عطف کتاب

تازه‌های کتاب در نمایشگاه

■ شرق: «جانستان کابلستان» نوشته رضا امیرخانی و «زیرخاکی» نوشته مجید قیصری از کتاب‌های نشر افق در حوزه ادبیات داستانی است که در نمایشگاه کتاب عرضه می‌شود. «جانستان کابلستان» روایت سفری به افغانستان است. رضا امیرخانی پیش از این نیز در نفحات نفت کتابی نوشت که با نگاهی منتقدانه مسایلی را مطرح و روایت می‌کرد.

سال ۱۳۸۸، رضا امیرخانی و خانواده‌اش زمینی به افغانستان سفر می‌کنند. این سفر با هیچ نهاد فرهنگی و دانشگاهی هماهنگ نشده، مثل یک سفر عادی اما پر ماجراست که گاهی حتی امیرخانی در موقعیت‌های خطرناکی گرفتار می‌شود. نویسنده به بهانه گشت و گذار در شهرهای افغانستان، افکار و ایده‌هایی را پرورش می‌دهد و در خلال آن به وضعیت امروز سیاسی و اجتماعی ایران، آینده پیش رو و مناسبات ما با همسایگان ما می‌پردازد. شوخ طبعی و نگاه منتقدانه به سطوح بالای مدیریتی در ایران مثل کتاب قبلی «نفحات نفت» در جانستان هم دیده می‌شود. در حالی که در این کتاب قصه پر کششی نیز پرداخته شده است.

«زیرخاکی» مجموعه داستان مجید قیصری شامل هشت داستان کوتاه جدید با عناوینی چون «زیرخاکی»، «جیرجیرک»، «ایستگاه ۷» و «مردان شب» است. با فضا و مضامین جنگی و حاشیه جنگ گرچه در این داستان‌ها به حال و هوای داخل جبهه‌های جنگ پرداخته شده، اما آنچه در آنها مورد توجه قرار گرفته، وضعیت انسان‌های درگیر جنگ است.

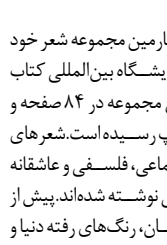
سومین مجموعه داستان عباس عبدی با عنوان «باید تو را پیدا کنم» نیز در نشر چشمه منتشر شده است. «باید تو را پیدا کنم» شامل ۱۴ داستان کوتاه است و دارای تِمی عاشقانه و نقل خاطرات است و در فضایی کمی متفاوت با دو مجموعه داستان قبلی عبدی نوشته شده است. وقایع این داستان‌ها در جنوب ایران و در شهرهایی مثل آبادان، بوشهر، قشم و بندرعباس رخ می‌دهد.

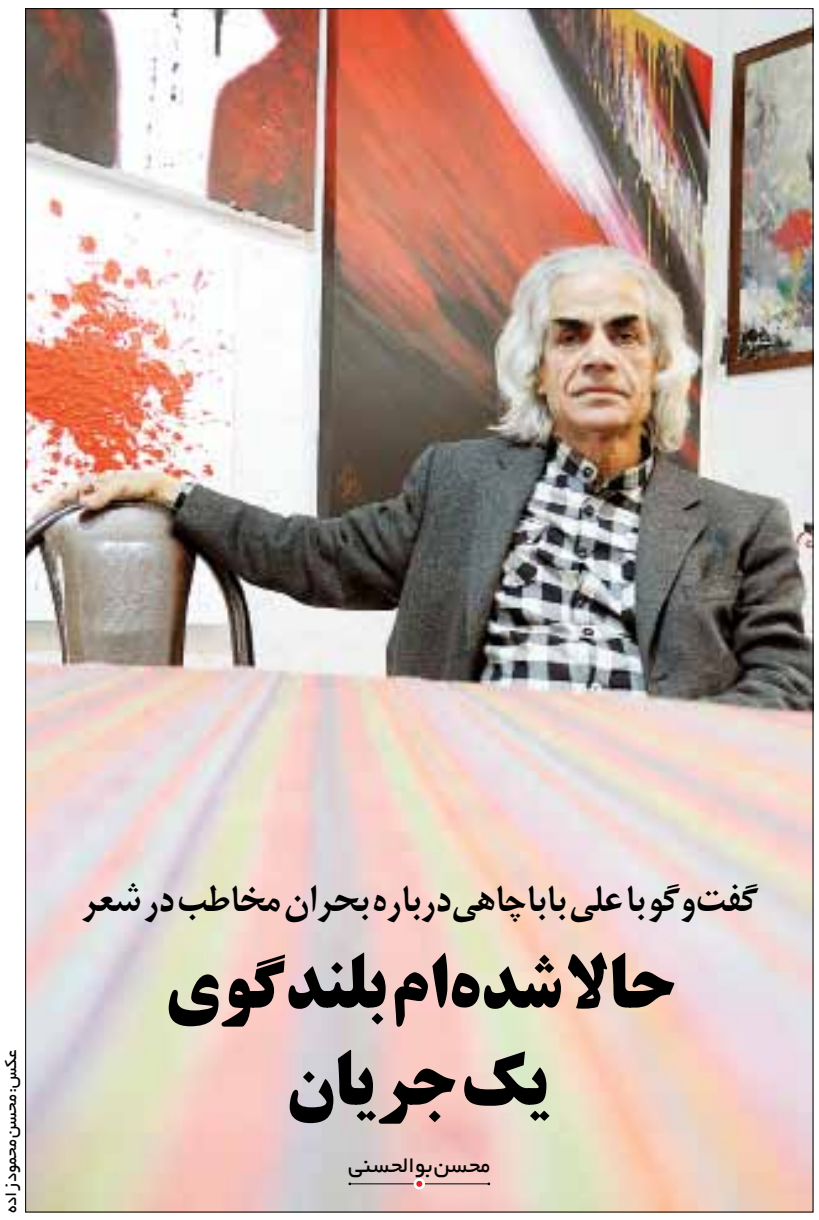
«محمود حسینی‌زاد» داستان‌های پس از مرگ را منتشر می‌کند. محمود حسینی‌زاد مترجم و داستان‌نویس در نمایشگاه امسال مجموعه داستانی درباره زندگی پس از مرگ دارد با عنوان «این برف کی آمده». «این برف کی آمده» دومین مجموعه داستانی است که این مترجم نوشته.

پیش از این نخستین مجموعه داستان او با عنوان «سیاهی چسبانک شب» توسط نشر قطره منتشر شده بود. «این برف کی آمده» ۱۲ داستان کوتاه درباره زندگی پس از مرگ و افرادی دارد که اعتقاد دارند درگذشتگان پیرامون آنها هستند و زندگی می‌کنند.

گروس عبدالملکیان چهارمین مجموعه شعر خود را با عنوان «حفره‌ها» در نمایشگاه بین‌المللی کتاب امسال منتشر می‌کند. این مجموعه در ۸۴ صفحه و توسط نشر چشمه به چاپ رسیده است. شعرهای این کتاب که مضامینی اجتماعی، فلسفی و عاشقانه دارند، غالبا در فرم‌های روایی نوشته شده‌اند. پیش از این مجموعه‌های پرنده پنهان، رنگ‌های رفته دنیا و سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند، از این شاعر به چاپ رسیده‌اند که جوایزی چون کتاب سال کارنامه و کتاب سال شعر جوان را از آن خود کرده‌اند. برای نمایشگاه کتاب امسال چاپ پنجم برنده پنهان، چاپ هشتم رنگ‌های رفته دنیا و چاپ هفتم سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند، منتشر می‌شود.

حسین سناپور امسال با دو کتاب یکی رمانی به نام «لب بر تیغ» و «یک شیوه برای رمان‌نویسی» کتابی در حوزه نقد ادبی به نمایشگاه کتاب می‌آید. سناپور نویسنده‌ای است که علاوه بر نوشتن رمان مجموعه شعری نیز منتشر کرده است و حالا در جایگاهی دیگر کتابی درباره رمان‌نویسی نیز نوشته است که به تازگی از سوی نشر چشمه منتشر می‌شود. حسین سناپور از سال ۸۵ در انتظار دریافت مجوز این رمان بوده. این رمان داستانی خطی و ماجرا محور دارد و اتفاق‌های آن از زبان راویان مختلف روایت می‌شود. کتاب «یک شیوه برای رمان‌نویسی» نیز کتاب دیگر او است که درباره نوشتن رمان است. اینکه چطور می‌توانیم رمانی را شروع کنیم، از کجا شروع کنیم، چطور بر بخش‌های مختلف آن کار کنیم، اساسا چطور قصه رمان را پرورش دهیم و سرانجام اینکه چطور این قصه به رمان تبدیل شود. سناپور خودش می‌گوید که یکی از مهم‌ترین این توصیه‌ها این است که رمان باید با یک طرح کلی شروع شود و برخی نویسندگان به طور تجربی رمان می‌نویسند. این دسته از نویسندگان به طور حسی و خودبه‌خودی رمان می‌نویسند و طبیعی است که نیازی به آموزش ندارند. اما برخی نویسندگان دیگر، نیاز به فراگیری نکاتی درباره رمان‌نویسی دارند. این کتاب برای این دسته از نویسندگان نوشته شده است اگرچه تعدادی کتاب درباره عناصر داستان و داستان‌نویسی در ایران منتشر شده، اما هنوز کتابی در مورد آموزش رمان در ایران نداشته‌ایم. وی گفت: در این سال‌ها، رمان‌نویسی به شکل جریانی جدی در کشور ما پا گرفته است، رمان خواننده خود را پیدا کرده.





عکس: محسن محمودزاده

گفت‌وگو با علی باباچاهی درباره بحران مخاطب در شعر

حالا شده‌ام بلندگوی یک جریان

محسن بوالحسنی

فعالیت‌های علی باباچاهی در دهه ۴۰ با چاپ مجموعه شعر «بی تکیه‌گاهی» آغاز شد و پس از آن تا امروز این نویسنده با چاپ حدود ۲۵ کتاب در حوزه شعر نقد و بررسی و تحقیق جز شاعران و نویسندگان مطرح امروز به شمار می‌آید. باباچاهی در سالیان اخیر و حتی تا امروز در حوزه مطبوعات ادبی نیز نامی قابل توجه و از منظرهای مختلف قابل بررسی است. باباچاهی در شعر، رویه خاص خود را دارد. شاید شناور بودن در ذهن و زبان و خود تخریب‌گری او در این زمینه در هر اثر او نسبت اثر قبلی‌اش جالب توجه است. باباچاهی علاوه بر چاپ سه مجموعه شعر و عرضه آنها در نمایشگاه کتاب، چاپ دوم «گزینه‌های منفرد» را توسط نشر دیبایه در دسترس مخاطبان خود قرار خواهد داد. گفت‌وگوی پیش رو به همین بهانه و با محوریت بررسی موضوع بحران مخاطب در شعر (از دیروز تا امروز) انجام گرفته است.

آقای باباچاهی ما بعد از جریان شعر جنگ به نوعی به اوایل دهه ۷۰ می‌رسیم. در دهه ۷۰ قضیه بحران مخاطب مطرح شد و اصلا شعر دهه ۷۰ ادعیه‌دار این بود که در برابر بحران مخاطب کاری کند و تمهیداتی برای شعر بیندیشد که فاصله شعر با مخاطب را کمتر کند. ادعیه‌دار این بودند که شعر ساده و به زبان مردم نزدیک‌تر شود. اما عملا دیدیم که این اتفاق نیفتاد و شعر ساده‌تر نشد و به سمت شعرهای زبان محور حرکت کرد. اگر سخت‌گیرانه به مساله نگاه کنیم، می‌بینیم که امروز حتی شاعران نیز کمتر پیش می‌آید که شعرهای یکدیگر را بخوانند (چه برسد به...). سوال من این است چه اتفاقی می‌افتد که در اوایل دهه ۷۰ کسانی که وقوف بیشتری به شعر دارند به عنوان منتقد روی کتاب‌ها و شعرها یادداشت می‌نویسند و شاعران و منتقدان در پی پیدا کردن فرم‌ها و فضاهای جدید در شعر شاعرانی دیگر بودند اما امروز این اتفاق کمتر می‌افتد. چرا؟

چقدر عجیب است چون من به این قضیه فکر می‌کردم و حدس می‌زدم که شما این سوال را از من بپرسید. بحث بحران مخاطب و شاید ترکیب «بحران مخاطب» را خود بنده روی زبان‌ها انداختم. من فکر می‌کنم که اولا، شعر دهه ۷۰ خوشبختانه شعر یک دستی نبود. ما در دهه ۷۰ کم و بیش با تکثر آواها و ژانرهای شعری روبه‌رو بودیم. هرچند هر یک از این ژانرها و آواها آغاز زندگی خودشان را تجربه می‌کردند. به تعبیر شما بحث زبان محوری و چیزی که خود من به عنوان زبانیت زبان به کار می‌بردم، درست است. اما به هر صورت گروهی بودند که اشتیاق رویکرد به اشیا را پیشه کردند و دوستان نویسنده‌ای مثل هوشنگ گلشیری پشت این قضیه بودند و بر این ماجرا تاکید داشتند. دوستانی هم از این دست شعرها نوشتند که من بعدها اسم این شعرها را شعرهای عینیت‌گرا گذاشتم. در کتاب «گزاره‌های منفرد» به طور مفصل به تمام شاعران آنجا اشاره کرده‌ام. البته این را هم ذکر کنم که این کار مسبوق به سابقه بود. یعنی ما در دوره مشروطه هم از این دست شعرها داشته‌ایم. افراد دیگری آمدند که روحیه‌ای شورشی نداشتند و می‌خواستند در حول آن محور تعادل به یک نوآوری دست بزنند و بعضا هم موفق بودند. البته نمی‌دانم چرا در دهه ۸۰ از این دوستان شعرهایی می‌خوانیم که در آنها جهشی وجود ندارد. حول محور متفاوت نویسی که علم شد، جریان‌هایی شکل گرفت که بیشتر از تعداد انگشتان دست نبود. من یکی از افرادی بودم که در این زمینه می‌خواستم با یافته‌ها و دریافت‌های ناچیز خودم یک جور رکود و کسالت شعر را رفع کنم. افرادی هم بودند که ارتعاش شدیدی در این زمینه ایجاد کردند. به گمان من بحران مخاطبی که در دهه ۷۰ مطرح شد مربوط به دیگر آواها که رو به نوعی تعادل در نوشتن داشتند، مرتبط نمی‌شد. اگر قرار بود شعری از آنها خوانده شود مشکلی وجود نداشت. از آنجایی این بحران پررنگ شد که نوع دیگری تفکر به عرصه شعر آمد، مربوط می‌شود.

یعنی ورود تفکر جدید به شعر باعث بحران مخاطب شد؟

به نظر من اینگونه بود. چون شیوه زیست ما ناچار بود عوض شود و به قول شما مسایل جنگ و انقلاب و فروپاشی شوروی و از این دست مسایل هم دخیل بودند. ولی به موازات اینکه تفکرات و آثار فلاسفه غربی مثل پست مدرنیست‌ها در ایران مطرح شد بعضی از چهره‌ها و غیر چهره‌ها از کنار این مسایل به دلیل تنبلی گذشتند. منظورم ابدا خواندن و تزریق اینها در شعر نیست. اما به عنوان یک مساله جدید باید مطرح می‌شدند.

بحرانی که حاصل ورود این تفکر و اندیشه‌هاست به قول شما بر زیست فرهنگی ادبیات ما تاثیر گذاشت. اما این تکثری که شما از آن اسم بردید و در کنار این همه شاعری که کنار هم جمع شده بودند و به قول خودشان مثل هم نگاه می‌کردند، ما شاعرهایی داشتیم که برای تبلیغ و به ثمر رساندن شعرشان روی شعرهای همدیگر نقد می‌نوشتند و گفت‌وگوهایی صورت می‌گرفت. امروزه که نگاه می‌کنیم حتی این موضوع هم وجود ندارد.

ماحصل صحبت‌های من این بود که بحران را یک نوع بلاتکلیفی خوانش شعر مطرح کنم. من بحران را به عنوان یک بیماری یا یک تب کشنده مطرح نمی‌کنم. دهه ۷۰ در واقع دهه کسب تجربه‌ها بود و این دهه، دهه بسط تجربه‌هاست. در سال‌های اخیر دهه ۸۰، اگر رکود یا تحرکی می‌بینیم ویژگی‌های خودش را دارد. اما به گمان من چیزی به عنوان بحران مخاطب نداریم. البته با فرض اینکه مخاطبی وجود داشته باشد این قضیه کاملا نسبی است.

اصلا تعریف شما از مخاطب چیست؟ از نظر شما مخاطب چه فرقی با خواننده دارد؟

من تا اینجای گفت‌وگو مخاطب و خواننده را یکی فرض کردم. هر کس به نوعی برای دنبال کردن شعر معاصر دغدغه دارد، بنابراین، غرض من از مخاطب، خواننده حرفه‌ای است. خواننده‌ای که موضع دارد. ببینید! یکی نیت خواننده است، یکی نیت مولف و دیگری نیت متن. در واقع درنگ ما بر نیت خواننده یا مخاطب است. قشری از خواننده برای من مهم است که فصلی نباشد، بلکه خواننده اصلی و دارای نگاه منتقدانه و طلبکارانه باشد. این خواست من است و درست هم همین است. چون راه دیگری هم نداریم. ما با تعدد خواننده روبه‌رو هستیم و اگر حرف من کمی هم درست باشد معلوم می‌شود که مردم شعر می‌خوانند.

درست است. در مملکت ما شعر کم خوانده می‌شود اما وقتی نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که هنوز سپهری و فرخزاد و... خوانده می‌شوند. البته مثلا کتاب رویایی هم خوب خوانده می‌شود. من اعتقاد دارم بعضی از شاعران خیلی خوب خوانده شدند. کتاب عباس صفاری و شمس لنگرودی و چند تن دیگر هم خوانده می‌شود و به چاپ چندم هم می‌رسد. می‌خواهم به این نتیجه برسم که خواننده امروز ما با نگاهی که دارد شعر را تشخیص می‌دهد؟

من فکر می‌کنم که این چیز بدی نیست که شاعری حتی در اقلیت شعری قرار بگیرد و خواننده کمی داشته باشد. اما دسته دیگر که با اقبال عمومی مواجه می‌شود، این فهم از کجا می‌آید؟ اگر از من بپرسید به عنوان یک خواننده شرور به شما می‌گویم که غالب کتاب‌هایی که در ایران به چاپ رسیده به جز استثناها کتاب‌ها و شعرهایی متوسط و بسیار برای من کسالت‌آور هستند. اما اگر سهراب سپهری هم در دسته پر مخاطب‌هاست به بحث دیگری نیاز دارد که فرصت آن در اینجا نیست. البته من از اینکه کتاب همین شاعرانی که شما اسم بردید و به چاپ چندم رسیده است و مقبول طبع مردم صاحب این فهم شده است، خوشحالم. برای اینکه مردم شعر را می‌خوانند. ما چیزی به اسم شعر پیشرو یا بهتر است بگویم شعر متفاوت داریم. من بین شعر پیشرو و آوانگارد فرق می‌گذارم. شعر آوانگارد در تصوری که من از آن دارم شعری بسیار جدی است و یک مقدار عبوس به نظر می‌آید در حالی که غرض من از شعر متفاوت شعری است که هم پیشروست و هم شوخ! مثلا شعر رویایی در دسته شعر آوانگارد قرار می‌گیرد چون فضاهای جدیدی ایجاد می‌کند و دیگران هم می‌آیند و کار می‌کنند. نگاه من ناظر بر نوعی شعر متفاوت است که قدرت محور، مولف محور و سلسله مراتبی نیست. به یقین‌های ادبی باور ندارد و حتی نسبی‌گرایی‌های مطلق را هم قبول ندارد. من این شعر را متفاوت می‌گویم. اگر بحرانی هم وجود داشته باشد، اینجاست. چه بحران خواننده و چه بحران منتقد و چه بحران خواننده شاعر! این نوع شعر اگر معطوف به صدق باشد نباید بترسد که مخاطبانش کم است. اما همین چند نفر متفاوت نویس بعضا دارای ادعا، افرادی هستند که ظاهرا از طرف شاعران دیگر مورد انتقاد و حمله قرار می‌گیرند، اما در واقع مد نظر همین شاعران مهاجم نیز هستند. یعنی اینها را آنتی تز خودشان می‌دانند. چرا مثلا حول شعر حمید مصدق یا سپانلو غوغایی برانگیخته نمی‌شود؟ من حالا شده‌ام بلندگوی یک جریان، در ادعایی که می‌کنم این بینش وجود دارد که دنیا بسیار وسیع و پر از شاعران مقتدر است. اگر ادعایی در جایی می‌شنوید از این منشور عبور دهید. از منشور فهم اینکه خیلی‌ها هستند که انسان با نگاه کردن به آنها در سطح جهان دچار شگفتی می‌شود. بعضی‌ها معتقدند که در شعر همچنان باید درهای شگفتی باز بماند. من نه به عنوان مولف این نوع شعر، بلکه به عنوان خواننده این نوع شعر احتمالی سرزنده‌گی‌ام را حفظ می‌کنم. امروزه کمتر شعری است که مرا شگفت زده کند و خیلی از آنها شعرهایی هستند که به چاپ چندم هم می‌رسند. پس حقیقت آنچنان که گفته شد و حرف تازه‌ای نیست، تنها نزد افرادی نیست که کتابشان به چاپ چندم می‌رسد.

هر کس به نوعی برای دنبال کردن شعر معاصر دغدغه دارد، بنابراین، غرض من از مخاطب، خواننده حرفه‌ای است. خواننده‌ای که موضع دارد. ببینید! یکی نیت خواننده است، یکی نیت مولف و دیگری نیت متن. در واقع درنگ ما بر نیت خواننده یا مخاطب است. قشری از خواننده برای من مهم است که فصلی نباشد، بلکه خواننده اصلی و دارای نگاه منتقدانه و طلبکارانه باشد

آقای باباچاهی ما در شعر دهه ۷۰ به یک تفکر جمعی از شعر رسیدیم که مثلا به شعر و اساس آن حمله کنیم. بحث خوانده شدن است. یک زمان دوست شاعری می‌گفت: اگر یک مخاطب هم داشته باشم برای من کافی است. اما در واقع می‌بینیم که این مساله شعار است. همه دوست دارند که شعرشان خوب و حتی در تیراژ بالا خوانده شود. من هم با این کسانی که می‌گویید موافق هستم. ما وقتی وضعیت مخاطب را مطرح می‌کنیم، می‌بینیم کسی مثل احمدرضا احمدی هنوز هم مخاطب دارد. چه اتفاقی در این شعر می‌افتد که می‌تواند مفصل بین مولف و مخاطب را پاسخگو باشد؟

من با آن تقسیم بندی که انجام دادم، خواستم مساله را اینطور ملموس‌تر کنم که ما شاعران و شعرهای مقبول را در گونه‌های مختلف تفکیک و ارزش گذاری کنیم و خواننده‌های خودش را به خوانش آنها دعوت کنیم. اما در مورد احمدرضا احمدی باید بگویم که اولا، کتاب زیاد چاپ کردن دلیل بر خوب خوانده شدن کتاب‌ها نیست. من فکر می‌کنم توقع جمعی خواننده اقلیتی شعر امروز ایران از این مراحلی که صحبتش را می‌کنیم فراتر است. این نظر شخصی من است. من به بسیاری از شعرهای آقای احمدی علاقه‌مند هستم. اما باید بگویم کتاب‌های ایشان با هزار نسخه تیراژ و با هزینه خودشان – البته غیر از این اواخر که چند ناشر پیدا کرده اند – چاپ شده است.

اما شعر احمدرضا احمدی را نمی‌شود نادیده گرفت. شاید احمدرضا احمدی در زبان کمتر اما در جهان بینی که ارایه می‌کند و در خلق فضاها و نوستالوژی‌هایی که در شعرهای گذشته‌اش وجود دارد و در این نوع پرورش‌ها به تکرار نمی‌رسد و هنوز هم یک شاعر جدی است.

من هیچ گونه سر ستیزی با نوآوری‌های ایشان ندارم. چون او از شاعرانی است که افق‌های جدیدی در شعر ایجاد کرده است. بحث من این نیست که شعر احمدی مخاطب ندارد، بحث من این است که مخاطب عام بیشتر سمت شعرهای منزوی، بهمنی و حمید مصدق می‌روند. من به عنوان یک داور نهایی و حق به جانب حرف نمی‌زنم. ایشان یکی از شاعران خوب ماست که تمام عمرش را صرف شعر کرده. اما این را می‌خواهم بگویم که از شاعرانی است که کارهایش به ویرایش یک ویراستار جدی شاعر نیازمند است. همان‌طور که همیشه دوست داشتم یک ویراستار در کنار منوچهر آتشی باشد.

می‌رسیم به زمانی که باباچاهی در مورد شعر دیگران می‌نوشت و یک اجتماعی تشکیل شده بود که حداقل شاعران از هم حمایت می‌کردند. جریان را شناخته بودند و این خیلی مهم است. در آغاز دهه ۷۰ هم شعر نویسی داشتیم و هم نقد نویسی. در دنیای سخن، در یچه، آدینه و... این اتفاق‌ها به صورت همزمانی و یا هم پوشانی می‌افتاد. اما همین که تب و تاب دهه ۷۰ فرو می‌نشیند می‌بینیم، همه سرگرم کار خودشان می‌شوند؛ چرا این اتفاق می‌افتد؟

شاید یکی از دلایلی که تا الان جواب ندادم این بوده که دلیلی برای این موضوع پیدا کنم. من شاید واقعا کارشناس جواب دادن به این مساله نباشم و شاید فقط به یک سری از قضایا اقرار و اعتراف کنم.

اول به این برسیم که چه اتفاقی می‌افتد که این هم پوشانی مثل یک تفکر از پیش آماده اتفاق می‌افتد؟

علتش این است که دهه ۷۰، دهه اتفاق‌های پی در پی ادبی-هنری است. دهه اتفاقات، مطالعات و تفکرات جدید است. ادبیات در دهه هفتاد به ناگهان متوجه شد که اطرافش خالی است و در یک بلاتکلیفی ناگهانی قرار گرفت وقتی ما با یک جور نقض تفکرها روبه‌رو می‌شویم، اشکال هم نقض می‌شوند. اولا، ادبیات قانونمندی خودش را دارد، وقتی اشباع شد خودش باید در خودش انقلاب ایجاد کند. دوم اینکه روبناها از دید مارکسیستی انرژی خاص خودشان را دارند. یعنی حتما لازم نیست که یک تغییر در زیربنا اتفاق بیفتد و بعد روبنا شروع به تغییر کند. گاهی یک مقاله که به عنوان روبنا قرار می‌گیرد ممکن است فضای جامعه را مرتعش کند. بدون اینکه مساله‌ای از نظر روند تولید در سطح جامعه اتفاق افتاده باشد.

به نظر من و خیلی‌ها بخش تغذیه‌کننده شعر دهه ۷۰، کارگاه‌ها بود. در کارگاه‌ها چه چیزی یاد می‌دادند؟ شعر یاد می‌دادند یا جهان بینی به شاعران تزریق می‌کردند؟ اصلا مساله کارگاه شعر چه چیزی است؟

اینجا دو مساله مطرح است. اول اینکه براهنی چه کرد و دوم اینکه کارگاه‌ها چه می‌کنند! در مورد کارگاه‌ها باید بگویم اینکه ایشان چه اهدافی داشتند. من آدمی ضد شاعر و شاعرپروری هستم. یعنی دوست داشتم به جای انبوه شاعرانی که در ایران هستند، شاعران کمتری بودند که شعرهای خوب می‌نوشتند. من دلم می‌خواهد این‌طور باشد اما چنین حقی ندارم که این را توصیه کنم. من اولین صحبتی که با کارآموزان کارگاهم می‌کنم این است که هدف من اولا، این نیست که از اینجا شاعر خوبی بروند بیرون. دوما، تکثیرگرایی ممنوع! یعنی با افرادی که در کارگاه شبیه من کار کنند به شدت برخورد می‌کنم. البته گاهی هم یک نفر پیدا می‌شود که دست بردار نیست. خب، این به خودش بر می‌گردد. شاید خیلی‌ها بگویند که این به چه درد می‌خورد؟ اینجا یک چیز مهم است. من به کارآموزانم می‌گویم خوب است که شما اشتباهی به جای دیگری نرفتید. نه به دلیل اینکه من دانش زیادی دارم. به دلیل اینکه من نمی‌خواهم موج‌سازی کنم و اصلا خوشم نمی‌آید که از من تقلید کنند. خاصیتش این است که من به آنها می‌گویم که شما از جلسه پنجم به بعد دیدتان نسبت به شعر عوض می‌شود و با ادعا و سند عوض شده است.

چند سال است که کارگاه دارید؟

در دوره جدید چهار سال است ولی در مجموع ۱۲ سال.

از شاعران امروز کسی هست که در کارگاه شما بوده باشد؟

ببینید، اگر کسی شاعر نباشد بهتر است که هیچ‌وقت شاعر نشود. من خواننده حرفه‌ای تربیت می‌کنم.

کسی که به کارگاه شما می‌آید با استعداد شاعری می‌آید و بعد از جلسه پنجم قرار است به یک دید و تفکر برسد و رشد کند. پس چرا در این سال‌ها که کارگاه داشته‌اید شاعری نبوده که بگوید من از کارگاه باباچاهی شروع کرده‌ام.

نمی‌خواهم جواب قانع‌کننده‌ای بدهم. از ته قلبم می‌گویم من می‌بینم از جلسه پنجم به بعد اینها تشنه شعر دیگری می‌شوند و طرز تفکرشان عوض می‌شود. اینها نسبت به استعدادی که دارند، می‌توانند رشدی نسبی داشته باشند. شاعر به نظر من کسی است که چه در کارگاه باشد و چه نباشد وجود خودش را بر من تحمیل کند. من در طول این چند سال با همچنین شاعری رو به رو نشده‌ام. معروف‌ترین شاگرد من آقای محمد آشور است. شاگرد تنها کسی نیست که به کلاس می‌آید. یافته‌های من در مقاطع آتی می‌تواند نقش کارگاه را در سطحی عالی‌تر ایفا کند. اگر آدم بی استعدادی به کارگاه من بیاید من نمی‌گویم که برو، می‌گویم بنشین و شعر یاد بگیر. من نمی‌دانم که خواسته‌اش این بوده که شخصیت شعری خودش را تزریق کند یا نه، ولی تا جایی که من دیده‌ام در یک دوره خاص تمام شاعرانی که در کلاس ایشان بودند جز به شیوه ایشان به شیوه دیگری نمی‌نوشتند. من طبعا تکثیر را دوست ندارم.

سوال من این است که از کارگاه براهنی کدام شاعر درخشان بیرون آمد؟

خب شمس آقاجانی، علی عبدالرضایی و... من اولا امیدوارم که تمام شاعران خوب از کلاس براهنی بیرون آمده باشند. براهنی معتقد بود همه کسانی که به آنجا می‌آیند، شاعر هستند. من غالب آدم‌هایی را که در آنجا بودند را آدم‌های با سوادی می‌دانم و واقعا سرشان به تن‌شان می‌ارزید و خوب می‌فهمیدند و مطالعه می‌کردند. اما در اینها شعله‌وری و منش شاعری تعبیه نشده بود. مساله این است که به نظر من اینکه اینها آدم‌های باسوادی شدند کافی نیست.

نظرتان راجع به آتشی چیست؟

آتشی شاعری بود که همیشه جوان فکری و فکر جوانش را حفظ کرد. تا آخرین لحظه‌ی عمرش در شعرش جوان بود و به سرنوشت خیلی‌ها دچار نشد. شاعر معتبری که برای شاعر بودن آفریده شده بود. اما من فکر می‌کنم که یک ویراستار حرفه‌ای برای شعرهایش نیاز داشت. یک نوع شلختگی در شعرهایش وجود داشت.

آتشی خارج از قضیه شعر خیلی برای شناساندن شاعران تلاش می‌کرد. مثلا درباره هر شاعری که فکر می‌کرد چیزی برای گفتن دارد صحبت می‌کرد. ولی بعد از آتشی این اتفاق نیفتاد یا کمتر اتفاق افتاد.

آتشی ممکن بود برای هر کسی بنویسد. کاری که من نمی‌کنم. من وقتی سن کمی داشتم، آتشی حرف‌هایی درباره من زد که آنها را قبول ندارم، ولی خودش تا آخر عمرش می‌گفت من حرفی را که زده‌ام پس نمی‌گیرم. در این زمینه بسیار کار خوبی می‌کرد و ای کاش همه شاعران ما اینگونه بودند، ولی وقتی که ایشان در مورد شعر ناب صحبت می‌کند، چون در وضعیتی قرار داشت که باید یارگیری کند، یک دفعه می‌بینیم که مهین خدیوی جزو شاعران موج ناب از آب در می‌آید. یعنی این دقت انتخاب را نداشت. به همین دلیل هم کتابی که راجع به شاملو می‌نویسد خیلی بد است. ایشان شاعر خوبی بود و باید شعرش را می‌نوشت. کشف افراد هم خیلی خوب بود. اما اگر بخواهی شاملو را خراب کنی تا جایش را بگیری، آن هم آن طور، خب، کار بدی است. به هر حال همه ما حسن‌ها و عیب‌هایی داریم.

گزاره‌های منفرد بعدی را نمی‌خواهید منتشر کنید؟ به نظر من، شما تنها شاعری هستید که همیشه به روز با جریان شعر امروز ایران حرکت کرده‌اید. اما می‌بینیم که جای شما هم در نوشتن نقد روی کارهای اخیر خالی است. چرا؟

حقیقت این است که من در این سال‌ها بیشتر هوش و حواسم را به شعر متمرکز کرده‌ام. این باعث شده که من تصمیم بگیرم این کار را انجام ندهم. نقد نوشتن در سال‌هایی به صورت شغل جانبی من بود. یعنی من اول به ناشر پیشنهاد می‌دادم، قرارداد امضا می‌کردم و بعد می‌نوشتم. اما الان به اینجا رسیده‌ام. ممکن است، بگویید به دلیل خستگی است. اما اگر خستگی است، چرا برای شعر خسته نیستم؟ من دوست دارم ایران پر از شاعران خوب باشد و در من ذره‌ای حسادت نیست.

دقایق

زبان و واقعیت: روایت گسست در قرن بیستم

امیر احمدی‌آریان

■ ادبیات در قرن بیستم تکیه‌گاه بزرگی را از دست داد: واقعیت. نویسنده قرن نوزدهم دغدغه رابطه زبان و واقعیت را نداشت، لااقل این دغدغه از اولویت‌های کارش نبود. امثال بالزاک، دیکنز، استاندال و تولستوی جهان واقعی را می‌دیدند و به پیچیدگی‌ها و تناقضاتش می‌اندیشیدند و محصول تاملات خویش را در هیات رمان می‌نگاشتند تا هم، تا حد ممکن جهان واقعی را بازنموده باشند و سندی مکتوب از ماوقع عصر خویش ارایه کرده باشند، هم با نگاه انتقادی تناقضات و نابسامانی‌هایش را نشان دهند و اهداف روشنفکرانه و اجتماعی خویش را محقق کرده باشند. نویسنده قرن نوزدهم عادت به تامل در نفس نداشت و بیشتر به تامل در جهان بیرون می‌پرداخت. اینکه چگونه واقعه‌ای را روایت می‌کند، رابطه متن او با آنچه روایت می‌شود به چه ترتیب است و آیا صرف بازنمایی می‌توان لمحه‌ای از حقیقت را فاش کند یا نه، هیچ کدام دغدغه اول او نبود، شاید به جز چند استثنای انگشت‌شمار مثل فلوبر، که او هم جسمش در قرن نوزدهم بود، وگرنه از هر لحاظ نویسنده‌ای است قرن بیستمی.

اما قرن بیستم این آسودگی خیال و امکان اتکا به واقعیت را از داستان‌نویسی گرفت. بزرگ‌ترین ضربه را زبان‌شناسی سوسور وارد کرد، نظریه نیرومندی که برای همیشه تکلیف رابطه دال و مدلول، زبان و واقعیت را یکسره کرد و نشان‌مان داد که رابطه کلمه با ابژه قراردادی صرف است، زبان در عمل هیچ ربطی به واقعیت ندارد و چیزی نیست جز قراردادی بین افراد بشر برای به چنگ آوردن جهان رام‌نشدنی، خام و سرکش ماده، قراردادی است برای تولید دانش و فراهم آوردن امکان تسلط هر چه بیشتر انسان بر جهان.

نظریه سوسور، به همراه چند عامل دیگر، زیر پای بازنمایی را خالی کرد و نویسنده را در موقعیتی پیچیده و دشوار قرار داد. نوشتن به سبک و سیاق رئالیست‌های قرن ۱۹ دیگر چیزی نبود جز دروغ و پنهان کردن زخمی که گذر تاریخ بر پیکر ادبیات وارد ساخته بود. واقعیت به عنوان نقطه اتکا و آبشخور ایده و خلاقیت نویسنده از کف رفته بود، فاش شده بود که دیگر هیچ پیوند طبیعی و درونی‌ای با زبان ندارد و ادبیات اگر می‌خواهد سر پا بماند و صادق باشد، باید فکری به حال این وضعیت بکند.

در نیمه دوم قرن بیستم، پس از بزرگ‌ترین کشتارهای تاریخ بشر در جنگ جهانی دوم که کار به جای باریک کشیده و معضل حادتر شده بود، در ادبیات غرب حداقل سه واکنش به گسست رابطه واقعیت و ادبیات قابل مشاهده است.

نخست بی‌اعتنایی به کل ماجراست. فراوان بودند نویسندگانی که خود را از گزند حوادث مصون حس کردند و با وجدانی آسوده و خیالی راحت همان منطق روایی رئالیسم را به شکل‌های مختلف ادامه دادند. هر چند این دسته گاه داستان‌های خوب و قابل اعتنایی هم خلق کرده‌اند، ولی در نهایت به دلیل فقدان تامل و تحول بوتیقایی در کارشان، عملا چیزی به ادبیات عصر خود نیفزودند. اینان صرفا در نثر، محتوا و دیگر عناصر روبنایی داستان منشاء تحول شدند، سنت‌سازی نکردند و آثارشان محل معضل آفرینی نبود. رئالیست‌های آمریکای شمالی که مشهورترین‌شان ریموند کارور و الیس مونرو بودند، از این دسته‌اند. رئالیسم سوپرمارکتی کارور، یا رئالیسم عریان مونرو، به خلق داستان‌هایی ختم شد که جذاب و تاثیرگذار هستند، اما به لحاظ بوتیقایی از همینگوی فراتر نمی‌روند.

دسته دوم نویسندگانی هستند که نه تنها از این انفصال تروماتیک رنجی نکشیدند، بلکه خوشحال هم شدند و این گسست را به فال نیک گرفتند. بسیاری از نحله‌های ادبیات پست‌مدرنیستی در این شادی هم‌داستانند. این نویسندگان از کف رفتن واقعیت را چون فرصتی برای بازی با خود زبان غنیمت شمردند و نتیجه‌اش داستان‌هایی شد استوار بر منطق تصادف و بازی با کلمات و تداعی آزاد. نویسندگانی ظهور کردند که دغدغه‌شان قطع کامل ارجاع به بیرون و خودبسندگی متن بود. ریچارد براتیگن یکی از شاخص‌ترین چهره‌های این رویکرد و رمان «صید قزل‌آلا در آمریکا»ی او از گویاترین نمونه‌هاست. این رمان استوار است بر منطق تصادف، قطعاتی پراکنده که ترتیب‌شان در متن به راحتی قابل تعویض است و در مجموع متن از هیچ منطق روایی پیروی نمی‌کند. عبارت «صید قزل‌آلا در آمریکا» گاه نام خاص است و گاه نام عام، گاه رفتاری است و گاه شی‌ای مشخص و در نتیجه، به واسطه بازی براتیگن در متن، این عبارت به کل فاقد ارجاع شده است.

دسته سوم را نویسندگان متافیکشن (فراداستان) شکل می‌دهند. اینان با وجدانی معذب به تامل در ابژه میل از دست‌رفته‌شان پرداختند و رمان‌هایی خلق کردند که مساله‌شان رابطه نویسنده و واقعیت، نویسنده و شخصیت‌ها، شخصیت‌ها با واقعیت و چیزهایی از این دست بود. در این رمان‌ها نویسنده در متن حاضر می‌شود، با شخصیت‌ها سر و کله می‌زند و تقریبا همیشه در تحقق خواسته‌اش شکست می‌خورد. این رمان‌ها روایت تلاش در دناک نویسنده است برای تامل در حقیقت و گزارشی از شکست رنج‌بار اوست برای گفتن آن چه می‌خواهد بگوید. «سلاخ‌خانه شماره ۵» کورت وونه‌گات نمونه مشهوری از این دست رمان‌هاست. نویسنده می‌خواهد فاجعه درسدن در جنگ دوم را روایت کند و رمان به نوعی روایت تلاش و برای گفتن حقیقت این فاجعه است که در نهایت منجر به شکست می‌شود.