد رمانتیسم به مدرنیسم می‌رسد. ما نمی‌دانیم شعر حجم نظریه‌ی نیما را نقد می‌کند یا نه. بخشی از آن ناروشن است. نظریه‌اش روی دیدگاه نظری و فلسفی مشخصی نیست. آمیزه‌ای از اصطلاحات فلسفی و عرفانی را در این متون می‌خوانید. کسانی هم بوده‌اند که بعد از خواندن این کتاب به من گفته‌اند ما تازه فهمیدیم شعر حجم چیست. بیان آنها ناروشن بوده است. این گرفتاری که شما می‌گویید وجود دارد. اما معتقدم هر چه هست اینها میراث تفکر ادبی ماست. اگر همه‌ی اینها را در بایگانی تاریخ نگه داریم و هیچ حرفی نزنیم، حاصلی ندارد. آقای رویایی و طرفداران شعر حجم نه‌تنها نباید از حرف من ناراحت شوند بلکه باید خوشحال شوند که یک نفر آمده نظریه آنها را از دیدگاه خودش تعریف کرده است. تعریف من شاید منطبق با خواسته آنها نباشد. این حرکت باعث می‌شود خاطره‌ی تاریخی را به حافظه‌ی تاریخی تبدیل کنیم. تعریف‌ها باید روبه‌روی هم قرار گیرد. شعر موج نو و شعر حجم باید به حافظه‌ی تاریخی ما نزدیک شوند. ما باید اینها را با گفت وگو به حافظه‌ی تاریخی بسپاریم. می‌توانیم نوستالژی هم نسبت به آنها پیدا کنیم. کوشش من این بوده که این تعریف‌های پراکنده را به انسجام برسانم تا نقادی کنیم. اگر دریافت من از این نظریه‌ها اشتباه باشد آنها می‌توانند تعریف‌های خود را دقیق‌تر بیان کنند.

– تعریف‌هایی که در این کتاب موجود است به شکلی است که هر کس می‌تواند درک و دریافت و تاویل و تفسیر خود را داشته باشد.

اگر وارد گفت وگوی انتقادی صریح شویم می‌توانیم روی همین تعریف‌ها بحث کنیم. من کوشیده‌ام آن تعریف‌ها را روشن بیان کنم.

– خود ادبیات این تعاریف جا می‌گذارد برای مصداق‌های جورواجور، بعد شما مصداق هم نیاورده‌اید.

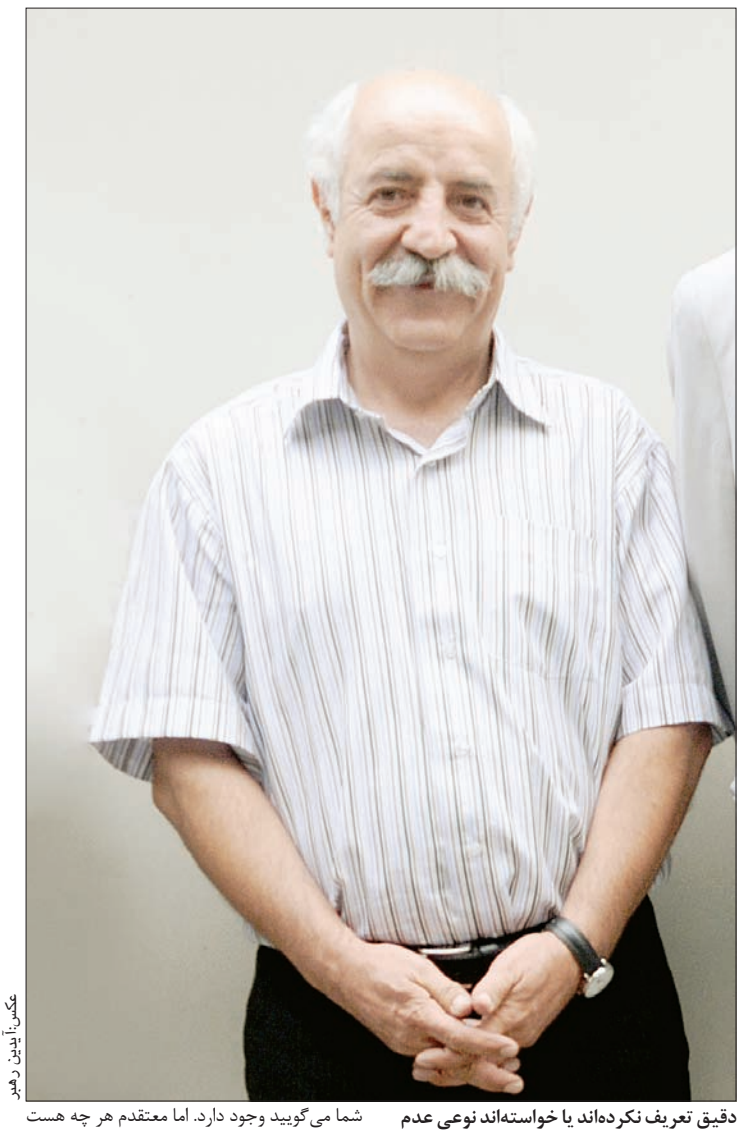
خوب شد اشاره کردید. یکی از ایرادهایی که به من وارد می‌کنند این است که چرا راجع به خود رویایی و شعرهایش نمونه‌ای نیاورده‌ای.

– ولی راجع به براهنی این کار را انجام داده‌اید.

چون آن شعرها بخشی از نظریه‌اش بود. دیروز یکی از دوستانم، آقای روزبهان که از مدافعان قدیمی شعر حجم است مرا نقد می‌کرد که تو چرا مصداق‌ها را نیاوردی. من شعر نیما را هم نیاورده‌ام. من در پانوشت‌ها به نظریه شعری او کار دارم. بحث من بررسی شعرها که نبوده است. سعی کردم فقط آنچه درباره شعر یا نظریه ادبی گفته شده بیاورم. اگر بحث روی شعر ایران داشتم، بسا بخشی از شعر رویایی را از شمول تعریف‌ها خارج می‌کردم.

– ولی ارتباط خاصی بین این سه تا نظریه نمی‌توانیم ببینیم. فقط براهنی خود را در معرض گفت وگو با نیما قرار می‌دهد.

مشکل همین است. نظریه‌های ادبی قرار است به دنبال هم با هم گفت وگویی انجام دهند. در مورد هوشنگ ایرانی یا براهنی گفت وگویی انجام شده است. مطابق فرمایش شما براهنی با نیما وارد بحث می‌شود و نظریه خود را مطرح می‌کند. مشکل اینجاست که تعریفی که او از نیما می‌دهد، درست نیست. نمی‌خواهم بگویم تعریف من درست است اما لازم است در یک دوره‌ای به خودمان زحمت بدهیم و میراث نه‌چندان حجیم صد سال گذشته را تعریف کنیم. شاید این تعریف‌ها در دانشگاه به جایی برسد. اگر هگل خوانده نمی‌شد و مارکس شاگرد هگل نبود که نمی‌توانست دیالکتیک خودش را مطرح کند. کار اندکی را که در پانوشت‌ها انجام دادم، مشابه این نوع کارهاست. بستری برای بازخوانی اندیشه و تفکر ادبی ما باید ایجاد شود تا از این جزیره‌های فکرهای پراکنده بیرون بیاییم تا شاید بتوانیم سپهر اندیشگی خودمان را کمی روشن‌تر ترسیم کنیم.



عکس: آیدین رهبر

نکته

ادبیات شعر حجم و بیانیه‌ی آن تا حدود زیادی متاثر از ادبیات عرفانی ماست و ایهام و چندپهلویگی جزء ذات این ادبیات است. نظریه‌ی دکتر براهنی بیش از آنکه خاصیت نظریه‌پردازی داشته باشد خاصیت جدلی دارد.

– آقای رویایی و طرفداران شعر حجم نه‌تنها نباید از حرف من ناراحت شوند بلکه باید خوشحال شوند که یک نفر آمده نظریه آنها را از دیدگاه خودش تعریف کرده است. تعریف من شاید منطبق با خواسته آنها نباشد. این حرکت باعث می‌شود خاطره‌ی تاریخی را به حافظه‌ی تاریخی تبدیل کنیم. تعریف‌ها باید روبه‌روی هم قرار گیرد.

یادداشت

داریوش معمار

وقتی بادها از سوی دیگری می‌وزند

آسیب‌شناسی شناخت نقش غریزه شاعرانه در شعر نو فارسی

شعر جمعیتی از «وجود- هستی» است. وجودی شفاف که از تاثیر عواطف شاعرانه حاصل شده و هستی‌ای که از درک حسی بی‌نقاب، بر شاعر روشن می‌شود.

بعضی منتقدان و مدعیان جریان‌سازی و نوآوری از ابتدای شکل‌گیری شعر نو فارسی، به خصوص طی سال‌های اخیر؛ اعتقاد به تقدم تاثیر جمعیت «وجود- هستی» به عنوان مایه شکل‌دهنده شعر را به معنی هدف‌گرایی دیده‌اند که مغایر با اصالت هنری شعر است و در برابر آن عناوین شعر زبان، شعر پست‌مدرن، شعر فرم و... را وضع کرده‌اند.

اما اولویت تاثیرپذیری شعر از «وجود- هستی» مغایرتی با اصالت نقش زبان در شعر ندارد. اینکه ما اولویت خود در سنجش خلاقانه رفتار بیانی شاعر در زبان را، برای مثال مساوی توجه به فرم شعر می‌گیریم و به این نتیجه می‌رسیم که بدون پذیرش تقدم تاثیر فرم در ایجاد خلاقیت‌های زبانی، نمی‌توان به نوآوری رسید و از این طریق نقش «وجود- هستی» را در شعر بی‌اهمیت جلوه می‌دهیم، در نهایت نمی‌تواند روشن‌کننده نوآورانه بودن یک اثر باشد. نگارنده با توجه به قصد نهایی خود برای دوری از پیچیده شدن کلام در ادامه این مقاله، «شعر» را مساوی «زبان» می‌گیرد، «وجود-هستی» را مساوی «عاطفه-احساس» می‌گیرد و «عاطفه- احساس» را به سبب قدمت مشترک‌شان در سازمان‌یافتگی روانی و هویت سرشتی و شناختی‌شان، برابر «فطرت شاعرانه» می‌گیرد، که در آن «فطرت» نشان‌دهنده جنس تاثیر «عاطفه- احساس» بر شعر است و «شاعرانه» تعبیری کلی برای بیان غریزی، مبهم، نیمه‌آگاهانه بودن شکل‌گیری «عاطفه- احساس» در شعر است. شعر شمولیت خود را از تعامل همه اجزای خویش با «فطرت شاعرانه» کسب می‌کند. منظور از شمولیت برای شعر، مقامی است که شعر پس از آفرینش در میان انواع متون ادبی و غیرادبی پیدا کرده است.

در این میان باید یادآور شویم اجزایی مانند فرم در شعر بیشتر اثری تصنعی دارند، و با روان شاعر که شکل‌دهنده اصلی خلاقیت نوآورانه است ارتباط‌شان واسطه‌ای است، البته فرم به نسبت با دیگر اجزای شکل‌دهنده شعر در انسجام موقعیت‌ها نقش موثری دارد، اما به نسبت رابطه فطرت شاعرانه با خلاقیت نوآورانه در شعر که بی‌واسطه است، تقدمی ندارد. فطرت شاعرانه ماهیتی روانی است و در وابستگی با لایه‌های پنهانی ذهن که تاثیرشان بر شناخت و تحلیل فرد، بسیار منحصر به‌فرد است، قرار می‌گیرد.

با این توضیح؛ به نظر نگارنده اینکه ما طی سه دهه اخیر به خصوص در دهه ۷۰، اولویت را در ارزیابی نوآوری در شعر به اجزایی مانند فرم داده‌ایم، به دلیل این است که تحت تاثیر شرایط هیجانی سال‌هایی، به فطرت شاعرانه طبیعی خود به عنوان عامل راهنمای ورود هیجان‌ها به شعر بی‌اعتماد شده‌ایم و به دنبال جایگزینی برای آن بوده‌ایم. این درک که فطرت شاعرانه در دوره ما ابزار ترویج، گسترش و کنترل هیجان‌های اجتماعی شده و باعث انحراف شعر از اصالت شاعرانه است، باعث شده کیفیت‌هایی مانند فرم را به دلیل وابستگی‌اش به دانش تحصیلی و تجربی کمتر زیر تاثیر هیجان‌های اجتماعی بدانیم که امکانات متفاوتی را برای مستقل شدن از خواهش‌ها و تعهدهای اجتماعی در اختیار شاعر می‌گذارند، و از آنها برای برگشت به اصالت هنر برای هنر بهره بگیریم. در این شرایط ما اجزایی مانند فرم را موثر در تبیین خلاقیت و هوش هنرمند و عامل تبدیل آن از بالقوه بودن به بالفعل و ورود امکانات بی‌سابقه در شعر می‌دانیم. اما به نظر می‌آید قضیه برعکس است. این فطرت شاعرانه است که در هر شرایطی بر بالفعل شدن خلاقیت و نوآوری‌های شاعر و ورود امکانات بی‌سابقه در شعر موثر است.

در یک جمع‌بندی کلی در خصوص شناخت فطرت شاعرانه می‌توان این طور مطرح کرد: اجزایی از جنس فرم بخش ساختگی شعر هستند و با آفرینشگری هنرمند(هوش و خلاقیت هنری) ارتباط واسطه‌ای دارد، اما فطرت شاعرانه با آفرینشگری هنری در رابطه‌ای بی‌واسطه است. توجه بیش از اندازه به فرم در شعر منجر به تصنع می‌شود، اما وجود فطرت شاعرانه حتی اگر شعر از فرم کاملی برخوردار نباشد باز هم، در اصطلاح عرفی، باعث می‌شود نتیجه کار بر دل بنشیند و در خاطر بماند.

این موضوع از زاویه دیگری نیز قابل بررسی است. رواج نگاه‌هایی که فرمالیسم را جایگزین فطرت هنری در دوره مدرن کرده‌اند، محصول توجه افراطی به مدرنیسم (به مثابه ابزارگرایی و ماشینی شدن) بوده، اما توجه دوباره به نقش فطرت شاعرانه محصول کمال یافتن اندیشه مدرن (به مثابه انتقاد از ابزارگرایی و ماشینی شدن) است؛ فطرت شاعرانه‌ای که با کسب تجربه تاریخی در این مرحله رشد یافته سهل و ممتنع است یعنی در دسترس شاعر است اما قابل تقلید و تکرار نیست. شاعران عصر ما با پشت‌سر گذاشتن بحران مدرنیزاسیون (ماشینی شدن)، به فطرت شاعرانه خود رجوع کرده‌اند، شاعر غریزه‌اش را یافته و نقاب از آن برداشته است.

جهت روشن‌تر شدن ابعاد این نظر توضیح مختصری هم در خصوص مشخصه‌های اجزای ماهوی فطرت شاعرانه (احساس-عاطفه) به عنوان تاریخ شخصی و منحصر به فرد هنرمند ارائه می‌دهم. منظور از احساس، درک ما از تاثیر رفتارها و پدیده‌های پیرامون ما بر یکدیگر است؛ درک ماهیت طبیعت، جامعه، مفاهیم کلی و حوادثی که منجر به ایجاد تغییر در آنها می‌شوند. منظور از عاطفه، درک ما از تاثیری است که به واسطه شخصیت روانی منحصر به فرد و حضور فیزیکی یگانه، هر انسان بر محیط خود و مجموعه روابط در جریان آن می‌گذارد. بنابراین در یک جمع‌بندی حاصل درک تاثیرهای احساس و عاطفه (فطرت شاعرانه)، زندگی است و شعر به قولی: یکسره خود زندگی است.

اینجا می‌توان وارد بحثی جدید شد که مدتی است در مرکز مجادلات ادبی مجامع شعری در ایران قرار دارد. منظور از تجربه‌ورزی در شعر و شعر تجربی چیست؟ به نظر می‌آید شگفت‌انگیز بودن شعر تجربی، محصول تعامل اولویت‌یافته فطرت شاعرانه و تاثیر تجربه تحصیلی شاعر در پیدا کردن فرم متناسب آن است. دلیل شگفت بودن شعر تجربی این است که شاعر موفق می‌شود درکی منحصر به فرد در قبال زندگی خود داشته باشد و آن را به شعر بسپارد. به همین دلیل تجربه در هنر برخلاف تجربه در امور علمی و تحقیقی قابل تکرار نیست. تجربه هنرمند اگر تنها در فرم شعر بود، تقلیدی می‌شد و ادعای اینکه کسی اولین مبدع آن بوده کاری ناممکن بود، اما یک تجربه متکی بر فطرت شاعرانه که در آن هوش حسی و عاطفی در حد کمال محقق شده در عین حال که همیشه در دسترس است، مطلقاً قابل تقلید نیست یعنی ممتنع است. رسیدن به چنین آستانه‌ای بیانگر این مه