معماری شعر

گفتگو با اسماعیل نوری‌علا (پیام)

گفتگوپرداز: سعید محمدحسنی

انتشارات فروغ

معماری شعر

گفتگو با اسماعیل نوری‌علا (پیام)

گفتگوپرداز: سعید محمدحسنی

انتشارات فروغ

معماری شعر

در گفتگو با اسماعیل نوری‌علا (پیام)

نویسندگان: اسماعیل نوری‌علا، سعید محمدحسنی

طراح جلد: نیما صبور

ویراستار و صفحه‌آرا: آرش امیری

ناشر: انتشارات فروغ

نوبت چاپ: اول، تابستان ۱۴۰۲ (۲۰۲۳ میلادی)

شابک: ۷-۰۹۵-۹۶۵۳۱-۳-۹۷۸

کلیهٔ حقوق این کتاب تا پایان ۲۰۲۴ متعلق به انتشارات فروغ است.

Forough Publishing

Jahnstraße 24, 50676 Köln

Germany

Tel: 0049 221 923 57 07

www.forough-book.com

Info@forough-book.com

ISBN: 978-3-96531-095-7

فهرست

پیشگفتار ۷

ضلع یک) معماری و ساختمان ۸

ضلع دو) فرم و فرماسیون ۹

ضلع سه) تخیّل و خلاقیّت ۱۰

ضلع چهار) تمرکز و برنامه‌ریزی ۱۰

ضلع پنج) سازماندهی و نظریه ۱۱

ضلع شش) تجسّم و تصویر ۱۲

ضلع هفت) وضوح و ساختگرایی ۱۳

ضلع هشت) ارتباط، ضد ارتباط ۱۳

غیاب و خسران ۱۵

بخش یکم: کلّیّات ۱۹

فصل نخست: موازنه و فکر سفر ۲۱

فصل دوم: مقدمات سفر ۳۹

فصل سوم: خلاقیّت ۴۹

فصل چهارم: تجربه‌های کارگاهی ۵۹

فصل پنجم: ارتباط با مخاطب ۶۹

فصل ششم: انسجام ۸۱

بخش دوم: مراحل آفرینش شعر: در سه سطح جسم، جان و روان..... ۹۵

فصل هفتم: سطح اول: جسم ـ میدان اول: موضوع ۹۷

فصل هشتم: همچنان سطح اول: جسم ـ میدان دوم: محتویات ۱۱۱

فصل نهم: همچنان سطح اول: جسم ـ میدان: زبان ۱۱۹

فصل دهم: سطح دوم: جان‌بخشی ـ میدان اول: فرم ۱۲۵

فصل یازدهم: همچنان سطح دوم: جان بخشی ـ میدان دوم: ساختمان ۱۳۱

فصل دوازدهم: همچنان سطح دوم: جان بخشی ـ میدان سوم: زیبایی ۱۴۱

فصل سیزدهم: سطح سوم: روان ـ میدان اول: نوع = ژانر ۱۶۱

فصل چهاردهم: همچنان سطح سوم: روان ـ میدان دوم: حال و هوا (اتمسفر) ۱۷۱

فصل پانزدهم: همچنان سطح سوم: روان ـ میدان سوم: سبک..... ۱۸۳

بخش سوم: آفرینش و نقد..... ۱۹۷

فصل شانزدهم: یک نگاه عمودی ۱۹۹

فصل هفدهم: ضریب‌ها و مکاتب نقد ۲۰۳

فصل هجدهم: پایانه ۲۰۷

به‌جای یادداشت آخر..... ۲۱۱

نامه‌ای به یک شاعر جوان در ایران ۲۱۱

پیشگفتار

(دکتر سعید محمدحسنی)

از دوستی من با دکتر "اسماعیل نوری‌علا" حدود یک سال می‌گذرد. کتاب حاضر هم حاصل این دوستی است که مطالب آن به‌صورت نشست‌های دوساعتهٔ هفتگی در اتاق مجازی «اسکایپ» بین من و او ردوبدل شده و محتوای آن تأییدکنندهٔ مطالبی است که من در اردیبهشت ۱۴۰۰ در مورد او برای شمارهٔ مخصوص نشریهٔ اینترنتی "آوانگاردها" نوشتم و اینجا همان نوشته را به‌جای پیشگفتار کتاب حاضر تقدیم خوانندگان می‌کنم.

***

مدت‌هاست به این مسئله فکر می‌کنم که غیابِ چهل‌سالهٔ دستگاه منظم فکری دکتر اسماعیل نوری‌علا چه عوارض سنگینی برای شعر مدرن فارسی به‌همراه داشته است!

این گزارهٔ عجیبی‌ست، که نیاز به تشریح بیشتری دارد؛ چون در درون‌اش حکمی صادر شده مبنی‌بر اینکه بر شعر مدرن فارسی در دهه‌های اخیر، گویا

عوارضی تحمیل شده است. و نیز پرسشی را موجب می‌شود که عوارض، معمولاً در اثر حضور و ورود عامل فعالی بر مجموعه‌ای تحمیل می‌شود، حال چگونه غیبت شخصی، یا نبودن پدیده‌ای، قادر به ایجاد عوارض خواهد بود؟!

برای تشریح این عوارض و آن غیاب، باید هم مدرنیسم را کمی بهتر بشناسیم، هم دستگاه فکری منظم و مدرنی به نام "نوری‌علا"، و هم بی‌نظمی و تشتّت و آنتروپی بی‌سابقهٔ شعر مدرن فارسی در سه دههٔ متأخرش را؛ و این هر سه از توان و محدودهٔ این قلم و صفحه بیرون است. من تنها سعی می‌کنم کمی به ساختار این ذهنیّت، از طریق شناخت اضلاع عملکرد منظم دکتر "نوری‌علا" در محدوده‌ای به نام شعر مدرن فارسی نزدیک شوم. پس از آن مشخص خواهد شد که غیاب این ذهنیّت و عملکرد، در این سالیان، خسران بوده یا خیر!

ضلع یک) معماری و ساختمان

ابتدای دههٔ ۴۰ شمسی، زمان ورود جدی "نوری‌علا" به فعالیت حرفه‌ای در زمینهٔ «هنر مدرن» است. همه چیز از پیشنهاد ترجمهٔ کتابی با نام «گفتگویی دربارهٔ معماری» اثر "یوجین رسکین"، در خصوص معماری و طراحی و ساختمان، شروع شد؛ ترجمه‌ای که از طرف «تالار ایران» و از طریق "نادر ابراهیمی" به "نوری‌علا" واگذار شده بود. "نوری‌علا"، با تسلطی که به زبان انگلیسی داشت، دریافت‌هایی از این کتاب برد که آن دریافت‌ها تبدیل به شاخصه‌های اصولی ذهنیّت منظم و ساخت‌مند او برای همیشه شدند؛ ذهنی منظم که هر سوژه و ابهامی را می‌باید تبدیل به گزاره‌هایی ریاضی‌وار، دارای ابعاد و ساختمان و عینیّت کند، تا آن را بفهمد و این فهم را نیز باید مجدداً از همین راه عبور داده تا به مخاطب‌اش برساند.

"نوری‌علا" یاران «طُرفه» را گردهم آورد و قرار گذاشتند تا با تشکیل صندوق و پول شخصی، اقدام به چاپ و انتشار آثارشان کنند (۱۳۴۳).

اولین تجربهٔ جریان‌سازی، با تفکری خودباور، پلورالیستی و دموکراتیک، به دور از فرقه‌گرایی و باندبازی، به ضلعی از اضلاع ذهن منظم تبدیل شد. و شماره‌های

آرم‌دار «جُنگ طرفه» نیز تریبون جمعی شد که زبان و بیان و شکل و محتوایشان نو بود. یاران «طرفه»، هستهٔ اولیه‌ای که بعدها «موج نو» نام گرفتند، تنها شاعر محسوب نمی‌شدند و از روی اتفاق نبود که معمار، مهندس، طراح، نقاش، نمایشنامه‌نویس و سینماگر هم در میان‌شان بودند، و بعدتر خیل شاعران جوان به آنها پیوستند.

خط، طرح، اندازه، بُعد، ساختمان، و گرافیک که خلاصهٔ به‌صرفه و موجز و مدلل طراحی‌ست، در ذهن او با کلمه، بلاغت، معنا، تصویر و نظریهٔ ادبی ارتباط پیدا کرد. ذهن جوان‌اش داشت که طراحی و کمپوزیسیون و نظام‌بندی می‌یافت.

ضلع دو) فرم و فرماسیون

همزمان با شروع مدرنیسمی بی‌سابقه در ظاهر جامعهٔ شهری، و رفرم پیشنهادی دولت شاهنشاهی با نام «انقلاب سفید و اصلاحات ارضی»، عرصهٔ هنر و ادبیات دستخوش تغییراتی وسیع شد تا بازتاب این مدرنیسم را در هنر نیز بنمایاند.

"فریدون رهنما"، تنها سلیقه‌ای به خرج داد و برایشان، همزمان با اوج‌گیری سینمای موج نو در فرانسه، پیشنهاد نام «موج نو» را هدیه آورد.

پرتوهٔ «موج نو» اما "نوری‌علا" نبود بلکه "احمدرضا احمدی" بود؛ جوان خوش‌تیپ و شوخ‌طبعی که "مهرداد صمدی" او را به جلسات «طرفه» آورده بود و در آنجا "نوری‌علا" با معظلی زیبا و بهم‌ریخته و بی‌ساخت به نام شعرهای "احمدرضا احمدی" روبرو شد!

انبوهی از تصاویری نوین و زیبا که بی‌هیچ طراحی و کمپوزیسیون و ساختاری، روی هم تلنبار می‌شد. یک تصادفی‌نویسی سوررئالیستی که نمی‌شد به‌خاطر بی‌ساختی، از خیر زیبایی خیره‌کننده‌اش گذشت!

شاید عجیب باشد ولی واقعی‌ست اینکه:

آنچه در دو کتاب درخشان «روزنامهٔ شیشه‌ای» و «وقت خوب مصائب» از شعر "احمدرضا احمدی" سراغ داریم، "واو" نندار و کامل، از اولین سطر تا آخرین

صفحه‌اش را "مهرداد صمدی" و "نوری‌علا" ویراست کرده و به آن شکل و طرح و ساخت داده باشند!

ضلع سه) تخیّل و خلاقیّت

وقتی "رؤیایی" کتاب «دریایی‌ها» را منتشر ساخت و مورد حملهٔ شدید دکتر "براهنی" قرار گرفت که «فرزند کویر و بچهٔ دامغان که به عمرش دریا را ندیده، چگونه زیستی را که تجربه نکرده به وادی کلمات کشانده است!؟» و به‌نوعی، اتهام تصنع و سرهم‌بندی را به شعر "رؤیایی" وارد ساخت، ذهنی منظم هم به داد "رؤیایی" رسید و هم به فریاد «موج نو»! "نوری‌علا" در هشت شمارهٔ "فردوسی" ۱۳۴۴، در دفاع از «دریایی‌ها»، چنان طرح منظمی از ساختار خلاقیّت و تخیّل شاعرانه را در قالب نوشتاری تئوریک و منطقی به آگاهی جامعهٔ ادبی رساند که دکتر "براهنی" تنها به گرفتن یک خطای املایی بسنده کرده و سکوت کند!

«موج نو» تئوریسین خود را یافته بود. کسی که از ابهام‌ها، شفافیّت و وضوح می‌سازد، از دفورمیسم و آمورفیسم شعر "احمدرضا"، «وقت خوب مصائب» می‌سازد، و از شکست تئوریک "رؤیایی"، بازگشت پیروزی‌سازی برای تخیّل نوین و مدرن می‌سازد، حتماً همان کسی است که می‌تواند برای شعر گریخته از توازن کلاسیک و موزونیّت تقارن‌زدای "نیما"یی نیز فکری بکند!

ضلع چهار) تمرکز و برنامه‌ریزی

"نوری‌علا"، که کارمند سازمان برنامه و بودجه بود، برای همین ذهنیّت منظم‌اش در برنامه‌ریزی، و اولویت‌بندی و ساختارسازی، طرف مشاورهٔ بسیاری از سازمان‌ها و شرکت‌های بزرگ نوپایی می‌شود که در پی اوج‌گیری مدرنیسم در کشور، پی‌درپی به‌وجود می‌آمدند، به ثبت می‌رسیدند، و فعالیت‌شان را آغاز می‌کردند. او اساسنامهٔ سازمان تعاون و بسیاری از شرکت‌ها را تنظیم می‌کند. اساسنامه‌نویسی، شغل دوم او می‌شود! و همگان این استعداد او را می‌ستایند.

در این‌میان، پس از ماجرای اعلام تمایل حکومت برای تشکیل کنگره‌ای از نویسندگان ۱۳۴۶، برخی از اهل قلم مبارز، با محوریّت نخست "آل‌احمد" و سپس "به‌آذین"، همراه با تلاش و همّت "اسماعیل نوری‌علا"، گرد هم آمده و برای نپیوستن به کنگرهٔ فرمایشی، در اقدامی سریع و با پیشدستی، «کانون نویسندگان ایران» را تشکیل داده و علنی می‌کنند. "نوری‌علا"، صاحب یکی از امضاهای نُه نفر مؤسسان «کانون» است. شبانه بقیهٔ امضاها را جمع می‌کنند. طبیعتاً نوشتن و تنظیم اساسنامه هم به متخصص اساسنامه‌نویسی سپرده می‌شود، و در جلسات متعدد روی بندبند ساختار و ارکان «کانون» بحث و تبادل نظر می‌شود.

ذهن منظم، ارزش‌های خود را آشکارا به اثبات می‌رساند.

ضلع پنج) سازماندهی و نظریه

موقعیت "نوری‌علا"، به‌عنوان جریان‌ساز و تئوریسین «موج نو»، یک وضعیت غریب و دوگانه است.

کسی که ذهنیّتی منظم، مهندسی، و ساخت‌محور داشته، در وسط انبوهی از بی‌شکلی، غرابت، ابهام، و ناموزونی چه باید می‌کرده است!؟ حجمی از دل «موج نو»، در پی فرقه‌گرایی و تشکیل دسته و صدور بیانیه می‌افتند. عده‌ای از مستعدترین شاعران طرفه‌نشین امواج نو نیز مسحور غرایب و ابهامات و رازآمیزی کلمات می‌شوند و (دیگر) می‌شوند! «شعر دیگر» در ۱۳۴۷ یعنی «ما، دیگر از "موج نو" نستیم»!

هر دوی آنها آبسترکت سازند و از طراحی و کمپوزیسیون و وضوح موج نوی "نوری‌علایی" است که می‌گریزند تا به سوی دریاهای ابهام و غرابت بادبان برافرازند. این شروع شعر مشکلِ بی‌شکل و مبهم است! به این نقطه در انتهای سخن بازخواهیم گشت.

«پیام» اما می‌ماند و تصمیم می‌گیرد که مرزها و مواضع اصولی «موج نو» را، هم در قبال انشعابات زیرگروه‌اش («شعر دیگر» و «شعر حجم» و "احمد رضایی") و هم

در برابر شعر نوی غیر«موج نو»، به وضوح و نظمی که دیگر جزو ذهنیّت‌اش شده تشریح نماید، و کتاب «صور و اسباب در شعر امروز» (۱۳۴۸) محصول چنین کوششی است.

«صور و اسباب»، شاهکار این ذهن جوان و منظم است. «شعر نو» تا آن‌زمان یک چنین طبقه‌بندی، تشریح، سازماندهی ساختاری، و طراحی شگردها و مهارت‌هایی به خود ندیده بود.

ضلع شش) تجسّم و تصویر

بارقهٔ دیگری از آن ذهنیّت منظم و ساختارمند زمانی خود را نشان داد که او برای اولین‌بار جامعهٔ شعر امروز را با پدیده‌هایی به نام «جزوهٔ شعر» (۱۳۴۵) و سپس «کارگاه شعر» (۱۳۵۱) آشنا کرد.

صفحه‌ای از "فردوسی"، با این نام، تحت اختیار "نوری‌علا" قرار گرفت؛ درحالی‌که، همزمان، دکتر "براهنی" و "دستغیب" و "سپانلو" نیز بخش‌های صفحهٔ شعر مجزائی را در "فردوسی" اداره می‌کردند! شاعران سراسر ایران، نامه‌های خود را برای "فردوسی"، با نام هرکدام از این منتقدان چهارگانه که تمایل داشتند ارسال می‌کردند. رونق بازار کارگاه شعر، خیره‌کننده بود.

"نوری‌علا"، به‌عنوان نظریه‌پرداز «موج نو»، پس از انشعابات «شعر دیگر» و «شعر حجم»، ضمن ترسیم اصول اساسی «موج نو» حول محور ایماژیسم نوین، ایرادات شعر "احمدرضا"، یعنی آمورفیسم و دفورمیسم را نیز ترمیم کرده، با تأیید معناگرایی "نیما" و "شاملو"، زاویه‌ای کاملاً مخالف با مغلق‌نویسی، ابهام، شطحیات و معنازدایی اتخاذ می‌کند، و نام شکل ترمیمی و اصلاحیِ موج نوی پس از انشعابات را «شعر پلاستیک» یا «تجسمی» می‌گذارد..

پر واضح است که «تجسم» جسمیّت یافتن طرح‌های ذهنی-عاطفی پیچیده در تصاویر زبانیِ قابل فهم است. و با لاادری‌بازی و راز و شطح و شهود و حجم‌سازی‌های ابهامی و بی‌نظمی و پرحرفی کاملاً مخالفت دارد.

ضلع هفت) وضوح و ساختگرایی

سه سال پیش از وقوع انقلاب اسلامی در ایران، "نوری‌علا" برای ادامهٔ تحصیل و اخذ دکترای جامعه‌شناسی به لندن می‌رود. انتخاب تزی خاص با عنوان «جامعه‌شناسی سیاسی تشیّع»، در اوج دورهٔ ثبات دیکتاتوری سلطنت، نمونه‌ای از نبوغ و خلاقیّت ذهنی منظم در پیش‌بینی علمی و ساختاری‌ست که در آن‌دوران پرتب و تاب از نظرها دور می‌ماند، حال آنکه سفر "میشل فوکو" در زمان اوج‌گیری انقلاب به تهران و مشاهدهٔ تظاهرات میلیونی مردم بسیار به چشم می‌آید!

"نوری‌علا" چندماهی پس از پیروزی انقلاب، از "تز" خود دفاع کرده و به تهران بازمی‌گردد.

ضلعی دیگر از اضلاع منظم ذهنیّت جریان‌ساز و برنامه‌ریز او در فهم ابهامات و کشف نظام‌ها، تکمیل می‌شود. اما فرصت کوتاه است و به‌زودی باید وطن‌اش را برای مدتی دراز ترک کند.

ضلع هشت) ارتباط، ضدارتباط

تب و تاب انقلاب، و انواع اختلافات و انشعابات فکری و عقیدتی، «شعر مدرن» و «موج نو» را به حاشیه و حتیٰ خاموشی می‌کشد.

پس از انقلاب و مهاجرتِ "نوری‌علا"، در جریان فستیوال شعری در سوئد، یاران قدیم «موج نو»، "رؤیایی" و "نوری‌علا"؛ با هم دیدار کرده و در جلسه‌ای "رؤیایی" به سختی "نوری‌علا" را به باد انتقاد گرفته و متهم به بی‌دانشی به جهت عدم همراهی با «شعر حجم» می‌کند.

"نوری‌علا" اما اتهامات محفلی "رؤیایی" را مدتی بعد به‌صورت مستدل، علمی، شناخت‌شناسانه و بلاغی، در قالب نوشتاری مفصل و چند بخشی پاسخ می‌دهد که به شکل کتاب «تئوری شعر» منتشر می‌شود.

«تئوری شعر»، دفاع بلندبالایی‌ست از وضوح، شفافیّت، ساختارمندی، منطق،

معنـاگرایی، و شـعریّت؛ کـه بـه شـکل نجیبانـه و مسـالمت‌جویانـه‌ای مواضـع مشکل‌نویسان و مبهم‌گویان و شطح‌سازان را به نقد کشیده است.

در اوج دوران پختگی ادبی و اجتماعی‌اش، "اسماعیل نوری‌علا" معضل اصلی شعر مدرن و جامعهٔ روشنفکری ایران را معضل «communication و ارتباط» ارزیابی می‌کند. و ضدیّت با آن کوششِ برای ایجاد ارتباط با مخاطب را خطری بزرگ می‌داند که به‌زودی در لایه‌های مختلف جامعه نیز تسری پیدا کرده و ارزش‌ها و معیارهای ادبی و هنری را دستخوش بحران‌های بسیار خواهد کرد.

"نوری‌علا" می‌گوید «در کلاس‌های درس اساتید بزرگ جامعه‌شناسی در لندن، متوجه و متعجب شدم که حرف‌های آنها را خوب می‌فهمم! و این برخلاف تصوّر و انتظار من از امر مهم و امر زیبا بود. چراکه در ایران،به‌ویژه در میان هنرمندان و شاعران، چنین رایج شده بود که هر چه را که بفهمی بی‌ارزش است و چیزی زیبا و مهم است که آن را نفهمی و بیشتر از خود هنرمند باید کاری کرد که دیگران آن را نفهمند!! وگرنه متهم به بی‌سوادی و بی‌ارزشی می‌شوی. اما در غرب، تا چیزی را نفهمند مطلقاً تأیید نکرده و اگر چیزی را نفهمند به سادگی می‌گویند: نفهمیدم!»

ریشه‌های پیدایش و گسترش ثانویهٔ شعر مشکل‌گوی و مغلق‌نویس و پیچیده‌نمای نامفهوم، در همین ناسازهٔ ارزش شدهٔ «لزوم عدم ارتباط» است؛ یک ریاکاری تئوریک و کلاهبرداری ریتوریک که به مخاطب شعر اطمینان کاذب می‌دهد که «اگر شعر را نفهمیدی یعنی موفق شده‌ای در شبکهٔ پیچیده‌ای از ارتباط قرار بگیری؛ در این صورت است که فهمیده‌ای، اما خودت نمی‌دانی! ضد ارتباط تو بالاترین ارتباط با امر مبهم و سابجکتیوی به نام شهود و شعر است!! پس به‌جای اینکه بگویی می‌فهمم، بگو حس می‌کنم!»

"نوری‌علا" به پشت‌سرش که نگاه می‌کند می‌بیند تمام عمر تلاش ادبی و هنری‌اش برای تشریح و تأکید بر اهمیت ارتباط‌گیری در هنر و اندیشه، یا همان رسانایی، بوده است. او شعر گریزان از ارتباط زبانی، مفهومی، احساسی و عاطفی را «شعر اصم» (یا لال) می‌خواند.

"پیام"، از همان ابتدای کار، با کشف اصل غامض «ارتباط و ضدارتباط»، به سامان دادن و تکامل بخشیدن به دستگاه فکری هشت‌ضلعی منتظم خود دست می‌یابد.

غیاب و خسران

غیبت "پیام"، غیبتی طولانی و بعید شد. غیبت او و غیبت شاگردان مستعدی که در کارگاه شعر پرورده بود، غیبت نظم و ساختار بود. به دلایل‌اش نمی‌پردازیم، تنها به این مسئله از زاویه‌ای دیگر نگاه می‌کنیم.

آشکار است که دههٔ شصت، دههٔ سالاری سبکیِ «شعر سپید» "شاملویی" و تحلیل تدریجی شعر مدرن «موج نویی» و حتا «شعر نوی» "نیمایی"ست.

در آن دوران، گرچه «شعر سپید»، با آن گستردگی گروندگان جوان و متعهدش، از ارائهٔ یک کتاب تئوریک یا حتیٰ مقاله و رساله‌ای در تبیین اصول و قواعد و مختصات، ناتوان بودن‌اش را نشان داد، اما در همان حال مشخصاً بر اصولی چون معنامندی، موسیقی کلام و نابیّت، پای فشرد.

اما پس از پایان جنگ ایران و عراق، فروپاشی اردوگاه چپ، و نضج نهضت جدید ترجمه، گفتمانی به نام «پست‌مدرنیسم»، با نزدیکی‌های تئوریک با پساساختگرایی، شعر و ادبیات ایران را دستخوش تحولات گسترده‌ای ساخت.

دکتر "براهنی"، با ذهنی بسیار خلاق اما بی‌نظم، گفتمان زبانیّت و پسامدرنیسم را تلفیق کرده و معتقد به تعطیل معنا و رفع سلطهٔ «نحو» از شعر فرامدرن فارسی شد: تخریب زبان برای آزادسازی زبان! پریشان‌گویی برای رفع سلطهٔ «نحو»! معنازدایی به‌جای تکثیر رمزگان معنایی! و تخریب اشکال، حتماً برای رسیدن به سیالیّت شکل!

خوب به گزاره‌های فوق نگاه کنید: آنارشی، تخریب، آنتروپی، ابهام، ضدارتباط، عدم شفافیت، و عدم قطعیّت... اینها که همگی بر سر شعر ساختگرای سپید و تجسمی و موج نویی و "نیمایی" آوار شود، چه خواهد ماند؟ نامش را باید چه گذاشت؟

من عمل شتابزدهٔ برخی از آماتوران تشنهٔ جریان‌سازی در این‌خصوص را تنها می‌توانم فاشیسم و تروریسم ادبی نامگذاری کنم؛ که آوارش بر سر کلّیّت شعر مدرن فارسی فرو ریخته و جامعهٔ عمومی و هنری نیز هر دو ـ شعر و شاعران ضدارتباطی ـ را کنار زده و به چهاردیواری محافل کافه‌ای و تیراژهای زیر صد، تبعید کرده‌اند.

تقاص از این بدتر؟ خسران از این بالاتر؟

آیا دژ دقیق و استواری که، با عنوان دستگاه منظم فکری "پیام"، اضلاع واضح هشت‌گانه‌اش را برشمردیم، نمی‌توانست نقشهٔ راه و سیستم پدافندی شعر مدرن فارسی باشد، در برابر هجوم ویرانگر همان امری که در دههٔ هفتاد با عنوان‌هایی چون عدم قطعیت، معنازدایی، زبانیّت و زبان‌پریشی، کلّیّت شعر مدرن فارسی را به بحران مشروعیت کشاند؟

هر هشت ضلع برشمرده از سیستم تئوریک نظریهٔ ادبی هنری "پیام"، چون هشت دروازه‌ای بود که می‌توانست کلّیّت ساختاری شکل و محتوای شعر مدرن فارسی را از ویرانی و بی‌شکلی و بی‌معنایی پناهگاه و حصار امن باشد. اما دقیقاً برعکس شد و هر دری را ابتدا برعکس کرده و بعد به سمت ورود سپاه پریشانی و بی‌نظمی بیشتر و بیشتر گشودند. البته کسی به "نوری‌علا" کاری نداشت، و من دارم اتفاقاً همین غیاب را بررسی می‌کنم و می‌دانم اگر او در آن مقطع در میدان ادبی ایران حاضر بود، با جسارت و توان بالای تئوریک و قدرت جریان‌سازی و سازماندهی و برنامه‌ریزی که دارد، و با داشتن آن ذهن منظم زیبا، در برابر هرگونه ابهام، بی‌نظمی، بی‌شکلی، بی‌نظامی، بی‌ارتباطی، و بی‌معنایی در فرم و ساختمان شعر مدرن فارسی موضعی دقیق، روشن، منظم، شکل‌گرا، نظام‌مند، ارتباط‌ساز و بامعنا اتخاذ می‌کرد، و به راحتی اجازهٔ ورود سیل‌آسای وحشت‌انگیز بی‌نظمی و معنازدایی و تفاخر به نفهمی را نمی‌داد.

"پیام"، با وجود دوستی طولانی با دکتر "براهنی"، از همان دههٔ چهل، جناح تئوریک منظم خود را در برابر آتشبار خلاق و بی‌نظم او سامان داده و در چندین

بزنگاه مهم نبرد تئوریک، مچ "براهنی" را خوابانده بود؛ و این نبرد تئوریک چه برکاتی که برای شعر نوین فارسی دربرداشت؛ فارغ از اینکه کدام پیروز باشند و کدام بشکنند.

غیاب "پیام"، غیاب دستگاه منظم ذهنی خلاقی بود که "براهنی" را از هم‌نبردی سرآمد و حریفی هم‌شأن محروم ساخت؛ فضای تئوریک نقد ادبی تک‌قطبی شد و "براهنی" خود آن را «بحران رهبری نقد ادبی» نامید.

غیاب او، خسران بزرگ تئوریک شعر مدرن فارسی بوده است.

او در نزدیکی‌های هشتاد سالگی‌اش همچنان، دقیق، منظم، پرکار، نظام‌مند، ضدابهام، معناگرا، ساختگرا، و ارتباط‌اندیش فکر می‌کند و سخن می‌گوید و می‌نویسد. آیا در این عصر ارتباطات، در این دهکدهٔ کوچک جهانی، در این دنیای امواج صوت و تصویر، شعر و هنر امروز ایران می‌تواند به بازگشت نظم و وضوح و فرم و معنا و زیباشناسی و انسجام و تعادل امیدوار باشد؟

هفتم اردیبهشت ۱۴۰۰

بخش یکم:

کلّیّات

فصل نخست:

موازنه و فکر سفر

سعید: استاد، آشنایی و همصحبتی با شما موجب شده که من نسخهٔ چاپ نشدهٔ کتابم را با نام "موازنه" برایتان بفرستم. می‌دانم که قصدم از این گفتگو ـ که معلوم نیست تا چه زمانی طول بکشد ـ آگاهی یافتن از نظرات شما دربارهٔ شعر امروز ایران است. اما شاید بد نباشد گفتگویمان را با این پرسش آغاز کنم که نظر شما کلاً دربارهٔ مطالبی که در آن کتاب نوشته‌ام چیست؟

نوری‌علا: درود بر شما. بله، شروع خوبی است. هرچند که غیبت نیم‌قرنیِ من از ایران، و مشکلات موجود در راه ارتباط، چندان مرا در موقعیت اظهارنظری مبتنی بر آگاهی از اوضاع و احوال شعر اکنون ایران ـ که کتاب شما دربارهٔ آن است ـ قرار نمی‌دهد، اما می‌توانم بگویم که کتاب شما دریچه‌ای را بر نگاه من به شعر کنونی ایران گشوده که جنبه‌ای خبری و عینی دارد.

پس از اینجا آغاز کنم که، به باور من، یک‌وقت هست که راجع به «ایدهٔ موازنه» صحبت می‌کنیم و یک‌وقت هم هست که راجع به «کتاب موازنه»ی شما. از نظر من، اینها دو موضوع مختلف‌اند.

در مورد ایده‌ای که شما در کتاب مطرح کرده‌اید و هدف‌اش را، به‌درستی، «آسیب‌شناسی شعر امروز ایران» تعیین کرده‌اید، من اینطور می‌فهمم که شما وقتی به محصولات شعری امروز ایران نگاه می‌کنید قضیه را مثل قطاری می‌بینید که از ریل خارج شده، یا ترمزش بریده و همینطور دارد می‌رود. حالا شما پیدا شده‌اید و می‌گویید: «ایست! باید موازنه‌ای برقرار باشد! باید یک نوع تعادلی وجود داشته باشد. نمی‌شود به سودای مکتب‌سازی و دکان‌بازی، یک چیزی را در یک مجموعهٔ سیستمیک بزرگ کرد و گفت این مهم است و من می‌روم دنبال‌اش».

من پیشنهاد برقرار کردن موازنهٔ شما را اینگونه می‌بینم. می‌گویید برگردیم و ببینیم چگونه باید در درون این «محصولات» موازنه، یا نوعی تعادل، برقرار کرد.

اما، در همان ابتدای شنیدن سخن شما، در ذهن منِ مخاطب این پرسش هم مطرح می‌شود که خُب، خود آقای دکتر سعید محمدحسنی «موازنه» را چگونه می‌بیند که دارد دعوت می‌کند به اینکه بیاییم موازنه‌ای برقرار کنیم. در نتیجه، در همان قدم اول باید نشست پای حرف ایشان و دید که تلقی ایشان از موازنه چیست. و این هم بلافاصله برمی‌گردد به تعریف شما از شعر؛ برمی‌گردد به نظر شما در مورد اجزای شعر؛ برمی‌گردد به اینکه شما به هر کدام از این اجزاء، در داخل مجموعهٔ یک شعر، چه ضریبی از اهمیت و نقش می‌دهید؛ یعنی همهٔ اینها موکول می‌شود به اینکه نظر خود دکتر سعید در موردشان چیست؟

اما وقتی از این افکار دور شده و به خود کتاب شما می‌پردازم، می‌بینم آن وزنی را که شما به «کلام و زبان به‌کار رفته در شعر» می‌دهید، برای منی که به‌شخصه اصلاً شعر را جزو «هنرهای کلامی» نمی‌دانم سنگین است. برای من، «کلام در شعر» مثل مادهٔ مورد استفاده در «آفرینش مجسمه» است که با «سنگتراشی» فرق دارد.

مجسمه‌سازی کار هنرمندی است که برای بیان مقصود خود از سنگ یا دیگر مواد شکل‌پذیر استفاده می‌کند. در نتیجه، برای من «عدم موازنه» وقتی پیش می‌آید که «مواد کار» بر فکری که می‌خواهد از طریق آنها بیان شود پیشی می‌گیرد و مهم‌تر می‌شود، امری که ـ به‌خصوص در مورد شعر پس از انقلاب ایران ـ نه به دلایل هنری، بلکه به دلایل سیاسی، پیش آمده است.

به نظر من، این وضعیت بیشتر در پی فشار سیاسی پیش آمده و در فضای شعری اینگونه تصمیم گرفته شده که بیاییم اصلاً معنا را کنار بگذاریم و کلاً به کلام و به زبان شعر بپردازیم. چون در این حوزه هم می‌شود کارهایی کرد، هنرنمایی‌هایی کرد، و هم از لحاظ سیاسی گرفتاری ایجاد نکرد.

این جریان همینطور بزرگ و بزرگ‌تر شده و رسیده است مثلاً به «مکتب زبانیّت»، همراه با یک مقدار اشاره‌ها به منابع فرنگی؛ که اصلاً معلوم نیست آنچه که آن منابع فرنگی راجع به «زبان خودشان» می‌گویند ــ همراه با قابلیت‌ها و تاریخ و ریشه‌های آن زبان در شعرشان ــ چگونه می‌خواهد به داخل زبان فارسی منتقل شود. به نظر من، سرچشمه‌های این عدم موازنه در این واقعیت آشکار نهفته است. در نتیجه، فکر می‌کنم که از نویسندهٔ یک مطلب، یا طراح یک فکر مربوط به موازنه، باید پرسید که در تعریف شما از موازنه چه هست و در کدام ساحت شعر اتفاق می‌افتد؟

س: استاد، بگذارید این سؤال را از خدمت شما بپرسم: این را که می‌گویید «شعر را هنر کلامی نمی‌دانید» برای من توضیح بدهید. من فکر نکنم از کس دیگری این سخن را شنیده باشم. این صحبت جدید است و من جایی نشنیدم که شعر هنری کلامی نیست.

ن: من، حتی نیم‌قرن پیش هم، در کتاب "صور و اسباب"، راجع به اینکه شعر جزو ادبیات نیست مطالبی نوشته‌ام. البته آن‌موقع نمی‌گفتم «شعر هنری کلامی نیست» می‌گفتم «شعر جزو ادبیات نیست، جزو هنرهای پلاستیک است». به همین

دلیل هم چهار سال بعد از آن کتاب، عبارت «شعر تجسمی» را ــ که به مجسمه‌سازی، یا «جسم بخشیدن» به فکر، نزدیک است ــ مطرح کردم.

س: اما، ما هنر موسیقی را هم داریم که جنس‌اش کار روی «اصوات» است. در ادبیات هم جنس کار ما، یعنی مجموعهٔ کارمان، روی «زبان» است.

ن: من این اعتقاد را ندارم.

س: همین را می‌خواهم برای من توضیح دهید. از نظر شما جنس کار در شعر چیست؟

ن: «خیال» یا به‌قول این‌روزی‌ها «تصویر»، و هر دو معادل «ایماژ» فرنگی.

س: لطفاً این را به شکل عینی مشخص کنید تا من متوجه بشوم. یعنی مواد خام در هنر خطاطی چیست؟ در نمایش چیست؟ در موسیقی چیست؟ در مجسمه چیست؟ در شعر چیست؟ مثلاً در نقاشی، با خط و رنگ سر و کار داریم.

ن: شما دنبال پیدا کردن «وسیلهٔ بیان» برای یک فکر هستید نه خود آن فکر. اما «وسیلهٔ بیان» معادل خودِ آنچه که باید به‌وسیلهٔ آن بیان شود نیست و در مقابل آن اهمیت اول را ندارد. اهمیت مال آن چیزی است که سوار بر «وسیله» می‌شود و از این وسیله استفاده می‌کند.

س: مثلاً هنر نقاشی از چه ساخته شده؟

ن: از شکل‌ها و رنگ‌هاشان!

س: اگر چنین باشد وقتی هنر انتزاعی در نقاشی درست می‌شود تکلیف شکل چه می‌شود؟ یا تکلیف رنگ چه می‌شود؟

ن: من وقتی می‌گویم «شکل» و نمی‌گویم «طرح» منظورم مجموعهٔ فیگورها و رنگ و فریم (محدودهٔ انتخابی نقاش که می‌تواند در قابی هم قرار گرفته باشد یا نباشد) است. همهٔ اینها هستند که «شکل» را ایجاد می‌کنند. یا مثلاً، در موسیقی

اصل قضیه این نیست که مجموعه‌ای از صدا تولید می‌شود، بلکه منظور آن است که این صداها در یک «ارکستراسیون» جا دارند، و ریتم و هارمونی و فراز و نشیبی را طی می‌کنند. ما با اینها سروکار داریم نه با صداها.

در واقع شاید اگر از خود «هنر» شروع کنیم و بعد برسیم به هنرهایی همچون موسیقی و غیره درست‌تر باشد. چرا که هنر امری «همه‌شمول» و گسترده است. من از این حکم عام آغاز می‌کنم که «هنر بیان واکنش‌های عاطفی ذهن انسان است نسبت به خبرهایی که به ذهن می‌رسد، آن بیان هم به قصد تأثیرگذاری بر مخاطبان است».

س: اما این خیلی کلّی است. اگر بخواهیم وارد جزئیات هر کدام از هنرها بشویم چه؟

ن: بنا بر آنچه که گفتم، کلّ هنرها ــ یا، به‌طورکلّی، هنر ــ در منطقهٔ «تفکر انتزاعی» قرار می‌گیرد. اصلاً در هیچ هنری «وسیلهٔ بیان» جایگزین خودِ «بیان» نمی‌شود. شما وقتی یک رقص را نگاه می‌کنید، به «بیان رقص» توجه می‌کنید: این رقص دارد چه‌کار می‌کند؟ حالا در اجرای آن می‌آییم زیباترین حرکات را انتخاب می‌کنیم، نرم‌ترین حرکات را انتخاب می‌کنیم. شما به‌محض اینکه معنا را از پشت رقص بگیری، متأسفانه به‌اصطلاح امروز می‌شود «حرکات موزون» که دیگر «هنر رقص» نیست مجموعه‌ای از حرکات موزون است که می‌تواند چشمگیر باشد، اما هنر نیست. در شعر هم سهم زیبایی‌آفرینی در زبان، درواقع نوعی «سخنوری» است. یک آدم سخنور می‌تواند با کلام بازی کند، گرامر آن را برهم بزند، و نظایر این حرف‌ها؛ ولی این به هنر ربطی ندارد. به نظر من، عین این می‌ماند که در اصفهان عده‌ای در میدان شاه نشسته‌اند و دارند صنایع دستی درست می‌کنند. آنها صنعتگرند نه هنرمند.

س: من سهم زبان را مشخص کرده‌ام و در کلّ کتابم بارها روی این قضیه تأکید کرده‌ام که «تقلیل‌گرایی» یکی از آفات جدی و آسیب‌های جدی ما

است که شعر را به یکی از عناصرش تقلیل می‌دهد. اما الآن هم به خاطر خودم می‌خواهم از شما یاد بگیرم و بفهمم. من فکر می‌کنم که مجموع ادبیات هنری کلامی است، که با کلام سر و کار دارد، یعنی ماهیت و محدودهٔ خودش و مانعیت خودش از دیگر هنرها را به‌وسیله کلام نشان می‌دهد.

ن: من فکر می‌کنم شاید بهتر است بگوییم که «ادبیات و شعر هنرهایی هستند که برای بیان مقصودشان از کلام استفاده می‌کنند». این نوع تعریف می‌تواند «کلام» را در حوزهٔ «وسیله» قرار دهد نه در حوزهٔ «هنر». به‌خصوص اگر اصرار داشته باشیم که شعر هم جزئی از ادبیات است، آنگاه می‌توانیم بگوییم که «شعر» هم هنری ادبی است که برای بیان خودش از کلام استفاده می‌کند؛ یا مجسمه‌سازی هنری است که برای بیان خودش از سنگ و سایر مواد مادی استفاده می‌کند، از جسم استفاده می‌کند، از مادهٔ پذیرندهٔ پلاستیسیتهٔ (یا «شکل‌پذیری») استفاده می‌کند.

س: استاد، این یک مقدار فروکوفتن نیست!؟

ن: چرا؟

س: چون نمی‌دانم آن مبحث "ویتگنشتاین" را مطالعه کرده‌اید که می‌گوید «تجربهٔ انسانی تا به زبان درنیاید در عدم منزل دارد»؛ یا آن بحث "هایدگر" که «زبان خانهٔ هستی» است؟ اصلاً بدون زبان، ما نمی‌توانیم فکر کنیم، نمی‌توانیم حرف بزنیم.

ن: حتماً اینطور است. ولی همچنان می‌گویم که این زبان وسیله است برای فکر کردن، برای تجسم کردن. آیا «فکر» آفرینندهٔ «زبان» است یا زبان ــ که در این فرض معلوم نیست از کجا پیدا شده ــ فکر را می‌آفریند؟

س: من البته مرزهای بین هنرها را که برخی‌شان از زبان استفاده نمی‌کنند می‌فهمم. مثلاً هنر نقاشی هیچ استفاده‌ای از زبان و کلام نمی‌کند، اما برای فردی هم که کَر است و کلامی نشنیده و به‌کار نبرده، به راحتی قابل

ارتباط است. یا موسیقی می‌تواند از هیچ کلامی استفاده نکند و کاملاً کار خودش را انجام دهد. ولی در شعر، آیا می‌توانیم شعری داشته باشیم که کلام در آن نباشد؟

ن: نه. چون «وسیلهٔ بیان»اش کلام است.

س: نه. الآن دیگر وسیله بیان نیست، تمام موجودیت آن می‌شود.

ن: من درست همین حرف را قبول ندارم.

س: حالا از راه برهان خلف برویم. آیا می‌توانیم برای ساختن شعر از «وسیله»ی دیگری استفاده کنیم؟

ن: از نظر من می‌توانیم. اما در همین حوزهٔ زبان چرا راه دور برویم؟ به یک نکته توجه کنید: اگر زبان عامل اصلی شعر باشد، آنگاه هیچ شعری در دنیا قابل ترجمه نیست.

س: بله. بخشی از شعر در ترجمه درمی‌ماند.

ن: همان بخشی که به «سخنوری» مربوط می‌شود که احتمالاً قابل انتقال نیست.

س: استاد، از نظر من خط قاطعی بین این دو ساحت وجود ندارد که بگوییم این بخش جزو سخنوری است و این بخش جزو شعریت است و این بخش جزو... اینها با هم یک مجموعهٔ کامل را می‌سازند. این شیر و شکری است که در همدیگر جوش خورده‌اند.

ن: نه. من این حرف را قبول ندارم. سهم سخنوری ــ در آن معنا که من می‌گویم ــ همان «ارزش اضافی» است که در اقتصاد می‌گویند. فرق یک «شعر لخت» با یک «شعر شعبده‌بازی‌کننده در زبان» آن است که دومی دارای یک «ارزش اضافی» است که بر شعریتِ اثر اضافه شده است. از نظر من، اینکه شاعر بهترین (به معنی مناسب‌ترین) زبان را برای بیان فکر خود به کار ببرد کوششی است برای تحصیل «ارزش اضافی».

س: استاد، من متوجه منظور شما می‌شوم. اما دارم از راه برهان خلف آن حرف شما را به سنجه می‌زنم؛ بگیریم همین صحبت را که «شعر هنری است که از کلام برای بیان خودش استفاده می‌کند». اگر چنین باشد من معتقدم که این «بیان»، یا به‌قول شما «وسیله»، تمام موجودیت شعر است. اینجا زبان را می‌گویم نه کلمات را. این است که می‌پرسم آیا این شعری که برای بیان خودش از زبان استفاده می‌کند می‌تواند از این استفاده نکند و از چیز دیگری استفاده کند؟

ن: توجه کنید که حتی در خود استفاده از زبان برای بیان ایماژهای شعری وحدت نظری وجود ندارد. مثلاً اگر ما «ایماژ» را واحد شعری بگیریم، من می‌توانم نشان بدهم که همان ایماژی را که کسی فکر کرده، ۲۰ شاعر دیگر آن را با زبانی دیگر بیان کرده‌اند و هر کدام به زبان خودشان.

س: ولی این پاسخ من نبود استاد. سؤال من خیلی روشن است و تکرارش می‌کنم؛ منظور من این است که ایا شعر در این گزاره که «شعر هنری است که به‌وسیلهٔ زبان بیان می‌شود» می‌تواند به‌وسیلهٔ دیگری هم بیان بشود؟

ن: بله. اگر هنرها را در سرچشمه‌شان (و نه در وسیلهٔ بیان‌شان) یکی بگیریم، مجسمه هم شعری است که در سنگ یا آهن و یا مادهٔ شکل‌پذیر دیگری بیان شده است! در موسیقی هم هنر (که در گوهر خود می‌تواند همان شعر باشد) به‌وسیلهٔ «صوت» بیان می‌شود.

س: اما، در این صورت ما دیگر در بارهٔ شعر سخن نمی‌گوییم بلکه دربارهٔ موسیقی یا مجسمه‌سازی حرف می‌زنیم.

ن: من می‌گویم همهٔ هنرها در گوهر یکی هستند، چه نقاشی باشد، چه مجسمه‌سازی و چه شعر. اما وسیلهٔ بیان‌شان با هم متفاوت است.

س: پس جمله را اینجوری تغییر می‌دهیم که «هنر می‌تواند، از لحاظ ابزار، به‌وسیلهٔ چیزهای مختلفی بیان شود که در شعر بیان هنری به‌وسیلهٔ زبان است».

ن: بله، کاملا قبول دارم.

س: اما این سخن فرق می‌کند.

ن: فرق نمی‌کند. این همان چیزی است که من از اول گفتم.

س: خُب «بیان به‌وسیله ابزار» یعنی چی؟ نه‌اینکه یعنی محدودهٔ آن این است؟ نه‌اینکه زبان، یکی از عناصر شعر است؟ در اینجا منظورم «سخنوری» نیست بلکه، سخنوری یک‌هزارم زبان است. منظور من کلّ زبان است. وقتی می‌گوییم ماتریال یعنی این.

ن: شما می‌گویید ماتریال، من می‌گویم وسیلهٔ بیان. من فرقی نمی‌بینم.

س: بعضی‌وقت‌ها فکر می‌کنم که شما مسئلهٔ زبان را با مسئلهٔ سخنوری یا تسلط شاعر یا مثلاً فصاحت یکی می‌دانید.

ن: ببینید، من چون لغت دیگری پیدا نکردم، کلمه سخنوری را به کار بردم و معتقدم که آن سخنوری که منظور من است با زبانیتی که این‌روزها می‌گویند تقریباً شبیه هم هستند.

س: نه استاد، این جور نیست. شاید چیزی حول و حوش کلمهٔ «بلاغت» منظور شماست. البته بلاغت هم چیزی است که در ادب قدیم ما حتی خیلی به آن ارزش می‌دادند. استادِ آن را هم سعدی می‌دانند که افصح المتکلمین است و بلیغ است. ولی این «زبانیت» که اینها عنوان می‌کنند اصلاً ضد بلاغت و ضد زیباشناسی است. اگر منظور بلاغت باشد من هم با شما هم‌عقیده هستم. بلاغت یک‌دهم ارزش‌های یک شعر است. ولی مسئله این است که زبان فقط به بلاغت فروکوفته نمی‌شود. شما همان

تصویرسازی مورد نظرتان را هم با زبان صورت می‌دهید. من می‌گویم بدون در دست داشتن این ـ به‌قول شما ـ «وسیله»، تمام موجودیت شعر از بین می‌رود. تمام موجودیت این شعر از زبان است. این فرق می‌کند تا اینکه بگوییم تمام موجودیت شعر بلاغت یا فصاحت است.

ن: من کِی همچنین حرفی زدم؟ همهٔ حرف من این است که کار روی زبان موجد ارزش اضافی است.

س: اما منظور شما زبان نیست، ریتوریک یا بلاغت یا فصاحت است یا سخنوری است و من حرف شما را در مورد آن قبول دارم. یعنی من دقیقاً متوجه منظور شما هستم. منظور شما فصاحت و سخن‌آرایی و بلاغت‌بازی‌های زبانی است. البته که اگر کار شعر فقط حرف زدن و حرف قشنگ زدن باشد اینها کلاً شاید بشود یک‌دهم عناصر در درون شعر. ولی موجودیت کلّ گفتگوی انسان، تفکر انسان، با زبان است. من می‌گویم اگر زبان نباشد اصلاً شعری نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ اصلاً گفتگویی به‌وجود نمی‌آید.

ن: می‌دانم. اما منظور من «بلاغت» به‌معنی سخن قشنگ گفتن نیست. اتفاقاً بیشتر ـ به‌خصوص در مورد مکتب زبانیّت ـ فرار از زیبایی است. اما، البته که شما وقتی وارد قلمروی مفاهیم (کانسپت‌ها)[1] بشوید اصلاً بین آن‌چیزی که در ذهن داریم و زبان بیان‌کنندهٔ آن جدایی وجود ندارد. ولی من می‌گویم که تفکر انتزاعی با تفکر تحلیلی فرق دارد. آن قلمرویی است که مربوط می‌شود به واکنش‌های عاطفی، و این نوع واکنش در نزد شاعران سعی می‌کند خودش را از طریق زبان بیان بکند.

س: اختلاف ما در آن است که، وقتی از میان هنرها به شعر می‌پردازیم، به گفتهٔ شما برمی‌خوریم که می‌گویید «شعر هنری کلامی نیست».

1. concepts.

ن: من می‌گویم «شعر هنری است که از کلام استفاده می‌کند». اما وقتی شما بگویید «شعر هنری کلامی» است، می‌رسید به «زبانیّت». از نظر من، خیلی فرق است بین «شعر هنری کلامی است» با «شعر هنری است که برای بیان از کلام استفاده می‌کند». این دو تا مقوله کاملاً از هم جدا است.

س: بله؛ از هم جدا هستند ولی من معنا را هم امری زبانی می‌دانم. معنا زبانی است. اندیشه از جنس زبان است.

ن: من قبول ندارم این حرف را. به‌خاطر اینکه زبان‌های مختلف وجود دارند راجع به یک دنیای ثابت، من می‌گویم درخت و انگلیسی می‌گوید "tree". اندیشه یکی است، اما چون زبان یکی نیست در هر کجا به کمک مجموعهٔ صوتی دیگری بیان می‌شود. چراکه بین زبان، یا بین دال و مدلول، یک رابطهٔ قراردادی وجود دارد. اما در شعر «واکنش عاطفی» مطرح است که امری انسانی است و به مفاهیم و زبان ربطی ندارد؛ اما چون وسیله‌ای برای بیان ندارد می‌آید و از جمله از زبان استفاده می‌کند.

س: اتفاقاً به همین دلیل تمام موجودیت‌اش می‌شود زبان.

ن: نه، اینطور نیست. تمام «موجودیت واکنش عاطفی» در ذهن ما به زبان ربطی ندارد. اما اگر بخواهد برای مخاطبی جز خود شخص بیان شود از زبان استفاده می‌کند.

س: دقیقاً. عرض کردم که ویگتنشتاین هم همین را می‌گوید. می‌گوید اگر زبان نباشد هر تجربهٔ زیستی انسان، ولو در ذهن‌اش باشد، گویی وجود ندارد؛ چه برسد به واکنش‌های هیجانی که ما نسبت به پدیده‌ها داریم و می‌خواهیم آنها را به شکل هنری دریاوریم؛ به‌خصوص در هنرهایی که از زبان استفاده می‌کنند. یعنی اگر زبان نباشد نیستند. در نظر بگیرید فردی را که تربیت نشده و زبان نمی‌شناسد و با یک پدیده روبرو می‌شود، مثلاً همچون بشر اولیه از یک مار می‌ترسد و در پیکرش هورمون ترشح می‌کند.

ولی این فرد چون برای بیان اینها زبان ندارد، گویی هیچ اتفاقی نیفتاده است. کما اینکه هزاران میلیارد انسانی که زندگی کرده‌اند اما تجارب‌شان به زبان درنیامده، گویی انگار اصلاً نبوده‌اند. درست است، من آن هیجان عاطفی را که در درون آن آدم هست می‌فهمم، اما تا با زبان بیان نشود بر من مکشوف نیست. حال از بین همهٔ هنرها، شعر هنری است که ماهیت‌اش را از زبان می‌گیرد؛ و زبان چیزی است از جنس اندیشه؛ و شبیه‌ترین مکانیسم و حرکت با اندیشه را زبان دارد؛ یعنی بلاواسطه با اندیشه در ارتباط است. چون ما همانطور که داریم با زبان کار می‌کنیم با آن روی اشیا نامگذاری می‌کنیم و بعد روابط را پیدا می‌کنیم و بعد بین روابط آنها بازی می‌کنیم و همه‌کاری انجام می‌دهیم. اگر زبان را از این روابط حذف کنیم هیچ کدام از این روابط بیان نمی‌شوند.

حتی می‌شود گفت که اگر زبان وجود نداشته باشد این هیجان به وجود نمی‌آید. من نمی‌دانم هیجان را چه جوری اسم بگذارم. فکر کنیم که من الآن از دیدن اتفاقی که در ذهنم رخ داده دچار هیجان شده‌ام. من اگر روی آن هیجان اسم‌گذاری نکنم چه خواهد شد؟

تاره در شعر کار بالاتر می‌گیرد و می‌گویند اخص وجه می‌آید به زبان؛ این است که باید نظیری برای این احساس در اشیا و پدیده‌ها پیدا کنم و آن را بردارم بیاورم و هیجانم را در شکل آن تصویر انتقال بدهم، به آن عناصر تصویری؛ و اگر توانایی داشته باشم، به شکل غیرمستقیم، روی آن احساسم نام بگذارم و همهٔ این کارها را که انجام می‌دهم با کلمه است. اگر یک‌کدام از آنچه‌هایی که در سرم می‌گذرد اسم نداشته باشند باید بگویم «این». زبان در جایی که ما نامگذاری می‌کنیم خودش را نشان می‌دهد. این زبان فرق می‌کند با سخنوری یا بلاغت.

ن: من اما راجع به بلاغت صحبت نمی‌کنم. می‌گویم آن خلاقیتی که در زبان

اتفاق می‌افتد ربطی به شعر ندارد. یک مهارت اضافی است. می‌دانم که اهل «زبانیت»، تحت‌تأثیر ترجمهٔ مطالبی از فرنگی‌ها، و به‌خصوص پست‌مدرن‌های اروپایی، خیال می‌کنند که شعر با وَر رفتن با زبان آفریده می‌شود. شما گول این حرف‌ها را نخورید. زبان نسخهٔ مادی اندیشه است، خود اندیشه نیست. راستا و مسیر حرکت هم از اندیشه به زبان است و نه از زبان به اندیشه. آنها هر کاری که با زبان بکنند، چه گرامر را درست به‌کار ببرند و چه به‌هم بریزند، کارشان ربطی به شعر ندارد. به نظر من قضیه عین سفر می‌ماند. من می‌خواهم سفر کنم بروم شیراز و احتیاج به وسیله دارم. باید که اتوبوس سوار شوم، هواپیما سوار شوم، دوچرخه سوار شوم، پیاده بروم. اینها همه وسیلهٔ رساندن من به شیرازند، از خود وسیله که نمی‌شود شیراز را بیرون کشید!

س: من عرض می‌کنم وقتی شما می‌خواهید هیجانی را که در شما اتفاق افتاده به شکل هنری با دیگری به اشتراک بگذارید؛ اگر موسیقیدان باشید، کار خودتان را دارید، نقاش باشید کار خودتان را... و آنهایی که می‌آیند این کار را در کلام انجام می‌دهند مجبور به نامگذاری هستند. شاعر روی اشیا و روی پدیده‌ها «نامگذاری مجدد» انجام می‌دهد و این کار با چی صورت می‌گیرد؟ با زبان! در همین مثال خودتان، وقتی از هواپیما یا ترن استفاده کردید، کارتان را نامگذاری کرده‌اید. اینها دال‌ها هستند. بدون اینها ما نمی‌توانیم با هم حرف بزنیم. جنس را دارم می‌گویم. ما به این می‌گوییم زبان.

ن: من می‌گویم مگرنه‌این است که همان هیجان و همان واکنش عاطفی در یک زبان دیگری هم می‌تواند اتفاق بیافتد؟

س: بله، می‌تواند اتفاق بیافتد. آنها هم اسم‌گذاری خودشان را انجام می‌دهند.

ن: خیلی خُب. تفاوت این دو تا همان «ارزش اضافه»‌ای است که من می‌گویم. گوهر قضیه نیست، ارزش اضافی است، لباس و تشریفات است.

س: من این قسمت را متوجه نمی‌شوم. شاعر فرانسوی هم در زبان خودش، برای اینکه شعر فرانسوی بگوید، هیچ راهی بجز استفاده از کلمات زبان فرانسه ندارد. هیچ چیز دیگری در اختیار ندارد.

ن: بله ولی آن گوهری که در آن زبان جاری شده در یک زبان دیگر هم می‌تواند وجود داشته باشد. گوهر همان است اما در یک زبان دیگر جاری می‌شود.

س: آن گوهر چیست؟ گوهر هنر است؟

ن: بله، من از اول هم گفتم که «شعر هنری است که در زبان جاری می‌شود». به نظر من این اهمیتی که شما برای جایگاه زبان در شعر قائل هستید خیلی غلوآمیز است. یعنی اینکه شما زبان را از مقام وسیله می‌آوری بالا و می‌گذاری کنار گوهر، در کنار مقصود، در کنار هدف. ببینید، تمام حرف شما در کتاب موازنه چیست؟ منهای اشاره‌های گریزانی که به اجزاء یک سیستم شعری هست، حرف شما با شاعران بی‌شمار اطراف‌تان آن است که شما چرا سبک و روش نیمایی و کلاسیک و اینها را رها کرده و دشمن آنها شده‌اید؟ در حالی که همهٔ اینها انواع و اقسام بیان شعری هستند و «موازنه» یعنی اینکه هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد. در واقع با پرداختن به «وسیلهٔ بیان» شما دارید در حوزهٔ زبان‌آوری صحبت می‌کنید.

س: بله. پس از چه حوزه‌ای باید صحبت کنم؟ من آمده‌ام و از گسستی صحبت می‌کنم که در دنیای این اشکال و فرم‌هایی که در اختیار داریم اتفاق افتاده است و این امر، ما را به این رسانده که کمتر از گزینه‌های گوناگونی که داریم استفاده کنیم و در آنها خلاقیت داشته باشیم. نه‌اینکه فقط همه بیایند و «شعر زبانی» بگویند.

ن: نه. شما چنین حرفی نمی‌زنید. شما برعکس این حرف را می‌گویید. می‌گویید که زبانیّتی که در شعر فارسی مُد شده، نوعی عدول و دور شدن از موازنه است. شما دارید این را می‌گویید. اما در سخن شما آنچه که هستهٔ اصلی بحث موازنه را تشکیل می‌دهد زبان است.

س: باید چی باشد، استاد؟

ن: به نظر من، آنچه که در شعر امروز ما وجود مؤثر خود را گم کرده «ایماژ» است که در قدیم به آن «خیال» می‌گفتیم و در دوران ما به «تصویر» ترجمه شده است. ایماژ نداشتن، یعنی کشف نکردن، یعنی به هیجانات توجه نکردن. حاصل کار هم نوشته‌ای است که خون ندارد. جسمی است که مثل مرده افتاده آنجا. شما نمی‌توانید این مرده را از طریق تغییر زبانی زنده کنید.

س: استاد، این یک بحث دیگری است و این حرف شما را قبول دارم. اما، ما اگر بخواهیم به مسئله تصویر و کمبودهای آن بپردازیم وارد قلمروی دیگری می‌شویم.

ن: من دلم می‌خواهد بشویم. نه‌اینکه از قدر زحمت شما در مورد زبان کاسته باشم. شما به‌عنوان یک «آسیب‌شناس دقیق» انگشت روی نقطهٔ حساسی گذاشته‌اید و توضیح داده‌اید که رفتار شاعران جوان ما با زبان علت‌العلل فتوری است که در شعر ما ایجاد شده. یعنی من با فکر موازنه‌ای که می‌گویید هیچ مشکلی ندارم و فکر می‌کنم فکر بسیار خوبی است و شما، به‌عنوان یک طبیب، تشخیص داده‌اید که مرض این بیمار آن است که رفته به سمت افراط و تفریط در زبان و زبانیّت و او را باید برگرداند و موازنه و تعادل را در کار او برقرار کرد. من با این حرف مشکلی ندارم. اما من، در خارج از بحث پیرامون فکر و کتاب «موازنه»، پیشنهاد می‌کنم که بیاییم و شعر را در همهٔ اجزاءاش و نیز در کلّیّت‌اش نگاه کنیم و نقش هر جزء را در آن کلّ بشناسیم.

مثلاً، اگر شما بتوانید شاعران را تشویق کنید که بفهمند «خیال» یعنی چی، ایماژ یعنی چی، ایماژیناسیون یعنی چی؟ و ربط ایماژ و ایماژیسیون چیست؟ این خونی است که می‌ریزیم در رگ‌های زبان. من می‌گویم شعر صرفاً زبان نیست و در فقدان عناصر مهم دیگر، زبان به‌کار رفته در شعر هم می‌پژمرد. می‌گویم پی بردن به اینکه شعر ما دچار افراط و تفریط شده و دعوت کنیم به تعادل و موازنه یک‌چیز است و

اینکه شما روی زبان شعر تمرکز کرده و فقدان و کمبود بقیهٔ مسائل شعری را فرعی کنید چیز دیگری است.

س: اما استاد، من خیلی هم انتزاعی فکر نکرده‌ام. آمده‌ام براساس آنچه که وجود دارد کار کرده‌ام. الآن اصلاً معلوم نیست که جریانات ما به کدام سمت می‌روند. اعتقاد دارم باید یک شأنیتی برای منقد درست شود، یک شأنیتی برای نقد درست شود. من فکر کرده‌ام که شأن این موجود از کجا خراب شده؟ و به این نتیجه رسیده‌ام «از آنجایی که تریبون از منقد گرفته شده». الآن اگر شما، یا من، یا هر کس دیگر، بیاید به آقای فلانی بگوید که این شعری که گفته‌ای اشتباه و غلط است. او می‌گوید «تو نظر خودت را داشته باش من هم نظر خودم را و نظر شما هم محترم است». چرا؟ چون شأن منقد را گرفته‌اند؛ چون هیچ چیز براساس اصول نیست.
شما اگر با دید جامعه‌شناسانه به ماجرا نگاه کنید، می‌بینید که من اگرچه دارم از مسائل ادبی حرف می‌زنم، ولی در مجموع، کارم یک برداشت سیاسی ـ اجتماعی است. اصلاً مسئلهٔ موازنه بیشتر به «سیاست ادبیات» می‌پردازد، به اینکه جریانات چه جور درست شده‌اند، راه‌ها چطور منحرف شده‌اند، و چرا وارث هزاران بحران و آسیب و بدبختی شده‌ایم. منظورم هشدار دادن به شاعرانی است که حس نمی‌کنند که در چه فضای بویناکی دارند کار می‌کنند. من سعی کرده‌ام این کار را انجام بدهم و حتی در خود مسائل ادبی و زبانی هم وارد نشده‌ام.

ن: شما دارید همان حرفی را می‌زنید که من می‌زنم. من می‌گویم این کتاب تأکیدش فقط بر یک پاره از این پیکر مریضی است که روی میز گذاشته‌اید، در حالی که بد نیست به پاره‌ها و اندام‌های دیگر هم توجه کنیم. پیشنهاد من از قدر کار شما نمی‌کاهد، اما ممکن است در مداوای مریض شما تأثیر بگذارد.

س: آفرین. مثلاً در آن بخشی که از «شعر آتروفه» (شعر لاغر و بی‌بنیه!)

می‌گویم، می‌توانم دلایل لاغر شدن را به عدم وجود تصویر یا تصویرهای جدیدتری که باید ساخته می‌شده و نشده و خیلی مسائل دیگر بکشانم. اما من مجبور بودم از این موضوع رد شوم، از بس که در «حوزهٔ زبان» مسئله و درد و آسیب وجود دارد.

ن: شاید کتاب موازنهٔ شما نیاز به یک کتاب تکمیل‌کننده داشته باشد که در آن به اندام‌های دیگر شعر هم رسیدگی کنید و نقش و کارکرد هر یک را در کلّ شعر به بحث بگذارید و نقایص و کمبودها را نشان دهید.

س: فکری عالی است. به‌خصوص که مفاهیم مربوط به شعر و نقد شعر آنقدر متعدد و درهم هستند که یک ذهن منظم لازم است تا آنها را مرتب کرده و هر یک را در جای خود بنشاند. چطور است این کار را با راهنمایی خود شما آغاز کنیم؟

ن: من حرفی ندارم و خوشحال می‌شوم اگر بتوانم در این مورد دهشی داشته باشم. اما این‌کار هفته‌ها و شاید ماه‌ها کار لازم دارد. به‌طوری‌که ممکن است لازم شود که ما از این راهِ دور ساعت‌ها با هم به گفتگو بپردازیم تا شاید در انتها مفهوم موازنه و تعادل را در جمیع جهات‌اش بشناسیم. برای سفری چنین بلند آماده‌اید؟

س: البته. چه از این خوش‌تر.

فصل دوم:

مقدمات سفر

س: استاد، اجازه دهید از اینجا شروع کنم که به نظر من، الآن بعد از ۴۰ سال، ما هنوز کسی را نداریم که در مورد نظریهٔ شعر فارسی حرف تازه‌ای زده باشد. هنوز استناد می‌کنیم به کتاب «ارزش احساسات» "نیما"؛ هنوز که هنوز است استدلال و استناد می‌کنیم به چند عبارت از "براهنی" یا "رؤیایی"، و باز همچنان مسیر گیج شدن ادامه دارد. ولی ذهنیّت شما یک ذهنیّت کلاسه‌بندی شدهٔ دقیق و علت‌یاب غلط‌های علمی است. مثلاً شاعران را دسته‌بندی می‌کنید، شعر مدرن را دسته‌بندی می‌کنید، بعد می‌آیید خود شعر را دسته‌بندی می‌کنید. در کتاب «تئوری شعر»، در اینکه شعر باید دارای چه خصوصیاتی باشد.

هیچ کدام از دیگران جرأت نمی‌کنند شعر را به‌صورت درست و کاربردی، و به دور از مبهمات، تعریف کنند؛ از "شاملو" گرفته تا "احمدرضا احمدی" و از

او گرفته تا "براهنی" که این همه فعال بود و حرف می‌زد. در واقع کسی اصلاً وارد بحث تئوریک نمی‌شود و یک تعریف قابل اتکاء از شعر ارائه نمی‌دهد. بعد هم پشت این عبارات سنگر می‌گیرند که «شعر تعریف ندارد؛ شعر را نمی‌شود تعریف کرد». اما چه کسی گفته که شعر تعریف ندارد! تمام دایرةالمعارف‌های جهانی شعر را تعریف کرده‌اند. اما در زبان فارسی، شعر تعریف ندارد؟ مثل اینکه کسی لیوانی در دست گرفته باشد و به من بگوید «لیوان تعریف ندارد»!

من می‌گویم لیوان در دست شماست، بیا و توصیف‌اش کن. همین می‌شود تعریف؛ با این ملاحظه که در توصیف کردن باید معیار بدهید و بگویید توصیف شما چه چیزهایی را شامل می‌شود و چه چیزهایی لیوان نیست. یعنی هم جامعیت را بگویید هم مانعیت را بگویید.

استاد! همهٔ بدبختی‌ها از اینجا آغاز شده، از جایی که ما معیار نداریم که به کمک آن بگوییم «آقا! این شعر نیست!» چرا؟ برای اینکه می‌ترسند طرفدار از دست بدهند. از ترس هم که شده هیچ کدام تعریفی نمی‌دهند. باور کنید که گناه این گُنگی فقط گردن "براهنی" نیست، از ناحیهٔ همهٔ آنهایی است که در زمینهٔ پست‌مدرنیسم کار کرده‌اند.

در این میان چیزی که باعث شده تا علاقمند به شما شوم، ذهنیت شماست، آن هم در دو کتاب "صور و اسباب" و "تئوری شعر". من "صور و اسباب" را در سال‌های ۸۰ یا ۸۱ خواندم؛ آن موقع که ۲۹ سالم بود. می‌دیدم که فقط شما هستید که تشریح می‌کنید. حتی عنوانی به نام "تئوری شعر" درست همان چیزی است که مورد نیاز بوده. نظر من این است که این کتاب‌ها باید در دانشگاه تدریس شوند. یا هر کسی که می‌خواهد "کارگاه شعر" به‌راه بیندازد و شعر آموزش بدهد و توضیح دهد که شعر را چگونه می‌گویند، باید این کتاب‌ها را تدریس کند.

در دورهٔ شما، چندان رغبتی نبود که به مسائل ریشه‌ای و تئوریک

پردازند. اما از دههٔ ۷۰ به بعد، یعنی در زمان ما، ۲۰ درصد در مورد شعر بحث می‌کنند و ۸۰ درصد در مورد قواعد نظری. اما نتیجه چیست؟ این که شعر خوب گفتن رفته کنار و الآن کسی دنبال این موضوع نیست. هیچ‌کس دنبال این نیست که شعر خوب بخواند، شعر زیبا. اصلاً می‌ترسند بگویند که فلان شعر زیباست. منکر اصل زیبایی هستند. می‌گویند «زیبا یعنی چه؟ نکند منظورت این است که وزنی داشته باشد یا تصویری و یا مفهوم و معنایی؟ اینها که دیگر مطرح نیستند!»

فکر می‌کنم که باید جلوی این سخنان ایستاد، با اظهار نظرهای دقیق و روشن.

ن: من فکر می‌کنم که یکی از مشکلاتی که پیش آمده به ترجمه در زبان فارسی مربوط است. چیزهایی که می‌خوانی اغلب بی‌معنی‌شدهٔ فکر فرنگی در زبان فارسی است. اصطلاحاتی می‌بینی که معلوم نیست از کجا آمده‌اند. دیده‌ام که بعضی‌ها خود مجبور شده‌اند که در پایان کتاب‌شان یک لغتنامه بگذارند که مثلاً توضیح دهد و بگوید من واژهٔ «عاطفه» را در برابر «emotion» به‌کار برده‌ام. بدون این راهنمایی، وقتی ترجمه را می‌خوانید، نمی‌فهمید نویسنده چی دارد می‌گوید! ترجمهٔ شعرهایی که می‌کنند و من در اینترنت می‌خوانم، به‌راستی که واویلا است. اغلب مجبورم بروم اصل‌اش را پیدا کنم و در آن صورت می‌بینم بیچاره شاعر اصلاً چنین چیزی نگفته که در ترجمه آمده است.

یادم است که در همان سال‌های قبل، وقتی با "بیژن الهی" «جزوهٔ شعر» را درمی‌آوردیم، من گفتم «بیاییم یک قسمت شعر فرنگی هم بگذاریم». گفت «خیلی فکر خوبی است». پس نشستیم و شعر ترجمه کردیم. یک‌جایی، در یکی از شعرها، کلمه‌ای بود که الآن دقیقاً یادم نمی‌آید چه بود، جایش بگذاریم «فلان» که در فرهنگ واژه‌ها دو معنی داشت: یکی لاک‌پشت و یکی پرنده. شعر هم این بود که این «فلان» دارد بر روی دریا حرکت می‌کند. بیژن می‌گفت «منظورش لاک‌پشت

است». من می‌گفتم «آخر لاک‌پشت چه جوری روی دریا حرکت می‌کند؟» می‌گفت «ولی قشنگ‌تر و عجیب‌ترش همین است!» از نظر من معنای این ذهنیت آن است که تو چیزی بگویی که، بی‌هیچ دلیلی، عادی و روزمره نباشد، هنجارشکن باشد به قول شما. و اینگونه ترجمه‌ها بوده که پدر زبان فارسی را درآورده است. مثلاً من در متن فارسی می‌خوانم که "دریدا" فلان حرف را ـ که خیلی هم پیچیده است ـ زده، اما هرچه می‌گردم در متون اصلی او این معادل را پیدا نمی‌کنم. نه‌اینکه مترجم ـ به سبک مرحوم "ذبیح‌الله منصوری" ـ لزوماً مطلبی را از خودش به "دریدا" نسبت داده باشد، اما آنچه به فارسی درآمده نسبتی با فکر "دریدا" ندارد.

س: بله. الآن همه‌چیز درهم شده. طرف، بدون اینکه بداند «ساختار» چیست مشغول ساختارشکنی شده و حتی به پساساختارگرایی رسیده است!

ن: من اصلاً دیده‌ام که اگر آدم یک حرفی را بتواند منتقل کند که طرف بفهمد، می‌گویند عیب بزرگی را مرتکب شده است. یادم است در سال‌های آخری که در ایران بودم، "بهرام بیضایی" بخش تئاتر را در دانشکدهٔ هنرهای زیبا می‌گرداند و به من گفت که «بیا راجع به فرهنگ ایران صحبت کن». من هم آمدم "حافظ" را بنیان کار گرفتم و درسم شد توضیح اینکه "حافظ" چه می‌گوید. فکر می‌کردم شاید از طریق شعر او بتوانم برخی هنجارها ـ یا به‌قول امروزی‌ها، ارزش‌های فرهنگی ـ را منتقل کنم. در پایان سال هم یک غزل "حافظ" را دادم به‌عنوان امتحان که آن را براساس داده‌هایی که در طول سال به آنها تلقین کرده بودم تفسیر کنند. ولی برخی از بچه‌ها می‌گفتند که «شعر "حافظ" را نباید فهمید شعر "حافظ" را باید حس کرد»!

نمی‌دانم در رشته‌های دیگر قضیه چگونه است. البته در مورد جامعه‌شناسی و سیاست هم که در موردشان اندکی سواد دانشگاهی دارم، وضع را همینطور می‌بینم. مطالبی که در جامعه‌شناسی نوشته می‌شوند هم اغلب خیلی پریشان‌اند. من وقتی که نیم‌قرن پیش رفتم لندن برای ادامهٔ تحصیل، اولِ کار تعجب می‌کردم که چرا

استادان ما اینقدر ساده حرف می‌زنند و من همهٔ حرف‌های آنها را می‌فهمم. عادت ما در ایران این بود که استاد باید یک چیزهایی بگوید که دود از کلهٔ ما بلند شود و پدر خودمان را دربیاورم تا بفهمیم که استاد چی می‌گوید.

البته فکر می‌کنم این نوع نگاه و عمل، ناشی از جابه‌جایی فرهنگی هم هست. در تاریخ اسلامی ما، طامات و شطحیات و خرافات جای فکر و بیان روشن را گرفته‌اند. قبل از این جابه‌جایی، فرهنگ و جهانبینی ما جهانبینی درستی بود. هنوز هستند کسانی که مات‌شان می‌برد که مثلاً زرتشت می‌گوید «خدا انسان را آفرید برای اینکه مددکار او باشد در جنگ با اهریمن و به همین دلیل شما موظف هستید جهان را بسازید و آباد کنید». این با اندیشه‌ای که می‌گوید «اینجا دار فانی است و شما اصلاً نباید با اینجا کار داشته باشید و باید فکر آخرت و بازگشت به بهشت آن‌جهانی باشید» فرق دارد.

یادم است در ایران که بودم، علاقه داشتم بدانم اسلام چه می‌گوید؟ در تلاشم، برخوردم به اینکه گفته می‌شود «چون خداوند مظهر کمال است، از اینکه دیگران به سوی کمال بروند عصبانی می‌شود و پدر آدم را درمی‌آورد. شما هر کاری می‌کنید باید نیمه‌کاره رها کنید. حتی اگر مسجد می‌سازید باید یک گوشه دیوارش را ناتمام بگذارید، وگرنه خدا می‌زند پدر شما را درمی‌آورد». خوب دو جهانبینی دو جور هم آدم به‌وجود می‌آورد.

س: شاید "براهنی" هم دید مذهبی دارد که همین را می‌گوید، سفارش به تخریب می‌کند. البته محض مزاح عرض می‌کنم.

ن: بله، ملتفت شدم. اعتقاد من بر این است که ما تا آنجا که بتوانیم باید چیزها را از هم تفکیک کنیم و برای اجزای آن تفکیک، نام‌های تعریف‌شدهٔ دقیق بدهیم. آن‌وقت است که می‌توانیم به‌صورت علمی راجع به یک چیزی صحبت کنیم.

س: اصلاً یکی از مشکلات ما همین «ترمینولوژی» است که مشکلات و آسیب‌های آن پیداد می‌کند. اتفاقاً در روانشناسی هم همین اتفاقات افتاده

است و فرهنگ لغات و درس‌ها کلاً وارداتی است. اینجا برای هر مفهوم و واژهٔ فرنگی چندین ترجمه وجود دارد. مثلاً consciousness را بعضی‌ها می‌گویند «ناخودآگاه» و بعضی‌ها می‌گویند «فراهوشیار». ما باید کدام‌یک از اینها را انتخاب کنیم؟ تشتّت در زبان، تشتّت در فکر را هم با خود می‌آورد. همینطور است در مورد نقد ادبی که نتوانسته در مورد مفهوم‌ها واژه‌های مربوط به آنها را به‌درستی وارد جامعهٔ شعری ما کنند و ما را همزمان کنند و ساعت‌های ما را با همدیگر کوک کنند. در شعر واویلا است. در روانشناسی و روانپزشکی هم هست، البته با شدت کمتر. عاقبت‌اش هم این شده که می‌گویند اصلاً واژه‌های فارسی را ول کنیم و اصل کلمهٔ خارجی آن را به‌کار ببریم. خودت را راحت کن و برو آن متن فرنگی را بخوان تا مشکل‌ات حل شود.

ما، در شعر هم، متنی فارسی نداریم که مراجعه کنیم. گاهی طبیعی هم هست. مثلاً، روانکاوی جزو علوم جدید معاصر است و در نهایت ۱۰۰ سال است که در جهان به این شکل به‌وجود آمده و اصطلاحات مخصوص به خودش را آورده، در حالی که در زمینهٔ شعر، ما هزار سال سابقه داریم. به همین دلیل می‌توانیم فکر کنیم که امروز ما نیازی نداریم بر سر هر کلمه‌ای برویم و از غرب بگیریم.

ن: بله؛ ولی شرط‌اش این است که تعریف‌هایمان با هم یکی باشد. من فکر می‌کنم همان الفاظ کهن هم دستخوش گرفتاری شده‌اند. مثلاً برای همهٔ ما روشن نیست که «حس» و «عاطفه» چه فرقی با هم دارند و در گذشته تعریف مستقل هریک چه بوده است؛ و آیا این تعریف‌ها معادل تعریف‌های فرنگی هستند یا نه. مثلاً وقتی من کتاب «ارزش احساساتِ» "نیما" را می‌خوانم، می‌بینم که او اتفاقاً دارد راجع به «ارزش عواطف» در هنر صحبت می‌کند، ولی می‌گوید احساسات. یا هنوز معلوم نیست که فرق احساسات با احساس چیست؟

گاهی فکر می‌کنم که من تمام عمرم را گذاشته‌ام روی این قضیه که وقتی دارم صحبت می‌کنم از «ریل ترمینولوژی دقیق»» خارج نشوم.

س: اصلاً یکی از نیازهای ما داشتن متن‌هایی است که خیلی روشن و علمی صحبت کرده و تعریف‌های دقیق خودشان را ارائه بدهند. مثلاً من «مانیفست شعر حجم» را می‌خوانم که تحقیقاً توسط یکی از شاعران مدرنیست باسواد مملکت ما، یعنی "یدالله رؤیایی"، نوشته شده که همه او را به دانش ادبی و فرمالیست بودن و این چیزها می‌شناسند؛ و می‌بینم که اصلاً ملتفت نمی‌شوم که او دارد در مورد چی صحبت می‌کند. به نظر من، «مانیفست ادبی» نوعی کاتالوگ یک جریان است و به ما می‌گوید این سیستم از چی ساخته شده و چگونه کار می‌کند. مانیفست این نیست که ما بگوییم بیایید شعر ببافیم و من در کار پریدن «سه‌وجهی» عمل می‌کنم و تو «دو وجهی» می‌پری؟ پرش چیست؟ ابعاد چه هستند؟ اینکه نمی‌شود یک شاعر ۴۰ سال بنشیند و توضیح بدهد و مقاله بنویسد و کتاب بنویسد و برود خارج از کشور سخنرانی بکند و آخر هم نتواند توضیح بدهد که این «حجم» یعنی چه؟! یعنی یکی از مسائل ما نداشتن ترمینولوژی شفاف و علمی و روشن است و ما هرچقدر در این زمینه کار کنیم کم است.

ن: یکی از چیزهایی که من در مقدمهٔ کتاب «تئوری شعر»م نوشته‌ام آن است که اساساً ما ایرانی‌ها اگر مطلبی را بفهمیم فکر می‌کنیم کم‌عمق است، اما اگر نفهمیم می‌گوییم حرف‌های طرف خیلی عمیق است. من این را بارها و بارها تجربه کرده‌ام. درحالی‌که وقتی برای تحصیل رفتم لندن و سر کلاس نشستم، دیدم هرچه استاد می‌گوید را می‌فهمم. این برای من یک شوک فرهنگی بود. به‌خصوص وقتی دیدم همان حرف‌ها را وقتی به فارسی برمی‌گردانند اغلب نمی‌شود فهمید که طرف چه گفته است. به این دلیل است که فکر می‌کنم یک اتفاق عجیبی این وسط در

زبان فارسی افتاده است. البته فکر می‌کنم اگر آن فرهنگستان رضاشاهی ادامه پیدا می‌کرد و در غوغای دهه‌های ۲۰ و ۳۰ گم و گور نمی‌شد، شاید ما یک زبان علمی پالوده‌ای می‌داشتیم.

س: بله، فرهنگستان رضاشاهی خیلی خوب کار کرد.

ن: شاهکار بود. اما شما انقلاب فرهنگیِ پس از انقلاب سیاسیِ آخر دهۀ ۵۰ را بگیرید. چهار سال دانشگاه را تعطیل کردند و به استادها گفتند بروید خانه‌تان بنشینید و در صورتی به شما حقوق می‌دهیم که هر سال یک کتاب در رشتۀ خودتان ترجمه کنید. ولی هیچ مرکزی وجود نداشت که این ترجمه‌ها را با هم هماهنگ کند. بنابراین، مثلاً شش استاد روانشناسی رفتند و شش کتاب روانشناسی ترجمه کردند و برای هر واژه/مفهوم به‌کار رفته یک معادل دلخواه خودشان را گذاشتند. نتیجه اینکه اسطورۀ برج بابِل تکرار شد. در آن اسطوره آمده که همه به یک زبان صحبت می‌کردند، بعد خدایشان از دست‌شان عصبانی شد و زبان‌هایشان را متفرق کرد. دقیقاً در زبان فارسی هم این اتفاق افتاده و ما نمی‌توانیم با هم به یک زبان صحبت کنیم.

س: حتی در مورد دستور زبان فارسی هم «دستور پنج استاد» را داریم که هریک ساز خودشان را می‌زنند.

ن: یا مثلاً در نسخه‌های اولیۀ لغتنامۀ علوم سیاسی "داریوش آشوری"، که بیش از شصت سال است با هم رفیق بوده‌ایم، می‌بینید که او در ابتدا می‌رود سراغ اینکه ببیند استادان مختلف در برابر اصطلاحات علوم سیاسی فرنگی چه پیشنهادی داشته‌اند و می‌بینید که هر استادی برای یک اصطلاح انگلیسی پیشنهاد خاص خودش را داشته. بنابراین، شما چاپ‌های اول کتاب "آشوری" را که نگاه کنید می‌بینید مثلاً، در برابر واژۀ «content»، آقای دکتر فلان گذاشته «محتوا»، آن یکی گفته «مضمون» و آن دیگری گذاشته «مفاد». یعنی در برابر هر کلمۀ فرنگی،

ده کلمهٔ فارسی داریم و وقتی شما نتوانید بین واژه‌ها از لحاظ معادل‌های ناظر بر معانی و تعریف‌های مرزبندی‌شده تفاوتی قائل شوید این اغتشاش ذهنی حاصل می‌شود.

س: استاد، از طرف دیگر آیا این نشانهٔ غنای زبان فارسی نیست؟ حالا اگر ما نمی‌توانیم انتخاب خوبی داشته باشیم ناشی از ضعف ماست چون مرجعی نداریم. یا آنهایی که مرجع هستند کم کار کرده‌اند. خود این واژه‌نامهٔ "آشوری" در زمانی که منتشر شد خیلی اثر داشت و تا همین الآن هم اثر گذاشته و اصطلاحات و ترم‌های مندرج در آن در گسترهٔ ژورنالیسم و حتی در دانشکدهٔ علوم سیاسی مورد استفاده هستند. اما ما در شعر چنین چیزی نداریم.

ن: قبول دارم. می‌خواهم به این اشاره کنم که "آشوری" در آغاز کار خود با این اعتشاش روبرو بود، اما بعداً تصمیم گرفت بگوید که من، به اعتبار دانشی که دارم، در مقابل فلان کلمهٔ فرنگی این کلمه را انتخاب می‌کنم. حالا تا چه حد پیشنهادات شخص خودش مورد قبول واقع شده من خبر ندارم. اما این را می‌دانم که مثلاً به‌خصوص در گسترهٔ ژورنالیسم، واژهٔ پیشنهادی او در برابر «discourse» که «گفتمان» باشد اغلب به‌عنوان یک جانشین شیک برای «گفتگو» مورد استفاده قرار می‌گیرد!

س: پارادایم را هم می‌گویند گفتگو.

ن: این هم یک شاهد دیگر! اما، حالا که مرجع مورد توافق همگانی وجود ندارد، من برای خودم قانونی در نوشتن وضع کرده‌ام و آن اینکه اگر من در یک‌جا کلمه‌ای را در مقابل واژه/مفهومی فرنگی به کار بردم، تا آخر این کار را ادامه دهم تا لااقل در سپهر کار خودم یکدستی و وفاداری به قراردادها پایدار بماند. حاصل این‌کار را هم در «صور و اسباب» می‌بینید و هم به‌خصوص در «تئوری شعر». کلمات ثابت هستند و من از یک واژه برای یک مفهوم به واژه‌ای دیگر نمی‌پرم؛ یا یک کلمه را به دو معنا به کار نمی‌برم؛ تا شاید بتوانم زبان واحدی را از اول تا آخر داشته باشم. تجربهٔ من

در «صور و اسباب» نوعی آموختن هم داشت. مثلاً وقتی می‌خواستم نقل‌قولی بیاورم از متنی فرنگی که به فارسی ترجمه شده، و یک پاراگراف آن را برمی‌داشتم تا در متن خودم بگذارم، می‌دیدم این پاراگراف با بقیهٔ متن من نمی‌خواند؛ برای اینکه کلماتی که در ترجمه به‌کار برده شده هیچ ربطی با کلماتی که من به‌کار می‌برم ندارد و بنابراین نمی‌توانم بگویم که این متفکر سخنی گفته که با سخن من می‌خواند. مثلاً من در نقل‌قول‌هایی که از "شفیعی کدکنی" می‌کردم با این مشکل روبرو بودم، چون عالم زبانی او با عالم زبانی من فرق داشت و سخن او، به‌خاطر عنایتی که نسبت به ادبیات کلاسیک ما داشت، در مقابل سخن من که از طریق زبان فرنگی با مفاهیم آشنا شده بودم متفاوت بود.

س: اما او هم که خارج رفته بود؛ به دانشگاه پرینستون.

ن: بله. ولی ریشه‌هایش در ادب و علم کلاسیک ما بود. توجه کنید که به‌هرحال، حتی در همین دوران اسلامی تاریخ‌مان، قدمای ما این مشکل را که ما الآن داریم نداشتند. آنها دچار تشتّت زبانی نبودند. فرهنگ منسجمی وجود داشت که زبانی را آفریده بود و آنها با آن کار می‌کردند. درحالی‌که ما از وقتی که مدرن شده‌ایم به‌این بدبختی هم دچار شده‌ایم و من نمی‌دانم چگونه می‌توان مداوایش کرد. مگر اینکه دوباره یک حکومت مدرن قاطع سر کار بیاید و فرهنگستانی درست کند و وادار کند که رادیو تلویزیون و آموزش و پرورش همه به یک زبان واحد صحبت بکنند. در آن‌صورت شاید دو تا نسل دیگر به زبان منقح و منسجم و شفافی برسند.

س: امیدوارم. اما استاد برگردیم به شعر و شاعری و از شما بشنویم.

ن: سکان کشتی این گفتگو دست شماست. شاید بد نباشد از این نکته آغاز کنم که چرا درِ اصلی ورود به قلمروی هنرها، و ازجمله شاعری، پرداختن به مفهوم واقعی «خلاقیت» است. موافقید؟

س: حتماً. پس می‌توانیم سفر این گفتگو را در فصل جدیدی با عنوان «خلاقیّت» آغاز کنیم.

فصل سوم:

خلاقیّت

س: استاد، شما خلاقیّت را چگونه تعریف می‌کنید؟

ن: تعریف ساده‌اش اینکه شما چیزی را که نبوده می‌سازید و به‌وجود می‌آورید. این مهم‌ترین عامل در کار هنر، به نظر من با نوعی «ادارهٔ ثبت اختراعات» سر و کار داریم که شما می‌روید و اختراع خودتان را ثبت می‌کنید.

شاعر هم «اختراع» می‌کند. اختراع یعنی خلق کردن. هر شاعری اکتشافات و اختراعات‌اش را در ادارهٔ ثبتی که «تاریخ شعر» باشد ثبت می‌کند. اگر بعد از او کس دیگری همان را بگوید، می‌گویند این یا دزدیده، یا تحت‌تأثیر بوده، یا نکته‌ای کشف شده را دوباره کشف کرده است.

مثلاً شما الآن در شعر معاصر هر اثری راجع به زمستان را بخوانید، یاد "اخوان ثالث" می‌افتید. این سرسلسلهٔ نگاه کردن به زمستان است، لااقل در ادبیات نو. حالا به "منوچهری دامغانی" و امثال‌اش کاری ندارم. چون آنها دید دیگری

داشته‌اند. اما "اخوان" دید سیاسی هم دارد، اشارات تمثیلی هم دارد، و پدیدهٔ تازه‌ای را کشف یا اختراع کرده است. البته وقتی "منوچهری" هم کشف می‌کند که خزان «گویی به مثل پیرهن رنگرزان است» این کشف را در تاریخ شعر ما، به نام خودش ثبت کرده است. یا «ققنوسِ» "نیما" ـ با همهٔ اشارات و معانی‌اش ـ مال "نیما" است و هر کسی راجع به "ققنوس" بگوید باید ثابت کند که از خلاقیت "نیما" دور شده و یک خلاقیت دیگری را آورده است. "حمید مصدق"، که از نظر من شاعر دست‌دومی بود، گفته است «تو اگر بنشینی / من اگر بنشینم / چه کسی برخیزد؟» و این شده اختراع او. بگذریم که حالا بعضی‌ها می‌گویند او این شعر را در یک عروسی گفته و می‌گوید اگر همهٔ ما بنشینیم و نرقصیم که مجلس نمی‌گیرد. درحالی‌که یک عدهٔ دیگر می‌گویند «نه، این شعر دعوت به انقلاب» است. ولی نکته در این است که به‌هرحال "حمید مصدق" این عبارات را به نام خودش ثبت کرده است. یا، مثلاً وقتی "احمدرضا احمدی" می‌گوید «شهری فریاد می‌زند: آری / کبوتری خسته / به کنار برج کهنه می‌رسد / می‌گوید نه» این تکه به نام او ثبت است. شعرهای ماندنی بدینگونه به نام شاعران‌شان ثبت می‌شوند.

در عین حال، درست در رابطه با موضوع «خلاقیّت»، اعتقاد دارم که هر اثر هنری یک «مجموعهٔ سیستمیک» و یا یک «سیستم» است. نگاه کردن به «شعر به‌عنوان سیستم» را من در همان «صور و اسباب» شروع کرده بودم، ولی خُب سوادش را آن‌موقع به‌اندازهٔ کافی نداشتم. اما در فرنگستان بیشتر با این مسئله روبرو شدم.

می‌دانیم که سیستم‌ها را به سه نوع تقسیم می‌کنند: "مکانیکال"، "ارگانیک" و "سوسیال"؛ یا "بی‌جان"، "جاندار" و "اجتماعی". اعتقاد من بر این است که کار هنری تا مقدار زیادی در قلمرو سیستم‌های ارگانیک قرار می‌گیرد. در سیستم ارگانیک، شما دانه‌ای دارید که می‌کارید در زمین و می‌دانید که این دانه حامل شکل نهایی خودش هست یا واجد یک راهنمای درونی برای رسیدن به شکل نهایی است. این

راهنما را «دی.ان.ای»[1] می‌خوانند. شما دانه را در خاک می‌گذارید و دانه شکافته می‌شود و محتویات‌اش رشد می‌کنند، و مثلاً به درختی تبدیل می‌شود که شاخه دارد، برگ دارد، و میوه دارد. تصوّر من از اثر هنری هم چنین‌چیزی است.

به اعتقاد من، شما وقتی به آفرینش یک اثر هنری می‌پردازید، در واقع «دی.ان.ای»اش در ذهن شما نهفته است، حتی اگر خودتان، به‌عنوان آفرینندهٔ اثر، ابتدا از آن آگاه نباشید. اما کنش‌های آگاهانهٔ بعدی شما جبران این غفلت را می‌کند. شما موظف هستید که آن نقشهٔ راهنما، یا آن «دی.ان.ای» را کشف کنید و بفهمید که آن نقشه‌ای که همهٔ اجزاء را به‌هم وصل می‌کند و هر یک را سر جایش می‌نشاند چیست؟

س: این نقشه در یک اثر هنری چگونه پیدا می‌شود؟

ن: شما وقتی شروع می‌کنید به نوشتن، ساختن، یا هر فعل آفرینشی دیگر، ــ چون همهٔ هنرها که لزوماً هنر زبانی نیستند، اما همهٔ هنرها اینطور هستند ــ یا از اول می‌دانید که دارید چه می‌کنید و یا در وسط، یا آخر کار به‌این دانش می‌رسید. مثلاً شما یک تخته‌سنگ بزرگ را می‌گیرید و نگاه می‌کنید و تصمیم می‌گیرید که می‌خواهید از آن چه دربیاورید. اگر شما آقای "داوینچی" باشید، لابد در دل آن تخته‌سنگ یک مجسمه می‌بینید و می‌روید به‌دنبال اینکه آن مجسمه را از دل سنگ بیرون بکشید.

در شعر هم همینطور است. شما تعدادی «شعرک»، یا پاراگراف شعری را می‌ریزید روی کاغذ و در آن حالت روانی که در آن لحظه دارید می‌دانید که اینها را در واقع نقشه‌ای به‌هم وصل می‌کند و شما تا آن نقشه را کشف نکنید، پریشانی بر اثر شما مسلط خواهد بود. اگر خودتان آن «نقشه» را کشف نکنید، ممکن است کسی را پیدا کنید که بتواند این کشف را انجام دهد. و براساس آن نقشهٔ راهنما که در داخل انبوه شعرک‌ها وجود دارد، آنها را هرس و یا مرتب کند.

---

1. DNA.

در واقع، هیچ اثر هنری یکباره و یکپارچه به‌وجود نمی‌آید و همیشه مرحلهٔ دومی در کار است که در آن «آفرینش ناآگاهانه» جای خود را به «دستکاری آگاهانه» می‌دهد؛ آگاهی به اینکه در «دی.ان.ای» این اثر کدام شکل نهایی نهفته است. شما دانهٔ درختی را در باغی می‌کارید و این دانه بزرگ می‌شود. اما همان‌جا باغبانی هم وجود دارد که آگاهانه این درخت را هرس می‌کند، شاخه‌های اضافی آن را می‌برد و دور می‌اندازد و به آن، براساس موجودیت و امکانات درخت، شکل می‌دهد. این دیگر آن بخشی از خلاقیّت است که آگاهانه انجام می‌گیرد.

خلاصه اینکه فهم من از خلاقیّت یا آفرینش هنری، یک چنین‌چیزی است و وقتی کاری را به دستم می‌دهند، من خودم را در جای آن باغبان می‌بینم و شروع می‌کنم به هرس کردن و تر و تمیز کردن آن اثر؛ برای اینکه آن را به زیباترین و در عین‌حال «مبیّن»ترین شکل ارائه بدهم. البته شاعر آگاه و ورزیده هم خودش می‌تواند این کار را بکند، اما در عین حال "تی.اس. الیوتِ" بزرگ را هم داریم که «سرزمین ویران»اش را برمی‌دارد و می‌برد پیش "ازرا پاند" و به او می‌گوید: شما این درخت را که من رویانده‌ام هرس کن؛ و از این کار اِبایی هم ندارد و بعد هم کتاب‌اش را به «بزرگ استاد»اش تقدیم می‌کند.

در واقع، یکی از مشکلات ما در ایران آن است که فکر می‌کنیم دادن کار به دست یک «ادیتور حرفه‌ای»، که قبول‌اش داریم، یک ضعف است، بنابراین تن می‌زنیم از این کار، یا اعتراض می‌کنیم که چرا آن تکه از شعر مرا برداشته‌اید. درحالی‌که اگر بیایند بنشینند و منطق ادیتور را بشنوند که چرا این را برداشته، ممکن است خودشان همان مهارت را کسب کنند و در کارهای آیندهٔ خودشان به‌کار ببرند.

من اولین باری که دیدم چنین مقاومتی نمی‌شود، وقتی بود که در تابستان سال ۱۳۴۸، در سفری به لندن، کنجکاوانه در یک «کارگاه شعر» اسم‌نویسی کردم و دیدم که شاعران می‌نشیند دور همدیگر، و یک مرجعی هم آنجا نشسته. شاعران شعرشان

را عرضه می‌کنند، هر کسی نظری و پیشنهادی می‌دهد و در پایان‌اش یک کار شکیل از اثر عرضه‌شده بیرون می‌آید. به همین دلیل هم وقتی سال‌ها بعد، ادارهٔ دو صفحه از "مجلهٔ فردوسی" را با نام «کارگاه» برعهده گرفتم، از روز اول به شاعران خواننده‌ام گفتم که من اینجا شعر شما را دستکاری می‌کنم. اگر در آن حتیٰ یک شعرک هم خوب دیدم فقط همان را چاپ می‌کنم.

قصدم از طرح این نکات، آن است که بگویم در این سفری که می‌کنیم این را باید در نظر بگیریم که تا کجای روند خلاقیّت به بخش ناخودآگاهِ ذهن خلاق برمی‌گردد و تا کجا به باغبانی و هرس و شکل دادن آگاهانه به‌وسیلهٔ شاعر و یا به ویراستار مربوط می‌شود. یعنی در این سفری که می‌کنیم همیشه باید در ذهن ما باشد که در هر اثری یک نقشهٔ اولیه‌ای وجود دارد، یا در آگاه و یا در ناخودآگاه هنرمند، و آن نقشه، هادیِ تمام روند آفرینش در هر دو مرحلهٔ آن است.

در این میانه، سه عنصر مهم هم وجود دارند: یکی عنصر کشف است، دیگری مهارت آدم خلاق در ویراستاری، و سومی هم اینکه آدم چقدر به فرهنگ خودش و حتیٰ به فرهنگ جهان تسلط دارد و می‌تواند به آن مجموعه ارجاعات متوسّع بدهد.

س: این مسئلهٔ دانش واقعاً نکتهٔ خیلی مهمی است، و به هر کدام از اجزاء شعر ـ مثلاً زبان یا تصویر یا ریتم و غیره ـ که نگاه می‌کنیم می‌بینیم که تفاوت شاعران را می‌توان در کاربرد همین عناصر یافت.

ن: اینها همه موجب توسّع کار می‌شوند. من البته گوهر کار را «کشف» می‌دانم، حتیٰ در حد یک تصویر و یک جمله. مثلاً هر تشبیهی ــ در صورت‌های مختلف خودش، از تشبیه ساده بگیریم تا برسیم به ابهام و ایهام ــ حاصل کار یک کشف شاعر است. شاعر کشف می‌کند که می‌تواند بین دو چیز که ظاهراً با هم ارتباطی ندارند نوعی ارتباط را خلق کند و آن را به مخاطب خودش بقبولاند. مثلاً زنی که می‌گوید «صورت بچهٔ من عین ماه است»، در واقع بین صورت بچه و قرص ماه رابطه‌ای را کشف کرده است که در عالم واقع وجود ندارد.

از نظر من، تشبیه اصلاً با کشف یکی است. اما، در عین حال، کسی که کشف دیگران را تکرار می‌کند آدم دست‌دومی است. گفتم که، تاریخ شعر در هر فرهنگی حکم ادارهٔ ثبت اختراعات را دارد. همیشه اولین مخترع ثبت‌کنندهٔ کشفی به نام خود است و دیگران ـ حتی اگر از کشف او مطلع نبوده باشند ـ مقلّد و دست‌دوم محسوب می‌شوند. بنابراین، اطلاع و آگاهی از کشفیّات قبلی، راه را باز می‌کند برای نوآوری‌های جدید؛ وإلا در یک محدودهٔ تنگ، شما شروع می‌کنید به تکرار گذشتگان خودتان.

س: من هم فکر می‌کنم که هنر دارای یک جنبهٔ آموزش‌پذیری است. مثل اینکه کسی بخواهد نوازندگی یاد بگیرد. او مجبور است از اولین نُت‌های کوچک شروع کند تا برسد به یک قطعهٔ ساختمان‌دار و دارای شکلی تدوین یافته. برای شعر هم می‌شود به یک چارچوب و ساختمان مدون علمی و واحدبندی شده فکر کرد. شما خودتان این کار را نزدیک ۵۰ سال پیش در کارگاه شعر "مجلهٔ فردوسی" انجام داده‌اید.

ن: من به این مسئله خیلی فکر کرده‌ام، به‌خصوص قبل از انقلاب؛ یعنی زمانی که "نهاوندی" رئیس دانشگاه تهران بود. قبلاً هم به‌طور گذرا گفتم. او "بهرام بیضایی" را دعوت کرده بود که رئیس دپارتمان تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبا بشود. "بهرام بیضایی" لیسانس ندارد، داستان‌اش مفصل است. اما در زمان "نهاوندی" به او دکترا دادند. "بهرام بیضایی" هم یک تیمی درست کرد که در آن مثلاً من مضامین فرهنگی در شعر ایران را درس می‌دادم، "آشوری" زبان فارسی را، و "غفار حسینی" جامعه‌شناسی هنر را. یک عده بودیم. من خوشحال بودم که این درس در دانشکدهٔ هنرهای زیبا انجام می‌شد. چون، همانطورکه همیشه گفته‌ام، باور دارم که شعر جزو ادبیات نیست؛ جزو هنرهای پلاستیک (جسم‌دار ـ تجسمی) است. حالا رفته بودم در دانشکدهٔ هنرهای زیبا که در آن همهٔ هنرهای پلاستیک را درس می‌دادند؛ مثل معماری و نقاشی و تئاتر. و فکر می‌کردم که جایگاه آموزش شعر اینجاست نه

دانشکدهٔ ادبیات. شاید اصلاً به این فکر رفته بودم که اگر اینها موافقت کنند، بیاییم و در دانشکدهٔ هنرهای زیبا رشتهٔ شعر بگذاریم. این همزمان بود با جلسات «کارگاه شعر» "مجلهٔ فردوسی". اصلاً اینکه من لفظ «هنرهای پلاستیک» را مطرح کردم و دربارهٔ شعر پلاستیک و شعر تجسمی (به معنیِ جسمیّت دادن به یک عاطفه) نوشتم، به‌علت حضور من در آن دانشکده بود و فکرهایی که آن‌موقع راجع به این قضیه می‌کردم.

نکتهٔ دیگر هم توجه به این مطلب بود که شما اگر بخواهید با اتومبیل شخصی خودتان بروید سفر، اول باید امتحان رانندگی بدهید، امتحان کتبی، امتحان شفاهی، امتحان پشت رل، اینکه بدانی ماشین را چه‌طوری راه بیندازی، چه‌طوری پشت چراغ قرمز بایستی، کِی حرکت کنی و... همهٔ‌اینها را که یاد گرفتی و تصدیق رانندگی را هم گرفتی، تازه می‌توانی بزنی به جاده و، مجهز به این دانش و مهارت، بروی به سفر. من آفرینش هنری را هم همیشه اینگونه فهمیده‌ام. وقتی در مورد سفر، «یاد گرفتن رانندگی» لازم است، چرا نباید برای آفرینش شعر، کارآموزی وجود داشته باشد؟

این روش را وقتی هم که در دانشگاه "دنور" ـ شهری که در آن ساکن هستم ـ «جامعه‌شناسی سیاسی اسلام» را در سطح دکترا درس می‌دادم، اعمال می‌کردم. یعنی اول می‌آمدم راجع به اینکه اصلاً جامعه‌شناسی چیست حرف می‌زدم، یا جامعه‌شناسی سیاسی چیست؟ بعد دین چیست؟ و مذهب چیست؟ یعنی مدتی طول می‌کشید تا شروع کنیم به گشت‌وگذار خودمان در تاریخ اسلام شیعی یا اسلام سنّی.

یعنی اول باید مجهز شویم به وسایل و بعد راه بیفتیم. اگر می‌خواهیم با هواپیمای خودمان پرواز کنیم، باید کاپیتان هواپیما شویم و ببینیم که این هواپیما چگونه از زمین بلند می‌شود، کجا سرعت می‌گیرد، کجا شیب پیدا می‌کند، و... همهٔ اینها را باید یاد بگیریم و تازه خلبان درجهٔ ۳ هستیم که باید بنشینیم کنار دست یکی دیگر و هواپیما را بپرانیم. مثلاً باید ۱۸۰ ساعت پرواز کنیم تا تازه بشویم

خلبانی که به ما اجازه بدهند به تنهایی سوار هواپیما بشویم و برویم. در مورد همهٔ کارها اینطور است. مگر در مورد پزشکی جز این است؟ تا موقعی که به شما اجازه بدهند با یک مریض بنشینی صحبت بکنی و تشخیص بدهی که او کدام بیماری را دارد، شما مقدار زیادی باید اطلاعات داشته باشید. این اطلاعات ابتدا تکه‌تکه و شرحه‌شرحه، تشریح شده، به‌دست می‌آیند؛ اما موقعی که دارید آنها را به‌کار می‌برید کلاً و به‌طور به‌هم پیوسته از ذهن شما بیرون می‌آیند. آنگاه، وقتی که مریض حرف می‌زند، شما دارید چیز دیگری از حرف‌هایش می‌فهمید. می‌فهمید که کجایش عیب دارد، و براساس این فهم، راهنمایی‌اش می‌کنید. رانندهٔ ناشی، گاهی ماشین را می‌زند به کوه، گاهی می‌اندازد توی دره یا سد.

به‌هرحال، اینها همه دست به دست هم داده و اندیشه و نگاه مرا در طول عمرم ساخته‌اند: هم باید تجزیه کرد همه چیز را، و هم آگاهانه و عالمانه اینها را با همدیگر ترکیب کرد، و از ترکیب آگاهانهٔ این اجزاء هست که یک سیستم کارآمد به‌وجود می‌آید.

س: استاد، در صحت آنچه که گفتید هیچ شکّی ندارم. نگاه شما را می‌شناسم و می‌دانم، نیازش را هم می‌بینم. پرسش من آن است که این کسب مهارت و دانش باید در کجا انجام شود؟ منظورم جایی برای تولید شاعر ماهر است. در دانشکدهٔ ادبیات که شاعر درست نمی‌شود. شاید بتوان به‌جد گفت که بیش از نود درصد آنهایی که حداقل به یک وضعیت مشخصی در شعر رسیده و شناخته‌شده‌اند، و من از آنها به‌عنوان شاعر حرفه‌ای نام می‌برم، از رشته‌هایی غیر از ادبیات هستند. عموماً از رشته‌های مهندسی و پزشکی و هنرهای زیبا هستند، یا اصلاً درس نخوانده و دانشگاه نرفته‌اند. اما، آیا می‌شود تصوّر کرد که رشته‌ای درست کنیم تا شاعر تربیت کند؟ منظورم صرف مطالعهٔ متون موجود نیست. چون در حال حاضر اگر بخواهیم در زمینهٔ شعر مدرن یا شعر کلاسیک

تحقیق کنیم، منابع زیادی در دست است. منظورم کار خلاقه است. مثل درس‌هایی که در خارج وجود دارند ولی در ایران کم‌کم می‌خواهند به آن بپردازند؛ یعنی آموزش خلاقیّت به شاگردان از کودکی به بالا. آیا می‌شود برای این کار واحدهای درسی گذاشت؟ آیا در اروپا و آمریکا چنین کلاس‌هایی وجود دارد؟

ن: ببینید. من متأسفانه در فرنگستان رشتهٔ ادبیات نخوانده و دانشکدهٔ ادبیات نرفته‌ام که بدانم آنها چگونه کار می‌کنند. ولی در سطح «کارگاهی» زیاد چرخیده‌ام. کارگاه‌های اینجا به دو دسته تقسیم می‌شوند: کارگاه‌هایی که نقد شعر می‌کنند و کارگاه‌هایی که خلق شعر می‌کنند. اینها دو نوع کارگاه مختلف هستند. شما وقتی که می‌روید اسم بنویسید در یک کارگاه، باید بگویید کدام‌یک از این دوتا را می‌خواهید یاد بگیرید: چگونه نقد کنید، یا چگونه بیافرینید.

س: پیشنهاد می‌کنم با تفصیل بیشتری وارد بحث آموزش کارگاهی شویم.

ن: چه بهتر. اما، بماند برای جلسه بعد.

س: حتماً. در خدمت خواهم بود.

فصل چهارم:

تجربه‌های کارگاهی

س: خوشحالم که قرار است امروز از شما، به‌عنوان اولین بنیانگذار «کارگاه شعر» در ایران، دربارهٔ مفهوم و کارکرد «کارگاه شعر» بشنوم.

ن: با کمال میل. بگذارید از اینجا شروع کنم که به نظر من، در حوزهٔ خلاقیّتِ شعری، شما یک سطح تجربه‌اندوزی دارید و یک مقولهٔ تثبیت‌شدگی. این دوتا نمی‌توانند جایشان را با همدیگر عوض کنند؛ یعنی شما نمی‌توانی انتظار داشته باشی که محصولات کارگاهی و تجربی‌ات به‌عنوان هنر تثبیت‌شده مورد پسند قرار بگیرند. در فرنگستان در هر شهر کوچکی، کارگاه شعر وجود دارد. اما آثار نود درصد آدم‌هایی که به کارگاه‌های شعر می‌آیند، در مطبوعات منتشر نمی‌شود. شما به حوزهٔ ورزش نگاه کنید، طرف تا بیاید در مسابقات شرکت کند و مدال بگیرد یا شکست بخورد، مدت‌ها در ورزشگاه تمرین و بدن‌سازی می‌کند. در نتیجه می‌شود حکم کرد که کارگاه همان ورزشگاه است.

س: کارهای کارگاهی مثل آن تمریناتی است که فوتبالیست‌ها انجام می‌دهند. ما فقط نتیجهٔ تمرین‌ها را در مسابقات می‌بینیم. اما مشکل آن است که این تفکیک در شعر اتفاق نمی‌افتد. من یک‌بار در مورد شاعری گفتم که «در تمام جهان ایشان تنها شاعری‌ست که شعر چاپ نشده ندارد!» باور کنید این را می‌دانستم و اطلاع داشتم که هرچیزی نوشته را چاپ کرده است. البته، خوشبختانه، طبع‌اش چندان فوران نمی‌کرد که خیلی زیاد شعر بنویسد، ولی هر چیزی را می‌نوشت، حتماً باید چاپ می‌کرد. تمرینی در کار نبود. اما بد نیست دربارهٔ «کار تثبیت‌شده» هم بدانیم. اثر یک شاعر، کجا از حالت تمرین و کارِ کارگاهی بیرون می‌آید و در مقولهٔ تثبیت‌شده‌ها درمی‌آید؟

ن: بد نیست پاسخ‌ام را با یک خاطره آغاز کنم. یادم هست قبل از اینکه "عباس پهلوان" در سال ۱۳۴۱ سردبیر "مجلهٔ فردوسی" شود؛ یعنی در زمانی که هنوز دکتر "محمود عنایت" سردبیر "فردوسی" بود، صفحات شعر مجله را "سیروس طاهباز" مدیریت می‌کرد. "سیروس" در همان زمان "مجلهٔ آرش" را هم درمی‌آورد. او یک‌بار در "کافه فیروز" با قیافهٔ خیلی جدی به ما جوان‌ترها گفت که «اگر می‌خواهید شعرتان را در فردوسی چاپ کنم، هزینه‌اش دو سیخ جگر است (در خیابان نادری، کنار "کافه فیروز"، یک جگرفروشی کنار پیاده‌رو بود)، اما اگر می‌خواهید شعرتان در "آرش" چاپ شود، هزینه‌اش یک‌دست چلوکباب است». حالا کاری ندارم که حرف‌اش چقدر جدی و چقدر شوخی بود. ولی لابد منظورش این بود که من هر شعری را در "آرش" چاپ نمی‌کنم؛ چراکه آنجا میدان مسابقهٔ شعر واقعی است و گردن‌کلفت‌ها می‌آیند آنجا که مسابقه بدهند. در "فردوسی" اما همه‌جور کارهای تمرینی را چاپ می‌کنیم. یعنی به‌هرحال در کار شاعری هم سلسله‌مراتبی وجود دارد. شما در کتاب «موازنه» در این مورد به تفصیل توضیح داده‌اید و من زیاد نمی‌گویم.

در این مقوله، "نیمای یوش" حرف عجیبی زده و می‌گوید «آن که غربال در

دست دارد از پس کاروان می‌آید». او در شعرش می‌پرسد که «کی مرده، کی بجاست؟» و «غربال»اش در واقع مرده‌ها و به‌جا مانده‌ها را از هم تفکیک می‌کند. کسی هم حریف این غربال‌دار نمی‌شود. شما تلاش کن و پنجاه تا کتاب شعر منتشر کن. تعداد کتاب هیچ دردی را دوا نمی‌کند. مگر "خیام" چند رباعی دارد؟

پس مهم چیست؟ من می‌گویم «دهش خلاقانه». دهش به لذت، به زیبایی، به ادبیات، به هنر. و این دهش، اندک است در برابر حجم عظیم کاری که تولید می‌شود و جنبهٔ تجربی و کارگاهی دارد. مگر از خود "نیما" یا "شاملو" چقدر کار در غربال مانده است؟ غربال به دست تاریخ می‌گوید «این ده تا شعر دهش"نیما" است به ادبیات» یا «این پنج تا شعر فروغ فرخزاد دهش او به هنر شاعری است». در مجموعهٔ شعرهای هر شاعری تعداد معدودی کار تثبیت‌شده و ماندگاراند و بقیه همه تمرینی محسوب می‌شوند.

تمرین‌ها یک‌جایی و به‌شکل تکان‌دهنده و حیرت‌آوری منجر به خلق کاری ماندگار می‌شوند. حتی دیده‌ام که شاعر توانسته به مجموع کارهای گذشته‌اش، که چاپ هم کرده، برگردد و آنها را هرس و گلچین کند و حاصل این گلچینی را در قالب یک شعر فراگیر درآورد. برای اینکه با چشم مسلح به تمرین و تجربه می‌بینید که، مثلاً این ایماژ آنجا با آن ایماژ اینجا همخوانی دارند و می‌توانند در کنار هم اثر خوبی را شکل بدهند.

یادتان هست که من گفتم که ما یک ماجرای خودآگاه داریم و یک ماجرای ناخودآگاه؟ به نظر من در محتوا و زبان خیلی اتفاق می‌افتد که ما اسیر ناخودآگاه خودمان باشیم و ذهن‌مان همینطور بجوشد و ایجاد کند، ولی از این مرحله که بگذریم، به سطح دوم کار می‌رسیم که در آن یک ذهن آگاه و خلاق حکمرواست و دارد پیشاپیش کارِ همان «غربال به‌دست» را انجام می‌دهد.

اما متأسفانه در ادبیات ما به این مرحلهٔ دوم کم اهمیت داده شده است؛ حال آنکه باید بدانیم که کار درست آن است که، قبل از غوطه خوردن در اقیانوس

ناخودآگاهی، در کارگاه مربوط به کارمان شنا و غواصی بیاموزیم و پس از بیرون آمدن از آن دریا هم در کارگاهی دیگر به خوب و بد کردن آنچه‌هایی که با خود به ساحل آورده‌ایم مشغول شویم.

حرف من این است که کار کارگاهی دارای دو مرحله است: تمرینات قبلی و تفکیک‌های بعدی.

س: در مورد اهمیت این مرحلهٔ دوم توضیح بیشتری بدهید.

ن: مرحلهٔ دوم اصلاً شوخی‌بردار نیست. شما از قالب یک شاعر خودانگیختهٔ پریشان و شطحیات‌گو بیرون می‌آیید و می‌خواهید به‌صورتی آگاهانه و خلاق به پیرایش انبوهی که روی کاغذ ریخته‌اید مشغول شوید.

س: شاید بشود آن را «مرحلهٔ ویراست» خواند که کمتر به آن بها می‌دهند. قدیمی‌ترها می‌گفتند «شعر را بگذارید بیات شود بعد دوباره سراغ‌اش بیایید و درست‌اش کنید». حرف شما را اینطور می‌فهمم که حاصل غوطه خوردن در دریای ناخودآگاه، لزوماً شکل کامل کار نیست و هنوز شعر کامل نشده، و تو تازه باید با آگاهی دست به‌کار شوی، آنجاهایی را که احساس می‌کنی از شکل خارج شده‌اند به جایگاه خود برگردانی، آنها را بتراشی و سوهان بزنی و کار خودت را به کمال برسانی؛ حتی اگر مدتی بعد در همان کمال هم نقایصی بیابی.

ن: اصلاً اگر که این مرحله نباشد، خلاقیّت چه معنایی دارد؟ شما وقتی خلاق هستی و می‌آفرینی، وقتی خدا هستی و خلق می‌کنی، که کار را با آگاهی انجام دهی. وگرنه تو بیش از یک واسطه یا «مدیوم» نیستی. عین آنهایی که می‌روند می‌نشیند و به خیال خودشان روح احضار می‌کنند. مدیوم که اهمیت ندارد، مهم باور مخاطبان به آن روح است که آمده و حرف می‌زند. شما در صورتی به‌عنوان هنرمند خلاق و آفرینشگر مطرح می‌شوید که بتوانید از تکه سنگی که جلویت گذاشته‌ای، مجسمه‌ای بسازی.

س: استاد، چون بحث ما "فرمیک" است، ذهنم می‌رود به سمت "میکل‌آنژ" که اثر نهایی را در یک صخرهٔ سنگی می‌بیند و چقدر باید مرارت بکشد تا آن را از دل سنگ بیرون بکشد، سنگ را بتراشد و در آن روح بدمد. این مرحلهٔ «ویراست» خیلی مرارت دارد و بزرگ‌ترین مرحله است. اما واقعاً چرا به شعر که می‌رسیم فکر می‌کنیم که هرچه از قلم ما درآمد همان کار تمام و کامل است؟

ن: حرف شما مرا به یاد این بیت از ـ فکر کنم "سهراب سپهری" ـ انداخت که می‌گوید: «هر که در حافظهٔ چوب ببیند باغی». البته اینجا روند عوض شده است. "میکل‌آنژ" تخته‌سنگ را نگاه می‌کند و مجسمه‌اش را در آن می‌بیند؛ یعنی نگاه‌اش رو به آینده است. اما "سهراب" چوب را نگاه می‌کند و در آن باغی را می‌بیند که این چوب از آن آمده. هر دو نوعی از توانایی‌اند که آگاه و ناخودآگاه را به‌هم وصل می‌کند. به نظر من، شاعری که آگاهانه نسبت به کار خودش عمل نکند تنها یک مدیوم است و نه بیشتر.

س: استاد، "شاملو" می‌گوید «من در لحظهٔ سرایش شعر اصلاً خودم نیستم، یکی دارد می‌نویسد، من فقط دارم می‌نویسم، از خودم بی‌خود هستم. بعد می‌آیم و می‌بینم شعری نوشته‌ام که باید رویش کار کنم». بر ضرورت کار کردن روی آنچه نوشته تأکید می‌کند. یا "اخوان" می‌گوید «در لحظهٔ شعر ذهن ما در "شعور نوبت" قرار دارد. به ما الهام می‌شود». شعر سورئالیستی هم همین حرف را می‌زند. یعنی خیلی وابسته است به حتیٰ رؤیابینی یا خودبه‌خودنویسی. یعنی باید هرچه را که به ذهنم آمد فوراً بردارم و بنویسم. اهمیت کار را در این بخش از خلاقیّت می‌گذارند و بخش دوم و آگاهانه برایشان آن اهمیتی را که شما قائل هستید ندارد. خلاقیّت همه در مراحل خودبه‌خودی‌نویسی و کشف شهود است. به این مسئله زیاد اهمیت می‌دهند اما روی مرحلهٔ بعدش زیاد تأکید نمی‌کنند؛ مرحلهٔ پرسش از اینکه با این دستآوردها چه کار باید کرد؟

ن: بله. می‌دانم. اما "شاملو" کارش را ادیت می‌کرد. نه‌تنها کار خودش را، بلکه هر شعری را که می‌دادی دست‌اش. دیده بودم. چه در کتاب "هفته" و چه در "خوشه". من یادم است سال ۱۳۴۵ که در "مجلهٔ نگین" به "عنایت" کمک می‌کردم و همزمان «جزوهٔ شعر» را درمی‌آوردم، شب‌ها چند نفری که دور هم جمع می‌شدیم، می‌گفتیم بیاییم یک شعر دسته‌جمعی بگوییم. به این‌صورت که هر کسی یک تکه کاغذی می‌گرفت و یک چیزی را روی آن می‌نوشت. "رؤیایی" بود، "فروغ" بود، "سپانلو"، "احمدی"، "الهی"، "پرتو" خواهرم. خبر نداشتیم از اینکه آن یکی دارد چی می‌نویسد. اما بعد این تکه‌کاغذها را می‌گذاشتیم روی میز و بحث می‌کردیم راجع به اینکه کدام تکه اول بیاید کدام دوم. کدام به جنس کلّ کار می‌خورد و کدام اصلاً به جنس بقیه نمی‌خورد. در نهایت کار یک شعر منسجم از آب درمی‌آمد. برای اینکه آگاهانه و کارگاهی روی آن کار کرده بودیم. درحالی‌که اگر همان‌هایی که نوشته بودیم می‌ریختیم در ظرفی و همینطوری به صورت قرعه درمی‌آوردیم حاصل کار یک چیز بی‌معنی می‌شد. کار کارگاهی یک روند آگاهانه برای کسب یا اعمال مهارت و در راستای کاربرد اصول خلاقیّت است که، اگر لازم شد، در مورد آن اصول بعداً مفصل صحبت خواهیم کرد.

در همان کارگاه شعری که من در "فردوسی" می‌گرداندم، هر چند وقت یک‌بار، شاعری را انتخاب می‌کردم و می‌گفتم که این شاعر از مرحلهٔ شعر تجربی، رسیده به شعر رسمی، به شعر تثبیت‌شده. مثلاً، "نصیر نصیری" به نظر من یک چنین شاعری بود، که با تمرین‌های ممتد شروع کرده و رسیده بود به جایی‌که داشت یک کار اندیشیده و سنجیده و ساختمان‌دار ارائه می‌داد. ۵۰۰ تا شاعر در کارگاه شعر کار منتشر می‌کردند، ولی حداکثر ده تا بودند که از خط عبور می‌کردند و می‌آمدند وارد مرحلهٔ تثبیت‌شدگی می‌شدند. البته این‌وسط داوری من هم بود. مثلاً اگر "دستغیب" انتخاب می‌کرد نتیجه کاملاً متفاوت می‌شد.

س: استاد، خیلی ممنون. خیلی از شما یاد می‌گیرم. امیدوارم از داخل‌اش یک مجموعهٔ کارآمدی دربیاوریم چون خیلی به‌درد می‌خورد. البته در میان هنرمندان رشته‌هایی که کار یدی می‌کنند، مثل گرافیست‌ها یا سینماگران، وضع بهتر است؛ اما در زمینهٔ شعر مطمئن هستم که بسیاری از شاعران جوان ما اصلاً با مسئلهٔ خلاقیّت آشنا نیستند و نمی‌دانند که در شعر چه سیستم‌هایی هست که خلاقیّت را پرورش بدهد، یا خلاقیّت شامل چه عواملی است و چه عناصری دست‌به‌دست هم می‌دهند که چیزی خلق شود.

ن: حرف "اخوان" را هم اینطوری می‌فهمند که ما پیغمبر هستیم و شعر از آسمان به ما نازل و الهام می‌شود؛ یعنی ما مدیوم هستیم، ما خالق نیستیم: «آنچه استاد ازل گفت بگو، می‌گویم»!

س: استاد، جریان «شعر دیگر» خیلی به مسئلهٔ شهود و اینجور چیزها می‌پرداخت.

ن: بله. البته «شعر دیگر»، به نظر من، مرحله‌ای میانی بود بین «موج نو» و «شعر حجم». این وسط توقف کوتاهی داشتیم به نام «شعر دیگر» که اصلاً هویّت مشخصی نداشت و یا برمی‌گشت به «موج نو» و یا می‌رفت که «شعر حجمی» شود. در «شعر حجم» البته "رؤیایی" هست که آدمی است که خیلی آگاهانه عمل می‌کند؛ حتی وقتی که دارد شطحیات می‌گوید. اما، به نظر من، اغلب شاعران دیگر هرگز وارد مرحلهٔ آگاهانهٔ خلاقیّت نمی‌شدند. با «شعر دیگر» مسئلهٔ خلاقیّت از پنجره بیرون رفت. چون اصلاً اساس تفکر در «شعر دیگر» این بود که «همهٔ این حرف‌ها رو بینداز دور». البته ریشه‌های این بی‌اعتنایی به اصول خلاقیّت از همان اول در «موج نو» وجود داشت. یادم هست در مصاحبه‌ای با نشریهٔ «بازار رشت» عده‌ای نشسته بودیم و حرف می‌زدیم. یکجا من فکر می‌کنم راجع به همین مسئلهٔ بخش آگاهانهٔ خلاقیّت صحبت کردم و به نظر من می‌رسید که همه مجاب شده‌اند، اما

یک‌مرتبه "احمدرضا احمدی" گفت «حالا چقدر می‌گیری عکس آن را ثابت کنی!» یعنی واقعاً برای او این حرف‌ها بی‌معنی بود و می‌شد برعکس آن را هم گفت. نتیجه‌اش هم شد «شعر دیگر»، شطحیات نوینِ یک عده غیردرویش!

س: استاد، این نکته که «موج نو»یی‌ها هم به مرحلهٔ دوم توجهی نداشتند خیلی جالب است. از یک تجربهٔ شخصی بگویم: من تهران که می‌روم سری هم به "احمدرضا احمدی" می‌زنم. یک‌بار مصاحبه‌ای با او داشتم که چند سال پیش چاپ شد. در آن مصاحبه به او گفتم که من از قدیم تا الآن خیلی عاشق ساختمان و فرم هستم و کلاً یک فرمالیست هستم، و اصلاً به این خاطر به سمت شعر مدرن آمده‌ام که فکر می‌کردم در این شعر توجه به فرم‌ها خیلی برجسته است. خلاصه خیلی در این مورد صحبت کردم. مثلاً دربارهٔ مکانیسم‌های مختلف که هر کس یک جور کار می‌کند. مثلاً شاعران موزون‌سرا، وزنی به ذهن‌شان می‌رسد و براساس آن وزن چند تا کلمه به ذهن‌شان می‌آید و می‌گویند «این تصویر را در این وزن در قالب کلمات می‌ریزیم». درحالی‌که در ذهن من اصلاً شعر با کلمه شروع می‌شود و یک کلمه جفتی را پیدا می‌کند و بعد روابط شروع می‌شود. خودم نمی‌دانم سطر بعدی چه می‌شود. اما بعد از نوشتن، اینها را ویراست و کامل می‌کنم. در چندین مرحله هم ویراست می‌کنم. بعد از ایشان پرسیدم: «در مورد شما شعر به شکل کلمه می‌آید یا به شکل تصویر؟» گفت «بگذار یک چیزی به شما بگویم. آقایی بود که ریش خیلی بلندی داشت، یکی ازش سؤال کرد: آقای حاجی فلانی، شما وقتی می‌خواهی بخوابی ریش‌ات را زیر لحاف می‌گذاری یا روی لحاف؟ حاجی گفت: که تا حالا توجه نکرده‌ام. اما فردا صبح، طرف درِ خانهٔ پرسشگر را زد و وقتی در را باز کرد بهش گفت: خدا لعنت‌ات کند، دیشب تا حالا خوابم نبرده، نمی‌دانم ریش را بگذارم زیر لحاف یا بالای لحاف. من داشتم زندگی خودم را

می‌کردم و راحت می‌خوابیدم و اصلاً به این موضوع فکر نمی‌کردم... حالا هم خدا تو را لعنت کند. من چه می‌دانم که اول تصویر می‌آید یا کلمه!»
دیدم "احمدی" واقعاً و اصلاً برای تئوری ارزشی قائل نیست.

ن: علت‌اش هم در تربیت نشدن برای نظریه‌پردازی است. یک‌وقت هست که شما توان تئوری‌پردازی و حتی تئوری‌بازی را دارید اما به دلایلی با تئوری مخالفت می‌کنید، ولی یک کسی هم هست که چون نمی‌تواند، با آن مخالف است. مشکل "احمدرضا" از این‌نوع است. درحالی‌که مشکل "رؤیایی" این نیست. "رؤیایی" با همهٔ کوچه پس‌کوچه‌های کارش آشناست. می‌گوید که ما باید برگردیم به ناخودآگاه؛ اما دیده‌ام که حاصل برگشتن‌اش را صدبار دستکاری می‌کند. تفاوت در این است. من حرفم این است که اگر یک مقدار راجع به مسئلهٔ آفرینش مطالعه کنیم ضرر ندارد. این یک حلقهٔ مفقوده‌ای است در شعر ما. شاعر از آفرینندگی استعفا داده و تبدیل به مدیوم شده است. شما نگاه کنید، ما دو تا دانشکده داریم در دانشگاه تهران کنار همدیگر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا و دانشکدهٔ ادبیات. دانشکده هنرهای زیبا محل بحث و تمرین و آفرینش است. می‌خواهند جنس ماده را بشناسند و بفهمند که چگونه می‌توان به آن فرم داد. اینجا صحبت از مجسمه‌سازی یا نقاشی یا تئاتر و سینما و غیره است، آنجا اما طرف همه‌اش سخن از الهامات الهی و این حرف‌هاست.

س: بله. درست می‌فرمایید. چرا فقط آنهایی که کارهای یدی انجام می‌دهند به اینها فکر می‌کنند؟ من مطمئن هستم که در زمینهٔ شعر بسیاری از شاعران جوان ما به مسئله خلاقیّت فکر نمی‌کنند و نمی‌دانند که در شعر چه سیستم‌هایی هست که خلاقیّت را پرورش می‌دهد، یا خلاقیّت شامل چه عواملی است؛ چه عواملی دست به دست هم می‌دهند که خلاقیّت انجام بگیرد. اما مگر انسان می‌تواند هنری داشته باشد ـ هر هنری ـ ولی به مسئله خلاقیّت نپردازد؟

ن: ما در دههٔ چهل، خیلی در این مورد گرفتار بودیم. اصلاً از سال ۴۰ که «موج نو» آغاز شد، توجه به مسئلهٔ خلاقیّت از پنجره بیرون رفت. به همین‌دلیل من معتقد شدم که بی‌قانون و قاعده نباید به کسی میدان داد. حتی اگر قانون و قاعده یک امر شخصی باشد که البته می‌تواند به دیکتاتوری هم تعبیر شود. وقتی تو مجبور شوی که تن به تغییرات پیشنهادی یک ویراستار بدهی، حاصل ناگزیرش همین است. من هم به‌عنوان ویراستار در حوزهٔ کاری که دست من بود، از این دیکتاتوری‌ها داشتم. مثلاً در «جزوهٔ شعر» می‌گفتم من شعر بی‌خود چاپ نمی‌کنم و باید یک ساختمانی به آن بدهم تا قابل چاپ شود. اگر نمی‌خواهی برای من شعر نفرست. در کارگاه شعر "فردوسی" هم همینطور. دیکتاتور بازی بود؟ شاید. ولی چاره‌ای نداشتم. چون اصلاً اساس تفکر رایج این بود که «همهٔ این حرف‌ها رو بینداز دور».

س: حالا در دههٔ چهل کسانی بودند که جوانان حرف‌شان را می‌پذیرفتند. حالا که اصلاً کسی به حرف کسی گوش نمی‌کند. ببخشید به‌خاطر اشتیاقم خسته‌تان کردم.

ن: خواهش می‌کنم. اجازه دهید با نکته‌ای بحث را به پایان ببرم و تفصیل‌اش را بگذاریم برای بعد. از نظر من، آنچه ویراستاری را به کاری خلاقه تبدیل می‌کند کوشش برای مبیّن کردن کار و ارتباط برقرار کردن با مخاطب است.

فصل پنجم:

ارتباط با مخاطب

س: استاد، در آخرین لحظات جلسهٔ قبل، از «مبیّن کردن کار و ارتباط برقرار کردن با مخاطب» سخن گفتید.

ن: بله. اجازه دهید که بگویم از نظر من، کاربرد همهٔ وسواس‌های خلاقه تلاشی است برای برقرار کردن رابطه با مخاطب، و نه برای دل خود آدم. هنر هم نوعی از ایجاد ارتباط (communication) است. شما از مجموعهٔ هنر عامل «مخاطب» را که برداری می‌توانی هر کاری که دل‌ات بخواهد بکنی. صحبت از، به‌قول "حافظ"، احتیاج و اشتیاق است. راجع به رابطهٔ عشقی از هر نوع‌اش می‌گوید که:

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد؟

ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود!

این رابطه‌ای دوطرفه است. در احادیث نبوی هم ــ که معلوم نیست کی ساخته و به پیامبری که معلوم نیست وجود داشته یا نه، نسبت داده ــ هست که می‌گوید

«انسان را خلق کردم که مرا تماشا کند». همان «با صدهزار چهره برون آمدی که من/ با صدهزار دیده تماشا کنم تو را». اصلاً علت وجودی هر نوع آفرینشی همین تماشا است. در نتیجه یکی از مشکلاتی که من همیشه داشته‌ام این بوده که هنرمندان ما مخاطب را فراموش می‌کنند و رابطه‌ها، همانطور که در سال ۱۳۴۵ نوشتم، کور یا لال (اصم) می‌شوند.

س: استاد، آن داستان معروف منتسب به "برتولت برشت" هم هست که روی میز کارش یک مجسمهٔ کوچکی از الاغ گذاشته و چیزی را روی یک تکه کاغذ نوشته و به‌گردن الاغ انداخته بود. نوشته بود «جوری بنویس که من هم بفهمم». این قدر مسئلهٔ ارتباط و فهمیدن مخاطب مهم است.

ن: "یعقوب لیث" هم گفت «آنچه را که من اندر نیابم چرا گویی؟»

عشق جلوه‌ای از هرگونه آفرینش است. یعنی اشتیاق به ایجاد رابطه با مخاطب است که به آفرینش‌های ما رنگ و جلا می‌دهد. شما ببینید من اینجا داشتم کارهای خودم را انجام می‌دادم. بعد یک آدمی به نام دکتر "سعید محمدحسنی" پیدا شد و مخاطب من شد. من هم بر سر ذوق آمدم و دارم حرف‌های خودم را برای شما می‌زنم. اگر مخاطب وجود نداشته باشد اصلاً خلاقیّت برای چیست؟ چرا آدم خلق می‌کند؟ شما فکر کن مثلاً در ورودیهٔ یک تئاتر بگویند که تماشاچی حق ورود به اینجا را ندارد. خوب در آن‌صورت تکلیف کارگردان و هنرپیشه‌ها چیست و چرا آنجا هستند؟ در واقع، همهٔ این چیزها که ما می‌گوییم به‌خاطر مخاطب است. حالا ما ممکن است بخواهیم مخاطب معینی را برای کارمان انتخاب کنیم. مثلاً تصمیم بگیریم که صرفاً برای نخبگان بیافرینیم یا برای مردم، برای توده‌ها، برای معشوق. ولی بالأخره باید برای کسی گفت.

س: بد نیست اندکی به آسیب‌شناسی همین ارتباط که می‌گویید بپردازیم. عرض کنم خدمت شما که از دههٔ ۷۰، با مقالهٔ آقای "براهنی" با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» و بعد با جریانی که آقای "باباچاهی"

به‌راه انداخت از گفتمان پسامدرن و گفتمان پساساختارگرایی، عناصری که نزدیکی و همپوشانی‌های زیادی با هم داشتند وارد ادبیات ما شدند. این ماجرا به این انجامید که شعرها یکدست شدند. یعنی ده هزار شاعر عین هم شعر می‌گفتند و گویا از روی یک دست نوشته باشند یا گویی یک نفر اینها را نوشته باشد. ابتدا در آموزه‌های "براهنی" چنین آمده بود که متن باید چندصدایی شود تا آن سلطنت و دیکتاتوری که در زبان استبدادزده وجود دارد زائل شود و در کارمان افراد یا سخن‌ها یا صداهایی مخالف صدای راویِ اصلی هم وجود داشته باشد. مسئلهٔ دیگر هم مسئلهٔ «گسست در روایت» بود که به شدت به مسئلهٔ شکل‌شناسی و فرماسیون آسیب جدی وارد کرد و حتیٰ تا حد تخریب رفت. یعنی کلاً قائل به این مسئله بودند که همه‌چیز باید تخریب شود تا رهایی صورت بگیرد. البته این حرف‌ها همه شعارهای زیبایی بودند که در عمل چیزی از آن حاصل نمی‌شد. مسئله «چند صدایی» بود، مسئله «عدم قطعیت» یا مسئلهٔ «گسست روایت». و در هیچ کدام هم تلاش برای رسیدن به مخاطب وجود نداشت.

مثلاً در مورد گسستگی روایت می‌گفتند: در همین حالی که اینجا نشستیم و با همدیگر صحبت می‌کنیم ممکن است چند تا امر مختلف به ذهن ما بیاید یا وجود داشته باشد. ما باید به همهٔ اتفاقات درون و بیرون‌مان واکنش داشته باشیم؛ ما در وسط همهٔ این لحظات هستیم و شعری می‌تواند کامل باشد که بتواند همهٔ این لحظات را در خودش راه بدهد؛ پس باید شقه‌شقه بشود. «بیان اسکیزوفرنیک» (به‌عبارتی دیگر، «پریشان‌گویی») خودش نوعی ارزش شد، به این معنی که بیان ما هم باید مثل بیان یک فرد "اسکیزوفرن" باشد که ذهن‌اش دوپاره شده است. وقتی حقیقت پاره‌پاره است، وقتی جهان و رویدادها و تاریخ و فرهنگ به شکل شقه‌شقه وجود دارند، من اگر بخواهم در برابر مخاطب آینه‌ای بگذارم، لازم است که

من هم شقه‌شقه باشم تا زبانم شقه‌شقه شود. و این را می‌گویند «بیان اسکیزوفرنیک». خُب این همه یک بی‌نظمی کامل، و یک آنتروپیِ (بی‌نظمیِ) کامل را در تمامی شئونات فرمیک و محتوایی ایجاد کرد.

ن: و در این وضع، مخاطبی هم اگر باشد، لابد باید روانکاو و روانشناس باشد!

س: درست می‌فرمایید. در راستای همین آسیب‌شناسی هم هست که من به مسئلهٔ گریز از موزونیّت زبان شعر می‌رسم. داستان‌اش بلند است. خلاصه می‌کنم: در ادبیات ما عبارتی درست شد به نام «شعر دههٔ ۷۰» که دارای هیچ وحدت گفتمانی نبود جز مخالفت با موزونیّت شعر. در دههٔ ۷۰، آقای "سیدعلی صالحی" بود که «شعر گفتار» را داشت که از بازمانده‌های «سپید» "شاملویی" محسوب می‌شد. بازمانده‌های «موج نو» هم بودند. بازمانده‌های شعر خود "نیما" هم، مثل "آتشی" و "سپانلو" بودند. و اینها کم‌کم خواستند «وزن» را کنار بگذارند. اینها که هنوز حضور داشتند هیچ موضعی نگرفتند، یا موضع‌هایی که گرفتند از سر انفعال بود و همراه و همرنگ جمعیت شدند. از بی‌شکل‌ترین‌ها وجود داشت تا کمی مفهوم‌گراترهایی مثل شعر آقای "باباچاهی" و «شعر ذکر» و «شعر فکر». همه گفتند که این «شعر دههٔ هفتاد» است. کلیّات انبوهی که هیچگونه اصولی نداشتند، هیچگونه قواعدی مطرح نبود. مثل این بود که دری را باز کرده باشید بر سیلابی که پشت در جمع شده و بخواهد با فشار داخل شود.

برگردم به حرف شما. ما از نگاه سنّتی شروع کردیم و رسیدیم به نگاه مدرن و در دههٔ ۷۰ هم به «شعر پست‌مدرن». اما اینها هیچ‌کدام اصلاً مورد پسند کسی نبود؛ نه جوانان، نه مردم عادی، نه طبقهٔ هنری، نه طبقهٔ روشنفکر. اینها هیچ‌کدام مورد توجه مخاطبان جدی شعر قرار نگرفت. و آنچه از میان رفت «ارتباط» بود. شاید خود شعر "براهنی" شعر خوبی بود، ولی آنهایی که به تبع او آمدند واقعاً نتوانستند که یک شاکله‌ای از شعر

خودشان ارائه بدهند. ما سالی یک اثر هم نداشتیم که بگوییم این اثر شاهکار است. چیزی درست نشد که حداقل بگوییم ۱۰ درصد یا ۲۰ درصد از مخاطبان جدی شعر در خاطرشان بماند.

در این میان، آقای "شفیعی کدکنی" حرفی زد که همه به او پریدند. او گفت «یکی از مسائلی که باعث ماندگاری است، یا نشانه‌های ماندگاری در آن وجود دارد، آن است که در خاطر افراد بماند؛ و من از مثلاً دانشجوهای ادبیات سؤال کرده‌ام که "آیا از شعرهای این‌زمانه چیزی در خاطر شما هست؟ و شما در جواب من باز می‌آیید و از "نیما" می‌خوانید، باز از "سپهری" می‌خوانید، یا از "فروغ" می‌گویید، یا از "حافظ" می‌گویید یا نهایت‌اش از شاملو". ولی بعدش که نوبت به نسل جوان می‌رسد هیچ چیز در حافظهٔ کسی نیست». به‌خصوص این مسئله در دههٔ هفتاد به اوج خودش رسید و دیگر هیچ اثری نداشتیم که در ذهن بماند و بگوییم فلان اثر یا فلان کار. نه اینکه هیچی نبود، بلکه بسیار معدود بودند کارهایی که توانسته بودند یک ساختمان شکلی پیدا کنند.

ن: خیلی اطلاعات خوبی بود. من فکر می‌کنم هنر به هرحال در داخل یک پرانتزی اتفاق می‌افتد که یک سوی‌اش خالق هنر است و یک سوی دیگرش مخاطب هنر. حالا در دوران پست‌مدرن اروپایی و آمریکایی آنچه که اتفاق افتاد این بود که گفتند «ما باید مؤلف را اخراج کنیم»، اما این سخن به معنای «اخراج پیام مؤلف» نبود. در همهٔ هنرهای متعالی «هنر» می‌ماند و نه «هنرمندی که بر مخاطب حکومت کند». ما چرا فال "حافظ" می‌گیریم؟ در این روند چه اتفاقی می‌افتد؟ "حافظ" مثلاً می‌گوید: «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور»، اما کسی که خوانندهٔ این بیت است و فالی زده، اصلاً به این فکر نمی‌کند که در ذهن "حافظ" چه می‌گذشته. می‌گوید «چه خوب. پسر من که گم شده پیدا می‌شود». این یعنی چه؟ یعنی او مؤلف را بیرون کرده و به‌عنوان مخاطب این اثر را از معنا پر می‌کند.

س: استاد، در مورد ضرب‌المثل هم همینطور نیست؟

ن: چطور؟

س: یعنی از یک‌سو «دال» را داریم که می‌تواند کلمه باشد، واژه باشد، رویهٔ بیرونی نوشتار ما باشد، یا یک گذاره باشد، یا یک شعر باشد، یا یک پاراگراف باشد، یا یک مصرع و بیت باشد. این در بیرون است و ما داریم به عینیّت می‌بینیم‌اش. این می‌شود «دال» ما. مثلاً، من وقتی ضرب‌المثلی را بیان می‌کنم صورت سخن‌ام لایهٔ بیرونی می‌شود. مثل اینکه بگویم «مرغ یک پا دارد» این می‌شود لایهٔ بیرونی.

اما هر کدام از دال‌ها یک گذارهٔ «مدلولی» هم دارند که لایهٔ دوم است. لایهٔ مدلولی آن‌چیزی است که مخاطب فهم می‌کند. کسی که فارسی‌زبان نباشد و یا با کارکرد ضرب‌المثل آشنایی نداشته باشد، همان رویهٔ بیرونی را می‌فهمد. ولی معنای ضرب‌المثل که این نیست، چیزی در حدود «لجاجت و یکدندگی» است. «معنی» همان‌چیزی است که مستقیماً به مدلول وابسته است و مدلول هم زاییدهٔ دال ماست. درک معنی دال و مدلول به‌راحتی ممکن است. حتیٰ گاه یک دال ممکن است چندین مدلول داشته باشد، انواع مترادفات را داشته باشد.

اما در زبان شعر، مدلول درونی دیگری هم داریم و به لایهٔ سومی می‌رسیم که شاید بشود آن را «لایهٔ مفهومی» نامید. این «مفهوم» حالت محوتری دارد، گویا پشت پرده‌ای است و آن را کامل نمی‌بینیم، فقط می‌دانیم چیزی در این‌مایه‌ها هست. یعنی در خصوص مفهوم «رابطه»ی مورد نظر دیگر خیلی مستقیم و دوسویه و کاملاً نزدیک نیست.

در عین حال، بعضی جاها «مفهوم» آنقدر پنهان می‌شود که دیگر از دسترس فهم مخاطب خارج می‌شود. و گرفتاری اینجا پیش می‌آید و اگر مخاطب فرهیخته هم از عهدهٔ فهم برنیاید، ما به بن‌بست می‌رسیم. به همان چیزی که شما با صفت «اصم» به‌معنی صامت و لال از آن یاد می‌کنید.

ن: من منظور شما را کاملاً می‌فهمم و مسیری را که برای نشان دادن چگونگی رسیدن به بن‌بست نشان می‌دهید درک می‌کنم. من از بیرون به ماجرا نگاه می‌کنم و داستان را تحت‌تأثیر فضای سیاسی می‌بینم. اما شما داستان را از درون کار و اثر تعقیب می‌کنید و به مکانیسم رسیدن به «بن‌بست ارتباط» می‌رسید. اما اینکه نام این لایهٔ سوم را «مفهومی» بگذاریم مشکل دارم. چون «مفهوم» در زبان فارسی معادل «کانسپت»[1] گرفته شده و به‌کار بردن آن در این نامگذاری مشکل ایجاد می‌کند. و اینکه من از «مرغ یک پا دارد» چیزی را می‌فهمم که نه به مرغ مربوط است و نه به پا، امری مفهومی نیست و در مقولهٔ ادراک جا می‌گیرد.

س: استاد، من این نامگذاری را برای نشان دادن وجود آن لایهٔ سوم انجام دادم و این چیزی نیست که محکم بایستم و بگویم همینی است که من می‌گویم. من روی اسمش هیچ اصراری ندارم. منظور من اشاره به وجود این لایهٔ پنهان است.

ن: اما، ما نباید برای رساندن مقصودمان واژه‌ها را نابجا به‌کار ببریم. منظور شما را می‌فهمم، اما در عین حال لازم است هشدار هم بدهم. نظرتان دربارهٔ مکانیسم درونی ارتباط در شعر و هنر را تصدیق می‌کنم.

س: با شما موافقم و فقط خواستم به پدیده‌ای که شما از آن به‌عنوان «مکانیسم درونی قطع ارتباط» یاد می‌کنید هم اشاره‌ای کرده باشم. و نیز به مسئلهٔ «موازنه»ای که در این مورد هم باید در نظر گرفته شود. مثلاً اگر لایه سوم به لایه دوم خیلی نزدیک باشد شعر «شعاری» یا «رو»تر می‌شود و آن را زودتر می‌فهمند. یعنی از ابهام آن کاسته می‌شود و می‌دانم که شما، به‌خصوص در کتاب «تئوری شعر»، به کارکردهای ابهام و اهمیت آن اهمیت می‌دهید. افراط در پرهیز از «شعاری شدن» خودش می‌تواند کار را

1. concept.

به بن‌بست ارتباط بکشاند. ببخشید که ممکن است بحث را از مسیر خودش خارج کرده باشم.

ن: نه. اصلاً چنین است. اما من می‌کوشم توضیح دهم که از دید بیرونی می‌توان دید که بعد از انقلاب در ایران، به جای «اخراج مؤلف»، نوعی «اخراج مخاطب» صورت گرفته است. این امر بی‌دلیل هم نیست. دلیل خیلی روشنی هم دارد. برای اینکه الآن در جمع مخاطبان یک «مخاطب سانسورچی شمشیر به‌دست» هم نشسته است و اگر او بفهمد که من چه می‌گویم می‌آید حساب مرا می‌رسد. پس من باید یک چیزی بگویم که او نفهمد. در واقع، به نظر من، یک امر سیاسی، و نه یک تئوری هنری، این بی‌نظمی هنری را موجب شده است.

س: استاد، قبل از انقلاب هم، در زمان "نیما" یا خود شما هم، چنین چیزی بود. اما آن‌موقع حرکت به استفاده از استعاره یا سمبولیسم بود.

ن: بله. ولی مسئله در این است که ما مخاطب را اخراج نکرده بودیم بلکه سانسورچی را ـ به‌عنوان یک غریبهٔ زبان‌نفهم ـ اخراج کرده بودیم. شاعری می‌گفت «ابر آمد، جلو خورشید را گرفت» و مخاطب برگزیده می‌فهمید که شاعر دارد می‌گوید «کودتا شد و مصدق رفت». مگر "شاملو" چه می‌گفت؟ «مردی چو گرد حادثه برخاست». همهٔ مخاطبان شاعر می‌دانستند که منظور کودتای مرداد است، ولی سانسورچی نمی‌توانست بیاید خِر این بابا را بگیرد.

داستان رسیده بود به اینجا که یادم هست در سال ۵۱ یا ۵۲ سازمان امنیت بخشنامه کرده بود که ورود این کلمات به شعر ممنوع است: جنگل، ستاره، گل سرخ و نظایر اینها. یعنی مخاطب سانسورچی به استیصال رسیده بود و دست و پا می‌زد.

اما بعد از انقلاب، خود مخاطب‌های اصلی شاعر ـ یعنی همزبانان به‌خصوص سیاسی او ـ سانسورچی شدند. یعنی آن تمهیدات پیشین دیگر به‌کار نمی‌آمد. چون اینها می‌فهمیدند که این شاعر دارد چه می‌گوید. اینطور هم نبود که بتوانیم برای

تعیین‌تکلیف برویم دادگاه. حالا سانسورچی خودش هم قاضی بود، هم دادستان، و هم جلاد. و حساب همه را می‌رسید.

در واقع من اتفاقات شعری پس از انقلاب را بیشتر ناشی از فضای سیاسی می‌دانم. پیش از انقلاب سانسور می‌توانست به شعر کمک هم بکند. در این مورد "سپانلو" و "خوئی" حرف‌هایی زده‌اند. یعنی شاعر بتواند راه‌هایی پیدا کند و مثلاً، برود به طرف تمثیل یا نماد و از این‌حرف‌ها. درحالی‌که تمام تمثیل و نمادها برای سانسورچی‌های جدید افشا شده بودند.

به‌هرحال، به نظر من، بزرگ‌ترین ضایعهٔ بعد از انقلاب «مخاطب گم‌کردگی» است. هنر را از مهم‌ترین عنصری که ضروری و علت‌العمل است محروم کرده‌اند و شاعر اکنون باید طوری بگوید که هیچ کسی نفهمد که او چه می‌گوید!

س: من، استاد نظر دیگری هم دارم. شعر تنها به‌دلیل سانسور شدید نبود که از گفتن بازماند. چیزی که اتفاق افتاد این بود که شعر «دپولیتیزه» یا «غیرسیاسی» شد، نه به‌خاطر فضای سیاسی بلکه به‌خاطر یکی از مصادیق پست‌مدرنیسم. درواقع پس از فروپاشی شوروی، گفتمان «تقدس‌زدایی از آرمان» به‌وجود آمد. و وقتی تقدس‌زدایی از آرمان اتفاق بیافتد شعر کاملاً از حرکت بازمی‌ماند. یعنی ما دیگر جرأت نداشتیم شعری بگوییم که گونه‌ای از آرمان‌پردازی در آن باشد. و به‌جای آن چه چیزی رشد کرد؟ طنز و مسخرگی! طنز، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان نگرش پست‌مدرن، مطرح شد و «جدی بودن» امری فاضلانه و متکلّفانه انگاشته شد و تخطئه شد. هر نوع گفتمان جدی را هم به مسخره گرفتند. کار به مضحکه رسید. و مضحکه اضافه شد به تقدس‌زدایی، آرمان‌کوبی، معنازدایی و عاقبت به «تعطیل معنا».

ن: همهٔ اینها یعنی اخراج مخاطب. مگر معنازدایی چیست؟ معنا که نباشد وجود مخاطب هم لازم نیست.

س: بله دقیقاً. من کلاً به جریان پست‌مدرنیسم مشکوک بوده‌ام در ایران. از این بابت که اگر این مسئله توسط مثلاً جناح‌ها یا شعرهای مورد نظر حاکمیت القا می‌شد، یا تئوریسین‌هایی که به آنها نزدیک بودند مطرح‌اش می‌کردند، قضیه قابل فهم‌تر بود. ولی عجیب این بود که داستان برعکس از سمت طبقهٔ روشنفکری مطرح شد. کارهای این دورهٔ "براهنی" ـ که چند شعر خوب هم در آنها هست ـ تقریباً هیچ‌کدام سیاسی نیست. یعنی هیچ منعی ندارند و اتفاقاً خیلی هم از نظر حاکمیت خوب‌اند. نهایت‌اش اینکه با اروتیسم موجود در آن مشکل داشته باشند.

ن: اهمیت یافتن "سهراب سپهری" و "یدالله رؤیایی" هم از همین بابت بود. بعد از انقلاب، ناگهان "سهراب سپهری" به اوج رسید. به‌هرحال این مشکل هنرمند بود که مخاطبان مأنوس همیشگی‌اش وجود ندارند و یک آدم خونریز آن بالا نشسته که می‌گوید یا یک چیزی بگو که من خوشم بیاید، یا اگر حرف دیگری بزنی حسابت را می‌رسم. به نظر من، موجبات پیدایش این نظریه‌های بعد از انقلاب، خود انقلاب بوده.

بعد هم ما همیشه باید بدانیم که، وقتی مسئلهٔ مخاطب مطرح باشد، دوتا پدیدهٔ مختلف، اما شبیه، به‌موازات هم حرکت می‌کنند: یکی هنر است و یکی بازی. بازی احتیاجی به مخاطب ندارد. شما می‌توانی بنشینی در خانهٔ خودت و بازی بکنی؛ با خودت شطرنج بازی کنی، با خودت تخته‌نرد بزنی، و قرار نیست که حریفی را در کار بیاوری. به نظر من، مقدار زیادی از کارهای «حجمیِ» "رؤیایی" یا مسئلهٔ «زبانیّت» و این‌حرف‌ها معنایش کشاندن هنر به قلمروی بازی است. خُب، بازی هم برای خودش لذت‌هایی دارد، ولی به نظر من همواره به خودارضایی شبیه‌تر است.

برگردم به حرف خودم. به نظر من، اصل کار، مخاطب است. این مؤلف است که می‌شود اخراج‌اش کرد اما مخاطب را نمی‌شود. به‌محض اینکه مخاطب را اخراج کنید کار شما تبدیل می‌شود به بازی و سرگرمی.

یک نکتهٔ دیگر هم وجود دارد که در فرنگی به آن می‌گویند "captured audience"؛ یعنی «مخاطبین گرفتارشده». شما وقتی می‌روید و بلیت می‌خرید و وارد سینما یا تئاتر یا کنسرت می‌شوید، درواقع اسیر شده‌اید و هنرمند دیگر آنقدر نگران این نیست که چگونه شما را نگه دارد. شما پول داده‌ای و مجبوری روی صندلی بمانی. بنابراین، او خیلی راحت‌تر می‌تواند کارش را انجام دهد. اما مخاطب شعر «اسیر» نیست. بنابراین، شما باید تلاش کنید که او بماند و بقیهٔ کار را بخواند. بدون تلاشِ شما هنرتان به سطح بازی تک‌نفره و سرگرمی‌های خانگی سقوط می‌کند.

من اصلاً فکر می‌کنم که مسئلهٔ غافلگیر کردن، مسئلهٔ ایجاد حیرت، و همهٔ تکنیک‌های از این‌دست، برای اسیر کردن مخاطب است. و یکی از جنبه‌های خلاقیّت در هنر هم همین تور پهن کردن و تله گذاشتن برای مخاطب است که بیاید تو و نخواهد که برود.

س: به نکته‌های جالبی اشاره کردید. همین سخنان شما آدم را وامی‌دارد که منتظر بقیهٔ سخنان‌تان باشد.

ن: ممنونم. این را هم گفته باشم که من، مهم‌ترین عنصری را که شعر مدرن به ما داده ــ و این عنصر مجموعهٔ همهٔ تکنیک‌های به‌اصطلاح به دام‌اندازی را در خود دارد ــ ذیل عنوان «انسجام» قرار می‌دهم و اگر موافق باشید در نشست بعدی کمی هم به این نکته اشاره خواهم کرد.

فصل ششم:

انسجام

س: استاد، در نشست پیش قرارمان این شد که امروز به مسئلهٔ «انسجام» بپردازیم.

ن: بله. دکتر جان، یادم هست. به من اجازه دهید از اینجا آغاز کنم که، به باور من، از "نیما" به بعد است که در شعر ما مسئلهٔ «انسجام» یا «یکپارچگی اثر» مطرح شده. توجه کنید که من بر واژهٔ «شعر» تأکید می‌کنم چراکه ممکن است به این ایراد گرفته شود که همهٔ "شاهنامه" و "مثنوی معنوی" و "هفت گنبد" و نظایر آنها هم دارای یکپارچگی هستند. اما نکته در آن است که من این آثار را در مقولهٔ شعر قرار نمی‌دهم. آنها سرچشمه‌های داستان‌نویسی ما هستند که، بنابر ضرورت‌هایی ـ همچون لزوم حفظ کردن و به سینه سپردن ـ به صورت منظوم و موزون نوشته شده‌اند. البته که در آنها به‌وفور می‌توان لحظات و ابیات شعری هم یافت، اما همهٔ آنها در خدمت داستان هستند. مثلاً وقتی "فردوسی" می‌خواهد داستان "بیژن و

منیژه" را بنویسد می‌گوید «شبی چون شبح، روی شسته به قیر». خوب این یک ایماژ شعری است، اما در متن یک توصیف دراماتیک برای شروع قصه مطرح شده است. این امر در همهٔ ادبیات اتفاق می‌افتد. شما کتاب «خشم و هیاهو»ی "فالکنر" را هم که می‌خوانید می‌بینید پاراگراف اول‌اش، که شرح آن طوفان عجیب و غریب است، کاملاً دارای فضایی شعری است. ولی اصل قضیه این است که ۹۹ درصد این کتاب قصه است و شعر نیست. حتی می‌دانیم دلیل اینکه در «قصه‌نویسی موزونِ» ما نویسنده اغلب مجبور شده به فرماسیون مثنوی پناه ببرد آن است که در این قالب بیت‌ها دارای قافیه‌های مستقل هستند و نویسندهٔ سخن منظوم می‌تواند برای قصه‌گویی در آنها نفس راحت‌تری بکشد؛ حال آنکه در قصیده و غزل نمی‌شود به قصه پرداخت.

باری، به باور من، قبل از "نیما" «در قلمروی شعر ما» مفهوم مهم و فراگیر و مدرنی به نام «یکپارچگی اثر» وجود نداشت و اتفاقاً همهٔ سفارش‌ها برعکس این بود؛ یعنی به‌خاطر «سلطنت قافیه» از یک‌طرف، و «استقلال ابیات»، از طرفی دیگر، اصلاً قرار نبود شاعر «شعر یکپارچه» بگوید و وحدت کارش را هم در اغلب اوقات وزن و قافیه حفظ می‌کردند. گاهی هم «انتخاب موضوع» نوعی انسجام را به کار ارزانی می‌داشت. مثلاً وقتی شاعر می‌خواست شعری دربارهٔ «خزان» بگوید، ابیات توصیفی‌اش به‌هرحال در حول‌وحوش همین موضوع می‌ماند، اما ساختمانی که این ابیات را به‌هم به‌صورت یک اثر یکپارچه درآورد در کار نبود.

مثلاً، شما غزلیات "حافظ" را بخوانید. شاید حداکثر ده غزل باشند که از آغاز تا پایان یکپارچه بوده و شما را پله به پله به نتیجه‌گیری خاصی برسانند. در واقع تمام «سفارشات شمس قیسی» مبنی‌بر اینکه «شعر کلامی است موزون و مقفی و متساوی‌الابیات که در آن هر بیت مستقل است» علیه این تصور از یکپارچگی بوده است. می‌گفتند بیت اول (و حتی نیم‌بیت اول) را «فرشتهٔ الهام» برای شاعر می‌آورد. از آن‌پس، شاعر قافیه‌ها را زیر هم می‌آورد و وقتی می‌خواهد بیت‌های بعدی را

بنویسد، تلاش می‌کند حرفی را بزند که ته‌اش برسد به قافیه‌ای که انتخاب کرده. حالا این بیت چه پیوندی با بیت قبلی و بعدی خود، و با کلّ شعر، دارد اصلاً مطرح نیست. چرا که «استقلال ابیات» خودش بدیل به یک ارزش مهم شده است. یعنی اگر شما نمی‌توانستی حرف‌ات را در یک بیت تمام کنی و بقیهٔ حرف را به بیت بعدی می‌بردی این امر نشانهٔ ضعف شعری شما محسوب می‌شد.

البته این را هم بگویم که یکی از چیزهایی که یکپارچگی شعر کلاسیک را موجب می‌شد «ردیف» بود. یعنی وقتی «قافیه» شعر را از طریق ابیات مستقل پریشان می‌کرد و «ردیف» می‌آمد تا این پریشانی را جمع‌وجور کند. در شعری که می‌گفت «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور» همین «غم مخور» باعث می‌شد که اثرات پریشان‌سازی قافیه کاهش پیدا کند. در نتیجه، شعرهای کلاسیکی که ردیف ندارند خیلی پریشان‌تر هستند.

"نیما" در همهٔ این قواعد و کارکردها تجدیدنظر کرد. بنابراین، ما با "نیما" وارد عصری شدیم که دیگر به قواعد بخشنامه‌ای مربوط به شاعری کلاسیک ما چندان ربطی نداشت. یعنی او قافیه را اختیاری کرد و در مورد ردیف هم گفت که این خصلت به‌هم‌چسبانندگی و یکپارچه‌کنندهٔ ردیف را باید به کل شعر تسری داد.

با این‌همه فکر می‌کنم که تا آخر دههٔ ۱۳۳۰ و آغاز دههٔ چهل، همچنان در شعر موزون "نیمایی" بیشتر، و در شعر آزاد "شاملویی" کمتر، نوعی خط داستان‌گویی وجود داشت. "اخوان" موفق بود به‌خاطر اینکه روایی شعر می‌گفت. همین «زمستان»اش یک قصه هم هست. در شعر "شاملو" هم ـ که چسبِ اجزای شعر عاطفی است تا منطقی ـ همین روایت‌گویی وجود دارد. اما وقتی به دههٔ ۱۳۴۰ و «شعر موج نو» می‌رسیم، و توسل به خط داستانی برای حفظ یکپارچگی شعر کنار گذاشته می‌شود، ما با بحرانی نظری روبرو می‌شویم که در این پرسش فرموله می‌شود: در شعر کاملاً غیرداستانی چه چیزی یکپارچگی کار را ایجاد و حفظ می‌کند؟

س: پرسش بسیار مهمی است. مثل اینکه نخ یک گردنبند پاره شده و دانه‌ها در اطراف پراکنده شده باشند.

ن: دقیقاً. من «شعر موج نو» را اینگونه می‌دیدم که آدمی یک مقدار آجر و گچ و سنگ و چوب و در و پنجره و لوله را می‌خرد و می‌گذارد روی زمینی که قرار است روی آن ساختمانی بنا شود، اما متأسفانه، هیچ نقشه‌ای برای برپا کردن آن ساختمان وجود ندارد. آن آجر و گچ و سنگ و چوب و در و پنجره و لوله، بدون اینکه براساس نقشه‌ای سرهم گشته و در یک «کلّ منسجم» به‌هم مربوط شوند، روی زمین (یا روی کاغذ!) می‌مانند و به‌عنوان شعر تحویل ما می‌شوند.

س: قبل از اینکه پیشتر برویم، می‌خواهم بدانم که منظور شما از اینکه گاه «وحدت عاطفی» می‌تواند حافظ یکپارچگی شعر باشد چیست؟ مثلاً، شعرهای "شاملو" آثار غیرمنسجمی نیستند، اما شما به این اشاره می‌کنید که در این شعرها هم عاطفه، عامل یکپارچه‌ساز است.

ن: کاملاً اینطور است. این را در مورد خیلی از شاعران دهۀ ۲۰ و ۳۰ می‌شود گفت. مثلاً "اخوان" شعری دارد با این آغاز که «لحظۀ دیدار نزدیک است». آنجا شما می‌بینید که عنصر به‌هم‌چسبانندۀ شعر، عاطفه است بیشتر تا یک منطق ساختمانی. شاعر قرار است به ملاقات معشوق برود و اضطراب‌ها و تلواسه‌هایش را شرح می‌دهد.

س: استاد، یکی از چیزهایی که من زیاد به آن توجه کرده‌ام این مسئله است که بسیاری از شعرهای ما، به‌خصوص در دهه‌های اخیر، بر اثر «تداعی ذهنی» نوشته می‌شوند. یعنی ابتدا کلمه‌ای یا تصویری آورده می‌شود و این خود کلمۀ بعدی را می‌آورد. این تداعی‌ها پشت‌سر همدیگر قرار می‌گیرند. حال اگر متوجه نباشیم، یا ساختار مشخصی در نظر نداشته باشیم، اصلاً رشتۀ کار از دست می‌رود و شعر برای تداعی‌هایی که پشت‌سر همدیگر می‌آیند هیچگونه ساختاربندی و قالب‌بندی ندارند. ولی شما اگر

خط به خط دقت بکنید می‌بینید که در هر خطی، زمینه برای خط بعدی فراهم است. در عین حال، هرچقدر این «پیوندها» دورتر از همدیگر باشند مشخص می‌شود که شما ذهنیت ساختارمند قوی‌تری دارید. حال آنکه پله‌پله بالا رفتن یا پایین آمدن بدون نقشه، حاصل نوعی پریشانی ذهنی است. می‌خواهم بگویم حتیٰ تداعی ذهنی هم باید کنترل و هدایت شود؛ نه با چسب تداعی، بلکه با چسب ساختاری. چراکه «تداعی»، تلمبار کردن واژه‌ها و تصویرها است.

ن: مثل خرید آجر است برای ساختمانی که هنوز نقشه‌اش را نکشیده باشیم. شما از طریق تداعی معانی می‌توانید خروار خروار تصویر و وصف را روی کاغذ بریزید. ولی پرسش آن است که سامان این «توده» از کجا تأمین می‌شود؟ وگرنه کسی نمی‌تواند اهمیت تداعی معانی را در شعر نادیده بگیرد.

س: یک موضوع دیگری هم که به‌جای «انسجام ساختاری» مورد استفاده قرار می‌گیرد، توجه به «هم‌خانواده بودن مفهوم‌ها و واژه‌ها» است. مثلاً دین، شریعت، احکام و نماز همه در دایرهٔ یک خانواده هستند. یا آب، دریا، اقیانوس، برکه، شرجی، طوفان و موج همهٔ اینها با یکدیگر هم‌خانواده‌اند. "شفیعی کدکنی" معتقد است تکنیک کار "یدالله رؤیایی" در این مقوله جا می‌گیرد که او خانواده‌های واژگانی جداازهم را درهم ضرب می‌کند. مثلاً می‌گوید «بر شریعت آب‌ها». اما آیا آب‌ها واقعاً دارای یک شریعت و دین و شرع و این چیزها هستند؟ اما همین‌که قبول کنیم تکنیک جدول ضربی بقیهٔ کار را آسان می‌کند و کنار هم قرار دادن دو کلمه از دو خانوادهٔ دور از هم است که تضاد زیبایی را به‌وجود می‌آورد.

من خودم سخن "شفیعی کدکنی" را به‌صورت دیگر درآورده و یک مکانیسمی را در کارهای "رؤیایی" پیدا کرده‌ام که اسم‌اش را گذاشته‌ام «مکانیسم دنده عقب و دنده جلو». در کار "رؤیایی" شما می‌توانید این

مکانیسم را به‌خوبی مشاهده کنید. او یک عبارت دو کلمه‌ای را می‌نویسد و بعد برعکس می‌کند و دوباره این بازی را به‌صورت دیگر ادامه می‌دهد. مثلاً، اول از «رفتن به سوی سیاهی» شروع می‌کند و بعد می‌گوید «سیاهی به سوی رفتن» یا «سیاهی رفتن» یا «رفتن سیاهی» یا «من مانده‌ام میان رفتن سیاهی». او با همین دنده عقب و جلو کردن، چیزی را می‌سازد که اکنون «شعر حجم» نام گرفته.

ن: ببینم شما تا به‌حال به تفاوت بین "دیکشنری"[۱] (فرهنگ کلمات) و "تزاروس"[۲] (گنجینهٔ کلمات) فکر کرده‌اید؟

س: نه استاد. جریان چیست؟

ن: شما می‌توانید یک واژه را هم در "دیکشنری" و هم در "تزاروس" جستجو کنید. اما نتیجه‌هایی که می‌گیرید با هم متفاوت هستند. «فرهنگ» کلمات (دیکشنری) معنی کلمه را به شما می‌دهد، حال آنکه «گنجینه»ی کلمات (تزاروس) خانوادهٔ کلمه را به شما معرفی می‌کند. مثلاً شما می‌خواهید ببینید که چه واژه‌هایی با واژهٔ «کتاب» پیوند دارند. در "تزاروس" می‌بینید در زبان انگلیسی حدود ۲۰۰ کلمه وجود دارند که همگی به‌صورتی با کلمهٔ کتاب ارتباط دارند. از نظر من، "رؤیایی" «شعر تزاروسی» می‌گوید و شعر خودش را براساس یادآوری خانوادهٔ کلمات می‌سازد. اوایل هم این کارش خیلی برق‌پران بود. یادم هست که وقتی در سال ۱۳۴۲ یا ۴۳ کتاب «دریایی‌ها»ی "رؤیایی" درآمد، ما یکباره با چنین تکنیک تازه‌ای روبرو شدیم. شاعری آمده بود و چسبیده بود به دریا و از هزار زاویهٔ مختلف به دریا فکر می‌کرد. آن‌موقع این یک ابداع تازه در شعر ما بود. ولی بعد که «لب‌ریخته‌ها» درآمد، فهمیدم که این یک کار تکنیکی است و اصلاً ربطی به خلاقیّت شاعرانه ندارد.

س: این همان «مراعات نظیر»ی نیست که ما به‌صورت سنّتی داریم؟ در شعر کلاسیک وقتی گفتی ستاره، آسمان را هم باید بیاوری، ماه را هم، اشاره به

---

۱. Dictionary: فرهنگ کلمات.
۲. Thesarous: گنجینهٔ کلمات.

شب هم بدَک نیست. شما نظایری را کنار هم می‌گذارید. شما از «شعر تزاروسی» صحبت می‌کنید. حالا کاری که مدرنیست‌های ما انجام می‌دهند آن است که واژه‌ها را از دو یا چند خانواده گرفته و با همدیگر قاطی می‌کنند. این می‌شود کاری که مدعیان زبان‌بازی و به‌خصوص مدعیان پست‌مدرنیسم ما انجام می‌دهند. به‌قولی «سالاد کلمه» درست می‌کنند. بعد هم خودشان با افتخار اسم‌اش می‌گذارند «بیان اسکیزوفرنیک» و می‌گویند از این طریق ما به یک «آزادی زبانی» رسیده‌ایم.

ن: نخست بگویم که این تعبیر «زبان‌بازی» دقیقاً همان مفهومی را می‌رساند که من در ابتدای صحبت‌هایمان با عبارت «سخنوری» می‌گفتم. بنابراین، می‌شود برگردیم و تعبیر شما را به‌جای عبارت مورد استفادهٔ من بگذاریم. از این بابت از شما متشکرم.

و اما، اگر نقطهٔ آغاز تفکر و سخن ما این نباشد که نه فرشتهٔ الهامی وجود دارد و نه شعور نبوت «اخوانی»، بلکه همهٔ اینها محصول مغز من است، آنگاه کارمان حتماً به‌جای اتخاذ یک روش جستاری علمی به هذیان‌گویی و شطحیات بی‌درو‌پیکر می‌کشد. بنابراین، من اول باید ساختار و کارکردهای مغزم را بشناسم وإلا تنها به «متافیزیک کارکرد مغز» می‌رسم و پرت‌وپلا می‌گویم. مگر اسکیزوفرنی خود حاصل آشفتگی کارکردهای مغز نیست؟ آدم که نمی‌تواند با یک مغز غیراسکیزوفرنیک ادای اشخاص اسکیزوفرنیک را درآورد. چون در آنصورت شما دارید یک امر ارادی را انجام می‌دهید و نتیجه‌اش هم محصول اسکیزوفرنیک نیست. اصلاً اینگونه حرف‌ها از حوزهٔ کار این مادهٔ خاکستری خارج است و گویندگان‌اش پرت‌وپلا می‌گویند. درست است که در «شعر حجم» کوشش می‌کنند که از مدارج اعلای روح و شعور و عرفان و معرفت یاد کنند، اما به‌هرحال این حرف‌ها هم حاصل یک‌نوع بهره‌برداری از کارکرد مغز است، آن‌هم به‌خاطر توهمات ماورائی که در بی‌اختیاری انسان رخ

می‌دهند. و اگر این قضیه اصالتی هم داشته باشد آن اصالت متعلق به ناخودآگاه آدمی است و، همانطور که قبلاً هم گفتم، شاعر این وسط فقط نقش «مدیوم» (یا واسطه) را بازی می‌کند و دیگر خالقی وجود ندارد که چیزی را آفریده باشد و حاصل کار هم دیگر ربطی به شاعر ندارد.

به این دلیل است که می‌گویم برای بحث دربارهٔ هنر و به‌خصوص شعر باید از در «خلاقیّت» وارد شد. طرف عین خدا نشسته است و یک چیزی را خلق می‌کند، اجزاء و کوچه پس‌کوچه‌هایش را خودش می‌سازد، و نقشهٔ ساختمان‌اش را خودش می‌کشد و زیبایی را خودش می‌آفریند.

س: من توجه کرده‌ام که شما وقتی از یک شعر سخن می‌گویید، علاوه بر اینکه آن را به‌صورت یک «کلّ» در نظر می‌گیرید، این کلّ را شامل اجزائی می‌دانید که مسائلی همچون نوآوری و انسجام و غیره بر سراسر آن کلّ حکمفرمایی دارند. آیا می‌شود به تشریح نظرتان در مورد آن اجزاء هم بپردازید؟

ن: حتماً. اصلاً «آفرینش» کار هنری بدون تسلط، چه آگاه، مثل دوختن و بافندگی؛ و چه ناآگاه، مثل راندن یک اتومبیل؛ بر روند شکل‌دهی به این اجزاء معنایی ندارد. در عین حال نقد شعر ـ و هنر هم ـ بدون توجه به ارزش کار هنرمند در اجزائی که کلّ را می‌سازند اغلب امری سلیقه‌ای و دلبخواهی است تا قضاوتی براساس ارزش‌های موجود در خود اثر.

یعنی، اگر بخواهید، می‌توانیم قطار بحث‌مان را از روی ریل کلیّات برداریم و روی ریل جزئیات بگذاریم. من، در فکر خودم این جزئیات را «میدان‌های آفرینش» می‌خوانم و برای آفرینش هنری، به‌وجود ۹ میدان قائلم که هریک دارای جزئیات بیشتری هستند که فرعی و دورنی محسوب می‌شوند. من این اضعاف را «حوزه» می‌خوانم و معتقدم هریک از ۹ «میدان» دارای حداقل ۴ «حوزه» است. یعنی معتقدم که هر اثر هنری را می‌توان از ۳۶ منظر (۴×۹) نگریست و ارزیابی کرد.

در عین حال بد نیست این را هم بگویم که برای من این ۹ میدان را می‌شود، جدا از اجزاء یا حوزه‌هاشان، به ۳ «سطح» تقسیم کرد و من، با الهام گرفتن از موجودی به نام انسان، این سطوح را «جسم و جان و روان» می‌خوانم و معتقدم، همانگونه که هریک از جسم و جان و روان، بخشی از هستی انسان را می‌سازند و نقش جداگانه و مستقلی از این بابت دارند، در کار هنر هم، ما اول با جسم (به معنی وجه مادی) سروکار داریم؛ درست مثل پیکری که دانشجویان رشتهٔ پزشکی یا پزشکان قانونی روی میز تشریح می‌گذارند. اما اگر این جسم بخواهد زنده باشد لازم است «جان» داشته باشد. آن‌وقت است که متخصصین «زیست‌شناسی» از راه می‌رسند. درعین حال هر انسان (به‌عنوان جسم به‌علاوهٔ جان) دارای ویژگی‌های شخصیتی خاصی است که با دیگران فرق دارند. اینجاست «روانشناسان» سر رشتهٔ کار را به‌دست می‌گیرند و به این می‌پردازند که این جسم جان گرفته چه ویژگی‌های مستقل از بقیهٔ همنوعان‌اش دارد.

س: نکتهٔ جالب و در عین حال پیچیده‌ای است.

ن: بله. من فکر می‌کنم که در مورد یک شعر می‌شود به این توجه داشت که در «سطح جسم» سه میدان «موضوع، محتویات، و زبان» قرار دارند؛ در «سطح جان» به سه میدان «فرم، ساختمان، زیبایی» برمی‌خوریم و در «سطح روان» به سه میدانِ «نوع [یا «ژانر»[1]]، حال و هوا (آتمسفر) و سبک».

س: جالب است. من فکر می‌کنم این تقسیم‌بندی هم کمک می‌کند که موضوع را بهتر بفهمیم. یعنی استعاره از «جسم و جان و روان» باعث می‌شود که ما خیلی بهتر نقش و کارکرد سطوح سه‌گانه‌ای را که می‌گویید مجسم کنیم. اما می‌خواهم این پرسش را هم مطرح کنم که در نظر شما مفهوم «سطح» یعنی چه؟ آیا قرار است در این تقسیم‌بندی از رویهٔ عینیّت به سمت رویهٔ ذهنیت برویم؟

1. genre.

ن: این واژه‌ها که من به‌کار می‌برم «اختراعی» هستند. همین الآن شما واژهٔ «سطحِ» عربی را به واژهٔ فارسیِ «رویه» تبدیل کردید و هیچ اتفاق خارق‌العاده‌ای هم نیفتاد. من گاهی از واژهٔ «جنبه» هم استفاده می‌کنم. به این معنی که می‌گویم هر پدیده‌ای جنبه‌های مختلفی دارد. هنگام نقد هنری، فرنگی‌ها اغلب از واژهٔ "approach" استفاده می‌کنند که در فارسی می‌شود آن را به «تقرب» ترجمه کرد. من خودم زمانی واژهٔ «نزدیگشت» را ساختم که از ترکیب «نزدیک» و «گشتن» به‌وجود می‌آید و در آن «کافِ» واژهٔ «نزدیک» در «گافِ» واژهٔ «گشتن» حل می‌شد. این مال دوران خیلی جوانی من است. در ۲۱ یا ۲۲ سالگی که در فرودگاه مهرآباد کار می‌کردم با واژهٔ "approach" آشنا شدم. در آنجا وقتی هواپیما می‌خواست به فرودگاه نزدیک شده و روی باند بنشیند می‌گفتند وارد مرحلهٔ "approach" شده است؛ یعنی خلبان باید باند را پیدا کند، زاویهٔ هواپیما را نسبت به باند مرتب کند، مرحلهٔ نشیب را آغاز کند و بالأخره روی باند به زمین بنشیند.

س: اتفاقاً ما هم در پزشکی "approach" داریم؛ به‌خصوص در حوزهٔ پزشکی داخلی یکی از کلمات خیلی مهم است. مثلاً می‌گوییم «اپروچ کن به کم‌خونی» که علت‌ها و نتایج بی‌شماری دارد. مثلاً آیا کم‌خونی از نظر تعداد گلبول قرمز است یا وجود هموگلوبین و امثال این مطالب. گاهی هم به‌جای همین واژهٔ "approach" از واژهٔ «رهیافت» استفاده می‌کنند.

ن: الآن که مفهوم برای ما روشن است، می‌توانیم وسواس واژه‌یابی را کنار بگذاریم و به این نکته بپردازیم که وقتی از جسم جاندار و شخصیت‌داری صحبت می‌کنیم در واقع داریم از یک سیستم زیست‌شناختی حرف می‌زنیم. یعنی ما با موجودی بی‌جان سروکار نداریم بلکه کار هنری یک سیستم جاندار است و لازم است با عینکی جان‌شناس به آن نگاه کنیم. در واقع، من اثر هنری را موجود جانداری می‌بینم که باید با آن به کمک «روش‌های نزدیگشت مربوط به سیستم‌های جاندار» روبرو شد.

س: برای من جالب است که شما آنقدر زمینی به مسئلهٔ شعر و هنر نگاه می‌کنید و آن را امری اکتسابی و آموختنی می‌بینید.

ن: درست می‌گویید. در این فرنگستان که من زندگی می‌کنم، مسئلهٔ خلاقیّت هنری و شاعرانه را از سطح کودکستان شروع می‌کنند. من دو پسر دارم: پسر اول من سه‌ساله بود که من برای تحصیل، با او به خارج آمدیم؛ پسر دومم درست یک ماه مانده به انقلاب ۵۷ در لندن به‌دنیا آمد. حالا هم چند نوه دارم و لذا، طی این سال‌ها، شاهد آن بوده‌ام که در مدرسه، از همان کودکی، با بچه‌ها چگونه رفتار می‌شود. آنها مسئلهٔ «ساختمان» یا «انسجام یک کار» را از خیلی کودکی به بچه‌ها یاد می‌دهند. و وقتی بچه‌ها به سطح دیپلم می‌رسند و دبیرستان را تمام می‌کنند، خیلی از این مبانی، جزو بدیهیات فکرشان شده است.

مثلاً، وقتی پسر بزرگم دیپلم دبیرستان را گرفت، طوری شده بود که من جلو او لنگ می‌انداختم. هرچه می‌خواستم بگویم، او دو برابرش را می‌توانست بگوید؛ نه‌تنها در مورد چیزهای عادی، بلکه مثلاً در مورد افکار "کارل مارکس". من دانشجوی دانشکدهٔ علوم سیاسی بودم و از جمله داشتم "مارکس" را می‌خواندم و این بچه ـ که تازه از دبیرستان آمده بود بیرون ـ نکاتی را در مورد "مارکس" جلوی من می‌گذاشت که برایم تازگی داشت. شاید نه از لحاظ محتوا، اما حتماً از لحاظ نحوهٔ نگاه یا همان «رهیافت» که شما می‌گویید. چرا؟ برای اینکه این نوع سیستم تفکر و کار در رگ و پی ذهن او رفته بود.

البته ممکن است که یک بچه تنبل باشد و یکی هم زرنگ؛ یکی حوصلهٔ کتاب خواندن داشته باشد، یکی نه؛ یکی خلاق باشد، دیگری نه. مثلاً همین پسر من خیلی اهل مطالعه بود و نسبت به همه‌چیز جهان کنجکاو. اما، درحالی‌که به نظر من، یک روشنفکر به‌تمام‌معنی می‌شد، هیچ وقت دست به تولید چیزی نزد. با او که بنشینی می‌توانی راجع به هر چیز دنیا که بخواهی صحبت کنی. می‌توانی ساعت‌ها با او وارد بحث و جدل شوی. ولی او اصلاً میل به خلاقیّت هنری ندارد. پسر دوم من

اما، اصلاً به مسائل "انتلکتوئلی" علاقه ندارد. ولی همان اصول را روی مسائل اقتصادی به‌کار می‌برد.

حرف من این است که بین شعر و فیزیک، تفاوت عمده‌ای وجود ندارد. یعنی اصول تفکر و خلاقیّت در همهٔ زمینه‌ها یکی است؛ فقط تو باید یاد بگیری که اینها را چگونه در رشتهٔ مورد نظرت پیاده کنی. من هیچ تفاوتی بین نظریه‌های مختلف در زمینه‌های مختلف دانشی و تفکر و اندیشگی نمی‌بینم و به همین‌دلیل هم اکثر مثال‌هایم را می‌روم از یک جاهایی پیدا می‌کنم که ربطی به شعر نداشته باشد.

مثلاً، یکی از موارد خیلی جالبی که سال‌ها پیش در زندگی‌ام به آن برخوردم، آشنایی با نظرات "نوام چامسکی" در مورد زبان‌شناسی بود. من اصلاً از عقاید سیاسی او خوشم نمی‌آید، اما در زمینهٔ زبان‌شناسی، او را آدم گردن‌کلفتی می‌دانم. در نوشته‌های او به سؤالی برخوردم که دنیای من را عوض کرد و آن این بود: «یک بچه چگونه زبان یاد می‌گیرد و می‌فهمد که فاعل و فعل و مفعول چیست‌اند؟ صفت چیست؟ موصوف و قید چیست‌اند؟» اعتقاد او این است که در سیم‌پیچ مغز ما نوعی ساختمان وجود دارد برای جایگاه این وضعیت‌ها. و ما، فقط یاد می‌گیریم که این خانه‌های خالی را پر کنیم، مثلاً از کلمات فارسی. وگرنه چگونه است که در همهٔ زبان‌های دنیا فعل و فاعل و مفعول وجود دارند؟ بنابراین، هیچ فرقی نمی‌کند شما شعر می‌گویید یا مسئلهٔ ریاضی حل می‌کنید. کارکرد مغز در مورد آنها با تفاوت‌های مختصری، یکی است.

من، همراه با همسر قبلی‌ام، خانم "مریم جزایری"، در اوایل سال ۱۳۴۲ کتابی را به سفارش «تالار ایران» ترجمه کردیم از نقاش مشهور آلمانی، "موهولی ناگی". او و دوستان‌اش با یک‌عده از هنرمندان آلمانی هم‌عقیده بودند که رهبرشان "والتر گروپیوس" نام داشت. اینها مدرسه‌ای را در آلمان درست کردند به نام "باهاس"[1] و کتابی که ما ترجمه کردیم، گزارش "موهولی ناگی" بود از مواد درسی آن مدرسه. در

1. Bauhus.

آنجا نقاش و مجسمه‌ساز و معمار تربیت می‌کردند و فلسفهٔ کارشان هم این بود که ساختمان مغز انسان به‌شکل یک دایرهٔ کامل است که به قطاع‌های مختلفی تقسیم شده. جریان «تخصص» موجب شده که آدم یکی از این قطاع‌ها را بگیرد و روی آن تأکید و کار کند و بقیه بشوند فرعی و ثانوی و ثالث. حال آنکه مدرسهٔ "باهاس" شاگرد خودش را طوری تربیت می‌کند که کل دایره را ببیند و به‌کار ببندد. این واقعاً یکی از منابع عجیبی بود که زندگی من را عوض کرد.

س: من فکر می‌کنم که شاید اینگونه اصول بیشتر برای زمینه‌های طراحی و گرافیک مدون شده باشند، ولی در زمینهٔ ادبیات و شعر اصلاً کسی به این فکر نمی‌کند که خلاقیّت چگونه شکل می‌گیرد، یا چه جزئیاتی دارد، و چه چیزهایی دست‌به‌دست هم می‌دهند تا یک اثر کامل به‌وجود آید.

مراحل آفرینش شعر: در سه سطح جسم و جان و روان		
سطح اول: جسم		
میدان: موضوع	میدان: محتویات / درونه	میدان: زبان
فکر مرکزی	تشبیهات	گرامر / نحو
مضمون	زمان و مکان	صدا / نوشتار
مایه	ارجاعات	منثور / موزون
استمرار	شعرک ها	ورزش و بازی
سطح دوم: جان		
میدان: فرم	میدان: ساختمان	میدان: زیبائی
شکل خارجی	شکل ذهنی	خوانش / صدا
تشریفات	نقشه	هارمونی
تکنیک ها	چینش	نوآوری / غافلگیری
سطح سوم: روان		
میدان: نوع / ژانر	میدان: حال و هوا	میدان: سبک
عاشقانه	تأثیر زمینه	ثبات در انتخاب ها
حماسی	روشنائی و و تاریکی	پبات در رفتارها
مرثیه	شاد یا غمگین	انفراد وتشخص

بخش دوم:

مراحل آفرینش شعر:

در سه سطح جسم، جان و روان

فصل هفتم:

سطح اول: جسم

میدان اول: موضوع

س: من در هفته‌ای که گذشت، به سیستمی که شما در مورد هنر، به‌طورکلّی، و شعر، به‌طور اخص، مطرح کردید فکر می‌کردم و بسیار خوشحالم که امروز می‌خواهیم گفتگو را به شروع این مباحث اختصاص دهیم.

ن: علاقه شما به این مباحث خوشحالم می‌کند. اجازه دهید امروز وارد سطح موسوم به «جسم» ـ که خود دارای سه «میدان» است ـ و میدان اول این سطح بشوم که «موضوع» نام دارد و منظورم هم واژهٔ فرنگی "subject" است. این میدان خود دارای ۴ حوزه است که عبارت‌اند از: «فکر مرکزی»[۱]، «مضمون»[۲]، مایه[۳] و استمرار[٤].

1. central idea.
2. topic.
3. Theme.
4. continuity

البته دیده‌ام که برخی واژهٔ "subject" را به «مضمون» هم ترجمه کرده‌اند. اما من، چنانکه خواهیم دید، بین موضوع و مضمون تفاوت قائلم و موضوع را یک «میدان» می‌دانم، اما مضمون را یکی از «حوزه»های این میدان می‌نامم. با این توجه که این واژه در حوزه‌های مختلف، مثلاً در فلسفه، معانی دیگر هم دارد. اما اجازه دهید تا به‌صورت قراردادی در بین خودمان، واژهٔ «موضوع» را ترجمهٔ انتخابی خودمان برای "subject" بدانیم.

البته برای این «تخصیص واژگانی» دلیل هم دارم. یادم می‌آید در دبیرستان و در کلاس انشاء، معلم «موضوع انشاء» را به ما می‌داد و مثلاً می‌گفت «موضوع انشایی که باید بنویسید "یک روز بهار را شرح دهید" است». (اینجا بی‌اختیار یاد «انشاءهای "صادق صداقت"»، اثر طنزنویس سرشناس کشورمان، "هادی خرسندی"، می‌افتم).

در مورد نقش «موضوع» دو نظر وجود دارد: یکی اینکه می‌گویند «موضوع» اصلاً ربطی به ارزش‌های شعری ندارد و در واقع بیرون از «خلاقیّت شعری» قرار می‌گیرد و جزئی از کار ناقد و ارزیاب هنری هم نیست. اما، از سوی دیگر، به‌خصوص منتقدین متعلق به اردوگاه چپ، می‌گویند که نه، «موضوع» خیلی هم مهم است، به‌خاطر اینکه نشان می‌دهد این شاعر در واقع دیدگاه‌اش نسبت به جامعه چیست. در دههٔ ۴۰ که رفته‌رفته فضا به‌شدت سیاسی می‌شد، توجه به «موضوع» هم نوعی ارزش به‌حساب می‌آمد. اما بحث در مورد جایگاه «موضوع» در «روند خلاقیّت» نبود بلکه آن را با سنجهٔ ارزش‌های سیاسی ارزیابی می‌کردند.

آن‌موقع، من در کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران»، فکر می‌کردم که باید یک راه میانه‌ای را پیدا کنم. به همین‌دلیل ـ با راهنمایی "محمدعلی سپانلو" ـ پیشنهاد کردم که اگر قصد داوری در مورد «موضوع» را داریم ـ که لزوماً به بحث‌های سیاسی مربوط می‌شود ـ بیاییم و مقوله‌ای را در نظر بگیریم به نام «شعر شریف» که از لحاظ موضع ایدئولوژیک به جامعه و به مسائل اجتماعی مربوط است؛ اما هیچ

ربطی به «ارزش‌های شعری» ندارد و بیرون از داوری راجع به خوب و بد شعر قرار می‌گیرد.

یعنی وقتی که «صور اسباب» را می‌نوشتم اینطور فکر می‌کردم. به همین دلیل هم چند سال بعد، در مقاله‌ای مربوط به مقایسهٔ بین یک شعر "یدالله رؤیایی" و شعری از "سعید سلطانپور" ـ که روی سایت شخصی من قابل دسترسی است ـ سعی کردم نشان دهم که کارهای این دو نفر در قلمروی شعر دارای ارزش‌هایی مساوی هم هستند، اما یکی سیاسی حرف زده و یکی سیاست‌گریزی کرده. یعنی آنها به‌عنوان دو شاعر، روش‌ها و تکنیک‌های مشابهی را به‌کار برده‌اند، اما آنهایی که با شعر سیاسی مخالف هستند "سلطانپور" را شاعر نمی‌دانند و "رؤیایی" را شاعر می‌دانند و برعکس. نوشتم که به‌طورکلّی اینها، در واقع دارند به‌لحاظ ارزش‌ها یا ضدارزش‌های سیاسی در مورد «موضوع» کارهای این دو شاعر قضاوت می‌کنند. درحالی‌که اگر صرفاً آنها را از لحاظ «ارزش‌های شعری» در مقابل هم قرار بدهند هم‌عرض همدیگر می‌شوند. هر دو تا شعر هستند، هر دو تا همهٔ ارزش‌های شعری را دارند، اما از لحاظ موضوع ـ که بیرون از قلمروی داوری است ـ با همدیگر متفاوت هستند.

این فکر من بود تا مثلاً بگویم ۳۰ سال پیش. اما بعداً که شروع کردم به مطالعه و فکر کردن، دیدم که نه، اتفاقاً «موضوع» هم می‌تواند به‌صورت دیگری به داخل ارزش‌های هنری بیاید و مورد قضاوت هنری قرار بگیرد.

توضیح می‌دهم: چهار حوزهٔ «موضوع» را نگاه کنید که عبارت اند از:

۱- فکر مرکزی، که فرنگی‌ها به آن "central idea" می‌گویند؛

۲- مضمون (topic)، که بعضی آن را به مایه و نمایه هم ترجمه کرده‌اند؛

۳- درون‌مایه (theme)؛

۴- استمرار (continuity).

این حوزه‌های چهارگانهٔ «موضوع» را می‌توان به دو دستهٔ «درون اثر» و «بیرون

اثر» تقسیم کرد. و آنگاه، چون مقولهٔ «درون اثر» در داخل اثر قرار دارد، در ارزیابی اهمیت پیدا می‌کند و می‌شود راجع به آن داوری هنری کرد.

از بین این چهار حوزه، «فکر مرکزی» ـ که اغلب با کلّ «موضوع» یکی گرفته می‌شود ـ از لحاظ معتقدان به ایدئولوژی، درخور ارزیابی است. اما برای منتقدانی که داوری در مورد ایدئولوژی را در مقولهٔ ارزشیابی هنری جا نمی‌دهند؛ یعنی افرادی مثل خود کنونی من، «فکر مرکزی» آن حوزه از میدان موضوع است که قابل ارزیابی هنری نیست، هرچند که ممکن است هنرمندی یک فکر مرکزی بی‌سابقه‌ای را مطرح کند که بتوان به آن هم نمره داد.

س: ممکن است در مورد این «فکر مرکزی»، که به‌ندرت ممکن است مورد داوری هنری قرار گیرد، توضیح بیشتری بدهید؟

ن: به نظر اغلب ناقدان به‌جای «فکر مرکزی» می‌شود گذاشت «پیام» یا «هدف»؛ چرا که وقتی از «فکر مرکزی» در یک شعر صحبت می‌کنیم، در واقع داریم می‌پرسیم که «این شعر چه پیامی را دارد به مخاطب می‌رساند؟» یعنی می‌خواهیم از لایهٔ بیرونی شعر به داخل نفوذ کنیم.

س: و این «هدف»، به نظر شما بیرونی است و درنتیجه ربطی به آفرینش هنری ندارد؟ یعنی بیشتر از جنس «نیّت» است و شما آن را به «فکر مرکزی» تعبیر می‌کنید و آن را بیرون از روند خلاقیّت می‌دانید؟

ن: درست است. و می‌ماند آن سه حوزهٔ دیگر که دارای ماهیت «درون اثری» هستند و می‌توان در مورد آنها به ارزیابی هنری نشست.

شاید بهتر باشد که همان انشاء مدرسه را در نظر بگیریم. معلم می‌گوید «بروید راجع به فصل بهار بنویسید». به‌این‌ترتیب «فصل بهار» می‌شود موضوع (یا subject) که برای همهٔ شاگردان یکی است و اختصاص به یک نفر ندارد. اما شاگردی که باید این انشاء را بنویسد باید «موضوع عام» را در کار خودش «اختصاصی» کند؛ یعنی از

این به‌بعد ما وارد قلمرویی مخصوص به سلیقه و گزینش او می‌شویم که در بیرون از نوشتن او اتفاق نمی‌افتد و مسئله «حوزه‌های سه‌گانهٔ درون اثر» مطرح می‌شوند و باید یکی‌یکی در مورد آنها صحبت کنیم.

س: که نخستین‌شان «حوزهٔ مضمون» است؟

ن: بله. «مضمون»، یا «تاپیک»، به‌این معناست که بدانیم آن شاگرد مدرسه، برای توصیف بهار، چه مطلبی را انتخاب می‌کند. یکی ممکن است سفر خودش به یک منطقهٔ خوش آب‌وهوا را در نظر بگیرد، یا دیگری راجع به اینکه در باغی دارد تفرّج می‌کند فکر کند. به‌این‌ترتیب «موضوع عام» تبدیل می‌شود به «مضمون خاص» و موضوع انشاء دارای «منزلگاه» می‌شود. این یک انتخاب است، پس می‌توان آن را ارزیابی کرد.

س: این «روند اختصاصی یا شخصی شدن» موضوع بسیار جالب است. قدم بعدی چیست؟

ن: قدم بعدی آن است که شاگرد این «مضمون» را چگونه در سراسر نوشته‌اش پخش می‌کند. این گسترش را «درون‌مایه»، یا «تم» می‌خوانیم و کار در این حوزه مستقیماً به روند خلاقیّت مربوط می‌شود.

س: استاد، یک مثالی بزنید تا مطلب بهتر جا بیافتد. مثلاً در همین موضوع بهار، مضمون و درونمایه را چگونه از هم تفکیک می‌کنید؟

ن: «تاپیک»، یا «مضمون»، همان «انتخاب» دانش‌آموز انشاءنویس است که بگوید این بهار را در کجا گذرانده است، مثلاً در باغ. سپس باید دید که قرار است در آن باغ چه اتفاقاتی بیافتد. این اتفاقات مجموعاً «تماتیک»، یا «درونمایه» انشاء را تشکیل می‌دهند و می‌توان قضاوت کرد که آیا این اتفاقات به موضوع و مضمون ارتباط دارند یا ندارند؛ چراکه اگر نداشته باشند، زائدند و بی‌خود آورده شده‌اند. مثلاً اگر بگوید که ما رفتیم به باغی بهارزده و درختان زیبا را دیدیم، و

ابر آمد و باران باریدن گرفت و ما به زیر درختی پناه گرفتیم، آدم می‌تواند اینها همه را به بهار وصل کند. اما اگر بعد، مثلاً بگوید که ما نشستیم کنار رودخانه سفره انداختیم و غذایی را که با خود آورده بودیم خوردیم و شروع کند در وصف اجزاء آن غذا صحبت کردن، این معلوم است که از مضمون مورد نظر خارج شده و به یک مضمون بی‌ربط به باغ بهاری پرداخته است. و اینجاست که معلم انشاء باید حالیِ دانش‌آموز کند که چرا قطار فکر او از ریلی که انتخاب کرده خارج شده است.

متأسفانه در دوران ما، من معلم انشایی ندیدم که این مطالب را به ما گوشزد کند. در همین‌زمینه یاد آن دانش‌آموزانی افتادم که مثلاً در درس تاریخ، قسمت "نادر شاه" را حفظ می‌کردند و معلم حتی اگر می‌گفت دربارهٔ "کورش کبیر" حرف بزن، طرف می‌گفت که «"کورش کبیر" از پادشاهان مهم ایران است و در بین این پادشاه‌ها "نادر شاه" هم خیلی مهم بوده» و سپس شروع می‌کرد داستان "نادرشاه" را تعریف کردن!

س: پیشنهاد می‌کنم روی مضمون (تاپیک) بیشتر تأمل کنیم. شاید با یک مثال شعری.

ن: مثلاً «ققنوس» "نیما یوشیج" را بگیریم. می‌توانیم بحث کنیم که موضوع این شعر چیست؟ به نظر من، موضوع اصلی‌اش «پیگیری مرگ و زندگی» است. "ققنوس" می‌میرد و از خاکسترش جوجه‌هایش بیرون می‌آیند. یعنی می‌خواهد بگوید که در هر فعالیتی یک ادامه‌ای هست، حالا می‌تواند سیاسی باشد یا غیرسیاسی باشد. حال می‌توان گفت که «تاپیک»اش این است که می‌رود «مضمون» "ققنوس" را برای این موضوع انتخاب می‌کند و «مایه» (تم)اش این است که این "ققنوس" لحظهٔ مرگ‌اش فرارسیده و سپس این لحظه وصف می‌شود: "ققنوس" بر سر شاخ خیزران نشسته و فریاد می‌زند و سپس به‌جای دوری می‌رود و آتش می‌گیرد و خاکستر می‌شود و از خاکسترش جوجه‌هایش بیرون می‌آیند...

س: «مایه» در موسیقی هم جواب می‌دهد: «مایهٔ افشاری»، «مایهٔ ابوعطا». و از مفهوم «دستگاه» هم متفاوت است. منظور حتی آواز هم نیست. منظور یک محدودهٔ صوتی مشخص است. در سینما هم مشخص است که «تم» فلان فیلم بهمان است. یا در آثار موسیقی کلاسیک غرب مشخص است که «تم» چیست. ولی در شعر کم دیده‌ام که راجع به «تم» فلان شعر صحبت شود. البته ممکن است بگویند این شعر «تم» عاشقانه‌ای دارد یا «تم» حماسی دارد.

ن: از نظر من، استفاده از واژهٔ «تم» در این موارد اخیری که گفتید چندان درست نیست. به‌خصوص شعر حماسی و عاشقانه، در واقع در مقولهٔ «نوع» (ژانر) هستند، که بعداً درباره‌اش صحبت خواهیم کرد، و نه «مایه» (یا «تم»). یعنی بگذارید وقتی به میدان هفتم، به مبحث «نوع» یا "genre"، که رسیدیم در این‌باره بیشتر صحبت کنیم.

در اینجا، منظورم فقط این بود که «مضمون» (تاپیک) و «مایه» (تم) را از هم تفکیک کنیم و نیز بدانیم که این هر دو، مقوله‌های «درونی» هنر هستند و می‌شود آنها را به داوری هنری گذاشت.

به همین دلیل هم، راست‌اش اینکه من اول فکر می‌کردم که بحث دربارهٔ «موضوع» را بگذارم برای آخر صحبت‌مان. به‌خاطر اینکه «موضوع» ارتباط مستقیمی دارد با همهٔ مباحث و همهٔ میدان‌های دیگر؛ به این‌معنی که «موضوع» همان نخی است که همهٔ اجزای یک گردنبند یا تسبیح را به هم وصل می‌کند. درنتیجه فکر کردم اول راجع به میدان‌های دیگر صحبت کنیم و بعد بگوییم که حالا نقش برخی از حوزه‌های «میدان موضوع» در ارزیابی‌ها چیست. به‌خصوص که ارزیابی «موضوع» به «بافت ساختمانی اثر» و «شکل آن» هم ربط پیدا می‌کند و شما قضاوت می‌کنید که موضوع انتخاب‌شده به خود اثر چه کمکی کرده است. به اصطلاح «حوزه‌های درونی موضوع» در رابطه با کلّ اثر قابل تفکیک‌اند.

س: آیا مبحث «مضمون‌پردازی» که در سبک هندی به حد اعلای خودش می‌رسد هم به بحث کنونی ما مربوط می‌شود؟

ن: نه. به‌هیچ‌وجه. ببینید اتفاقاً همهٔ هدف من از مطرح کردن این داستان آن است که ما در شعر کلاسیک خودمان اصلاً به تفکیک حوزه‌های «مضمون» (تاپیک) و «مایه» (تم) در میدان «موضوع» (سوژه) توجه نداشته‌ایم، درحالی‌که این هر سه در شعر قدما هم وجود داشته‌اند. دلیل این فقدان هم روشن است: توجه به «تاپیک و تم»، به‌عنوان عناصر قابل ارزیابی هنری هنگامی اهمیت و کارایی پیدا می‌کند که ما وارد توجه به «انسجام اثر» شده باشیم.

در شعر قدمایی ما ـ و نه داستانسرایی منظوم‌مان ـ چنین توجهی وجود نداشته است. برای اینکه ما دو اصل «حکومت قافیه» و «استقلال ابیات» را داریم و اصلاً مسئلهٔ ساختار و انسجام ساختاری مورد توجه نیست. همانطور که گفتم، واقعاً نمی‌دانم که اگر «ردیف» نبود همین حداقل انسجام در غزل از کجا به‌دست می‌آمد. یعنی من، برخلاف آقای "شفیعی کدکنی"، «قافیه» را موجب تشتّت موضوعی، اما «ردیف» را کمک‌کننده به انسجام می‌دانم. غزل‌هایی که «ردیف» دارند منسجم‌ترند.

س: منظورتان این است که ساختار نداشته‌ایم؟

ن: به ساختار بی‌توجه بوده‌ایم. درنتیجه وحدت موضوعی و مضمونی هم مورد توجه‌مان نبوده است. نخ گردنبند نداشته‌ایم. یا نخ گردنبند ما در درون اثر نبوده، یا صرفاً به تساوی «ابیات» و «قافیه» و «گاهی» هم ردیف وابستهٔ بوده است.

س: معناهایی که ایجاد می‌کنند چی؟

ن: به‌ندرت به انسجام معنایی می‌رسیم.

س: و اینجاست که اهمیت کار "نیما" کاملاً روشن می‌شود.

ن: درست است. می‌خواهم بگویم که شروع و آخر بحث ما از شعر "نیما" به‌بعد است که به‌هم می‌رسند. در شروع، تفکیک این سه «موضوع، مضمون و مایه» را

داریم، و در انتها همهٔ اینها دست به دست هم می‌دهند و «معماری شعر» را مدد می‌کنند. اگر اوّل این قضیه دچار فترت و فتور باشد، آخرش هم یک چیز بهم‌ریخته‌ای از آب درمی‌آید.

عجیب اینکه این عارضه را در رباعی‌های معاصر بیشتر می‌شود دید. گاهی در همین چهار نیم‌بیت هم ساختمان منسجمی را نمی‌شود پیدا کرد. در حالی‌که "خیام" وقتی که شروع می‌کند می‌بینیم که دارد برای نیم‌بیتِ چهارم مقدمه‌سازی می‌کند. اما در کار معاصران اغلب سه نیم‌بیت اول، چیزهای دیگری می‌گویند و آخری هم برای خودش سازی می‌زند. برای من حیرت‌انگیز است که عنایت به انسجام قطعه تا این حد نزول کرده باشد.

س: یک پرسش. نقش و رابطهٔ «موضوع» با «انسجام» را چگونه می‌توانیم ارزیابی کنیم؟

ن: به آن هم خواهیم رسید. اما فعلاً باید اول عناصر را به تفکیک بشناسیم و سپس دریابیم که سهم هرکدام در یک «مجموعه» یا «سیستم» چیست. ببینید؛ در نظر بگیرید یک مقدار مروارید را روی میز دارید. یک نخ هم دارید. شما این مرواریدها را نخ می‌کنید و یک گردنبند درست می‌کنید. معلوم است که هرکدام از این مرواریدها برای خودشان قابل داوری هستند، مثلاً قشنگ‌اند یا نه؛ و در عین حال، می‌توانید بپرسید که ارتباط تک‌تک‌شان با این مجموعه چیست؟ آیا مثلاً از ریز شروع کرده و به درشت رسیده‌اید و دو مرتبه از درشت رفته‌اید به ریز؟ یا اینکه نه، مهره‌ها را همینطوری درهم و برهم گذاشته‌اید.

منظور من این است که «موضوع» و اضعاف‌اش، یعنی «مضمون» و «درون‌مایه»، مسائلی اساسی هستند برای ارزشیابی کلّ کار؛ به‌خصوص به‌لحاظ ارتباط‌شان با هم و با کلّ.

س: استاد، برای مزاح بد نیست بگویم که مثلاً در فیلم‌ها وقتی دارند یک

چیزی را تعقیب می‌کنند، چه مسئله قانونی باشد و چه جاسوسی، می‌گویند «سوژهٔ مورد نظر وارد شد» یعنی شخص مورد نظر.

ن: بله، دیده‌ام. خُب، آن شخص «موضوع تعقیب» است. بدون او داستانی وجود نخواهد داشت. اتفاقاً این شوخی شما اهمیت موضوع را به‌حد زیادی روشن می‌کند.

س: من، براساس آموزه‌های شما، به این نتیجه می‌رسم که «مضمون» در واقع دست زدن به نوعی انتخاب است برای پرورش «موضوع». یعنی من می‌توانم برای انتخاب «مضمونِ» کارم به خیلی چیزها بپردازم، اما یک چیز معین را از میان آنها انتخاب می‌کنم.

ن: نکتهٔ دقیقی گفتید که ما را به همان مثال کلاس انشاء برمی‌گرداند. معلم به شاگردان گفته بروید راجع به بهار بنویسید. این می‌شود «موضوع» (یا "سابجکت"). حالا هر شاگردی تصمیم می‌گیرد که داستان‌اش دربارهٔ موضوع بهار را در چه قالبی بنویسد. یا، در مثالی دیگر، اعلام می‌کنند که فلان روز آقای فلان، راجع به موضوع «روان‌پریشی» سخنرانی می‌کند. شما آن‌روز می‌روید به سالن سخنرانی و طرف هم آمده و پشت میز خطابه نشسته. او شروع می‌کند با یک سخن ابتدایی و ورودی که برای آغاز سخنرانی‌اش انتخاب کرده. این می‌شود «مضمون» سخن‌اش و او باید تا آخر به این «مضمون» وفادار بماند و به‌اصطلاح به در و دیوار نزند. یعنی از این به‌بعد در سراسر سخنرانی «مضمون» خُرد می‌شود و «درون‌مایه» را شکل می‌دهد.

س: اگر لحظه‌ای از مسئلهٔ استمرار معادل‌ها که شما به‌شدت رعایت می‌کنید بگذریم، فکر می‌کنم همین حرف‌ها را می‌شود در قالب‌های دیگری هم گفت. مثلاً می‌شود پرسید: نقشهٔ تو برای اجرای سوژه چیست؟ یا سیستم شما چیست؟ و از این قبیل...

ن: به‌سهو بله، می‌شود همهٔ اینها را گفت. اما در سخن علمی نقشه و پلان و

سیستم، هر یک تعریف مستقل خودشان را دارند، درحالی‌که «هم‌خانواده» هم هستند.

س: در عین حال با روش پیشنهادی شما می‌توان به «کشف لازم و زائد» هم پرداخت.

ن: بله. چه نکتهٔ خوبی گفتید. یادم هست که وقتی کلاس پنجم دبستان بودم معلمی داشتیم که دانشجوی رشتهٔ پزشکی بود. او در سر کلاس برای ما توضیح می‌داد که مثلاً، از لحاظ وظیفه (یا function که واژهٔ «کارکرد» برایش بهتر است)، ریهٔ آدم اینجوری کار می‌کند و قلب اینجوری... و ادامه می‌داد تا می‌رسید به «آپاندیس» و می‌گفت «ما نمی‌دانیم که نقش "آپاندیس" در این مجموعه چیست، به همین دلیل راحت‌تر می‌توانیم آن را درآوریم و دور بیندازیم». و این سخن همیشه در ذهن من بوده که در داخل یک مجموعه، شما از طریق کارکرد اجزاء می‌فهمید که کدام جزء لازم است و کدام یک غیرضروری و "آپاندیس".

س: استاد، در آغاز بحث دربارهٔ «موضوع» فرمودید که تا قبل از سی سال پیش کلاً اینگونه فکر می‌کردید که «موضوع» نمی‌تواند مورد نقد هنری باشد. ولی بعد نظرتان عوض شد و اکنون فکر می‌کنید که اجزاء یا حوزه‌های «موضوع» ـ مثل «مضمون» و «مایه» ـ به ارزش‌های هنری تعلق دارند و می‌توان آنها را مورد قضاوت قرار داد. حالا می‌خواهم بدانم که اینها چگونه می‌توانند وارد سیستم ارزشیابی بشوند.

ن: نحوهٔ فکر من این بوده که ما اساساً داوری را روی خلاقیّت می‌کنیم و در میدانِ «موضوع» تنها یک حوزه (فکر مرکزی) وجود دارد که میدان را عامیّت می‌بخشد و درنتیجه امکان داوری هنری در مورد آن نیست، اما سه حوزه هم وجود دارند که قابل ارزیابی هستند. در واقع، به نظر من، چون «مضمون» و «مایه» از عامیت موضوع می‌کاهند و کار را در محدوده‌ای انتخابی پیش می‌برند، خود به بخشی از روند خلاقه تبدیل می‌شوند. یعنی هنرمند «موضوع» را ـ چه آگاه و چه

ناآگاه_ در ذهن خود دارد و سپس به انتخاب «مضمون» و پرورش «مایه» می‌پردازد و این هر دو کار جزو خلاقیّت او هستند.

س: استاد، شما گفتید که هر «میدان» دارای حداقل چهار «حوزه» است. اگر «فکر مرکزی»، «مضمون» و «درون‌مایه» را سه حوزه در میدان «موضوع» بگیریم، در مورد آخرین حوزه، که گفتید «استمرار» نام دارد، چه می‌گویید؟ مثالی در این زمینه بزنید.

ن: «استمرار» چسبی است که همه‌چیز را به‌هم می‌چسباند و، در عین‌حال، قابل ارزیابی است، پس جزو حوزه‌های درونی میدان «موضوع» است.

برای نمونه بگیریم شعر «زمستان» "اخوان" را. "اخوان" با گذاشتن این نام بر شعرش، هم «موضوع» و هم «فکر مرکزی» شعر را روشن کرده، اما در این حد، به‌خاطر کلّی بودن کار، نمی‌توان روند ارزیابی این شعر را آغاز کرد. به نظر من، اهمیت «زمستان» "اخوان" در این است: او زمستان را به یک «مضمون» معین و یک «مایهٔ» گسترنده تبدیل کرده است و، به همین‌دلیل، این شعرش ماندگار شده است. یعنی اگر شاعر در پخش کردن مستمر «مضمون» خود، به‌صورت «مایه»ای پیشرونده در اثر، موفق نبود این شعرش ماندگاری را پیدا نمی‌کرد. "اخوان" یک شاعر روایتگر است که شعرهای دیگری هم دارد که به همین سیاق هستند، مثلاً بگیریم شعر «کتیبه» را. پرسش این است که چرا «کتیبه» اهمیت «زمستان» را ندارد؟ من فکر می‌کنم به‌خاطر اینکه در «کتیبه» این خلاقیّتی که در «زمستان» هست وجود ندارد.

س: از نظر شما این نوع خلاقیّت ربطی به هماهنگی فرم و محتوا هم ندارد؟

ن: حتماً دارد. اما جای آن در میدان‌های بعدی است و وقتی می‌رویم به میدان‌های «فرم» و «محتوا»، و به‌خصوص «ساختمان»، می‌بینیم که «مایه» («تم» و «تماتیک») در واقع، مددرسان همهٔ آنها می‌شود. می‌شود نخ تسبیح آنها. شما به

کمک «تماتیک» است که می‌توانید ببینید «ساختمان» کار منطقی دارد یا نه. من به همین‌دلیل گفتم که مردد بودم بحث دربارهٔ «میدان موضوع» و حوزه‌های چهارگانه‌اش را اول بیاورم یا آخر. چون میدان «موضوع» و حوزه‌هایش مثل دو هلال پرانتزی هستند که دو طرف روند خلاقیّت قرار می‌گیرند و اثر را در درون خودشان نگه می‌دارند.

س: استاد، دربارهٔ حوزهٔ «استمرار» می‌گفتید.

ن: بله. به نظر من، اساساً برجستگی هنر متعالی یعنی «استمرار» در وفاداری اجزاء اثر به موضوع.

س: و در این مورد «داوری» به‌معنی تعیین میزان وفاداری اجزاء به «موضوع» است. درست می‌گویم؟

ن: بله. چون به‌محض اینکه این «استمرار» فادارانه از بین برود اجزاء، مستقل و پراکنده می‌شوند. مگر در هر کوششی نمی‌گوییم «بچسب به هدف یا موضوع»؟

فصل هشتم:

همچنان سطح اول: جسم

میدان دوم: محتویات

س: استاد، امروز قرار است که به سراغ میدان دوم از سطح «جسم» برویم. یعنی به سراغ «میدان محتوایات» یک اثر.

ن: من در همین آغاز ملاحظه‌ای دارم. چون احساس می‌کنم که در مورد به‌کار بردن واژهٔ «محتوا» باید کمی محتاط باشیم. یعنی به نظرم می‌رسد که «محتوا» آنطور که دوستان در ایران می‌گویند با «محتوا» آنطور که من می‌گویم فرق دارد. به نظر من «محتوا» یعنی آن چیزهای مادی که در یک کیسه می‌ریزیم و این معنا ربطی به تفکر و عقیده و فلسفهٔ پشت‌اش ندارد. درحالی‌که اغلب وقتی راجع به فرم و محتوا صحبت می‌کنند یک‌مقدار اشاره‌شان به آن موارد است. من اصلاً به آنها اشاره نمی‌کنم و منظورم از «محتوا» معنا و مفهوم کار نیست.

شاید هم واژهٔ «درونه»، آنطورکه شما می‌گویید، رساننده‌تر از «محتوا» باشد. منظور من از «محتوا» یا محتویات معنایی است که واژهٔ "Content" در انگلیسی دارد. یعنی آن چیزهای مادی که شما در یک ظرف می‌ریزید. مثلاً یک کتابی را فصل‌بندی می‌کنید و "Content" کتاب می‌شود «فهرست فصول کتاب» که اصلاً ربطی به فکر موجود در کتاب ندارد.

س: بله. ما در کاربردهای روزانه از واژهٔ «محتوا» معنیِ مفهوم می‌گیریم. اما برای رساندن منظور شما واژهٔ «درونه» چطور است؟

ن: خیلی خوب است.

س: بسیار خوب. من هم از این پس سعی خواهم کرد وقتی شما می‌گویید «محتوا» یا محتویات، من واژهٔ «درونه» را به یاد بیاورم.

ن: ممنون. در همین ابتدا یک نکتهٔ دیگر را هم بد نیست در نظر داشته باشیم: ما وقتی راجع به «درونهٔ یک اثر» صحبت می‌کنیم، باید بدانیم که یک‌جا «درونهٔ ویراستاری نشده» داریم و در مقامی دیگر «دورنهٔ ویراستاری شده». به‌خاطر اینکه، همانطورکه گفتم، در یک کار خلاقه، ما یک بخش ناخودآگاه و یک بخش آگاه داریم. یعنی شما می‌نشینید یک شعری را روی کاغذ می‌آورید. حاصل مادی کار «درونهٔ ویراستاری نشده»ی کار شما است. اما بعد می‌نشینید و متن خودتان را ویراستاری می‌کنید و یک مقداری را می‌ریزید دور و جای یک مقداری را عوض می‌کنید و عاقبت به یک درونهٔ جدید می‌رسید.

س: نکته مهمی است. حال اگر موافقید بپردازیم به بحث دربارهٔ «میدان درونه یا محتویات».

ن: از نظر من، «درونه»ی یک شعر مجموعهٔ تکه‌هایی است که آفرینندهٔ شعر در جریان کارش بر روی کاغذ نوشته است. یک کیسه‌ای را در نظر بگیرید که هر چیزی را در آن ریخته باشیم.

س: و مطابق فرمایش شما، در این میدان هم چهار «حوزه» داریم:

۱- تشبیهات و ابهامات
۲- زمان و مکان
۳- ارجاعات
۴- شعرک‌ها

اجازه دهید تا از نخستین «حوزه»، یعنی «تشبیهات و ابهامات» شروع کنیم. آیا در اینجا منظور شما «تکنیک‌های بلاغی» در شعر است که دوتایش را ذکر کردید یا اینکه مشخصاً همین دوتا منظورتان است؟

ن: من این مطلب را در کتاب «تئوری شعر» به‌تفصیل شرح داده‌ام. به نظر من، ریشهٔ تصویرسازی در شعر کلاً به «تشبیه» برمی‌گردد و حتیٰ نمادها و تمثیل‌ها هم در همین مبحث قابل ذکرند. همهٔ اینها از یک تشبیه شروع می‌شوند؛ یک تشبیه کامل. شما شروع می‌کنید سر و ته این تشبیه را زدن. یعنی تکه‌هایی را از آن می‌گیرید و از این طریق انواع دیگر تشبیهات و استعاره‌ها را می‌سازید. این یک جنبهٔ قضیه است.

جنبهٔ دیگر هم آن است که شما، با جدا شدن از تشبیه کامل و رفتن به‌سوی استعاره و نماد و غیره، لاجرم به تزریق «ابهام» در رگ و پی «درونهٔ» کارتان می‌پردازید. یعنی من در این حوزهٔ اول، با اشاره به تشبیه و ابهام، در واقع سر و ته یک رنگین‌کمان را آورده‌ام. همه چیز در شکم این زوج است. درونه‌ها از تشبیه کامل که دارای حداقل ابهام است شروع می‌کنند تا به نماد کامل برسند. در این مسیر شعرک‌ها از استعاره ردّ می‌شوند و می‌رسند به نماد و تمثیل و در هر قدم مبهم‌تر و قابل تفسیرتر می‌شوند.

س: و حوزهٔ دوم، «حوزهٔ زمان و مکان»، چیست؟

ن: ببینید، شما نمی‌توانید یک اتفاقی را بیان کنید که زمان و مکان نداشته باشد. هر حادثه و اتفاق در یک مکان و یک زمان اتفاق می‌افتد. اما باید توجه داشت زمان و مکان در شعر با زمان و مکان، مثلاً در قصه فرق دارد. یعنی شما اگر که «زمان

مستمر و جاری و بی‌پرش‌های دائمی» را در یک شعر بیاورید، در واقع، از شعر خارج شده و رفته‌اید به طرف قصه. مکان شعر «ثبات و تداوم» قصه را ندارند و از لحاظ زمان هم، من فکر می‌کنم که اصلاً ندارد. یعنی شعر اصلاً در بی‌زمانی اتفاق می‌افتد.

س: این همان تعریفی است که در کتاب «تئوری شعر» آورده‌اید. در شعر، زمان منجمد می‌شود و در قصه به‌راه می‌افتد.

ن: همانجا گفته‌ام که ماجرا عین تفاوت عکس و فیلم است. شما یک عکس که می‌گیری، هزار مسئله در این عکس هست، اما نه زمان بر آن می‌گذرد و نه مکان تغییر می‌کند. اما به‌محض اینکه همین عکس تبدیل به جزئی از یک فیلم می‌شود هم زمان و هم مکان پیدایشان می‌شود.

س: استاد، فکر می‌کنم که شما عدم گذشت زمان را در گوهر شعر می‌بینید.

ن: همینطور است. البته یک منطقهٔ خاکستری بین قصه و شعر وجود دارد. مثلاً شما وقتی "فردوسی" یا "نظامی" را می‌خوانید بلافاصله تشخیص می‌دهید که اینها، به‌خاطر وجود زمان، جزئی از قصه‌نویسی ما می‌شوند. اما "حافظ" یا "سعدی" یا "خیام" اسیر مرور زمان نیستند. "مولوی" و "اخوان" اما این‌وسط گیراند و در قصه‌هایشان از ارزش‌های شعری هم استفاده می‌کنند. اما توجه کنید که این ارزش‌ها در اینگونه آثار نوعی حیثیت «تزیینی»[1] دارند.

س: مثل «کتیبه»ی "اخوان" که دارد روایت می‌کند که «تخته‌سنگی که انگار کوهی است» افتاده است و یک عده‌ای هستند و کنشی اتفاق می‌افتد و خلاصه همهٔ چیزهایی که در مورد داستان می‌گویند در آن وجود دارند. ما البته به‌طور سنّتی آن را به‌عنوان شعر می‌پذیریم، حال آنکه فقط لحظاتی در آن به شعر نزدیک می‌شود. شاید چون ما فقط از لحاظ یک عنصر ـ مثلاً وزن ـ به سراغ‌اش می‌رویم.

1. ornamental.

ن: عناصر دیگر شعری هم وجود دارند. همین الآن شما می‌گویید «تخته‌سنگ انگار کوهی بود». خُب، این یک تشبیه است. اما نقش گوهرین ندارد و تزیینی صِرف است و اثری در کلّ کار ندارد. حتی آنجا که شب را «شط علیلی» می‌بیند هم تشبیه‌اش از حوزهٔ تزیین خارج نمی‌شود.

س: شاید ما مفتون همین تشبیهات تزیینی و لذتی که می‌شود از آنها برد شده باشیم، به کلّ کار توجه نکنیم و سطر به سطر و تشبیه به تشبیه را در نظر می‌گیریم. یا از جهات مختلف دیگری لذت ببریم؛ از بلاغت‌اش، از حسی که در درون آن است، از تسلطی که سراینده بر کلام دارد.

ن: بله، همهٔ اینها استفاده‌های تزیینی‌اند برای پیشبرد قصه و به‌سختی خود را به سطح شعر می‌کشانند. البته در این مرحله از گفتگو، ما فقط به سطح «جسم» شعر توجه داریم. در حالی‌که باید به یاد داشته باشیم که شعر حداقل در ۳۶ حوزه اتفاق می‌افتد که همگی در آنِ واحد حضور دارند و ما، در اینجا فقط به‌منظور فهم مطلب داریم آنها را از هم جدا می‌کنیم.

س: بله، می‌فهمم. اتفاقاً به‌علت پیوستگی این حوزه‌ها و مفاهیم است که قضاوت پیچیده می‌شود. اما جداکردن آنها و پرداختن مستقل به هر یک، داوری‌ها و حتیٰ دعواهای بیهوده را پیش می‌آورد. و این فکر می‌کنم یکی از اشتباهاتی است که ما در گذشته انجام داده‌ایم و باعث دعوایی‌های بی‌شمار شده. منظور من آن چندبعدی و چندوجهی بودن مسئله شعریّت است که تعریفی غیر از تعریف "شمس قیسی" دارد و نزدیک می‌شود به تعریف فرمالیست‌ها، مبنی بر اینکه «شعر رستاخیزی در زبان است» یا «شعر کلامی فشرده و آهنگین در زبانی مخیل و فشرده». یعنی تعریفی که همهٔ عناصر را یکجا آورده.

ن: بله، قبول دارم که اینگونه تعریف‌ها کلّی‌نگرتر هستند اما، در عین حال، من در حوزهٔ تعریف با هر دوی این نقل‌قول‌ها مشکل دارم و مشکلم را هم در کتاب

«تئوری شعر» به تفصیل شرح داده‌ام. به‌هرحال در این گفتگو ما داریم به‌صورت تازه‌تری به مسئله نزدیک می‌شویم که امیدوارم قانع‌کننده‌تر باشد.

س: پس با اجازه بپردازیم به «حوزهٔ ارجاعات».

ن: بله. شعر، گاه به خارج سپهر خود رجوع می‌کند. گاهی به حادثه‌ای، به اثری، به شخصی اشاره دارد. به نظر من در هر شعری ما دو نوع ارجاع داریم: ارجاع گوهرین و ارجاع تزیینی. مثلاً اگر در شعری اشاره‌ای به قصهٔ "بیژن و منیژه" بکنید، باید ببینیم که آن قصه در شعر شما نقش گوهرین و اساسی و ساختاری دارد یا صرفاً برای تزیین از این اشاره استفاده شده است.

س: و بالأخره می‌رسیم به «حوزهٔ شعرک‌ها» که تعیُن آن سه حوزهٔ دیگر در این یکی اتفاق می‌افتد.

ن: بله. شعرک، یک جهان در خود است، یک مروارید است که هم می‌تواند در تنهاییِ خود بماند و هم با قرار گرفتن در کنار مرواریدهای دیگر، جزئی از یک گردنبند باشد. در گذشته راه‌حل «رباعی‌سازی» نوعی اقدام در راستای شعرک‌سازی بود که از حد یک «بیت» می‌گذشت تا بتواند هم جزئی از یک کلّ بزرگ باشد و هم در درون خود به «خودکفایی» برسد. در تصوّر کلاسیک از «بیت» جریانی به نام «ارسال بیت» وجود نداشت و استقلال معنایی «بیت»، راه را بر جریانی مستقل به نام «بیت‌سازی» نمی‌گشود، هرچند که بسیاری از ضرب‌المثل‌ها و زبانزدهای ما به‌صورت بیت در بین ما حضور دارند. در شعرِ رها شده از تساوی ابیات و زنجیر قوافی، «شعرک» جای خالی «بیت» را پر می‌کند و به استفاده از استقلال آن هم معنا و منطقق می‌بخشد.

س: شما در «کارگاه شعر» "مجلهٔ فردوسی" در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۵۰ بود که مبحث شعرک‌ها را مطرح کردید. ابتدا «کاف تصغیر»ی که در واژهٔ «شعرک» آمده بود مقاومت‌هایی را ایجاد می‌کرد، حال آنکه همین مفهوم پایه و مایهٔ مکتبی به نام «مینی‌مالیسم» محسوب می‌شود.

ن: ممکن است. خبر ندارم. اما در پایان این قسمت از گفتگو می‌خواهم این نکته را بیافزایم که «شعرک» که جزو «جسم» شعر محسوب می‌شود در مباحثی که اگر عمری بود به توضیح‌شان خواهم پرداخت، آجر اصلی «ساختمان شعر» محسوب می‌شوند.

فصل نهم:

همچنان سطح اول: جسم

میدان سوم: زبان

س: استاد، حالا برویم سراغ زبان که اغلب دعواها در این حوزه صورت می‌گیرد.

ن: همانطورکه می‌بینید، من حوزه‌های میدان «زبان» را اینگونه می‌بینم:

۱- گرامر یا نحو

۲- صدا ـ نوشتار

۳- موزونیّت و منثوریّت

۴- ورزش و بازی

در حوزهٔ زبان از این نکته آغاز می‌کنم که هر زبان ساختاری دارد که کاربرد زبان را «هنجارمند» می‌کند. نمی‌دانم ضرورتی دارد که به این هنجارمندی در شعر بپردازیم؟

س: به‌هرحال سروکار شاعر با زبان است و او در آن است که تخیّل می‌کند و زبان را ورز می‌دهد. به‌خصوص توجه امروز شاعران ایران، به تأسی از فرمالیست‌ها، این نکته را بااهمیت می‌کند. فرمالیست‌ها آمدند و گفتند که یکی از شیوه‌های اصلی تولید شعر «هنجارگریزی» است که ممکن است در حیطه‌های مختلفی انجام شود و یکی از هنجارگریزی‌ها در حوزهٔ «نحو» اتفاق می‌افتد.

ن: بله نکتهٔ قابل تأملی است. اما بهتر است بعداً در این منزل تأمل کنیم.

س: یعنی می‌خواهید بپردازیم به حوزهٔ «صدا ـ نوشتار»؟ در این‌صورت بفرمایید که خودتان اصالت را به کدام می‌دهید؟ من تا این حد می‌دانم که گفته می‌شود زبان اصلاً مجموعه‌ای از «صدا و تصویر»[1] است. یعنی وقتی، مثلاً می‌گوییم «درخت»، این صوتی که از حنجرهٔ من به صورت صدای «درخت» درمی‌آید می‌شود «دال آوایی» آن. نظریهٔ «صدا و تصویر» می‌گوید اصل زبان «صدا و تصویر» است و مکتوب‌اش سایه‌ای از آن می‌شود و ما، برای اینکه حفظ‌اش کنیم، یا قابل خواندن‌اش کنیم، یا تکثیراش کنیم، می‌نویسیم.

ن: بله. البته این یک «نزدیگشت»[2] تاریخی است که چون «صوت» ماقبل «نوشتار» بوده می‌آمدند و این‌دو را از هم جدا می‌کردند. از لحاظ تاریخی «صوت» بر «نوشتار» مقدم بوده است. یعنی اگر قبیله‌ای خط نداشته باشد نمی‌شود گفت که شعر ندارد. اما این شعر صرفاً از طریق صوتی به حافظهٔ دیگران منتقل می‌شود. امروزه دیگر فرقی نمی‌کند و، به نظر من، هر دو ساحت با یکدیگر کار می‌کنند. حتی حالا شعر را بیشتر می‌نویسیم به‌جای آنکه با صدای بلند قرائت کنیم، به‌خصوص در «شعر نو» که مسئلهٔ اجباری تساوی ابیات از میان برداشته شده، ما با حوزهٔ تازه‌ای از خلاقیّت روبرو می‌شویم، هم از این حیث که نوع نوشتن شعر هم ـ با مکث‌ها و

1. Sound-Image. 2. approach.

ادامه‌ها ـ زیبایی‌های اعتلایی خودش را دارد و هم اینکه به خواندن ـ و آنچه "نیما" «دکلاماسیون» می‌خواند ـ کمک می‌کند.

در «شعر نو» تقطیع ابیات و شکل نوشتن‌شان لزوماً منطق خودش را دارد. وقتی یک بیت را می‌شکنی یا پله‌ای می‌نویسی هم باید منطقی وجود داشته باشد و هم این منطق باید نشانه‌ای از خلاقیّت شاعر را ارائه دهد. به‌هرحال ما الآن نمی‌توانیم این دو حیث را از هم جدا کنیم. در عین حالی که نمی‌توانیم بگوییم که نوشتار جزو تعریف شعر است. نیست؛ چراکه شعر مسلماً یک هنر کلامی/ صوتی است.

س: استاد، من یادم هست که "ارسطو" هم شعر را جزو هنرهای نمایشی می‌گذاشت نه جزو مکتوبات، و می‌گفت شعر باید «اجرا» شود. اما باید توجه کرد که در آن صورت میزان دخالتِ مای شنونده اندک است. حال آنکه نوشتار باعث می‌شود که محدودیت‌های زمان و مکان از بین برود و من شخصاً بتوانم شعر "حافظ" را از پس قرن‌ها بخوانم.

در عین حال این هم هست که خیلی از زیبایی‌های شعر در نوشتار مشخص نمی‌شود. مثل واژه‌آرایی در درون شعر یا بسیاری از تکنیک‌های صوتی که در شعر اتفاق می‌افتد که مهم‌ترین آنها وزن است. وزن به‌وسیلهٔ نوشتار قابل رؤیت نیست. من تا وزن را بلد نباشم آن را در شعر پیدا نمی‌کنم. مثلاً، یک خارجی که آمده زبان فارسی را یاد بگیرد اغلب وزن را اشتباه می‌خواند و قادر نیست وزن شعر فارسی را درست ادا یا اجرا کند؛ چرا؟ چون وزن یک عنصر صوتی است که در جریان زمان مشخص می‌شود. مگر واحد وزن چیست جز «میزان کشش صوت در عامل زمان»؟ و عنصر زمان در درون شکل نوشتاری مفقود است و ما این را به صورت سماعی یاد می‌گیریم.

به‌هرحال، من این را که شما زبان را به دو قسمت و دو حیطهٔ «صدا» (یا گفتار) و «نوشتار» تقسیم کردید خیلی پسندیدم و گفتم این نشانهٔ

هوشمندی است که شما دقیقاً بین دو وجه تفاوت قائل شدید. به‌خصوص که باز در همین حیطهٔ زبان به‌عنوان «جسم شعر» شما بلافاصله به حیطهٔ «موزونیت و منثوریت» اشاره می‌کنید.

ن: من خودم عجله دارم که به آن حوزهٔ آخری که «ورزش و بازی» است برسم. گفته‌ام که به نظر من، خلاقیّت موجود در ورزش مقولهٔ بسیار مهمی است. حال می‌خواهم بگویم که من بین «این خلاقیّت» و «بازی» تفاوتی اساسی قائل هستم.

ببینید. فوتبال یک بازی است، زبان‌بازی به‌خاطر زبان بازی هم همین گونه است. نوعی بازی. یعنی باید دید که نوع برخورد با زبان فی‌نفسه جزئی از مجموعهٔ سیستمی شعر هست یا اینکه فقط به صرف بازی با زبان این کار صورت می‌گیرد؟ آیا مقصودی را ادا می‌کند که به موضوع و محتوا مربوط و فرم و ساختمان مربوط است؟ یا اینکه نه، فقط قصد تفنن درمیان است. من، مثلاً شعر حجم را بیشتر از این مقوله می‌دانم؛ یک نوع ماجراجویی زبان‌بازانه.

س: یعنی جایی که کار روی زبان در خدمت شعر قرار نداشته باشد؟ و شما این تفاوت بین هنر و بازی را چگونه توضیح می‌دهید؟

ن: وقتی شما اثری را می‌خوانید باید از خودتان بپرسید که این کار به چه قصدی نوشته شده؟ آیا دارای مفهوم و معنا و پیامی است؟ هدفی دارد؟ یا اینکه نه، نوعی بازی و سرگرمی بوده برای گذران وقت.

س: به نظر شما بازی در شعر چیست؟ ما در هر شعری یک‌سری بازی داریم. مثلاً بازی با کلمات را داریم. یا خیلی از تسلط‌های شاعرانه در این بازی‌ها خودش را نشان می‌دهند. مثل فوتبالیستی که با توپ خیلی خوب می‌تواند "دریبل" بزند.

ن: من منکر ارزش این مهارت‌ها نیستم. اما می‌خواهم بدانم که این مهارت‌ها در خدمت چه چیزی به‌کار گرفته شده‌اند. یا رابطهٔ ارگانیک به‌کارگیری این مهارت‌ها

با کلّ اثر چیست و اگر این مهارت‌ها را جدا کنیم و کنار بگذاریم چه لطمه‌ای به کار می‌خورد.

س: پس اینجور نیست که شما کلّ این قضیه را ردّ کنید.

ن: نه، به‌عنوان عنصری از کار در تکمیل بنای کار اهمیت هم دارد.

س: به‌این‌ترتیب باید یک عنصری را در نظر داشته باشیم که به داوری ما کمک کند. شما این عنصر را در کجا می‌بینید؟

ن: به‌نظر من، آن عنصری که مثل یک دیکتاتور آن بالا نشسته و همه‌چیز باید تابع او باشد «موضوع» است؛ به‌خصوص در شعر مدرن. در شعر قدیم چون مسئلهٔ استقلال ابیات مطرح بود اصلاً این مقوله یک شکل دیگری پیدا می‌کرد. اما الآن می‌توان پرسید که این کارهایی که روی زبان می‌کنید در خدمت چیست؟

س: ممکن است بگویند ایجاد شگفتی!

ن: بله، اما شگفتی‌آفرینی هم ـ که به‌زودی به نقش مهم آن خواهیم رسید ـ باید در رابطه با موضوع باشد و ساز منفرد خود را نزند. هرچه در یک ارکستر قرار بگیرد و جزو ارکستر باشد درست است. در همان فوتبال هم که گفتیم یک نفر خوب "دریبل" می‌کند، اگر "دریبل" کردن‌اش با مسابقه‌ای که در جریان است ربط نداشته باشد، کارش حکم تفنن را پیدا می‌کند. شعبده‌بازی هم لذت‌ها و شگفتی‌های خود را دارد اما، ما آن را در مقولهٔ هنر قرار نمی‌دهیم.

س: استاد، قبول دارم که وقتی ارتباط درونی اجزاء وجود داشته باشد هر جزء دلیلی برای بودن در مجموعه را دارد. وقتی این ارتباط نباشد همانی می‌شود که "شفیعی کدکنی" می‌گوید «جدول ضرب با کلمات» حداکثر برای ایجاد نوعی شگفتی و غافلگیری که در آن کلّ کار تقریباً بازی است. یک تلقی شایع آن است که اتفاقاً برای شاعران، جدی‌ترین کارها همین بازی است که باید انجام بدهند و همین کاری است که در نوشتن‌شان

می‌خواهند انجام بدهند، ولی از صحبت شما متوجه شدم که مسئله در ارتباط بودن همهٔ عناصر به موضوع کلّی است، و قرار گرفتن‌شان در مجموعهٔ شکیلی که تحت نفوذ یک هدف، یا به قول شما دیکتاتوری به نام «موضوع» هستند؛ دیکتاتوری که اجازهٔ تخطی یا اجازهٔ بازی کردن و تفنن نمی‌دهد.

ن: تخطی در یک سیستم ضعیف اتفاق می‌افتد و به همین‌دلیل ما از هنر «تزیینی» (اُرنامنتال)[1] یاد می‌کنیم. هنر «تزیینی» مثل یک بازی است.

س: استاد، هنر تزیینی را چگونه تعریف می‌کنند؟ یا اصلاً به چه هنری «تزیینی» می‌گویند؟

ن: یعنی آنچه که به «موضوع» ربط ساختاری نداشته باشد و یک امر افزودنی محسوب شود.

1. ornamental.

فصل دهم:

سطح دوم: جان‌بخشی

میدان اول: فرم

س: امروز بسیار خوشحالم که قرار است به فصل‌های مربوط به «جان‌بخشی» برسیم. به‌راستی که این مفهوم «جان‌بخشی» چقدر حالب است. یعنی ما یک جسمی داریم که می‌خواهیم به آن جان ببخشیم و این جان، حاصل خلاقیّت هنرمند است.

ن: ببینید، جالب است که در تفکر مذهبی هم این «جان‌بخشی» با خلق کردن وجود دارد. این تفکر می‌گوید که وقتی خدا می‌خواهد که انسان را خلق کند، او را از گل‌ولای می‌سازد. یعنی اول جسم او را می‌سازد. بعد می‌گوید «نفخت فیه من روحی» یعنی از روح خودم در این پیکر دمیدم. آنجاست که «می‌آفریند» قبل از آن، فقط دارد بازی می‌کند.

س: نموداری که شما ترسیم کرده‌اید به ما می‌گوید که «میدان فرم» اولین میدان روند «جان‌بخشی» است و خود دارای سه حوزه است که عبارت‌اند از: «شکل خارجی»؛ «تشریفات»؛ و «تکنیک‌ها». اگر اجازه دهید منتظرم تا نظرتان را در مورد حوزهٔ اول که «شکل خارجی» باشد بشنوم.

ن: «شکل خارجی» یعنی آنچه که به حواس ما درمی‌آید. هر پدیدهٔ مادی یک شکل خارجی دارد که ارزش کارکردی آن هم به ارتباط‌اش با موضوع کار مشخص می‌شود. یعنی یک ارزیاب یا یک داور نگاه می‌کند که آیا آن چیزی که به‌دست آمده در ارتباط با موضوع اعلام شدهٔ کار هست یا نیست؟

هویّت این شکل خارجی را هم تشریفات معین می‌کند. یعنی شما در مقولهٔ «فرم» وقتی به‌کار خلاقه مشغول می‌شوید که شکل خارجی را در طی «تشریفات» بیان می‌کنید.

هیچ وقت یادم نمی‌رود که من این مطلب را اولین‌بار در بیست سالگی از "یدالله رؤیایی" شنیدم که می‌گفت: «فرض کنید که کسی می‌میرد. شما یا وقتی به رفیق خودتان می‌رسید به او می‌گویید که، مثلاً "احمد مرد"؛ و یا اینکه در روزنامه خبری می‌گذارید مبنی بر اینکه مجلس ختم طرف، در مسجد فلان، در ساعت فلان برگزار می‌شود. بعد در مسجد صندلی و منبر خطابه می‌چینند، پارچهٔ سیاه به در و دیوار می‌زنند، یک‌عده به‌عنوان میزبان یا «صاحبان عزا» جلو در می‌ایستند. بعد اشخاص وارد می‌شوند و با میزبانان دست می‌دهند و تسلیت می‌گویند. بعد می‌نشینند و واعظ می‌آید و صحبت می‌کند و حلوا و خرما و چای پخش می‌کنند. توجه کنید که همهٔ این "تشریفات" برمی‌گردد به همان مرگ، همان خبری که در کوچه هم می‌توانستید بدهید، ولی حالا به‌وسیلهٔ تشریفاتی که برای بیان این خبر قائل شده‌اند اثری بسیار عمیق‌تر را در دیگران ایجاد می‌کنید. در هنر هم برای بیان هر "موضوع" تشریفاتی قائل می‌شویم تا اثرگذاری را بالا ببریم». بدین‌ترتیب «فرم» حاصل تشریفات مندرج در بیان «شکل خارجی» است.

س: استاد در ادبیات یا شعر یک مثال بزنید.

ن: برگردیم به همان شعر «زمستان» "اخوان". همهٔ حرف "اخوان" این است که «هوا بس ناجوانمردانه سرد است». این خبر را می‌شود به همین سادگی و حتی با یک تلفن به دیگری منتقل کرد. ولی "اخوان" می‌آید و برایش تشریفات درست می‌کند. یعنی اول آدم‌ها را نشان می‌دهد که از دهان‌شان نفس به‌صورتی قابل دیدن بیرون می‌آید، بعد شما را می‌برد به میخانه و باقی قضایا. و شما با این تشریفات یک «زمستان» متوسع را با همهٔ وجوه آن حس می‌کنید. خبر، شما را وارد ماجرا نمی‌کند ولی «فرمی» که ناشی از بیان «تشریفات» است شما را وارد اعماق آن خبر می‌کند.

س: واژهٔ فرنگی این تشریفات چیست؟

ن: معادل آنچه که در فرنگی «ریچوال»[1] نام دارد در فارسی به «تشریفات» و مراسم و آئین‌ها برمی‌گردد. مثلاً می‌گویند آئین‌های نوروز، چهارشنبه‌سوری، سیزده‌بدر، ختنه‌سوران. هرکدام از اینها «تشریفاتی» است که «فرم» این ماجرا را به‌وجود می‌آورد. شاعر هم برای بیان مقصود خودش دست به ایجاد «تشریفات» می‌زند.

س: ممکن است نمونه‌ای از این تشریفات را بیان کنید؟

ن: «ققنوس» "نیما" را بگیریم. به‌سادگی می‌خواهد بگوید که «ققنوس» آتش می‌گیرد و خاکستر می‌شود و از دل خاکسترش جوجه‌هایش بیرون می‌آیند. ولی این خبر را با تشریفات بیان می‌کند: «قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان / آواره مانده از وزش بادهای سرد / بر شاخ خیزران / بنشسته است فرد».

یعنی "نیما" شروع می‌کند توصیف کردن صحنه و وقایع تشریفاتی که در آن جریان دارند. شما با کاربرد «تشریفات» مناسب با موضوع ــ که پدیده‌هایی فرهنگی هستند ــ می‌توانید «خبر»ی را که ذهنی و تجریدی است تبدیل به «فرم» کنید.

---

1. Rituall.

س: پس «تشریفات» همان «آئین‌بندی شکل خارجی» است که چون انجام شد «فرم» به‌دست می‌آید.

ن: بله. درست است. «فرم» حاصل یک کار دوگانه است: «شکل خارجی» از طریق «تشریفات» تبدیل به «فرم» می‌شود. «فرم» یک امر واحد است ولی از هر زاویه که نگاه کنید این را به‌صورت یک منشور می‌بینید که رنگین‌کمان درست می‌کند. نور واحد و سفید را می‌فرستید تا از منشور ردّ شود و از آن‌طرف رنگ‌های مختلف بیرون می‌آیند. در اینجا روند برعکس است. رنگ‌ها وارد منشور می‌شوند و از آن طرف یک رنگ مرکب به‌دست می‌آید که جنبه‌های مختلف کار در آن به وحدت رسیده‌اند. «فرم» هم امر واحدی است اما ترکیبی.

س: و «تکنیک» چیست؟

ن: «تکنیک» مهارتی است که طرف در ایجاد «تشریفات» به‌کار می‌برد. «تشریفات» نوعی از خلاقیّت است که آفرینش‌اش مهارت می‌طلبد. شما همین «ققنوس» "نیما" را بگیرید که در جریان «آفرینش تشریفات» مرغ را می‌برد می‌گذرد سر شاخ خیزران، و مرغ فریادی می‌کشد از گلو. آنچه در این صحنه اتفاق می‌افتد و در شکل «تشریفات» عرضه می‌شود، حاصل تکنیک‌هایی است که "نیما" به‌کار برده. «تکنیک‌ها» می‌توانند «تشریفات» را «جان» بدهند یا آن را بکشند. شما می‌توانید بروید به یک مجلس ختم بسیار باشکوه و تأثیرگذار یا به یک مجلس ختم سرد و بی‌روح. شکوه و تأثیرگذاری و سردی و بی‌روحی، همه، نتیجهٔ تکنیک‌هایی است که به‌کار می‌روند.

س: یا مثل یک رستورانی که گارسون‌ها و آشپزش خیلی شیک و کاربلد و کاردرست‌اند و همه‌چیز سر جای خودش است. ظروف خیلی خوب چیده شده‌اند. کارکنان خوش‌لباس هستند و کارشان را بلد هستند. غذا از دست‌شان نمی‌ریزد، تمیز هستند و کارشان را با دقت و مهارت انجام

می‌دهند. اینها همه اجزاء «تشریفات» هستند و مهارتی که هر کدام روی کار خودشان دارند «تکنیک» است.

ن: کاملاً. فراموش نکنیم که همهٔ «تکنیک‌هایی» که به‌کار می‌روند برای به حداکثر رساندن تأثیرگذاری روی مخاطب‌اند. ما هیچ لحظه‌ای در کار آفرینش نباید مخاطب را فراموش کنیم.

فصل یازدهم:

همچنان سطح دوم: جان بخشی

میدان دوم: ساختمان

س: امروز می‌خواهیم راجع به مسئلهٔ «ساختمان» صحبت کنیم. گفته‌اید که میدان دوم از سطح دوم (جان‌بخشی) «ساختمان» نام دارد. و ساختمان متشکل از سه حوزه است: «شکل ذهنی» یا «روایت»[1]؛ نقشه (شامل: انتخاب ورودی یا آغاز؛ میانه؛ و اختتامیه یا انجام) و چینش اجزاء برحسب نقشه ــ که به‌وجودآورندهٔ تنظیمات و گردش است ــ از کجا شروع می‌کنید؟

ن: من اینجا «شکل ذهنی» را فقط در رابطه با مطالبی که "براهنی" در این مورد نوشته بود گذاشته‌ام، اما اعتقاد دارم که منظور او هم دقیقاً روایتی است که ساختمان شعر بر شالودهٔ آن بنا می‌شود. در واقع، باید در پیش و پس واژهٔ این حوزه

1. Narration.

یک پرانتز باز کنیم و بنویسیم «شکل ذهنی به روایت "براهنی"». و البته من نمی‌دانم که او این تعبیر را از کجا آورده بود.

«ساختمان» کار می‌تواند دو بروز بیرونی داشته باشد: ساختمانی که در طول زمان، خود را فاش می‌کند؛ و «ساختمانی» که یکجا خود را عرضه می‌دارد. من این اولی را «روایت» می‌خوانم. یک مجسمه تعیُن یک روایت نیست. چراکه ما کلّ کار را یکجا می‌بینیم و خود آگاهانه بر گرد آن می‌چرخیم. اما هنرهایی هم وجود دارند که بدون دخالت ما در طول زمان جاری می‌شوند؛ مثل شعر، مثل موسیقی. اینها واجد روایت‌هایی هستند که دارای یک نقشهٔ تفصیلی هستند؛ مثل نقشهٔ یک شهر ناشناس که به شما راهنمایی می‌کند که می‌توانید دیدار شهر را از کجا آغاز کنید و در کجا به پایان ببرید. و این نقشه هم مستقیماً ما را به «موضوع» انتخابی‌مان (آگاه یا ناآگاه) وصل می‌کند.

قبلاً عرض کردم که «موضوع» دیکتاتوری است که بالای سر همه قرار گرفته و ما در واقع می‌خواهیم نقشه‌ای داشته باشیم و براساس آن، «چینش اجزاء» را طوری انجام دهیم که حاصل کار، جسمیّت شعری باشد که جان می‌گیرد و به حرکت درمی‌آید.

ما، در میدان «درونه» (یا محتویات) هرچه را می‌توانستیم گیر بیاوریم برداشته و ریختیم روی کاغذ و جسمیّت مجموعه را فراهم کردیم. اکنون این جسم باید «جان» بگیرد. یک ساعت را در نظر بگیرید، ما می‌توانیم عقربه و صفحه و پیچ و فنرهای یک ساعت را در لیوانی بریزیم. اما این مجموعه «جان» ندارد و نمی‌تواند کار یک ساعت را انجام دهد. برای رسیدن به «ساعتی که کار می‌کند» محتاج نقشه‌ای هستیم که به ما بگوید اجزاء داخل لیوان را چگونه کنار هم بگذاریم تا این مجموعه تبدیل به ساعت شود.

من دیده‌ام که در متون نقد ادبی و تئوری ادبی از چینش به‌صورت «تنظیمات» و «گردش کار» هم سخن رفته است، در واقع این هر سه یکی هستند. یعنی که ما

حالا محتویات را ریخته‌ایم روی کاغذ (یا مانیتور کامپیوتر) و می‌خواهیم آنها را براساس نقشه‌ای که در ذهن داریم کنار همدیگر بچینیم؛ آن‌هم چینشی که بیشترین رابطه را با موضوع کارمان داشته باشد.

س: فکر می‌کنم این ارتباط با موضوع را در هیچ یک از مراحل کار نباید فراموش کرد. به‌خصوص اکنون که می‌خواهید در مورد چینش محتویات توضیح بدهید این یادآوری بسیار بجاست. می‌فرمودید.

ن: عمل چینش سه مرحله دارد: «آغاز، وسط و پایان». و به نظر من آغاز و انجام یک اثر زمانمند، یا بیان‌شده در طول زمان، در این چینش مهم‌ترین انتخاب‌های ما به‌شمار می‌روند. و چینش محتویات وسطی تابع انتخاب آغاز و پایان است.

معمولاً این را می‌شود، مثلاً در ساختمان یک موزه مشاهده کرد، مثلاً وقتی شما می‌روید تا موزهٔ ایران باستان را ببینید، موزه‌داران، قبل از ورود شما، اشیاء به‌دست آمده را طوری در سالن‌ها چیده‌اند که ورود شما به‌منزلهٔ ورود به تاریخ باشد. مثلاً ورودیه موزه به دوران ماقبل هخامنشی اختصاص دارد و شما از آنجا گردشی را در تاریخی چندهزار ساله شروع می‌کنید. از اتاق‌های متعددی که برحسب تاریخ پشت سرهم قرار دارند می‌گذرید تا اینکه به در خروجی می‌رسید. یعنی چینش اشیاء موزه باعث می‌شود که شما گردشی از پیش‌تعیین‌شده را انجام بدهید و از بخش ورودی به در خروج برسید.

من اغلب دیده‌ام که در ادبیات مدرن ما، توجه به «ساختمان» خیلی کم است و فقط آن‌جاهایی که روایت تبدیل به قصه می‌شود، می‌بینید که ایجابات قصه موجب شده که ورودیه و چینش و گردش و یک انجامی وجود داشته باشد.

"نیما" خیلی به‌این‌مسئله اعتقاد داشت. در اکثر کارهای "نیما" این چینش خیلی مهم است. او بارها ابیاتی را خط می‌زد، یک تکه‌ای را می‌برد به اول و تکه‌هایی را جابه‌جا می‌کرد. ولی همینطور که جلو آمده‌ایم مسئله چینش و نقشه و ساختمان

خیلی کم مورد توجه قرار گرفته است؛ به‌طوری‌که آدم می‌تواند در اغلب شعرها قطعات را پس و پیش کند و هیچ اتفاقی هم نیفتد. همانگونه که در غزل کلاسیک هم می‌شد ابیات مستقل را پس و پیش کرد. این امر به‌خصوص در «موج نو» خیلی اوج گرفت.

تا قبل از «موج نو»، مورد نظر شاعر بیان قصه‌گونهٔ روایت به‌طور سنّتی بود. به‌خصوص این امر را می‌شد در کارهای «مکتب سخن» دید. چون در ذهن شاعر هنوز شکل بیان داستانی ــ که با بیان شعری متفاوت است ــ مهم بود. به نظر من، این «ساختمان قصه‌گو» در کار شاعرانی که از «مکتب سخن» به «مکتب نیمایی» مهاجرت کردند هم همچنان وجود داشت. مثلاً، شما شعری از "نادرپور" را نگاه بکنید: «ز پنهانگاه جنگل‌های خاموش خزان‌دیده / تو را فریاد خواهم کرد / ای خورشید، ای خورشید». این شروع آشکار یک شبه‌قصه است. یا مثلاً "فروغ فرخزاد" می‌گوید: «همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی‌ست». می‌بینید که این شبه قصه‌گویی هنوز هم در اینجا هست. اما به‌محض اینکه ما وارد دههٔ ۱۳۴۰ می‌شویم، این روال به‌تدریج اهمیت خود را از دست می‌دهد.

س: کاملاً درست است. به‌خصوص مسئله‌ای که در دوران پسامدرن مطرح می‌شود ــ که ریشهٔ آن، اتفاقاً، در خود «موج نو» بوده ــ مسئلهٔ «گسست روایت» است، یا عدول از ساختمان قصه‌گونه. گاه، آخر قصه را اول قصه می‌گذارند، مثل «سمفونی مردگان» "معروفی"، و گاه تسلیم «جریان سیال ذهن» می‌شوند. وقتی می‌گوییم «سیال» یعنی رفتن مرتب از زمانی به زمان‌هایی دیگر. اغلب هم هیچ نظمی وجود ندارد و کار صرفاً براساس سیستم تداعی پیش می‌رود. این گسست روایت، نه‌تنها در قصه که در شعر هم پیش آمده و نمونهٔ اعلایش، همانطور که فرمایش کردید، «موج نو» بود. «موج نو» هیچگونه نظمی را در بیان تصاویر نمی‌پذیرفت... در اینصورت چگونه می‌توان در مورد «ساختمان» شعر به ارزیابی نشست؟

ن: من به همین دلیل گفتم که حاکم اصلی کار ما «موضوع» است.

س: ببخشید سخن‌تان را قطع کردم. در مورد چینش «درونه‌ها» می‌فرمودید.

ن: عرض می‌کردم که، در کار «چینش»، انتخاب آغاز و پایان بسیار مهم است. آغاز باید شما را چنان جلب کند که بخواهید بقیهٔ شعر را بخوانید و ضربهٔ آخر را هم، به قول "نیما"، چنان بزنید که شعر در ذهن مخاطب ادامه پیدا کند.

اصل مطلب آن است که الآن دیگر حاکم کار «قصه» نیست، بلکه «موضوع» است. موضوع با قصه فرق می‌کند. اینکه آدم کشف بکند که موضوع کارش چیست و قطعات شعرش را ـ که من «شعرک» می‌خوانم ـ طوری بچیند که این موضوع به بهترین نحوی بیان شود اهمیت اول را دارد.

الآن، در شعر معاصر ایران، روایت به آن معنی قدیمی قصه‌گویی وجود ندارد. حال آنکه خود "نیما" و شاعران «مکتب سخن»، حتی شاگردان "نیما" که در «مکتب سخن» هم نبودند، مثل "منوچهر شیبانی" یا "اسماعیل شاهرودی"، اینها همه ذهن‌شان قصه‌مدار بوده است. شما نگاه کنید به «افسانهٔ نیما»، شعری که اگرچه می‌خواهد قصه‌گریز باشد اما، در واقع، دارد حکایت می‌کند از شاعری نشسته بر سر سنگی که دره را نگاه می‌کند و یادش می‌آید که یک "افسانه"نامی همیشه با زندگی او بازی کرده و او را در طول زندگی به راه‌های مختلف کشانده است. در آخر کار هم شاعر علیه "افسانه" قیام می‌کند و قیام را به "حافظ" می‌کشاند که: «حافظا! این چه کید و دروغ است / کز زبان می و جام و ساقی است؟»... «تو بر آن عشقبازی که باقی‌ست / من بر آن عاشقم که رونده است!» شاعر پی می‌برد و می‌گوید که اینها همه خیال باطل بوده و در پی آن از ذهنیّت خود «افسون‌زدایی» می‌کند. ولی باز شما می‌بینید که آن تمایل به قصه‌گویی در آن هست و "نیما" آدم را از کوچه پس‌کوچه‌های زندگی اندیشگی خودش ردّ می‌کند و به پایان می‌رساند.

س: استاد، "نیما" خودش بارها و بارها گفته که مدل ایده‌آل من یک مدل

وصفی-روایی است؛ یعنی هم وصف داشته باشد و هم روایت. حال شاید هیچ‌وقت نشود مدل وصفی را از شعر گرفت ولی در دورهٔ مدرن مدل «روایی» عوض شده. "نیما" حتیٰ به چیزهایی مثل اُپرا یا به نمایش درآوردن می‌اندیشید. خود "نیما" بارها گفته که من می‌خواهم یک مدل نمایشی اجرا کنم و هنری نمایشی بیاورم. البته بعضی‌ها این مسئله را عنوان کرده‌اند که اصلاً ما شعری نداریم که روایت نداشته باشد. و هر چیزی که نوشته شد دارای روایتی است. مثلاً، وقتی لیوان را شرح می‌دهیم، یا تصویری درست می‌کنیم که در آن گل سرخی در لیوان قرار دارد، داریم چیزی را برای کسی روایت می‌کنیم و شخصیت‌های این روایت عبارت می‌شوند از تصویرها و عناصر موجود در آنها.

ن: بله ببینید، من هم وقتی در مورد میدان «ساختمان» صحبت می‌کنم حوزهٔ «روایت» را می‌گذارم اول. اما معنا و مفهوم «روایت» در طول زمان عوض می‌شود. اساساً یکی از مشخصات «موج نو» این بود که روایت سنّتی شعر «مکتب سخن» را، و حتی «شعر نیمایی» را، به‌هم زده و علیه آن نوع روایت قیام کرده بود. اما باید دید که به‌جای آن چه گذاشت؟ از نظر من، این جایگزین نمی‌توانست جز «وفاداری به موضوع» باشد، آن‌هم در ساختاری برخاسته از این وفاداری. این اتفاقی بود که درواقع، من و "مهرداد صمدی" تحمیل کردیم بر «موج نو». یعنی مثلاً کتاب «روزنامه شیشه‌ای» و «وقت خوب مصائب» "احمدرضا احمدی"، یا شعرهای «جزوه‌های شعر»، و بعدها شعرهای کارگاه شعر "مجلهٔ فردوسی"، نمونه‌هایی بود از کوشش ما برای اینکه همین تغییر را جا بیاندازیم.

س: پس می‌توانیم سخن را اینگونه جمع‌بندی کنیم که ما چند نوع نگاه به خود «روایت» داریم؛ یکی نگاه سنّتی است و یک نگاهی است که مدرن می‌شود. نگاه سنّتی ما روایت را بیشتر در اختیار قصه می‌گذاشت و داستان‌گونگی؛ ولی در نوع نگاه مدرن به مسئله روایت، «موضوع» حاکم

می‌شود و به‌جای اینکه راوی و قصه حاکم باشد «موضوع» و «مضمون» می‌آیند و تصاویر را کنار هم می‌چینند و ساختمان اثر را می‌سازند.
استاد، تا جایی که خاطرم هست، "براهنی" در مورد «شکل ذهنی» اینگونه می‌گفت که بعضی از شعرها هستند که در آخرش می‌رسیم به اول‌اش. یعنی یک مسیر دایره‌ای را طی می‌کنیم. بعضی‌ها را هم داریم که شکل دیگری پیدا می‌کنند. ولی در همهٔ شکل‌ها هر تصویری چراغی است مثل یک فانوس دریایی که در شب چراغ می‌زند. هر تصویر چراغی است که الآن اینجا روشن شده و در چند سطر بعد یک چراغ دیگری روشن می‌شود و چند سطر بعد چراغ دیگر روشن می‌شود. و «شکل ذهنی» همان «ساختمانی» است که چراغ‌های تصویرها در کنار همدیگر ایجاد می‌کنند. ما دیگر «قالب» نداریم. قالب متساوی و هم‌اندازهٔ سنّتیِ ما رخت بربسته و رفته‌اند و ما مجبوریم «فرماسیون» (یعنی شکل‌دهی) را با استفاده از یک ساختار داشته باشیم.

ن: از نظر من، اولاً در تمام آن چیزهایی که شما راجع به "براهنی" گفتید فقط کلمات او با کلمات من متفاوت هستند وگرنه منظور "براهنی" هم، چینش شعرک‌ها است که به «ساختمان» منتهی می‌شود. حالا این چینش می‌تواند دایره‌ای باشد، خطی باشد، یا زیگزاکی.

س: استاد، پس از مرحلهٔ مدرن و رسیدن به دوران پسامدرن، مسئلهٔ «موضوع»، «روایت»، گسست روایت و نظایر آن را چگونه توضیح می‌دهید؟

ن: من البته آشنا نیستم با آنچه که بعد از انقلاب در ایران رخ داده، ولی به نظر من می‌رسد که اینها اکثراً می‌خواهند حرف‌های فرنگی‌ها را به زبان خودشان مطرح کنند. یعنی حاصل کارشان یک پدیدهٔ خودبنیاد نیست. بیشتر اقتباس اندیشهٔ فرنگی است. مثلاً من نمی‌دانم «ساختارشکنی» چه جوری به ادبیات ما منتقل شده. شما بهتر از من می‌دانید که اینها چه می‌گویند.

س: حاکمیّت «تداعی معانی» چه؟

ن: مسئلهٔ «تداعی معانی» یک امر دیگری است. «تداعی معانی» ممکن است از لحاظ روانشناسی موضوع خیلی مهمی باشد و روانشناس، یا روانکاو، از طریق جهش‌های ذهنی اشخاص، پی ببرد که مغز و ذهن آنها چه جوری کار می‌کند، ولی این ربطی به شعر ندارد. در شعر، یک وحدت ساختمانی که منبعث از «موضوع» است همیشه وجود دارد.

س: برگردیم به صحبت‌های خودمان. شما در زمینهٔ «چینش» فرمودید ما یک «ورودی» داریم، یک «ساختار وسط» و یک اختتامیه یا «پایان‌بندی». در شعر این معمولاً مدل کلاسیک است و آیا می‌توانیم به فرم‌های دیگری هم فکر کنیم؟

ن: چرا می‌گویید «مدل کلاسیک»؟ مگر می‌شود شما چیزی را داشته باشید که «ساختمان» داشته باشد اما ورودی و خروجی نداشته باشد؟

س: منظورم این نیست که نداشته باشد، منظورم ترتیب و چینش آنهاست. ممکن است ترتیب‌های مختلفی اتفاق بیافتد. مثل چینش‌هایی که در انواع ساختمان‌ها اتفاق می‌افتد. یک خانه‌ای مثلاً کلاسیک است، یکی مدرن. ممکن است هنرها و مکتب‌های مختلف نوع «چینش» اجزاء را عوض کنند. مثلاً در زمان قدیم، بین آشپزخانه و اتاق پذیرایی یک پنجره می‌ساختند برای سرو غذا، بعد آمدند دیوار بین این دو فضا را برداشتند و «اوپن»[1] کردند، بعد آمدند کلّ دیوارها را برداشتند. منظورم آن گستردگی و تحمل و پذیرشی است که در تغییر چینش‌ها رخ می‌دهد.

ن: صد در صد. اصلاً هیچ کسی نیست که بتواند در این مورد بخشنامه صادر کند. ولی بالأخره باید یک جزء را به‌عنوان «ورودی» و یک جزء دیگر را به عنوان «خروجی» انتخاب کرد. حتی اگر انتخاب نکنیم بالأخره این دو جزء وجود خواهند

1. open.

داشت. همانطور که گفتم، انتخاب به‌خاطر این است که «ورودی» آنقدر جاذب باشد که مخاطب بخواهد بقیه شعر را هم بخواند. اغلب می‌بینم که آدم ابتدای یک شعر را که می‌خواند ولش می‌کند و می‌گوید به‌درد نمی‌خورد چون هیچ جاذبه‌ای ندارد؛ نه معمایی برای آدم مطرح می‌کند، نه یک زیبایی شگفت‌انگیزی را ارائه می‌دهد. در پایان هم «شعرک پایانی»ست که موجب می‌شود شعر در ذهن آدم بماند و ادامه پیدا کند. اینها هیچ‌کدام بخشنامه‌ای نیست، ولی حاصل ضرورت‌هایی است که در روانشناسی آدم وجود دارد. من اگر که زده بشوم از یک «ورودی» اصلاً داخل خانه نمی‌شوم. مثل اینکه یکی آشپزخانه را ببرد دَم در ورودی و من مجبور باشم از آشپزخانه ردّ شوم تا وارد خانه شوم. خُب کسی رغبت نمی‌کند وارد آن خانه بشود. هیچ معمار عاقلی هم این کار را نمی‌کند.

س: من اینجور می‌فهمم که اهمیت مسائلی مثل انتخاب درست «ورودی» و «خروجی» به علت زمانمندی زبانی و مکانی شعر است. شعر، به فرمایش شما، مثل مجسمه نیست که کلّیّت آن را در آنِ واحد ببینم و کلّیّت‌اش در یک لحظه بر من فرود بیآید. یا یک نقاشی می‌تواند در یک لحظه مرا درگیر خود کند. اما مخاطب شعر بودن نیاز به طی مراتب دارد و در طول آن مراتب ما به اجزا دقت می‌کنیم.

ن: و توجه کنید که این «چینش»، کاری است تجربی و آگاهانه که در طول تمرین‌ها به‌دست می‌آید.

فصل دوازدهم:

همچنان سطح دوم: جان بخشی

میدان سوم: زیبایی

س: رسیده‌ایم به سومین میدان از سطح «جان‌بخشی» که «زیبایی» نام دارد و خود شامل سه حوزه است. شما معتقدید که «زیبایی» را از یک‌سو در خوانش (یا صدا) می‌جویید و، از سوی دیگر، در دو مفهوم «هارمونی» (از جمله در تقارن) و «نو بودن» (با توجه بیشتر به غافلگیری).

ن: من فکر می‌کنم که زیبایی، به‌عنوان بالاترین میدان «جان‌بخشی»، و نیز درک «زیبایی»، امری مربوط به ساختار مغز ماست و بیرون از آن ساختار، درک چیزی به نام «زیبایی» ـ یا زشتی ـ وجود ندارد. در نتیجه، فکر می‌کنم که این موضوع دقیقاً در قلمرو کار شما به‌عنوان یک روانشناس قرار دارد و این شمایید که باید به من بگویید که آیا زیبایی، یا درک زیبایی، امری مادرزاد است یا اکتسابی؟

س: قطعاً هم مادرزاد است و هم پرورش پیدا می‌کند. انسان از ابتدا چیزهای فایده‌مند را زیبا می‌داند و در مورد رابطهٔ بین دو مفهوم «فایده‌مندی» و «زیبایی» بحث درازی وجود دارد؛ مثلاً راجع به اینکه این امر در بشر اولیه چگونه عمل کرده و او چه چیزهایی را زیبا می‌دانسته. مثلاً «روز» برای او منبع تلاش بوده؛ نور و گرما و امکان تلاش. و می‌توانسته در طی آن ببینند و شکار کند و ترس‌هایش کمتر بشود. پس «روز» برایش «زیبا» بوده و شب، به علت ترسی که به‌همراه خود می‌آورده و هنگامی بوده که هر کسی باید پناهی پیدا کند این نگرش را به‌وجود آورده که کاش این شب تمام شود و صبح برسد. لذا شب را در محدودهٔ نازیبایی قرار می‌داده و روز را در محدودهٔ زیبایی. اما اکنون وقتی "شاملو" می‌گوید: «برای چه زیباست شب؟ برای که زیباست؟» نشان می‌دهد که درک پرورش و تربیت‌یافتهٔ زیبایی باعث شده که "شاملو" شب را زیبا ببیند.

اگر در مورد «زیبایی» به شکل اولیه فکر کنیم، هرچند به‌صورت قطعی نتوان گفت، ولی درصد زیادی از مردم در درک زیبایی مشترک هستند. ما، در پاسخ به پرسشنامه‌های سادهٔ روانشناختی از انسان‌های معمولی، می‌بینیم که همیشه ۸۰ تا ۹۰ درصد «افرادِ نرمال» مثل هم جواب می‌دهند و تنها عدهٔ معدودی هستند که جوابی برخلاف انتظار دارند. مثلاً در پرسش «من غذا خوردن را دوست دارم؛ آیا بله یا نه؟» فقط یک درصد افراد می‌گویند «نه»؛ ولی ۹۹ درصد می‌گویند «بله، دوست دارم». با این همه نمی‌شود به استناد این پرسشنامه حکم کرد که «بله، درک زیبایی کاملاً ارثی است».

ن: من هم اصلاً کلمهٔ «کاملاً» را به‌کار نمی‌برم. اما خواستم بدانم که آیا شما قبول دارید که یک بخشی از ارزشیابی «زیبایی» ما، مادرزادی است؟ من در مورد همین مثالی که شما زدید راجع به شب و روز، می‌توانم درست برعکس آن را به شما

بگویم. مثالی که شما زدید مربوط است به کسانی که سه تا مدار بالاتر از خط استوا زندگی کرده و فرهنگی که به‌وجود آورده‌اند فرهنگ روزمدار است و شب برایشان بد است، روز برایشان خوب است. چون روز منشاء زندگی است. حالا بیایید خودتان را برسانید به خط استوا تا ببینید که داستان درست برعکس است، یعنی مردم از روز متنفر هستند و تمام ادبیات‌شان را که بخوانید ادبیات شبانه است. آنها شب می‌توانند از خانه بیرون بیایند. حتی در برابر ما که تقویم خورشیدی داریم آنها تقویم قمری دارند. مظهر «زیبایی» برایشان یعنی قمر. جهنم‌شان از آتش درست شده.

از نظر من، این تفاوت فاحش را از طریق توجه به «فایده» می‌توان توضیح داد. یک گروه از وجود روز فایده می‌بینند و گروهی دیگر از شب. اما آیا می‌شود گفت که «فایده‌جویی» یک امر مادرزادی است، اما زیبا دیدن روز یا شب امری اکتسابی و پرورشی براساس شرایط محیطی؟

اصلاً باید دید که امر «مادرزادی» چیست؟ و ما چه چیزهایی را مادرزادی می‌دانیم. چراکه این «مادرزادی» مفهوم خیلی خطرناکی است که به‌کار می‌بریم. به‌خصوص که یک نوع نگاه به هستی است که معلوم نیست علمی است یا نه. اما شما نگاه کنید که یک دانه را می‌گیرید و می‌کارید در زمین و می‌دانید که این دانه سبز خواهد شد، ساقه خواهد شد، میوه خواهد داد و مجموعاً محکوم است به سرنوشتی که برای آن تعیین شده. این یک امر مادرزادی است و آن دانه نمی‌تواند جز آن برنامه‌ای که روز اول برایش ریخته‌اند کار دیگری بکند. یا نگاه کنید که وقتی یک "اسپرم" و یک "اُوول" به هم وصل می‌شوند یک سلول به‌وجود می‌آید که نصف می‌شود و تکثیر می‌شود تا می‌رسد به ۲۵۶ سلول و بعد دیگر انواع دیگری از سلول به‌وجود نمی‌آید، بلکه همان ۲۵۶ تکثیر می‌شوند و هرکدام از این سلول‌ها یک سرنوشت از پیش تعیین‌شده‌ای دارند. یکی چشم می‌شود، یکی دست. یکی استخوان می‌شود یکی گوش. و هیچ‌کدام گریزی از سرنوشت خود ندارند.

حال در همین‌قلمرو می‌توان پرسید که، مثلاً آیا لذت بردن از ریتم (یا ضرب‌آهنگ) ذاتی یا مادرزادی است یا اکتسابی؟

در پاسخ به این پرسش، من فکر می‌کنم که مقدار زیادی از درک ما از زیبایی، مادرزادی است و ما محکوم هستیم که زیبایی جهان را به شیوه‌ای خاص درک کنیم. درک زیبایی ـ احتمالاً به‌خاطر آن فایده‌جویی که گفتید ـ با آدم به دنیا می‌آید، ذاتی آدم است، در گوهر هستی وجود دارد.

از نظر من، مثلاً، «ریتم» (ضرب‌آهنگ) یکی از آن زیبایی‌هاست که درک‌اش با آدم به دنیا می‌آید. «تقارن و قرینه» یا «درک قرینه» هم در ذات طبیعت است. من و شما دو چشم و دو گوش داریم. یک خط وسط داریم و همه چیز در دو سوی آن شبیه هم هستند. این قرینه‌سازی مال طبیعت است مال من نیست، من ساخته شده‌ام برای اینکه از قرینه لذت ببرم. «هارمونی» ـ یا هماهنگی ـ هم از همین مقوله است که می‌تواند در صدا باشد، در مفهوم باشد، یا در شکل.

به‌هرحال، به نظر من می‌رسد که دوگانهٔ «مادرزادی ـ اکتسابی» بدین‌معنی است که یک چیزهایی را با خودمان آورده‌ایم و یک چیزهایی را هم ــ به‌خصوص از طریق قدرت قاهرهٔ فرهنگ ــ کسب کرده‌ایم و این دو تا با همدیگر جفت می‌شوند و درک زیبایی و زشتی، درک لذت و درد، و همهٔ این نوع حرف‌ها را برای ما به‌وجود می‌آورند.

در فرنگی، یک لغتی دارند که من نمی‌دانم در فارسی اصلاً توانسته‌اند معادلی در برابر آن پیدا کنند یا بسازند یا نه. نام‌اش "Default" است. معنی "Default" چیست؟ "Default" یعنی برنامه‌هایی کارکردی که از ابتدا همراه پدیده‌ها هستند. مثلاً، یک کامپیوتر را در نظر بگیرید. شما می‌دانید که برای تایپ کردن با کامپیوتر باید یک نرم‌افزار به نام «وُرد» را روی آن پیاده کنید. نیز می‌دانید که کارخانه‌ای که این نرم‌افزار را ساخته "Default"هایش را هم تعیین کرده است. یعنی شما به‌محض اینکه یک صفحه «ورد» را باز کنید تا در آن مطلبی را تایپ کنید، کارخانه از قبل

تعیین کرده که اندازه‌های صفحه شما ۸ در ۱۱ اینچ است و حاشیه‌ها فلان مقدار هستند، فونتی که استفاده می‌شود این است، سایز فونت آن است، و رنگ حروف سیاه است. اما شما اختیار دارید که بعضی از این «از پیش تعیین‌شده‌ها» را تغییر دهید و، مثلاً بگویید: «نه، این حاشیه زیاد است، کم‌اش می‌کنم، فونت را دوست ندارم یک فونت دیگر را انتخاب می‌کنم؛ سایز و رنگ حروف را هم عوض می‌کنم». اما، در عین حال، همیشه می‌دانم که یک دکمه هم وجود دارد به نام "Default" که وقتی آن را بزنید همه چیز برمی‌گردد به آن «تنظیمات اولیه». توجه کنید که همین "Default" در گفتهٔ من به «از پیش تعیین‌شده‌ها» و «تنظیمات اولیه» ترجمه شده است. آیا در فارسی معادل بهتری برای آن گذاشته‌اند؟ من خبر ندارم.

ما به کمک "Default"های موجود در مغزمان به‌هنگام زاده شدن، زیبایی را (مثلاً در قالب «مفیدیّت») درک می‌کنیم. اما، در عین حال از همان بدو تولد، بخش اکتسابی درک فرهنگیِ زیبایی هم آغاز می‌شود. توجه کنید که در این بخش هم «فرهنگ»ی که ما در آن زاده می‌شویم "Default"های خودش را دارد.

من وقتی در لندن زندگی می‌کردم، تجربهٔ جالبی داشتم. آنجا انجمنی وجود دارد به نام "انجمن هندیان انگلیس"، یا "انجمن آسیایی"، یک چنین‌چیزی. صحبتِ پیش از انقلاب است. آنها گاهی از من هم دعوت می‌کردند که در نشست‌شان شعر بخوانم. برای من خیلی عجیب بود که می‌دیدم اینها نمی‌توانند فارسی حرف بزنند اما شعر فارسی را می‌فهمند و به همین خاطر از شاعران ایرانی دعوت می‌کنند. با آنها نمی‌شد به فارسی مکالمه کرد، ولی شعری را که می‌خواندیم می‌فهمیدند. در عین حال، من ملتفت شدم که اینها از «شعر نو» خوششان نمی‌آید. یک‌بار هم، از طریق من، از "محمود کیانوش" دعوت کردند که آمد و یکی از شعرهای مدرن‌اش را خواند که با استقبال روبرو نشد. به "کیانوش" گفتم: آقا اینها از «شعر نو» خوششان نمی‌آید، اگر که دعوت اینها را می‌پذیریم و می‌رویم آنجا لازم است شعر موزون کلاسیک بخوانیم. آنها غزل و قصیده را خیلی دوست داشتند و وقتی شروع

می‌کردیم، و بیت اول را که می‌خواندیم، می‌دیدم تمام تلاش اینها معطوف به آن است که، با توجه به قافیهٔ بیت اول، قافیه‌های انتهایی ابیات بعدی را حدس بزنند و وقتی که به قافیه می‌رسیدیم، اینها قبل از اینکه آن را از ما بشنوند سخت هیجان‌زده می‌شدند، بلند می‌شدند و هورا می‌کشیدند و قافیه را فریاد می‌زدند.

این در حالی بود که در فرهنگ سطح بالای برخی از ما ایرانی‌ها، این جریان کاملاً برعکس است. ما اگر که در آغاز بیت حدس بزنیم که شاعر می‌خواهد از کدام قافیه استفاده کند اصلاً خوشمان نمی‌آید. یعنی ما از غافلگیر شدن به‌وسیلهٔ قافیه لذت می‌بریم. با این تجربه، من فهمیدم که با یک امر فرهنگی اکتسابی سروکار دارم: «لذت‌بردن از حدس زدن قافیه» با «غافلگیر شدن از طریق قافیه» کاملاً از لحاظ پرورش‌های فرهنگی از هم مجزا هستند.

حالا اگر ما این مجموعه را به هنر یا شعر اطلاق کنیم، چه اتفاق می‌افتد؟ به نظر من، آنهایی که روی زبانیّت کار می‌کنند تمام این ارزش‌های زیبایی را در زبان می‌بینند، و کمتر درمی‌یابند که آن‌پشت چه اتفاقی دارد می‌افتد. در حوزهٔ زبان ـ که وجه مادی کار است ـ لذت بردن از ریتم و هارمونی و توازن و قرینه، آسان است. اما در «حوزهٔ مفهومی» این درک به آسانی به‌دست نمی‌آید. و خیلی زحمت و عرق‌ریزان روحی می‌خواهد تا آدم بتواند زیبایی را در آن قلمرو درک کند.

س: استاد، یک سؤال: به نظر من می‌رسد که داستان، اتفاقاً و به‌صورت عجیبی برعکس آن چیزی است که شما می‌فرمایید. طرف ممکن است در وجه زبانی شعر رابطه‌ها را متوجه نشود. مثلاً در «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان، غم مخور» یا «بر آستان جانان، گر سر توان نهادن / گلبانگ سربلندی، در آسمان توان زد»، شاید رابطه‌های بین آستان و آسمان و گلبانگ و این الف‌هایی که روی همدیگر ایستاده‌اند و آن چند الفی که انگار خودشان بالا می‌آیند، اینها همه مطالبی است که در زبان اتفاق می‌افتد و طرف عادی مطلقاً نمی‌تواند آنها را درک کند؛ حال آنکه روابط

مفهومی را به‌راحتی درک می‌کند، با آن تفأل می‌زند، حتیٰ منظور خودش را به آن الصاق می‌کند. آیا در این میان چیزی هست که من متوجه نشده‌ام؟

ن: من فکر می‌کنم ما نقش آن "Default"ها را فراموش می‌کنیم. لذت بردن از زیبایی‌های زبانی بیشتر به "Default"ها مربوط می‌شود. یعنی اصلاً لازم نیست طرف بداند که دارد از چی لذت می‌برد. این «مجموعهٔ اکتسابی و مادرزادی» او را مجهز کرده است به اینکه اینگونه «زیبایی» را درک کند. اما اینکه یک درک معین چقدر مادرزادی است و چقدر اکتسابی، بستگی به سرگذشت و پرورشی دارد که فرد در زندگی داشته.

س: مسئلهٔ غرابت و غافلگیری چی؟ فرض کنیم که ما نوعی هماهنگی را در شعر پیدا می‌کنیم؛ مثلاً «مراعات نظیر» را، یا سیستمی را که برای آفرینش تشبیه از آن استفاده شده. ما از غرابت موجود در اینکه دو عنصر که در واقعیت به هم ارتباطی ندارند به هم ربط داده شده‌اند لذت می‌بریم.

ن: این یعنی لذت درک نو بودن. یکی از کلماتی که در مورد «زیبایی» به کار بردم «نو بودن» بود، در کنار «غافلگیری»: درک «نو بودن» جلوه‌ای از درک زیبایی است.

س: «نظم» چی؟

ن: به نظر من، درک و لذت بردن از «نظم» هم جزئی از"Default" ـ یا برنامه‌های مادرزادی اولیه ـ است. آدم از پریشانی، از اغتشاش، و از بهم‌ریختگی بدش می‌آید. در همان حال، و به نظر من، آدم طبیعی «نظم» را در دو ساحت تقارن و هارمونی می‌بیند.

س: فرق‌شان با همدیگر چیست؟

ن: باز همان صحبت دال و مدلول است. یعنی شما تقارن را در بیرون می‌بینید.

البته در اینجا به دستکاری بعدی راجع به قرینه‌سازی کاری ندارم. چون، وقتی پرواز آگاهانهٔ ما از روی سکوی "Default" آغاز شد و ما وارد مرحلهٔ اکتساب شدیم، ممکن است که برعکسِ "Default" عمل کنیم. مثلاً مسجدی می‌توان ساخت که یک گنبد و به‌جای دو گلدسته، یکی داشته باشد. در واقع یکی از بحث‌های مهم در «هنر معماری» آن است که چگونه می‌شود از "Default"ها عدول کرد و به زیبایی رسید. این توان تغییر، خود از وجود یک مهارت اکتسابی خبر می‌دهد.

فیلم «خانه سیاه است» "فروغ فرخزاد" را که در جذام‌خانه تهیه شده به یاد آورید؟ "فروغ" همین را نشان می‌دهد. می‌گوید (نقل به مضمون): «من رفتم به جذام‌خانه و در آنجا زیبایی را کشف کردم». یعنی در جایی که همهٔ "Default"های «زیبایی» منسوخ شده و از بین رفته‌اند من می‌توانم «زیبایی» را ببینم و ثبت کنم.

شما اگر که یک‌بار دیگر، و از این دید، فیلم "فروغ" را ببینید ملتفت می‌شوید که او دارد چه می‌کند. از بهم خوردن همهٔ "Default"های «زیبایی»، حتی از تکرار و پوچی هم، زیبایی خلق می‌کند. در رمان‌های "صادق چوبک" هم نوعی خلق زیبایی از زشتی اتفاق می‌افتد. اسم‌اش را هم گذاشته‌اند «ناتورالیسم».

می‌خواهم بگویم که هنرمند از سطح هارمونی و تقارن بیرون می‌آید تا برسد به سطح «نو بودن» و «غافلگیری». در واقع، همهٔ این ساحت‌ها که می‌گویم یک "Default" دارند و هزاران روش برای عدول از "Default".

مثلاً، می‌شود گفت که درک زیبایی در غافلگیری (بگیریم به‌صورت هیجان انگیزش) جزو "Default"های ماست، ولی فرهنگ هندی آمده و این را برعکس کرده. می‌خواهم بگویم که اگر ما از حوزهٔ "Default" به حوزهٔ اکتساب بیاییم، در واقع، وارد بحث‌های فرهنگی شده‌ایم. فرهنگ حوزهٔ اکتساب است و، بنابر شرایط تاریخی-جغرافیایی، درک زیبایی را تعدیل کرده و گاه تغییر می‌دهد.

س: در واقع می‌شود گفت که "Default" براساس مطلوبیت فایده‌ها و کارکردها

با ما زاده می‌شوند. و ما کم‌کم یاد می‌گیریم که مفیدها را «زیبا» بدانیم. یعنی همه‌چیز به این «فایده‌جویی» ارتباط دارد.

ن: قبول. ولی من می‌خواهم بگویم که این «فایده‌جویی» که شما می‌گویید، در هر فرهنگی متفاوت است. اصل «فایده‌جویی» مادرزادی است، ولی اینکه من این فایده را در محیط خودم چگونه به‌دست می‌آورم اکتسابی می‌شود. یعنی تجربهٔ زندگی من در تاریخ و جغرافیا فرهنگ مرا می‌سازد و این فرهنگ یک مجموعه "Default"های جدید فرهنگی را به‌وجود می‌آورد. من یک مجموعهٔ "Default"های مادرزاد دارم و یک مجموعهٔ "Default"های فرهنگی که اکتسابی‌اند.

س: استاد، دقیقاً براساس همین بیان شماست که وقتی به معیارهای زیبایی‌شناسی در ادوار مختلف تاریخی نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که کاملاً متغیر هستند. مثلاً وقتی در عکس‌های موجود به زیبایی زن در دورهٔ قاجاریه نگاه می‌کنیم، به زن‌هایی برمی‌خوریم که در آن‌زمان الههٔ زیبایی بوده‌اند، در حدی که سوگلی شاه بشوند. اما، ما با چشم امروزمان، زنان چاقی را می‌بینیم که عموماً ابروهای پیوسته دارند و اکثرشان بالای لب‌شان سیبیل روییده. البته هر کدام از اینها قابل ردیابی است که چگونه این معیارها وارد این فرهنگ شده‌اند. اما نکته در این است که باز همان «فایده‌جویی» را می‌شود در تبیین این وضعیت دید. مردم آن‌زمان فرد فربه را که خوب می‌خورد فرد سالمی می‌دانستند. و فرد بیمار را عموماً فرد نزاری می‌دیدند که گرفتار سوءتغذیه و لاغراندام بوده، رنگ و روی زرد یا مهتاب‌گونه داشته، و نخوردن‌اش هم ناشی از فقراش بوده است! نشان دارایی را هم می‌شد در فربهی و خوب غذا خوردن دید. دارایی و ثروت اشرافیت، به‌عنوان مفاهیمی ذهنی در فربهی و چاقی عینیّت می‌یافتند.

اما، من در همین‌زمینه پرسشی دارم: آیا ما چیزی به نام «زیبایی ناب و

فارغ از دخالت فرهنگ» هم داریم؟ تا با اشاره به آنها بگوییم همهٔ انسان‌ها، فارغ از فرهنگ‌شان، آن زیبایی را درک می‌کنند؟

ن: من فکر می‌کنم شما دارید به ویژگی "Default"های مادرزادی اشاره می‌کنید و نه اکتسابی-فرهنگی. یعنی از آفریقا بگیرید تا آسیا، تا اروپا، و تا آمریکا می‌بینید که «ریتم» پدیده‌ای است که همگان از آن خوششان می‌آید. شما فرهنگی که ضدریتم باشد را فقط در مراحل خیلی بالای روشنفکری ممکن است ببینید. مثلاً وقتی به سمفونی می‌رسید، می‌بینید که بعضی از جاها ریتم کنار گذاشته می‌شود. ولی در یک قبیلهٔ آسیایی یا آفریقایی اصل کار ریتم است، قرینه‌سازی است، هارمونی است. زیرا اینها "Default"هایی هستند که در همهٔ آدم‌ها وجود دارند و فقط فرهنگ است که می‌تواند بیاید در آنها دخالت کند و "Default"های جدیدی را تحمیل کند.

حال اگر برگردیم به شعر، مثلاً به موج نوی شعر، می‌توانیم بگوییم که «موج نو» علیه "Default"هایی که تا آن‌موقع در شعر وجود داشت قیام کرد و لااقل ۱۵ یا ۲۰ سال طول کشید تا ویژگی‌های خود را تبدیل به "Default"های جدید فرهنگی کند.

س: فرمالیست‌ها می‌گویند «آشنایی‌زدایی» اساس کار هنر و یک امر «خودبه‌خودی» (اتوماتیک) است. تکرار، موجب اتوماتیک شدن ارزش‌ها و روش‌های خلاقیّت می‌شوند و دیگر زیبایی خودشان را از دست می‌دهند و کنار گذاشته می‌شوند و در نتیجه معیارهای جدیدی خلق می‌شوند که گاه ممکن است به ضدارزش‌ها و روش‌های قبلی بیانجامند. مثل ضدریتم، یا ضدهارمونی. براساس گفتهٔ شما، همهٔ این ماجراها در حوزهٔ اکتساب و فرهنگ اتفاق می‌افتند و "Default"های مادرزادی سر جایشان باقی می‌مانند. گفتید که از جملهٔ این "Default"ها می‌توان به قرینه‌سازی (تقارن) و هارمونی اشاره کرد. درست است؟

ن: اصل «ریتم» است. «ریتم» به نظر من، مادرزادترین "Default"هاست. اصلاً کلّ هستی بر بنیاد «ریتم» ساخته شده است. نظم و تقارن و هارمونی هم کم‌وبیش

از دل «ریتم» بیرون می‌آیند. و «ریتم» چیست؟ «ریتم» تکرار یک «واحد» ــ یا مثلاً در وزن شعر، «رکن» ــ است؛ ضربان قلب، یا شب و روز، یا فصول... این ذات هستی است. متفکرین فیلسوف‌مزاج در زیست‌شناسی مدرن می‌گویند هستی بر لبهٔ «اغتشاش»[1] زندگی می‌کند و ما از نظمی شکننده برخورداریم. شما علیه نظم هم قیام بکنید باز می‌روید یک نظم جدیدی را ارائه می‌دهید، وإلا به داخل اغتشاش و هرج و مرج می‌افتید. اصلاً به نظر من، هنر به معنی دور شدن از "Default"های مادرزادی و روی آوردن به "Default"های اکتسابی است، آن‌هم برای بهم‌ریختن آنها در جهت خلاقیّت‌های نو و به‌ویژه غافلگیرکننده.

س: می‌شود در مورد این نکته بیشتر توضیح بدهید.

ن: واکنش ما نسبت به «غافلگیری» ریشه‌ای مادرزادی دارد و در ربط با همان «سودجویی» است که شما مطرح کردید. «غافلگیری» می‌تواند در همهٔ سطوح اتفاق بیافتد؛ هم در معنی و مفهوم، هم در ایماژ، هم در کاربرد زبان. مثلاً ایماژی که آدم را غافلگیر کند با خود حسی از زیبایی را حمل می‌کند. در "حافظ" می‌خوانیم که «خیال، حوصلهٔ بحر می‌پزد، هیهات / چه‌هاست در سر این قطرهٔ محال‌اندیش». واقعاً ایماژ تکان‌دهنده و غافلگیرکننده‌ای است: قطره می‌خواهد دریا بشود، اما این آرزو (خیال) "محال" است، زیرا به‌محض اینکه به دریا برسد نابود می‌شود و از بین می‌رود. پس این قطره «محال‌اندیش» است! از نظر من، این «ترکیبِ» «قطرهٔ محال‌اندیش» همیشه آدم را غافلگیر می‌کند و کیف و لذت ما به اوج می‌رسد و هرچقدر هم که آدم، فلسفهٔ این ماجرا را بیشتر بفهمد حیرت آمیخته به لذت‌اش از این کشفی که "حافظ" می‌کند بیشتر است.

س: ما در روانکاوی اصطلاحی داریم به نام «سندروم استاندال». داستان‌اش این است که وقتی "استاندال"، نویسندهٔ مشهور فرانسوی، به کلیسای "سانتاکروچه" می‌رود، با دیدن آن فضای خاص هنری و مذهبی، و

1. chaos.

به‌خصوص یک نقاشی که پیکر بی‌جان مسیح را روی سنگ نشان می‌دهد، دچار رعشه می‌شود. او خودش این ماجرا را نوشته است. آدم در یک لحظه‌ای که با یک زیبایی عجیب و غافلگیرکننده روبرو می‌شود، زبان‌اش بند می‌آید. ما در این مورد اصطلاحاتی دیگری هم داریم. مثلاً می‌گوییم «مو بر بدنم سیخ شد». این همان اصل غافلگیری است.

ن: فرنگی‌ها یک اصطلاحی دارند به نام «awe» که من فکر می‌کنم می‌شود آن را به «هیبت» ترجمه کرد، که در آن غافلگیری و جاخوردگی و حتیٰ ترس یکجا وجود دارند. من خودم کاملاً این را حس کرده‌ام. حدود ۵۰ سال پیش، در ایام حج با دوستی به مکه رفتیم. شب بود که از مدینه به مکه رسیدیم و پس از اندکی استراحت در هتل، عازم دیدار کعبه شدیم. و وقتی از در ورودی واقع در خیابانی شلوغ و کثیف ــ البته حالا نمی‌دانم چه وضعی دارد ــ وارد شدیم، انگار بود که برق ما را گرفته باشد. در واقع معماران و نورپردازان ایتالیایی غوغا کرده بودند. ما یکباره وارد یک محوطهٔ بسیار وسیع شدیم که یک مکعب بزرگ سیاه تقریباً در وسط‌اش بود و یک میلیون آدم کفن‌پوش، در حال تکرار عبارت «لبیک، اللهم لبیک» (چیزی در حدود «خداوندا، دعوتم کردی و آمدم»)، دور آن می‌چرخیدند. منظره به‌قدری شگفتی‌آور و غافلگیرکننده بود که من ضربان قلبم را در گلویم حس می‌کردم و مدتی طول کشید تا به حال عادی برگردم. در واقع دچار همان "سندروم استاندال" شده بودم.

س: در روانکاوی این پدیدهٔ آشنایی است. اشخاص، مثلاً می‌گویند: «عرق سرد کردم، بغض کردم، داشتم به گریه می‌افتادم، داشتم غش می‌کردم، نمی‌توانستم حرکت کنم». نوعی حالت شوکه شدن و به لکنت افتادن که مجموعاً به آن "سندرم استاندال" می‌گویند. "داستایوفسکی" هم یک شرح اینگونه دارد که وقتی نقاشی مشهور «پیکر بی‌جان مسیح بر سنگ» را ـ که اشاره کردم ـ می‌بیند اشک می‌ریزد و دچار اسپاسم عضلات می‌شود

و واکنش "هیستریک" پیدا می‌کند. این نوع شدید غافلگیری است؛ یعنی وقتی است که شما در برابر زیبایی احساس بیچارگی می‌کنید؛ احساس می‌کنید که نمی‌توانید حس خودتان را بیان کنید؛ چراکه در لحظاتی بسیار کوتاه با حجم عظیمی از زیبایی روبرو شده‌اید.

ن: یعنی این واکنش همان واکنش روان‌ـتنی (سایکو سوماتیک) است.

س: در امر غافلگیری از اصطلاح «اعجاز» هم ـکه از معجزه می‌آیدـ استفاده می‌شود. انگار شما با یک امر خارق عادت و معجزه‌صفت روبرو شده باشید. اعجاز در هنر، زمانی است که شگفتی به اعلاء درجهٔ خود برسد. یعنی با کاری روبرو می‌شویم که دیگران از انجام آن ناتوان هستند.
حال، اگر به جدول شما برگردیم، واقعاً چطور می‌شود مسئلهٔ غافلگیرکنندگی شعر را فقط به‌عنوان یکی از اضعاف مفاهیمی گسترده‌تر قلمداد کرد؟ درست می‌گویم؟

ن: ببینید، در این نمودار هرکدام از مستطیل‌ها از یکسو با اضعاف پسِ از خود ارتباط دارند و، از سوی دیگر، با همهٔ مطالبی که قبلاً آمده‌اند. یعنی زیباشناسی در زبان، زیباشناسی در فرم، زیبایی‌شناسی در ساختار. پله‌پله که جلو می‌آییم هر مستطیل در ارتباط کامل با پیش و پسِ خود قرار دارد و به آنها معنایی تازه می‌بخشد.

س: پس اگر بخواهیم این بحث را ــکه می‌تواند بسیار مفصل‌تر هم بشودــ جمع‌بندی کنیم، پیشنهاد می‌کنم بحث «تقارن» و «هارمونی» را هم به پایانی برسانید.

ن: عرض من این بوده است که ما با یک ابزار طبیعی برای درک زیبایی ـیا آن «چیز»ی که اسمش را می‌گذاریم زیبایی‌ـ به دنیا می‌آییم و زندگی ما با برخوردمان با بیرون از بدن و ذهن ما آغاز می‌شود. در این برخورد، پس از «ریتم»، شاید اولین ادراک ما کشف «تقارن» باشد. شما «تقارن» را در همه چیز طبیعت، و به‌خصوص در

طبیعت بیولوژیک، یعنی طبیعت جاندار می‌بینید. در همهٔ حیوانات یک خط وسط وجود دارد و در دو طرف‌اش، همه دو گوش دارند، یا دو دست، یا دو پا. این ترکیب متقارن در ژن‌ها و DNA آدمیزاد وجود دارد. حتی اگر در شکل یک درخت هم دقت کنید می‌بینید که یک محور مرکزی وجود دارد و از دو سوی آن شاخه‌ها به‌صورتی متقارن سر به آسمان کشیده‌اند.

ضمناً «تقارن» می‌تواند یک‌بعدی، یا دو، یا سه‌بعدی باشد. یعنی رسیدن به تقارن از سطح به حجم. سه‌بعدی دیدن. در واقع هنرمند به میدان آمده و می‌خواهد در این «اصل ژنتیک» دست ببرد و «تقارن» را تبدیل به «موازنه» کند. مثل یک ترازو که کفه‌هایش متقارن‌اند. حال اگر شما در یک کفه گندم بریزید، تقارن اولیه وقتی حاصل می‌شود که شما در کفهٔ دیگر هم همان مقدار گندم بریزید. اما، ما در این کفهٔ دوم، وزنه می‌گذاریم تا بتوانیم بفهمیم وزن گندمی که در کفهٔ دیگر ریخته‌ایم چقدر است. پس ار یکسو «تقارن» را بهم می‌زنیم و از سوی دیگر «تقارنی» تازه به‌وجود می‌آوریم.

س: من فکر می‌کنم یکی از وجوه متمایزکنندهٔ هنر کلاسیک از هنر مدرن هم تقرب هنرمندان با دو نوع نگاه به مسئلهٔ «تقارن» است. در آن دوره‌ای که به آن «دورهٔ کلاسیک» می‌گویم حتماً «تقارن» وجودی مسلط دارد، ولی وقتی وارد «دوران مدرن» می‌شویم تلقی ما از «تقارن» هم عوض می‌شود. یعنی به‌نظر می‌رسد که ذهنیّت بشر اندکی فرهیخته‌تر می‌شود؛ به‌طوری‌که می‌تواند با اشکال بهتری بازی کند. یعنی توانایی لذت بردن از کاری که در آن به‌ظاهر «تقارن» شکسته شده، بر ادراکات‌اش اضافه می‌شود و به فرمایش شما عبور از "Default"ها اتفاق می‌افتد. ما، پس از هزار سال شعر کلاسیک، با مشروطه وارد دورهٔ مدرن می‌شویم. به‌هرحال، اجازه بدید از همین جا وارد بخش «هارمونی» شویم و ببینیم «هارمونی» چیست؟

ن: گویا در فارسی به «هارمونی» می‌گوییم «هماهنگی». لازمهٔ «هماهنگی» وجود مفرداتی است که با هم متفاوت‌اند، اما قرار است در امر معینی با هم به‌صورتی هماهنگ عمل کنند. «هماهنگی» به‌عنوان متضاد ناهماهنگی، درهم برهمی، و بالأخره «پریشانی» است؛ مثل وقتی که در مجموعه‌ای هر کس به‌اصطلاح «ساز خودش را بزند».

یعنی شما مجموعه را که نگاه می‌کنید، می‌بینید از یک اجزائی تشکیل‌شده که این اجزاء با هم متفاوت هستند، اما مجموعاً یک «کلّ» را ارائه می‌دهند و اسم «روند کلّ شدن این مجموعه»، «هارمونی» است. در موسیقی خیلی راحت می‌شود این «نمود نهایی» را نشان داد. مثلاً دید که یک سمفونی شروع می‌شود و چگونه سازهای مختلف نقش خود را ایفا می‌کنند و سمفونی، مثل قطاری که روی ریل معینی حرکت می‌کند از مناظر و ایستگاه‌های مختلف می‌گذرد. فضا مرتب عوض می‌شود، اما قطار همان قطار است و ریل همان ریل. «هماهنگی» یک پدیدهٔ ادراکی است؛ یعنی صرفاً مادی نیست و بیشتر امری ذهنی و معنوی است که ریشه در هر دو نوع "Default" دارد.

س: اولین‌بار "نیما" بود که گفت که «من واضع هارمونی» هستم.

ن: از لحاظ معنوی و ذهنی ممکن است، اما از لحاظ صوتی و وزنی "نیما" این کار را نتوانست بکند. "نیما" وحدت پایه یا رکن را نگه داشت و نتوانست چندپایه‌ای کار کند. کاری که او کرد این بود که تعداد تکرار رکن‌ها را مساوی نگرفت؛ یعنی، مثلاً یک‌جا ۶ دفعه استفاده کرد، یک جا ۳ دفعه.

س: "فروغ" اما توانست دو تا وزن را باهم قاطی کند و، به‌قول "نیما" از «اوزان جامد» عبور کند.

من هنگامی که به پدیدهٔ «تقارن» و ارتباطاتش با «هماهنگی» فکر می‌کردم، این نکته به ذهنم آمد که اصلاً کلیّت شعر کلاسیک از نظر بینایی

ـ نه لزوماً از نظر شنوایی ـ شاید ارتباط چندانی به ادبیات یا شعر نداشته باشد. وجود نیم‌بیت‌های متساوی‌الارکان از نظر بینایی، حس تقارن‌خواهی و لذت بردن از زیبایی ما را تحریک می‌کند، اما...

ن: ولی در شنوایی هم همینطور است.

س: بله، در شنوایی هم همینطور است. لازمهٔ تبدیل شدن بینایی به شنوایی، وجود نوعی حس‌آمیزی است. در هنر، و به‌خصوص در شعر، حس‌آمیزی خیلی مهم است؛ حاصل‌اش ترکیبی است که بین پنج حس ما اتفاق می‌افتد. تصاویری همچون «صدای شیرین» یا «خاطرهٔ تلخ» یا «جیغ بنفش» با همین حس‌آمیزی ساخته می‌شوند؛ صوت، رنگ پیدا می‌کند و تصویر، صدا دارد.

اما از بحث «هارمونی» دور نشویم. من در مورد «هارمونی» نظری دارم و فکر می‌کنم که افرادی مثل آقای "تندرکیا"، که تقارن کلاسیک را کنار گذاشتند، به این دلیل موفق نشدند که نتوانستند به کمک «هارمونی» فقدان تقارن کلاسیک را جبران کنند. درحالی‌که "نیما" از دل "Default"ها عبور کرد و تقارن کلاسیک را بهم زد اما توانست با وسواس دربارهٔ «هارمونی» فقدان این تقارن را جبران کند.

ن: آفرین. نکتهٔ بسیار جالبی را مطرح کردید. من اساساً فکر می‌کنم که "نیما"، چون به "دکلماسیون" خیلی اهمیت می‌داد، از طریق "دکلماسیون" (بلند خواندن شعر) به هماهنگی اصوات و ارکستراسیون صداها رسیده بود.

س: اصلاً خودش می‌گوید که من می‌خواهم در شعرم ارکستر درست کنم.

ن: شما در ساختار یک ارکستر نگاه کنید: اولاً سازها هستند، بعد دسته‌بندی سازها هست؛ یعنی سازهای زهی، سازهای کوبه‌ای، و سازهای بادی. و رهبر، اینها را با هم هماهنگ می‌کند. "نیما" بیشتر در این زمینه موفق بود. مثلاً شما شعر «مهتاب»اش را بخوانید. به نظر من، مثل اینکه با نوعی آرامش که از خود شب

مهتابی گرفته شده باشد آغاز می‌کند: «می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب»... و بعد یکباره بیتی بلند می‌آید و آرامش ریتمیک را بهم می‌ریزد. به نظر من، "نیما" در این قضیه حس موسیقیایی جالبی داشت. "شاملو" هم داشت. مثلاً در مرثیهٔ "شاملو" برای "فروغ" این بازی را می‌بینید: «به جستجوی تو بر درگاه کوه می‌گریم / در آستانهٔ دریا و علف...» و لحظاتی بعد بیت‌ها بلندتر و کوچک‌تر می‌شوند و در سراسر شعر حروف کشدار مثل آرشه‌کشی ویلن ادامه پیدا می‌کنند.

س: اینها آن چیزهایی بوده که واقعاً نیاز بود در تئوری، آموزش داده شود. همین مورد "شاملو" را بگیریم. متأسفانه، علی‌رغم این‌همه مطلب که دربارهٔ "شاملو" نوشته شده، کسی نیامده توضیح دهد که ویژگی‌های ارکستراسیون در شعر او چیست؟ و اگر او شعر را از «موزونیّت کامل و عینی» خالی کرده است، اساس کارش برای پُر کردن این خلاء چیست؟

در بحث «هارمونی» البته دکتر "براهنی"، به‌خصوص در «چرا شاعر نیمایی نیستم» مطالب مفصلی گفته است، اما حاصل آن را نمی‌توان به‌صورت مواد آموزشی درآورد. ناشر، پشت کتاب نوشته است که "براهنی" در این کتاب ضمن برشمردن تضادهای حاکم بر نظریه‌پردازی "نیما" و "شاملو" و شعرهای آنها، نظریهٔ جدیدی را مطرح می‌کند که به‌زعم او شعر فارسی با تکیه کردن بر آن می‌تواند خود را از بن بست «شعر کهن» و «شعر نیمایی» و «شعر سپید»، هر سه، بیرون بکشد و حاصل این نجات، مطرح کردن نظریهٔ «زبانیّت»، به‌عنوان نمودی از نظریه‌های پست‌مدرنیستی، است. حال آنکه، از نظر من، زبانیّت اصلاً ربطی به «شعر کهن» و «نیمایی» و «سپید» ندارد، حتی به پست‌مدرنیسم هم ربطی ندارد. نمونه‌اش اینکه، در دههٔ هفتاد، «غزل پست‌مدرن» درست شد و آقایی به نام "مهدی موسوی" آمد و همهٔ انگارهای پست‌مدرنیسم را در غزل پیاده کرد. یعنی تمام دعوا الآن روی مسائل محتوایی است، شکل را ول کرده‌ایم، حال

آنکه همیشه اول باید خودت را در شکل ثابت کنی. مگر نه‌اینکه، هنر «دنیای اشکال» است؟ من در شعر باید اول بگویم که شکل من چیست؟ وزن من چیست؟ فرم من چیست؟ فرماسیون من چیست؟ ریتم را در کجا می‌آورم؟ هارمونی را چگونه ساخته‌ام؟ و بعد بیایم بگویم که «عدم قطعیّت» چیست، تعهد چیست، و تعهدگریزی چیست؟ متأسفانه به این مسائل اصلاً توجهی نشده. حرفی هم اگر هست، به‌جای توضیح، حکم آیه نازل کردن را دارد. مثلاً استدلال نمی‌کنیم بلکه می‌گوییم از نظر "براهنی" «همجنس‌سازکردن عناصر ناهمجنس در شعر هارمونی ایجاد می‌کند». آیا این تعریف از نظر شما موجه است؟

ن: من اتفاقاً فکر می‌کنم که ما در زبان فارسی دوتا مفهوم مستقل از هم را باهم قاطی کرده‌ایم. یکی مفهوم «همجنسی» است؛ یکی مفهوم «هارمونی» است. این دوتا متضاد همدیگر هستند و شما در «هارمونی» نمی‌آیید همه‌چیز را همجنس بکنید.

س: شاید من بد گفتم. شاید بهتر است بگویم «انتظام قطعات ناهمجنس» یا «نظم بخشیدن به قطعات ناهمنجنس».

ن: «عین هم‌نواختن» یا همه یک‌چیز را نواختن، و تفاوت‌ها را از بین بردن، مشکل مهمی است. یکی از عیوب شعر کلاسیک ما هم که شاعران خیلی به سختی توانستند از آن فرار کنند همین بوده است؛ یعنی به‌خاطر قیود "شمس قیسی"، شاعر به سوی تکنوازی رفته است، به سوی اینکه همهٔ سازها با هم یک‌چیز را بزنند. حال آنکه حرف شاعر مدرن آن است که شعر باید آزاد شود، باید تغییر کند، باید استقلال و شخصیت مجزا در تک‌تک سازها وجود داشته باشند و سپس «هارمونی» باشد که مجموعه را هماهنگ می‌کند. اما این کار سختی است، عرق‌ریزان روحی می‌خواهد تا بتوانید از دل یک تکه‌سنگ مجسمه دربیاورید. ما اصلاً چنین چیزهایی را نداریم. «هارمونی ایجاد کردن» یعنی اداره و مدیریت عناصر ناهمگون، نه یکی کردن آنها.

والا، همانطورکه در شعر پس از "نیما" و "شاملو" و "فروغ" می‌بینیم، به‌جای «هارمونی» «اغتشاش» بر شعر حکمفرما می‌شود. و هر تکه برای خودش ساز خودش را می‌زند و نه انسجامی و نه کلّیّتی در کار است. برای اینکه ما در این زمینه کار نکرده‌ایم، حتیٰ در خود موسیقی‌مان هم این مطالب را رعایت نکرده‌ایم. شما نگاه کنید: شش یا هفت ساز را می‌آورند، اما همه با هم یک نُت را می‌زنند. هنوز بده‌بستان بین سازها را نمی‌توانیم مدیریت کنیم.

س: چه غبن بزرگی استاد. وقت امروزمان به‌سر رسید. در جلسهٔ بعد برویم سر مطلبی تازه.

فصل سیزدهم:

سطح سوم: روان

میدان اول: نوع = ژانر

س: خُب استاد، رسیده‌ایم به سطح سوم. یعنی از «جسم» شعر و «جان شعر» گذشته‌ایم و به «روان شعر» رسیده‌ایم.

ن: بله. رسیده‌ایم به جایی که شعر «شخصیت» یا «تشخص» پیدا می‌کند و کار شاعر یگانه و از نظر عمومی کاری شناخته‌شده و اختصاصی می‌شود. مثلاً می‌توانیم از تعبیراتی همچون «شعر نیمایی» یا «شاملویی» صحبت کنیم و ار طریق این اطلاق نشان دهیم که چه کسانی قافله‌سالارند و چه کسانی دنباله‌رو.

محتوای گفتگوی ما در این سطح، در واقع پرداختن به کوره‌ای است که می‌خواهیم از آن «شخصیت» یا «تشخص» پخته و کمال‌یافته را بیرون بیاوریم. یعنی هنگامی که شاعر یاد گرفته چگونه «موضوع» خودش را درست انتخاب کند؛ «محتوا» را درست کار کند؛ زبان‌اش را به‌خوبی به‌کار ببرد؛ به اجزاء کارش «فرم» و

«ساختمان» و «زیبایی» بدهد، این وضعیت تازه مثل آن است که او از یک مدرسهٔ تخصصی فارع‌التحصیل شده باشد. دانش‌آموخته‌ای است مثل بقیه. حال پرسش آن است که او آیا مُهر شخصی خودش را هم بر روی کارش می‌زند یا زده است؟ به‌طوری‌که وقتی به کارش گوش می‌کنی می‌توانی بگویی که این شعر اوست. می‌خواهیم بدانیم این «تشخص» و «تشخصِ» هنری از کجا می‌آید؟

س: جدول شما برای «تشخص پیدا کردن» یا «روان دمیدن به جسم و جان» به سه عامل اشاره می‌کند و در هر مورد به اضعاف آن نیز اشاره دارد. این سه مورد عبارت‌اند از: «نوع» (یا ژانر)، «حال و هوا» (یا آتمسفر)، و «سبک» (یا استایل).

ن: بله، درست است. من فکر می‌کنم در سطح جسم و جان اغلب شاعران می‌توانند با تمرین‌های بسیار کارشان را پیش برند، بی‌آنکه تشخصی در میان انبوه شاعران دیگر داشته باشند. اما هر شاعر بااستعداد، پس از مدت‌ها تمرین، این امکان را پیدا می‌کند که از میان انبوه شاعران دیگر قد راست کند و متشخص شود. او برای این کار به آن سه حوزه‌ای که برشمردید وارد می‌شود. درست مثل خود انسان. انسان جسم دارد و تا زنده است آن جسم دارای جان نیز هست، اما تا روان نیابد از دیگران چندان مشخص نخواهد بود.

س: و اول قدم، یافتن «نوع» یا «ژانر» مخصوص به خود است؟

ن: بله. هر شاعری به نوعی از شعر گرایش دارد و به‌لحاظ همان «نوع» سرشناس می‌شود. شاعری که، در میان انواع ممکن، از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، هرگز متشخص نخواهد شد و در حافظهٔ عمومی مردم شعرخوان حضوری بارز نخواهد داشت.

س: و شما این «انواع» را، در جدول خود، به عاشقانه، حماسی، مرثیه‌ای و شاد و غمگین تقسیم می‌کنید؟

ن: البته اینها بخشی از «انواع» ممکن‌اند. تعداد «ژانرها» خیلی بیشتر از این است. ضمناً توجه کنید که آنها را می‌توان دسته‌بندی هم کرد. یعنی «ژانرها» در یک سلسله‌مراتبی چیده می‌شوند و از کلّی به جزئی می‌رسند. از میان «ژانرهای» کلّی می‌توان، مثلاً به واقعی یا تخیلی، یا نمایشنامه‌ای و غیر آن اشاره کرد. در یک پله پایین‌تر به «خرده نوع‌ها» یا «ساب ژانرها»[1] می‌رسیم. مثلاً به آثار غمگین و شاد؛ عاشقانه یا حماسی و مرثیه‌ای.

در واقع «ژانر» را از آنجا شروع می‌کنند که به تفکیک هنرها و انواع ادبی از هم بیانجامد؛ کاری که چندان ربطی به شعر ندارد. مثلاً تفکیک بین «ژانرهای» وابسته به زبان. مثل داستان و نمایشنامه و شعر. این «ژانرها» وابسته به نحوهٔ کاربرد زبان هستند؛ یعنی از طریق زبان بیان می‌شوند. هر «ژانر» هم تعریف و محدودهٔ خودش را دارد. مثلاً من در این گفتگو بر نحوهٔ کاربرد «ایماژ» و «زمان» اشاره کردم و کوشیدم تعریف خودم را از شعر از دل این دو مبحث بیرون بکشم. حال وقتی به مدد «تعریف» توانستیم شعر را از غیرشعر تفکیک کنیم، آنگاه وارد ردیف تازه‌ای از «ژانرها» می‌شویم. یعنی «نوع جزئیات فرعی». مثلاً شعر مورد بحث ما می‌تواند عاشقانه باشد، یا حماسی، یا مرثیه‌ای، یا کمیک، یا فانتزی، یا ترسناک، یا رمزآلود و... شاعران اغلب با توقف در هر یک از این «ژانرها» شروع به تشخص یافتن می‌کنند و شما روانشناسان هم راحت‌تر می‌توانید در آثار آنها غور کنید.

در واقع، می‌شود به هرمی اندیشید که آن بالا «ژانرهای» کلّی قرار دارند و هرچه به سوی قاعدهٔ هرم می‌روید «ژانرها» اختصاصی‌تر می‌شوند.

س: و آیا «ژانرها» مانعةالجمع‌اند؟

ن: نه. یک شعر می‌تواند همهٔ این «انواع خُرده ژانرها» را در خود داشته باشد، اما «تشخص کار» به «ژانر» اصلی مربوط است که ژانرهای فرعی در سایهٔ آن قرار می‌گیرند.

---

1. sub-genres.

س: مثلاً آیا می‌توان در "شاملو" «ژانرهای اصلی» و «ساب‌ژانرهای فرعی» را از هم تشخیص داد و تفکیک کرد؟

ن: به نظر من، "شاملو" در دوره‌های مختلف «ژانرهای» مختلفی داشته است. مثلاً از سیاسی شروع کرده، بعد به عاشقانه متمایل شده، و بعد این دو «ژانر» را درهم‌آمیخته و شعر متشخص "شاملویی" را به‌وجود آورده است.

س: استاد، «ژانر اصلی» شعر "شاملو" را باید سیاسی بدانیم یا اجتماعی؟

ن: اجتماعیِ متمایل به سیاسی شدن.

س: من فکر می‌کنم وقتی می‌خواهند امر سیاسی را یک مقدار عمومی‌تر کنند به آن صفت اجتماعی را طلاق می‌کنند.

ن: مثلا؟

س: فرض کنیم که موضوع یک نمایشنامه، زندگی پیرزن فقیری است که کسی را ندارد. من «ژانر» این اثر نمی‌توانم سیاسی بدانم. موضوعی اجتماعی است که البته سیاست هم ممکن است در دلش وجود داشته باشد. منظور بیشتر «نقد اجتماعی» است. چیزی بالاتر از سیاسی.

ن: شاید هم اخلاقی، که البته خودش مبحث کلانی است.

س: من اتفاقاً وقتی کتاب «چگونه شعر بخوانیم» نوشتهٔ آقای "تری ایگلتون" را می‌خواندم، متعجب بودم که او چرا از صفت «اخلاقی» استفاده می‌کند. مترجم کلمهٔ «مورال» را اخلاقی ترجمه می‌کرد و من شکّ داشتم که آیا این ترجمه درست است یا نه.

ن: شما به شعر و نوشتهٔ "ناصرخسرو" نگاه کنید که «ژانر» اصلی کارش، اخلاقی است. حتیٰ وقتی سیاسی حرف می‌زند هم گوهر و اصل شعرش اخلاقی است، سیاسی نیست. درست است که حرف سیاسی هم می‌زند، ولی مجموعاً وقتی می‌خواهید «ژانر» کار "ناصرخسرو" را در نظر بگیرید می‌بینید که او یک شاعر اخلاقی است.

س: شاید واژهٔ «مورال» در زبان فرنگی دقیقاً همان معنای واژهٔ «اخلاقی» در زبان ما را نداشته باشد.

ن: «مورال» یک امر فرهنگی است. جدول خوب‌ها و بدها در هر فرهنگی متفاوت است.

س: شاید «مورال» را باید «خلقیّات» ترجمه کرد. مثل آنچه در کتاب «خلقیّات ما ایرانیان» نوشتهٔ "جمالزاده" آمده است. یعنی آن چیزی که روحیات اجتماعی انسان را می‌سازد و در نتیجه تشخص‌بخش است.

ن: به نظر من هم می‌رسد که خُلق با اخلاق تفاوت دارد. خُلق بیشتر به "Default"ها برمی‌گردد که خیلی درونی‌ترند. ولی «اخلاق» نوعی جدول رفتاری و گفتاری اجتماعی است که از فرهنگی تا فرهنگ دیگر متفاوت است. مثلاً شنیده‌ام که در "آلاسکا" وقتی برای مردی مهمان می‌آید، او زن‌اش را هم به‌عنوان پذیرایی بغل مهمان می‌خواباند. حال آنکه چپ نگاه کردن به زن خانواده در این طرف دنیا ممکن است باعث خونریزی بشود و دو گروه همدیگر را بکشند.

س: من فکر می‌کنم با طرح این موضوع، موجب شدم که از بحث «ژانر» دور بیفتیم.

ن: برمی‌گردیم. شاید همینجا بشود پرسید که «فایدهٔ ژانر چیست و چرا ما روی ژانر تأکید می‌کنیم؟»

س: بله‌این پرسش خوبی است.

ن: پرداختن و توجه کردن به «ژانر» چند فایده دارد. فایدهٔ اول‌اش همان «تشخص بخشیدن» به کار است. از شاعری که خواننده‌اش را به «ژانر» "شعر سپید" عادت داده نمی‌توان توقع غزل‌سرایی داشت. نه‌اینکه این کار ممنوع باشد اما نوعی خرق عادت محسوب می‌شود. شاعر با استمرار در «ژانر» به‌سوی یگانه شدن گام برمی‌دارد. فایده یا کارکرد استمرار در «ژانر» پلی ارتباطی بین شاعر و خواننده ایجاد می‌کند. با در نظر گرفتن مخاطب بیشتر از طریق «ژانر»، پل ارتباطی عریض‌تر

می‌شود. «ژانر» مثل جغرافیای محل سکونت آدم است. یعنی «ژانر» در واقع، جغرافیایی است که شما انتخاب می‌کنید که در آن زندگی و کار کنید و دیگران هم به جغرافیای زندگی و کار شما عادت می‌کنند. جغرافیا را که عوض بکنید، جهان‌تان عوض می‌شود و خواننده هم یکه می‌خورد.

س: یعنی آیا می‌شود گفت که «ژانر» یکی از ارزش‌های درونی شعر است؟

ن: شاید در ابتدای امر، تصوّر شود که «ژانر» بیرون از ارزش‌های شعری قرار دارد. ولی وقتی دقت کنید می‌بینید که انتخاب آگاهانه یا ناخودآگاه «ژانر» کار شما را با «موضوع» و «فرم» مرتبط می‌کند. چگونه؟ به جدول نگاه کنید و ستون عمودی اول‌اش را ببینید: در سطح جسم «موضوع» را دارید، در سطح جان «فرم» را و در سطح روان (یا تشخص) «ژانر» را. معنایش چیست؟ اینکه «ژانر» کار شما بر انتخاب «موضوع» و «فرم» اثر می‌گذارد. نوعی عنصر محدودکننده است که نمی‌گذارد به خیلی از موضوع‌ها و فرم‌ها بپردازید.

س: استاد، اگر ممکن است در این مورد توضیح بیشتری بدهید.

ن: گفتم که «ژانر» را جغرافیای کار بگیرید. حال اگر شما اهل جغرافیای «مرثیه» باشید، این جغرافیا به شما می‌گوید که چه «موضوعاتی» را می‌توانید انتخاب کنید و چگونه «فرمی» را به «موضوع‌تان» بدهید. «ژانر» حدود انتخاب «موضوع» و به‌خصوص «فرم» را برای شما تعیین می‌کند. بعضی‌وقت‌ها می‌بینیم که مثلاً کسی «ژانر» غمگینی را انتخاب می‌کند اما «فرمی» که به آن می‌دهد یک «فرم» شاد است. عدم تطابق «ژانر» و «فرم» اثر را کاملاً مخدوش می‌کند. شما نگاه کنید الآن ایرانی‌ها در مجلس‌شان به ضرب "شش و هشت" می‌رقصند، اما در همان حال ترقّص شاد، می‌خوانند که «هوار هوار بردند، دار و ندار ما را!» آخر اگر دار و ندار شما را برده باشند و شما دارید از این موضوع شِکوه می‌کنید که نمی‌توانید با ضربآهنگ "شش و هشت" شادمانه برقصید.

س: بلـه، در ترانـه‌هامـان (کـه ملغمـهٔ شـعر و موسـیقی‌انـد) از ایـن ترکیـب نامتجانس‌ها زیاد داریم.

ن: به‌هرحال، می‌خواهم بگویم که «ژانر» در واقع مجموعهٔ همگن و منسجمی است که می‌توان آن هرمی را که گفتم در آن مشاهده کرد. در عین حال باید به این نکته هم توجه کرد که «ژانرها» همگی دارای امکانات مساوی نیستند. یک «ژانر» شاد دارای امکانات بیشتری از یک «ژانر» غمگین است. مثلاً فرض کنیم که شما در «ژانر» شعر، «ژانر» فرعی شعر عاشقانه را انتخاب می‌کنید. حال می‌توانید به سراغ «ژانرهای» فرعی‌تری بروید و مثلاً «ژانر» فرعی‌تر شادی، یا حماسه، و یا اندوه را انتخاب کنید. اما اگر «ژانر» مرثیه را انتخاب کنید دست و بال‌تان بسیار بسته خواهد بود.

س: استاد، آیا همهٔ این انتخاب‌ها آگاهانه است؟

ن: اجازه دهید بگویم که من باور نمی‌کنم که آدم همینطور از شکم مادر که بیرون می‌آید "موتزارت"، یا "بتهوون"، یا "حافظ" است. شما نیاز به تربیت دارید. در این تربیت "default"های مادرزاد با "default"های فرهنگی مخلوط می‌شوند و ملغمه‌ای را به‌وجود می‌آورند و آن ملغمه در ناخودآگاه شما خانه کرده و رانندهٔ اصلی انتخاب «ژانرهای» اصلی و فرعی است. برای یک شاعر ماهر نوعی «خودکارگی»[1] در کار است. او دیگر چندان بر جزئیاتی که گفتم توقف نمی‌کند. با خودش نمی‌گوید که الآن چنین می‌کنم یا چنان گزینه‌ای را انتخاب می‌کنم. کاربرد مهارت در همین است. شما وقتی رانندگی یاد گرفتی مرتب به خودت نمی‌گویی الآن ترمز می‌کنم و بعد گاز می‌دهم و یا رُل ماشین را به راست یا چپ می‌پیچانم. وقتی مهارت پیدا کردی، این جدول پرپیچ و خم، ملکهٔ ذهن‌ات می‌شود و به خودکارگی‌ات کمک می‌کند. اما یادتان هم هست که پس از بیرون ریختن خلاقیّت‌های ناخودآگاه، نوبت به کارِ آگاهانه بر روی کار به دست آمده می‌رسد.

1. automation.

الآن ما، در بحثی که می‌کنیم، حکم پزشکانی را داریم که جنازه‌ای را گذاشته‌ایم روی میز و داریم تشریح‌اش می‌کنیم. ولی شعر واقعی موجود زنده‌ای است که حرکت می‌کند. وقتی "حافظ" می‌گوید: «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند» دارد از منبع بزرگی از مهارت‌ها استفاده می‌کند. او، به‌عنوان یک شاعر واقعی، و براساس مهارت‌هایی که در طول عمر کسب کرده، بی‌آنکه مثل ما جدولی را در نظر بگیرد و آگاهانه از این خانه‌اش به آن خانهٔ دیگر برود، تمام خانه‌ها را یکجا طی می‌کند. ما، اما داریم تشریح می‌کنیم. می‌کوشیم این جدول را خانه به خانه بشناسیم. و محل به‌کار بردن دانش کسب‌شده‌مان «کارگاه‌های شعر» است. در این کارگاه‌ها ـ که می‌توانند فردی یا گروهی باشند ـ شما تمرین می‌کنید و وقتی مهارت پیدا کردید آن‌وقت است که مثل یک رانندهٔ ماهر، بی‌آنکه به کارهایی که دست و پا و چشم‌تان انجام می‌دهند توجه کنید، جاده را به سلامت طی می‌کنید.

س: یعنی در اینجا بحث راجع به «ژانر» را به پایان می‌برید؟

ن: اجازه دهید یک نکته را در مورد «ژانر» اضافه کنم که شاید جالب باشد. به نظر من، موضوع کتابداری و تنظیم کتابخانه اساساً بر بنیاد «ژانرشناسی» گذاشته شده است. یک کار تخصصی است که در کاربرد آن یک نفر کتابدار باید تشخیص بدهد که «ژانر» کتابی که می‌خواهد در قفسه بگذارد چیست؟ در یک کتابخانهٔ حرفه‌ای کتاب‌ها را طبقه‌بندی می‌کنند. مثلاً آنها را براساس عناوین داستانی، غیرداستانی، جنگی، فلسفی، شعر، پلیسی، ترسناک، وسترن و غیره مرتب می‌کنند. شمای خواننده هم وقتی به کتابخانه مراجعه می‌کنید، براساس اینکه چه «ژانری» را دوست دارید، سراغ قفسهٔ مربوط به آن «ژانر» می‌روید.

یادم است که در تابستان سال ۱۳۵۶ که از لندن به تهران رفته بودم، از من خواستند که یک‌سری کلاس بگذارم در مورد تشخیص «ژانر» برای کتابدارهای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. یعنی از سراسر کشور کارکنان کتابخانه‌های کانون را به تهران آورده بودند تا من که خودم رشتهٔ کتابداری "جان

دیـوئی" را خوانـده بـودم، بـه آنهـا درس بـدهم. درس مـن در واقـع درس تشـخیص «ژانر» بود و اینکه یک کتابدار چگونه می‌تواند بفهمد که یک کتاب را باید کجای کتابخانه بگذارد، چه شمارهٔ راهنمایی به آن بدهد، و از این حرف‌ها.

بنـابراین، «ژانـر» در واقع تشخص عمومی نـوع یک کـار خلاقـه است. «ژانـر» در واقع در ورودی «تشخص» است.

س: اسـتاد، امـروزه، در گـرفتن مجـوز بـرای کتـاب در پـیش از انتشـار، از شماره‌هایی که «شابک» خوانده می‌شوند استفاده می‌شود. شابک دقیقاً مشخص می‌کند که «ژانرهای» اصلی و فرعی کتاب چه هستند و براساس آنها می‌توان کتاب را در کتابخانه‌ای بزرگ بـه آسانی پیـدا کرد. یعنی در شناسهٔ کتـاب نوشـته موضوع چیست، سلسله چیست، مـثلاً شعر معاصر است و... همهٔ اینها را ذکر می‌کنند.

ن: بله. شابک‌ها نوعی نماد و نمود «ژانرها» هستند.

س: حال اجازه دهید پرسش تازه‌ای را مطرح کنم: آیا «ژانرها» از نظر مفهومی انتخاب می‌شوند، یا از نظر ساختمانی و ساختاری؟ طبقه‌بندی آنها چه معیاری دارد؟ یعنی معیارهای لازم برای طبقه‌بندی، مفهومی هستند یا ساختاری و شکلی؟

ن: از نظر من، از مادی و زبانی شروع می‌کنیم و به ذهنی و مفهومی می‌رسیم.

س: اتفاقاً آقای "باباچاهی" کتابی دارند به نام «سه دهه شاعران حرفه‌ای» و شـاید مـثلاً ۳۰ نمونـه شـعر را آورده‌انـد کـه از «ژانرهـای» گونـاگون حکایـت می‌کننـد. امـا «ژانرهـا» مـادی و ذهنـی از هـم تفکیـک نشـده و بـه‌صـورت مخلوط ارائه شده‌اند. مثلاً شعر انقلابی، و شعر متعهد، در کنار شعر آسان و شـعر مشـکل آورده شـده‌اند. جـدول شـما ایـن «ژانرهـا» را از هـم تفکیـک می‌کند و در سلسله‌مراتب قرار می‌دهد.

ن: این را هم گفته باشم که در امر «ژانرشناسی» روش‌های مختلفی وجود دارد. مثلاً اینکه حرکت شما در جدولی که ارائه داده‌ام، از بالا به پایین باشد یا برعکس. از جزء به کلّ بروید، یا از کلّ به جزء.

س: درست‌اش کدام است؟

ن: بستگی دارد به اینکه مقصودمان از کار دربارهٔ «ژانرها» چیست. شاعر از هر کجای جدول که بخواهد شروع می‌کند. نظریه‌پرداز اما باید تصمیم بگیرد که جهت حرکت‌اش چه باشد. کتابدار از کلّی به جزئی می‌رود. منتقد اغلب برعکس عمل می‌کند.

ما خودمان در این گفتگو، رفتن از کلّ به جزء را انتخاب کرده‌ایم به‌عنوان یک عمل تشریحی. یادم است که وقتی کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران» را می‌نوشتم، در واقع داشتم کتابی دربارهٔ «ژانرهای» "شعر نو" تدوین می‌کردم در امر داوری. اما قبل از اینکه جهت حرکت ما سرنوشت‌ساز باشد، به انسجام مراحل و وفاداری به این انسجام فکر می‌کنیم.

س: ممکن است بدانم که منظور شما از وفاداری چیست؟

ن: یعنی اینکه وقتی که یک «ژانر» را انتخاب می‌کنیم، داور می‌خواهد ببیند که بین جسم و جان و روان، کدام رابطهٔ سیستماتیک و حتیٰ ارگانیک برقرار است و رابطهٔ سیستماتیک یعنی همان وفادار بودن به کلّیّتی دربرگیرندهٔ «موضوع» تا «ژانر»، یا از «ژانر» تا «موضوع».

داور می‌خواهد ببیند که شاعر تا چه حد به موضوعی که انتخاب کرده وفادار مانده است. مثلاً، اگر قرار است راجع به دریانوردی بنویسد، ناگهان و بی‌هیچ دلیلِ قابل‌فهمی به کوهنوردی نپردازد. اما توجه داشته باشید که عدول از نوعی وفاداری ظاهری هم می‌تواند کار هنرمندانه‌ای باشد، البته اگر که آدم، آن عدول را هم به‌صورتی ارگانیک به بقیه ربط دهد.

س: مطالب جالبی بود. ممنونم.

فصل چهاردهم:

همچنان سطح سوم: روان

میدان دوم: حال و هوا (اتمسفر)

س: استاد، بحث ما دربارهٔ جدول شما به میدان دوم از «روان» رسیده است. شما اسم این میدان را «حال و هوا» گذاشته و در مقابل‌اش نوشته‌اید «اتمسفر». ما اغلب این واژه را به «فضا» ترجمه می‌کنیم اما شما به‌جای آن «حال و هوا» می‌گذارید. چرا؟ در مورد این معادل‌گذاری توضیحی دارید؟

ن: ببینید، من در اینجا دچار یک تردید بزرگم. هر واژهٔ معین ممکن است در یک زبان معین دارای معانی گوناگونی باشد که اهل آن زبان، از طریق کلّ متن، متوجه می‌شوند که معنای آن واژه در متن مورد نظر واجد کدام یک از معانی آن واژه است. «اتمسفر» یکی از این واژه‌هاست که در متن‌های مختلف، معانی مختلفی را

می‌رساند. مثلاً در فرهنگ لغت "وبستر"[۱] نشان داده شده که این واژه در هر متنی چه معنایی دارد. اگر به ریشه‌شناسی این واژه در زبان‌های لاتین بپردازیم، می‌بینیم که این یک واژهٔ ترکیبی یونانی باستان است، مرکب از «اتم»[۲] به‌معنی «بخار»، و «اِسفی‌یر»[۳] به معنی «فضا». پس اولین و کهن‌ترین معنای آن «فضای پُر از بخار (یا هوا)» است و به فضای پُر از گازِ دور هر کرهٔ آسمانی اطلاق می‌شود. همین معنا در استعمال امروزِ این واژه هم وجود دارد. وقتی می‌گوییم «اتمسفر کرهٔ زمین» منظورمان آن قشر «هوا»یی است که کرهٔ زمین را در خود فرا گرفته است.

اما، در عین حال، کیفیت هوای هر جایی را هم با همین واژه می‌توان رساند و مثلاً گفت «اتمسفر پُر از دود و سنگین اتاق».

سپس می‌توان به استفاده‌های مجازی از این واژه پرداخت. مثل «اتمسفر دشمنانه». از همین منظر می‌توان این واژه را در توصیف آثار هنری هم به‌کار برد و، مثلاً به‌هنگام توصیف زیباشناختی یک اثر هنری، بر تأثیر عمومی «اتمسفر» آن تأکید کرد. یا اساساً برای توصیف تأثیری که یک فضا بر آدم می‌گذارد سخن گفت. مثلاً گفت: «آن میخانه اتمسفر عجیبی داشت». به همین‌دلیل من ترکیب «حال و هوا» را در کار شناخت شعر، جانشین بهتری برای «اتمسفر» می‌دانم. اما بر صحت پیشنهادم هم اصرار چندانی ندارم و حتی فکر می‌کنم که، مثل همهٔ واژه‌های دیگر فرنگی که در زبان ما وارد شده‌اند (سینما، رادیو، تلویزیون، آنتن و...)، می‌توان از واژهٔ «اتمسفر» هم همانگونه که هست در زبان فارسی استفاده کرد. اتفاقاً واژهٔ «فضا»ی پیشنهادی شما هم می‌تواند حامل معانی مختلفی باشد، اما بیشتر بر بخش "sphere" توجه دارد تا بخش "atom"ی آن!

س: این تعدد معنی یک واژه، و به‌خصوص استفادهٔ مجازی از واژه‌های ماده‌مدار، همیشه در ترجمه دردسرهایی را ایجاد می‌کنند.

---

1. Webster. 2. atom. 3. Sphere.

ن: به نظر من، نمونهٔ اعلای آن را در استفاده از واژهٔ «عاطفه» در زبان فارسی می‌توان یافت. در اغلب کاربردهای این واژه، معنایی که مستفاد می‌شود چیزی نزدیک به «مهربانی و دل‌نازکی» است. مثلاً می‌گوییم «فلانی آدم با عاطفه‌ای است». اما مثلاً اگر به حوزهٔ کارکردهای مغز، به‌خصوص در قلمروی روانکاوی، برویم واژهٔ «عاطفه» معنای مشخص و ماده‌مداری دارد. شما که بهتر از من باید با این نگاه روانکاوانه این واژه را معنی کنید.

س: از نظر من «عاطفه» تقریباً برگردان «افکت»[1] انگلیسی است و به کلّ آن هیجانات اصلی ارتباط پیدا می‌کند که از نظر روانشناسی در بشر نهادینه است.

ن: من اما فکر می‌کردم «عاطفه» را می‌توان ترجمهٔ "Emotion" دانست.

س: استاد، برای ترجمه بین‌شان مرز دقیقی وجود ندارد. اغلب "feeling" و "emotion" و "effect" را به‌صورت مترادف هم به‌کار می‌برند.

ن: این امر در محاورهٔ معمولی ممکن است، اما در یک متن علمی نمی‌توان آنها را به‌جای یکدیگر به‌کار برد. تنها در محاوره است که «عاطفه» جانشین «مهربانی» هم می‌شود. اما در متنی که به تشریح کارکردهای مختلف مغز می‌پردازد این واژه‌ها را نمی‌توان به‌جای هم به‌کار برد. البته من با اشاره به واژهٔ «عاطفه» قصدم پرداختن به واژهٔ «اتمسفر» است. چون به نظر من، وقتی از «اتمسفر» در معنای مجازی آن استفاده می‌کنیم در واقع داریم به واکنش «عاطفی» خودمان از مشاهده (خواندن و شنیدن و حواس پنجگانه) اشاره می‌کنیم؛ مشاهده‌ای که لزوماً به درک «مهربانی» و «عطوفت» برنمی‌گردد و می‌تواند حتیٰ کاملاً عکس اینها باشد.

ما می‌توانیم از وجود یک «اتمسفر ترسناک» یا «زننده» هم حرف بزنیم. می‌خواهم بگویم که اگر «عاطفه» را واکنش مغز در برابر خبرهای آمده از بیرون تعریف کنیم و از این طریق آن را در مقابل "Emotion" بگذاریم، آنگاه «اتمسفر» (در

1. effect.

معنای مجازی‌اش) ادراکات عاطفی ما از یک مشاهده را بیان می‌کند. به همین دلیل است که من فکر می‌کنم منظور "نیما یوشیج" از «ارزش احساسات» ـ که نام کتاب اوست ـ بیشتر به معنی «ارزش عواطف» است. البته می‌دانم که ممکن است گفته شود که ما در فارسی «احساسات» را به همان معنای «عواطف» به‌کار می‌بریم. به‌هرحال، من به بیشتر استفاده‌های مجازی از ترکیبات علمی مشکوکم.

باری، وقتی دربارهٔ «اتمسفر»، به‌عنوان مرحلهٔ دوم تشخص در کار شعر، حرف می‌زنیم، در واقع به «حال و هوا»یی که اثر بر خواننده می‌گذارد، و یا حال و هوایی که هر مخاطب در ذهن خود از یک اثر درک می‌کند ــ برداشتی که بیشتر از عاطفه می‌آید تا حس ــ مربوط است. یعنی شما وقتی دربارهٔ «اتمسفر» مشخص یک اثر صحبت می‌کنید در واقع دارید از عواطف برانگیختهٔ خودتان از مشاهدهٔ اثر صحبت می‌کنید. یعنی آن «خبر» که از طریق حواس به مغز می‌رسد اصل کار نیست، بلکه آن واکنش مغز ما نسبت به خبر رسیده است که درک ما از «اتمسفر» اثر را شکل می‌دهد.

اصلاً مگر نه اینکه هنر، سرزمین دادوستدهای عاطفی است؟ در نتیجه همهٔ تکنیک‌ها و فکرهایی که در آفرینش‌های هنری به‌کار می‌روند نیز به حوزهٔ عواطف مربوط می‌شوند.

س: من از حرف شما می‌خواهم این استفاده را بکنم که اگر ادراکات ما دارای دو بخش حسی و عاطفی (بیرونی و درونی) هستند آنگاه می‌توانیم بگوییم که هرچه ادراک ما بیشتر به سمت خبر گرایش داشته باشد کار ما شعاری‌تر می‌شود و از حوزهٔ هنر بیرون می‌آییم و به شعار می‌رسیم.

ن: کاملاً. همهٔ حرف من همین است؛ اینکه عاطفه‌ها پدیده‌هایی «مفهومی» نیستند یا، به زبانی دیگر، در حوزهٔ «بیان مفهومی» لال‌اند و خود را از طریق «خیال»[1]های عاطفی مطرح می‌کنند نه تشریحات کلامی صِرف.

1. Image.

س: استاد، در مورد این «عاطفهٔ لال است» کمی بیشتر صحبت کنید.

ن: من «لال» را در مقابل «گویا» می‌گذارم. گویایی، و رسانایی از طریق گویایی، یک امر مفهومی است که در زبان جاری می‌شود. اما عاطفه‌ها را نمی‌توان با مفهوم‌های زبان‌مدار بیان کرد؛ هرچند که برای بیان‌شان در «هنرهای زبان‌مدار» چاره‌ای جز کاربرد زبان نداریم. امری که به‌ظاهر جمعِ غیرقابلِ جمع‌هاست.

ما چرا در شعر به‌جای استفادهٔ مستقیم از واژه‌ها به آفرینش ایماژها (خیال‌ها = تصویرها)یی پناه می‌بریم که به کمک واژه‌ها ساخته می‌شوند؟ یعنی غامض اصلی کار هنرمند این است که عاطفه‌ای را که دارای حیثیت مفهومی نیست چگونه به مخاطب منتقل کند. اینجاست که ایماژ و اتمسفرسازی به مدد شاعر می‌آیند. هنرمند تمام زحمتی که می‌کشد برای این است که عاطفهٔ خودش را به مخاطب منتقل کند. وقتی "شاملو" می‌گوید «من درختم، تو زمین / ناز انگشتای بارون تو باغم می‌کنه»، دارد می‌کوشد آن وضعیت عاطفی که در رابطهٔ خودش با معشوق‌اش وجود دارد را بیان کند. او از این لحاظ است که متوسل می‌شود به اینکه خودش را درخت ببیند و معشوق‌اش را باران.

س: پس بیشتر بپردازیم به داستان «اتمسفر» و جایگاه آن در آفرینش‌های هنری یا شعری.

ن: «اتمسفرسازی» بخشی از آفرینش‌های هنری است. در کارگاه‌های فرنگی شعری، یا کلاً هنری، دیدم که این مقوله را با مثال ساده‌ای توضیح می‌دهند. فکر کنید که می‌خواهیم اثری دربارهٔ زن و مردی که قرار است چادری بزنند و شب را در آن سر کنند، بسازیم. مثلاً داستانی یا شعری بنویسیم و یا حتی فیلمی بسازیم. در عین حال، هدف ما ایجاد «اتمسفری» است که این چادر زدن در درون آن اتفاق می‌افتد به‌طوری‌که از طریق آن «اتمسفر» از واکنش‌های عاطفی و ذهنی آن زن و مرد آگاه شویم. در این راستا چه‌کار می‌کنیم؟ در یکی از کارگاه‌های جوانی‌ام دیدم که مسئله را از طریق محیطی که چادر زدن در آن اتفاق می‌افتد بیان می‌کنند و

نشان می‌دهند که با تغییر «محیط» چگونه برداشت‌های ما از آنچه اتفاق می‌افتد تغییر می‌کند. در این مثال، معنای اتمسفر به آن «فضا»یی که شما گفتید نزدیک می‌شود. فقط تصوّر کنید که زن و مرد چادرشان را در چه فضایی می‌زنند. در جنگل؟ سر کوه؟ در یک روز آفتابی؟ در غروب؟ در شب؟ وقتی که باران می‌آید؟ وقتی زوزهٔ گرگ‌ها شنیده می‌شوند؟ و واکنش زن و مرد در هر یک از این فضاها چیست؟ و ما از طریق آن فضا، به اضافهٔ واکنش‌های عاطفی زن و مرد، به چه درکی از کار می‌رسیم؟

س: ببخشید، آیا ممکن است که دربارهٔ تقابل مفاهیم و عواطف بیشتر توضیح دهید؟

ن: من می‌گویم «هنر بیان عواطف» (به‌معنی واکنش‌های ذهن ما به خبر رسیده از بیرون) است؛ یا عواطف از طریق هنر بیان می‌شوند. حال آنکه خبرها به‌وسیلهٔ مفاهیم منتقل می‌شوند. در هنر، شما از حوزهٔ مفاهیم به حوزهٔ عواطف می‌روید.

یادتان هست که در چند جلسهٔ پیش راجع به شعر «زمستان» "اخوان ثالث" با هم صحبت می‌کردیم و از «تشریفاتی» که ایجاد کرده بود می‌گفتیم؟ او چرا همهٔ این کارها را کرده بود؟ برای اینکه عاطفه‌هایش را از طریق فرم و فضاسازی و «اتمسفرسازی» بیان کند.

شاید مثالی از سینمای سطح بالا بتواند این موضوع را روشن‌تر کند. مثلاً شما در صحنه‌ای از فیلم «کسوف» "آنتونیونی" می‌بینید که مرد داستان گذاشته و رفته و زن داستان تنها شده است. او می‌آید جلوی پنجره می‌ایستد و می‌بینیم که در آن‌سوی پنجره در بیرون باران می‌آید. فیلمساز در واقع دارد عواطف پیچیده‌ای را که در ذهن زن موج می‌زنند عینی می‌کند. اینکه او جلوی پنجره ایستاده به‌خودی خود اهمیت ندارد، مسئله آن است که جلوی چه پنجره‌ای ایستاده، پنجره چه رنگی دارد؟ پرده‌ها جلویش را گرفته‌اند یا بازاند؟ بیرون پنجره چه می‌بینیم؟ باغی خرم،

یـا دریـا، یـا شـبی بـاران‌زده؟ اینهـا هسـتند کـه بـا همـدیگر یـک ملغمـهٔ عـاطفی را منتقل می‌کنند.

تمام کار هنرمند، ایجاد «اتمسفری» است که مقدمات‌اش را در خانه‌های قبلی جدولی‌مان فراهم کرده است. کارش «فرم» دارد، «شکل خارجی» دارد، «تشریفات» دارد، «اسکلت» دارد، «ساختمان» دارد و عاقبت همین مجموعهٔ ترکیبی «اتمسفر» کار را به‌وجود می‌آورند. و این بالاترین سطح آفرینش هنری است.

به همهٔ ایـن دلایـل است که من «حال و هوا» را به‌جای «اتمسفر» می‌گذارم. به‌خصوص واژهٔ «حال» برای من خیلی معنی‌دار است. مثلاً وقتی "حافظ" می‌گوید: «غبار غم برود، حال خوش شود، حافظ»... به‌راستی این «حال» یعنی چی؟ وقتی ما از کسی می‌پرسیم که «حال‌ات چطور است؟» یا وقتی می‌گوییم «طرف آشفته‌حال یا شکسته‌حال است»، ما در واقع به آن «اتمسفری» که او خود را در آن می‌یابد اشاره می‌کنیم.

در نتیجـه، من فکر می‌کنم که می‌توانیم در مورد «اتمسفر» هم در جاهایی از کلمهٔ «حال» استفاده کنیم. «حال و هوا» ـ شبیه «آب و هوا» ـ معنای خاص خودش را دارد. مثلاً، گاهی‌وقت‌ها می‌گوییم «اینجا چه حال‌وهوایی دارد». این حرف یعنی چی؟ یعنی چه «اتمسفری» دارد. در واقع همهٔ آن مطالبی که تا الآن در جدول‌مان مطرح کرده‌ایم سرریز می‌کنند در «اتمسفر».

این بالاترین سطح آفرینش هنر است؛ سطحی که در آن فضایی را می‌آفرینید تا در آن عاطفه‌ای را منتقل کنید. یکی از گرفتاری‌هایی که ما با شعر معاصرمان داریم آن است که می‌بینیم که اغلب آثار تولیدشده به آفرینش «اتمسفر» توجه ندارند و چون «اتمسفر» ندارند شما نمی‌توانید با آنها ارتباط عاطفی عمیق برقرار کنید.

س: استاد؛ رابطهٔ سخن‌تان با کار ناخودآگاه چیست؟ اغلب پیش می‌آید که شاعر یا هنرمند خودش نمی‌داند که چه «اتمسفری» قرار است که ایجاد بشود.

ن: البته ما به‌عنوان «داور» داریم صحبت می‌کنیم. ما وقتی یک غزل "حافظ" را می‌خوانیم، نمی‌توانیم بدانیم که "حافظ" آن را در چه حالی گفته، کجا گفته، یا چرا گفته؟ آیا آگاه بوده که می‌گفته و یا بیشتر کوشش‌اش بر عهدهٔ سیلان کار ناخودآگاهی‌اش بوده است؟ همین مسئله در مورد شعر شاعران معاصر هم صدق می‌کند. ما وقتی دربارهٔ «اتمسفر» صحبت می‌کنیم در واقع شعر را از چشم خواننده نگاه می‌کنیم. اینکه شاعر چگونه به خلق «اتمسفر» خاصی توفیق یافته است ربطی به ارزشیابی ما ندارد.

س: اما منظور نظر جدول شما، اول به آفرینندهٔ شعر است که بفهماند چه نکاتی را در کارش رعایت کند.

ن: البته. کار ما دو جنبه دارد: یکی آموزش دادن کارگاهی به شاعران جوان است و یکی هم آشنا کردن مفسران و منتقدان با کوچه پس‌کوچه‌های آفرینش شعر.

س: اما آیا همهٔ آنچه که می‌گویید، دربارهٔ شعرهای کوتاه، مثلاً رباعی، هم صدق می‌کند؟

ن: اتفاقاً من به همین دلیل «شعرک‌سازی» را پیشنهاد و جانشین بیت‌سازی در شعر کلاسیک کردم. هر شعر یک جهان درونی دارد و یک جهان بیرونی. جهان درونی ساخته شده از قطعات کوچک و مختصر است و جهان بیرونی بزرگ و گسترده. مثل دانه‌های یک گردنبند و خود گردنبند. اما همیشه بین درون و بیرون و جهان‌های کوچک و بزرگ رابطه‌ای ارگانیک وجود دارد؛ همانگونه که بین دانه‌های یک گردنبند هم تناسبی برقرار است.

مشکل ما با شعر کلاسیک‌مان اتفاقاً در همین مورد است. بخشنامهٔ «استقلال ابیات» موجب آن شده است که ابیات از لحاظ شکل بیرونی واجد وحدت هستند اما از لحاظ درونی، اغلب بین‌شان خط رابط وحدت‌دهنده‌ای وجود ندارد و هر بیت از این لحاظ ساز خودش را می‌زند و همین امر موجب می‌شود که مسئلهٔ «اتمسفر» ارزشی حداقلی پیدا کند.

س: من حس می‌کنم که با قرار دادن موضوع «اتمسفر» در آخرین قسمت‌های جدول‌تان، شما دارید نشان می‌دهید که پیروزی یا شکست ما در انتخاب «موضوع» و گذر کردن آفرینشگرانه از منازل مختلف، تنها در رسیدن به این دومین منزل از روند «تشخص‌بخشی» است که حاصل کار را می‌سازند و شاعر به‌خاطر آن، کارنامهٔ قبولی یا ردّی می‌گیرد. از این لحاظ «اتمسفر» در سطحی بالاتر از «هارمونی» قرار می‌گیرد، یا به عبارتی دیگر، «هارمونی» هم در خدمت آفرینش «اتمسفر» است تا کارکرد درست و بخشاینده‌اش را نشان دهد. درست است؟

ن: همینطور است.

س: در این صورت آیا می‌توانم بپرسم که تفاوت عاطفه ـ که انتقال‌اش مقصود شعر ساختن است ـ و «اتمسفر» در چیست؟

ن: «اتمسفر» محیط عاطفه است خود عاطفه نیست؛ انتقال‌دهندهٔ عاطفه است به مخاطب. اگر «موضوع» و «محتوا» و «فرم» و «ساختمان» وجود داشته باشند اما نتوانند مجموعاً «اتمسفر» معینی را به‌وجود آورده و منتقل کنند اساساً عاطفه‌ای منتقل نمی‌شود. «اتمسفر» پیامبر عاطفه است.

س: یک پرسش. ما در یک شعر می‌توانیم «ایماژها» را بشماریم، ترفندهای «زبانی» را نشان دهیم، «فرم» را ببینیم. اینها همه دارای جنبه‌های قوی مادی هستند و می‌توان آنها را تجزیه کرد و نشان داد. حتی این امر بر «ژانر» هم مترتب است. اما «اتمسفر» را نمی‌شود گرفت و نشان داد. چرا؟

ن: به‌خاطر اینکه «اتمسفر» حاصل‌جمع تمام آن خانه‌های قبلی است. شما هیچ‌وقت نمی‌توانید یک چیزی را نشان بدهید و بگویید این «اتمسفر» است. ببینید، ما پدیده‌های عالم را به دو دسته می‌توانیم تقسیم بکنیم: پدیده‌های موجود، و پدیده‌های پیدایشی که در فرنگی به آنها صفت "Emergent" را اطلاق می‌کنند. شما می‌توانید مثلاً یک انسان را در نظر بگیرید که چشم و ابرو و گوش و

دهان و قد و بالا دارد. لباس شیک هم پوشیده است. آیا شما می‌توانید در این مجموعه، شوکت یا وقار را با انگشت نشان بدهید؟ اینها همه پدیده‌های "Emergent" یا پیدایشی هستند. عشق هم یک پدیدهٔ پیدایشی است. شما، صد وصف هم که از معشوق بکنید باز دارید عشق را تقلیل می‌دهید به مظاهرش. چرا "حافظ" می‌گوید «بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد»؟ این «آن» چیست که طلعت نیست اما بی‌طلعت هم نمی‌توان وجودش را تصدیق کرد؟

س: و از نظر شما «اتمسفر» هم چنین پدیده‌ای است؟

ن: البته. «اتمسفر» هم یک پدیدهٔ پیدایشی است. از مجموعهٔ همهٔ حرف‌هایی که زده‌ایم «اتمسفر» به‌وجود می‌آید؛ به‌صورت پدیده‌ای پیدایشی که صرفاً قلمرو عواطف است. شما نگاه کنید که مثلاً از نظر اشخاص مختلف، نشانهٔ عاشق بودن چیست؟ یکی ممکن است بگوید که طرف هر روز برای من یک دسته‌گل می‌فرستد. یکی دیگر بگوید که هر دَم به ساعت به من تلفن می‌کند و حال مرا می‌پرسد. یکی بگوید وقتی مریض می‌شوم می‌آید و از من پرستاری می‌کند. ولی عشق هیچ کدام از اینها نیست، چراکه همهٔ اینها را می‌شود جعل کرد و عشقی هم در کار نباشد. داستان «لیلی و مجنون» یادتان هست. "لیلی" بین مردم غذا تقسیم می‌کند و وقتی نوبت به "مجنون" می‌رسد و کاسه‌اش را به دست "لیلی" می‌دهد، "لیلی" کاسه را به زمین می‌زند و می‌شکند. آن‌وقت "مجنون" چه می‌گوید؟: «اگر با دیگران‌اش بود میلی / چرا ظرف مرا بشکست لیلی؟»

س: یعنی خوانش (یا قرائت) یک حرکت از جانب یک طرف دیگر. "مجنون" نمی‌گوید "لیلی" از دست من عصبانی بود. می‌گوید میل‌اش با من است. لابد با نوعی خوش‌خیالی البته.

ن: به همین دلیل هم هست که ما در حوزهٔ هنر تفسیر و تأویل و حتی تفأل داریم. حال آنکه در حوزهٔ علم از اینها خبری نیست. در کار هنر، شما وقتی به کمال برسی، آینه‌ای می‌سازی و می‌گذاری جلوی مخاطب تا او عکس خود و آرزوها و

انتظارهای خودش را ببیند. وقتی "حافظ" می‌گوید: «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور» برای خواننده روشن است که او نه با "یوسف" کار دارد و نه با "کنعان". معنای عاطفی شعر را به‌خاطر «اتمسفری» که در شعر موج می‌زند منِ مخاطب با عاطفه‌های خودم پُر می‌کنم. در واقع، به‌قول امروزی‌ها، اوج هنر در «مرگ مؤلف» است. "حافظ" یک عده خانهٔ خالی مثل «یوسف گمگشته» و «کنعان» را جلوی شما می‌گذارد و می‌گوید خودتان با رجوع به تجربه‌ها و عاطفه‌های خودتان این خانه‌ها پر کنید. در مورد شعر "حافظ" به این کار می‌گوییم «فال گرفتن». هرکس که گمشده‌ای داشته باشد مژده بازیافتن‌اش را از "حافظ" می‌شنود. "یوسف" گمگشته نماد همهٔ گمشده‌ها می‌شود.

س: و این یکی از کمبودهایی است که در شعر معاصر می‌بینید؟

ن: من البته اشراف چندانی بر شعر کنونی ایران ندارم. اما به قبل از انقلاب برگردم می‌توانم به ضرس قاطع بگویم که در بسیاری از شعرهای آن‌دوره، آدم هیچ نوع «اتمسفری» را که باعث ارتباط عاطفی ما با هنرمند بشود پیدا نمی‌کرد. درنتیجه حاصل کار هم هنر نبود، بازی بود.

س: تشخیص این بازی بودن یا نبودن چگونه است؟

ن: بازی، عاطفه‌ای را منتقل نمی‌کند. مثلاً در این همهٔ آثاری که در ظل نظریهٔ «زبانیّت» ساخته می‌شود شما جز نوعی سرگرمی و بازی با زبان و گرامراش چه‌چیز دیگر می‌یابید؟ بین سرگرمی و هنر فرقی هست. سرگرمی و بازی در خودشان تمام می‌شوند، اما هنر از طریق ایجاد ارتباط عاطفی در مخاطب ادامه می‌یابد. شما یک «اتمسفری» را منتقل می‌کنید به دیگری و در داخل آن «اتمسفر» طرف را در محاصرهٔ خودت می‌گیری. هنر، در واقع، همین آفرینش «فضا» یا «اتمسفری» است که روی مخاطب اثر می‌گذارد و مخاطب را به هیجان می‌آورد، یا به گریه می‌اندازد. این اصطلاح که می‌گویند «طرف نفس‌اش گرم نیست» یعنی چه؟ «نفس گرم» یعنی

اینکه شخص بتواند مخاطب را از حالت خودش بیرون بکشد و در حالتی که خود می‌خواهد قراراش دهد.

ما البته، هنر نازل و متعالی هم داریم. اغلب خطیبان و روضه‌خوانان و حتیٰ برخی از معلمان هم می‌توانند مخاطب خود را در محاصرهٔ عاطفی قرار دهند. در زبان‌های فرنگی اصطلاحی داریم به صورت "captured audience" که می‌شود آن را «مخاطبان گرفتار» ترجمه کرد. اینگونه مخاطب اسیر ما شده است و با قرار گرفتن در معرض خطابهٔ ما، یا فیلم ما در یک سالن نمایشی، اختیار خود را از دست داده است. یعنی در این «فقدانِ آزادیِ گزینش» راحت‌تر می‌توان عواطف مخاطب را مورد سوءاستفاده قرار داد.

س: یعنی می‌گویید که این نوع مخاطبه منحصر به هنر و اشکال خیلی مشخص هنری نیست و خیلی‌ها می‌توانند از مسئلهٔ ایجاد «اتمسفر» استفاده کنند.

ن: بله. به همین‌دلیل به‌وجود «هنر نازل» هم اشاره کردم.

فصل پانزدهم:

همچنان سطح سوم: روان

میدان سوم: سبک

س: امروز قرار است در مورد «استایل» یا «سبک» صحبت کنیم. در جدول شما، مبحث «سبک» شامل چهار حوزه است: «شاخصه‌های تاریخی»، «شاخصه‌های فردی»، «تمایلات ویژهٔ فکری»، و «پیروزی و شکست». درخدمتم.

ن: اجازه بفرمایید از خود واژهٔ «سبک» آغاز کنیم. در این مورد، به نظر من، در زبان فارسی اصلاً تحقیق دقیقی صورت نگرفته است و تعاریف عرضه شده به‌جای آنکه شرح واقعی «استایل» فرنگی را ـ که به «سبک» ترجمه شده ـ بیان کنند توضیح آن را با میدان‌های قبلی جدول ما اشتباه می‌گیرند و، مثلاً اغلب به‌جای «سبک» به «ژانر» می‌پردازند.

س: "دهخدا" «سبک» را «طرز خاص» تعریف کرده.

ن: بله، می‌دانم؛ با «طرز» کاملاً آشنا هستم. مثلاً "حافظ" می‌گوید: «استاد سخن سعدی، نزد همه کس، اما / دارد سخن حافظ "طرز سخن" خواجو».

در عین‌حال، این نکته هم قابل توجه است که در بحث «سبک» امر مهمی که کمتر به آن توجه می‌شود عبارت است از آنکه، مثلاً وقتی که از «سبک خراسانی» یا «سبک عراقی» صحبت می‌شود، کاربرد واژهٔ «سبک» خیلی کلّی‌تر و عمومی‌تر و غیرشخصی‌تر از کاربردی است که من در جدول خلاقیّت از آن استفاده می‌کنم.

در زبان انگلیسی هم دیده‌ام که، در کاربرد عمومی و غیرشخصی واژهٔ «سبک»، به چهار نوع «سبک» اشاره می‌شود و در داخل آنها هم بحث‌های دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد. مثلاً می‌گویند «سبک توضیحی» یعنی که طرف کاری را که می‌کند توضیح می‌دهد، یا «سبک تشریحی» به این‌معنی که کار را شرحه شرحه می‌کند؛ یا «سبک تشویقی» به این‌معنی که سعی می‌شود خواننده به طرف مقصد معینی راهنمایی شود. یا «سبک روایی» که اشاره به روایت‌پردازی دارد. ولی من جای این تقسیم‌بندی را در مبحث «ژانر» می‌بینم تا «استایل». شاید بشود گفت که «سبک عمومی» همان «ژانر» است و «سبک خصوصی» آن‌چیزی است که من در جدول خلاقیّت به‌عنوان «سبک تشخص‌آفرین» مطرح می‌کنم.

س: به‌هرحال، به‌عنوان «سبک»، آنچه که مد نظر شماست چه شاخصه‌هایی دارد؟

ن: در ذهن من، در آن ردیف سطح سوم که گفتیم «تشخص» یا «شخصیت‌بخشی» نام دارد، «سبک» عبارت است از «اوج انفراد کار یک هنرمند» که خود حاصل «کم‌وبیش ثابت بودن رفتار هنرمند با مصالح کار»ش است. که این تعریف خیلی به این کلمهٔ «طرز» می‌خورد.

به‌هرحال، می‌شود گفت که «سبک» نمایشگر «اوج انفراد» یا «شخصیت یگانه»ی هنرمند است. بعضی‌ها هم می‌گویند «صدای یگانهٔ نویسنده یا هنرمند»،

طرز سخن‌اش، طرز ارائه‌اش، که «حاصل ثابت بودن رفتار هنرمند با مصالح کارش» است. یعنی هر هنرمندی با مصالح کارش یک نوع رفتار دارد و وقتی این نوع رفتار به‌صورت‌های مختلفی ثابت شود تبدیل به «سبک» او می‌شود.

البته من دیده‌ام که برخی از فرنگی‌ها، وقتی می‌خواهند «سبک» را تعریف کنند، «مخاطب» را هم در نظر می‌گیرند. یعنی در نزد آنها تعریف «سبک» دوسویه می‌شود. یعنی می‌شود «نوع تأثیر منحصر به‌فرد هنرمند بر مخاطب که ناشی از طرز رفتار او است با مصالح کارش».

س: استاد؛ اگر پای مخاطب در این تعریف باز شود آن‌وقت باید توجه کنیم که این تأثیر یک چیز ملموس و عینی نیست حال آنکه، در نظر من، «سبک» پدیده‌ای محسوس و عینی است و ما می‌توانیم به‌راحتی شاخصه‌های آن را تعریف کنیم و مفردات‌اش را بگوییم؛ که مثلاً این در فلان جا فلان رفتار را با کلمات دارد. مثل "شاملو" که رفتار "آرکائیک" دارد با کلمات، از گذشته می‌آورد. ولی «تأثیر» برمی‌گردد به آن مقولهٔ عواطف.

ن: کاملاً. در واقع می‌شود گفت که، از نظر تعریف‌کننده‌ای که مخاطب را وارد تعریف‌اش کرده، «سبک» یک جنبهٔ عینی دارد از جانب آفرینندهٔ اثر، و یک جنبهٔ ذهنی دارد از جانب مخاطب. حال اگر در هر دو جنبه، ثباتی در کار باشد و این ثبات دوگانه به‌هم برسند، «سبک» حاصل می‌شود. به‌هرحال این واقعیتی است که مخاطب هم از کار هنرمند و از طریق «سبک» کار او، یک نوع برداشت منحصر به‌فرد را دریافت می‌کند.

به‌هرحال، غرضم این است که این تعریف‌های کلّی و عام در متون نقد و تئوری ادبی زیاد به‌کار می‌روند. من البته در عمل خیلی کم دیده‌ام که به تأثیر هنرمند بر مخاطب اشاره بشود؛ مگر آنکه بیشتر منتقد و مفسر را همان «مخاطب» تلقی کنیم. البته که نباید از این تعریف غافل بود که «سبک موجب می‌شود هنرمند تأثیر منحصر به‌فردی روی خوانندهٔ خودش می‌گذارد»؛ به‌طوری‌که به‌محض اینکه شما

شعر یک نفر صاحب‌سبک را برای یک مخاطب فرهیخته بخوانید او تشخیص می‌دهد و می‌گوید این شعر "حافظ" است یا شعر "سعدی" است یا شعر "خیام" است. یعنی او می‌تواند «سبک» کار را تشخیص دهد.

س: ولی، به نظر من، این «اثر»ی است که «سبک» روی مخاطب می‌گذارد ولی خود «سبک» نیست.

ن: نخیر؛ خود «سبک» نیست. می‌گوید تأثیر منحصر به‌فرد کار نویسنده روی مخاطب.

س: پس یکی «منحصر به‌فرد بودن» است و یکی هم «ثبات قدمی که هنرمند در رفتار خودش با مصالح دارد».

ن: درست می‌گویید. اینها ادوات تعریف «سبک»اند. اما من بیشتر در مقابل کلّیّات به جزئیات علاقه دارم. اگر برگردیم به جدول خودمان و توجه کنیم که ما ۹ تا «میدان» برای عمل و نمایش داشتیم. ۳ میدان مربوط به «جسم» بود، ۳ تا مربوط به «جان» و ۳ تا هم مربوط به «روان»؛ که این آخرین ردیف، جایی است که به اثر هنری «تشخص» داده و آن را تا مرحلهٔ «یگانه بودن» پیش می‌راند.

این را از آن‌جهت می‌گویم که «سبک» هنگامی‌که وجه رفتاری‌اش مشخص شد وجودش در همهٔ میدان‌های قبل از خود هم محسوس می‌شود.

س: یعنی رفتار گسترده می‌شود در همهٔ میدان‌ها و اضعاف‌شان؟

ن: کاملاً. یعنی هنرمند در همهٔ جوانب کارش، رفتاری خاص دارد. بنابراین، اینجا نوعی مسئلهٔ «انتخاب» هم پیش می‌آید. یعنی هر شاعری تمرکز و مهارت‌اش در یکی از این میدان‌ها بیشتر جلوه‌گر می‌شود.

به نظر من، تا کنون در شعر فارسی، بیشترین تأکید روی «میدان زبان» بوده است. یعنی که اکثراً «سبک کار نویسنده» را از رفتار زبانی او تشخیص می‌دهند. همین الآن شما مثلاً گفتید که «شاملو کار "ارکائیک"» می‌کند. وقتی که نگاه کنیم به

جدول‌مان، معنی سخن شما آن است که "شاملو" در حوزهٔ زبانی که به‌کار می‌برد به‌صورتی "ارکائیک" عمل می‌کند.

اما من کمتر دیده‌ام ـ یا شاید اطلاعاتم در این‌مورد کم است ـ که از لحاظ «درونه» یا «محتویات»، از لحاظ «تصویرسازی» یا «خیال‌پردازی،» و میدان‌های دیگر خلاقیّت هم راجع به «سبک شاملو» صحبت شده باشد. در ادبیات ایران، در نقد ادبی ایران، این مقوله‌ها خیلی کم مورد نظر قرار گرفته. تمرکزشان یا روی «فرم» است یا روی «زبان». مثلاً، اصلاً نحوهٔ «ساختمان‌سازی» یک نویسنده یا شاعر کمتر مورد بحث قرار می‌گیرد. شما خودتان هم اگر به حافظه‌تان مراجعه کنید می‌بینید که اصلاً کسی در نقد ادبی ایران راجع به سبک «ساختمان‌سازی» یک نویسنده صحبت نمی‌کند. یعنی هرکاری که نویسنده بکند مورد قبول است، به او از این‌لحاظ امتیازی نمی‌دهند. درحالی‌که ما می‌بینیم که، مثلاً آقای "اخوان ثالث" توسل‌اش به «روایت» است و از طریق روایت‌سازی است که «ساختمان» کارش را شکل می‌دهد. او در این ۹ میدان، بیشترین کاری که می‌کند ابتدا در «زبان» است بعد هم «ساختمان روایی». درحالی‌که شما در هیچ‌کدام از کارهای "احمدرضا احمدی" این مشخصات را نمی‌بینید و بیشتر آنچه که "احمدی" را "احمدی" می‌کند نحوهٔ برخوردش با «درونه‌ها» است؛ از لحاظ نوع خیال‌پردازی، تصویرسازی، تشبیهات، یا ایهاماتی که ایجاد می‌کند. اما در همان «محتویات» از لحاظ ارجاعات چندان فربه نیست.

می‌خواهم بگویم که ما در این جدول، ۹ میدان و بیش از ۳۰ حوزه داریم و شاعر در رفتار کردن با بعضی از این خانه‌ها بیشتر از خانه‌های دیگر تشخص پیدا می‌کند و این مقوله‌ای است که من نخوانده‌ام که جایی کسی در این موردش صحبت کند.

اگر یادتان باشد، در کتاب «صور و اسباب» بیشتر منظور من از تقسیم‌بندی شاعران، اشاره به سبک کارشان بوده است. تازه، من‌هم آن ۵۰ سال پیش کاملاً

وقوف نداشتم که دارم راجع به سبک کار شاعران صحبت می‌کنم. ولی معیاری که برای تفکیک طرز بیان شاعر به‌کار می‌بردم در واقع همان مسئله «سبک» بود.

در عین حال، شما نگاه کنید که شاعر برای رسیدن به «سبک» ویژهٔ خودش براساس انتخابی که می‌کند چه امکانات گسترده‌ای در برابر خود دارد. یک شاعر «طرز رفتار»اش را در میدان «زبان» متجلّی می‌کند، شاعری دیگر «فرم» را انتخاب می‌کند، یک شاعر هم «ساختمان» را انتخاب می‌کند. و سپس به‌تدریج طرز رفتارش به ثبات می‌رسد. البته توجه کنید که این انتخاب‌ها همیشه خودآگاه نیست و بیشتر ناشی از "default"های فرهنگی است که شاعر در طول زندگی در معرض تشعشع آنها قرار گرفته است.

شما اگر که در «دریایی‌ها»ی "رؤیایی" تعمق کنید می‌بینید که توجه او بیشتر به «فرم» است، اما به «شعر حجم» که می‌رسد بیشتر می‌رود به سوی بازی‌های زبانی. یا، به همان طریق، "رضا براهنی" اول بیشتر در «محتویات» کار می‌کند و بعد می‌رسد به «زبان».

به‌هرحال، در ادبیات فارسی مسئلهٔ کسب «سبک» از طریق رفتار زبانی بارزترین شکل را داراست و این امر البته راه می‌دهد به بحث‌های پست‌مدرنیستی فرانسوی‌ها، چون در شعر انگلیس «زبان» آنطور اهمیت ندارد که در فرانسه دارد؛ و به همین‌دلیل شما می‌بینید هم در روسیه هم در فرانسه هست که اینها جذب بازی‌های زبانی می‌شوند و کسب تشخص‌شان از طریق رفتارهای زبانی است.

س: استاد؛ در ادبیات انگلیسی هم مثلاً "شکسپیر" را داریم که بیشترین توجه را به «زبان» دارد.

ن: نه، اصلاً چنین چیزی نیست. زبان "شکسپیر" در توسعه و شکل گرفتن زبان انگلیسی بسیار مؤثر بوده اما این به معنی آن نیست که مهم‌ترین شاخصهٔ «سبکی» شعر "شکسپیر" تمرکز او بر «زبان» است.

تسلط بر «زبان» فرق می‌کند با استفادهٔ «سبکی» از «زبان» به‌عنوان مادهٔ کار، مثل سنگ برای مجسمه‌ساز. چنین رابطه‌ای در زبان انگلیسی کمتر مورد بحث قرار گرفته، در مقایسه با روسیه و فرانسه.

مثلاً شما در حوزهٔ ادبیات انگلیسی، بحث‌هایی «اصیل»، مثل ساختارگرایی و ساختارشکنی و یا نظریاتی همچون نظریه‌های "سوسور" و فرمالیست‌های روسی، را نمی‌بینید و همهٔ این نوع مباحث، ترجمه از روسی یا فرانسوی هستند. در زبان فارسی هم توجه‌ها به این‌دلیل بیشتر به منابع فرانسوی و روسی می‌شود که «تشخص سبک» شاعران ما بیشتر به رفتارشان با «زبان» برمی‌گردد.

من فکر می‌کنم که این یکی از نکات مفقوده در نقد ادبی است که به رفتار «سبکی» شاعران در حوزه‌های دیگر خیلی کم توجه شده است یا من ندیده‌ام که مثلاً کسی عمدهٔ توجه‌اش را بگذارد روی اینکه فرق شاعران با یکدیگر از لحاظ «ساختمان» شعر چیست.

س: الآن که خیلی بدتر و محدودتر هم شده است. حتیٰ اگر، به‌قول شما، به «فرم» هم توجه می‌شد باز هم خوب بود و می‌گفتیم به «فرم» توجه شده است. الآن حتیٰ آنهایی که مسئلهٔ «زبانی» را هم مورد توجه قرار می‌دهند به سرعت به سمت جنبهٔ فلسفی کار و محتوای کار می‌روند. در صورتی که «نقد نو» کمتر به این می‌پردازد که آفرینندهٔ اثر کی بوده و کجا زندگی می‌کرده، یا چرا این اثر را گفته و شأن نزول کار چه بوده و... اینها درجهٔ دوم و سوم اهمیت را دارند؛ نه اینکه بی‌اهمیت باشند ولی تمرکز اصلی باید روی خود متن باشد.

ن: یکی از مباحثی که می‌شود در مورد «سبک» مطرح کرد «حدود تغییرات سبکی» است که در کار شاعر اتفاق می‌افتد. چراکه وقتی ما در جدول خلاقیّت بیش از سی جزء را از هم تفکیک می‌کنیم، در مرحلهٔ ترکیب به صورت‌های بسیار گوناگونی می‌رسیم. شما نگاه کنید که اگر ما مثلاً سه عنصر را در کار خودمان داشته

باشیم در چیدن یا انتخاب نوع کنار هم گذاشتن این سه‌تا می‌توانیم به چندین صورت برسیم. می‌توانیم بگوییم ۱۲۳ یا ۱۳۲ یا ۲۱۳ یا ۲۳۱ یا ۳۱۲ یا ۳۲۱. یعنی با سه تا عدد ما می‌توانیم حدود ۶ انتخاب داشته باشیم. حالا ما اینجا بیش از ۳۰ جزء داریم که به‌صور مختلفی می‌توانند در کنار هم ترکیب شوند.

در واقع، هیچ وقت نمی‌توانیم بگوییم که تعداد «سبک‌ها» محدوند چراکه میزان «تنوع» آنقدر بالاست که شاید بشود گفت می‌توانیم چندین میلیون «سبک» داشته باشیم. هر «اقدام به ترکیب»، «سبکی» را به‌وجود می‌آورد. یک شاعر می‌آید «زبان» و «فرم» را انتخاب و ترکیب می‌کند و «سبک» کار خودش را در رفتار با اینها به‌وجود می‌آورد. دیگری می‌آید و «ییایی» و «ساختمان» را در نظر می‌گیرد، شاعری دیگر «زیبایی» و «ساختمان» و «فرم» را در نظر می‌گیرد. یعنی میزان تنوع آنقدر بالاست که نمی‌شود حدی برای آن قائل شد.

وقتی "نیما یوشیج" می‌گوید «من رودخانه‌ای هستم که از هر کجای من می‌شود آب برداشت» دقیقاً منظورش همین نکته است. یعنی که «سبک» همچون رودخانه‌ای است که هم پهنا دارد هم درازا دارد و هم حرکت دارد و هر لحظه نو می‌شود و بستگی به تو دارد که با کاسه‌ای که در دست داری به کجا می‌زنی و از کجا آب برمی‌داری و چقدر آب برمی‌داری. هرچقدر تعداد انتخاب‌های ما کمتر باشد «سبکِ» برآمده از کار ما هم زودتر امکانات خود را ارائه داده و تاریخ مصرف‌اش تمام می‌شود. به همین‌دلیل من در کتاب «صور و اسباب» کوشیدم نشان دهم که «سبک نیمایی» ـ در مثال رودخانه ـ چه مشخصاتی دارد و چند کاسه آب از آن برداشته شده و «خرده‌سبک»های «سبک نیمایی» را تشکیل داده‌اند و در کجا و کی «سبک نیمایی» همهٔ امکانات خود را ارائه داده و به پایان عمر خلاقهٔ خود می‌رسد و ازآن‌پس، خرده‌سبک‌ها به زندگی خود ادامه می‌دهند اما دیگر نوزایی در «سبک نیمایی» مقدور نخواهد بود.

همانطورکه می‌بینید ما از یک پلکانی پایین آمده و رسیده‌ایم به خانهٔ آخر که

خانهٔ «سبک» باشد. انگار که رسیده باشیم به ریشه‌های عمیق یک درخت و حالا برمی‌گردیم و نگاه می‌کنیم به منظره. در منظر ما، کوه و دشت و چمن و رودخانه و همهٔ اینها هست اما اینکه شاعر کدام را در توصیف خودش انتخاب می‌کند و با آن چه رفتاری می‌کند است که «سبک» منحصر به‌فرد او به‌وجود می‌آید.

س: استاد، تعداد میدان‌ها یا حوزه‌های انتخابی چه اثری دارد؟ آیا شاعری که میدان‌های متعددی را انتخاب می‌کند «سبک» کارش از «سبک» کسی که میدان‌های محدودی را برای کار انتخاب می‌کند برتر است؟ تعداد میدان‌های انتخابی "عمر خیام" در برابر قصیده‌های صد بیتی دیگران بسیار کمتر است اما تأثیر شگرف و جهانی آن انکارناپذیر است.

ن: اتفاقاً رسیدن به «سبکی» شخصی چندان ربطی به میدان‌های متعدد انتخابی ندارد و حتیٰ شاید بشود گفت که در کار هر شاعر «صاحب سبکی» انتخاب‌های میدانی محدود است.

مهم مهارت و تسلط در کاربرد امکانات میدان‌ها و حوزه‌های انتخابی است. تازه ممکن است که یک شاعر «زبان» و «فرم» و «زیبایی» را انتخاب کرده و در آنها مهارت پیدا کند اما ممکن است همین مهارت‌ها نیز در همان چند حوزهٔ انتخابی کم و زیاد باشند. من اتفاقاً فکر می‌کنم که انتخاب مثلاً ۷ تا از این ۹ میدان ممکن است که کار دست شاعر بدهد، چرا که انجام چنین کاری، آدم گردن‌کلفت می‌خواهد. به همین‌دلیل است که فکر می‌کنم در دیوان "حافظ" شما بیش از ۲۰ غزل پیدا نمی‌کنید که در اوج کار باشند. ما "حافظ" و «سبک» کارش را با ۳۰۰ غزل نمی‌شناسیم بلکه با همان ۲۰ غزل می‌شناسیم. یعنی آنچه می‌شود «طرز سخن حافظ» در همهٔ آثار او موجود نیست. در نسبت به آن ۲۰ غزل اعلا، بقیه تلاش‌هایی کارگاهی محسوب می‌شوند برای رسیدن به آن هدف.

در عین‌حال، توجه کنید که منظور من در اینجا یک شعر نیست بلکه مجموعهٔ آثار یک شاعر است که «سبک» کار او را مشخص می‌کند.

س: استاد، شما در اضعاف «سبک» به «شاخصه‌های تاریخی»، «شاخصه‌های فردی»، «تمایلات فکری»، و «پیروزی و شکست» اشاره کرده‌اید. لطف کرده وارد بحث در این مقولات شوید. در مورد ارتباط اینها با مسئلهٔ «سبک» هم صحبت کنید.

ن: حتماً. اما توجه داشته باشید که در اینجا، از ذکر کلمهٔ «تاریخی» منظورم تاریخ عمومی نیست بلکه تاریخ کار خود یک آدم است که طی آن «شاخصه‌های فردی» او نمودار می‌شوند و به صورت ثابتی در کار او حضور پیدا می‌کنند. یعنی «سبک» حاصل ثابت بودن رفتار تاریخی هنرمند است با ابزار و مواد کار یا محتویات اثرش. یعنی آن عناصر ثابتی که در کار یک شاعری وجود دارند و در طول زمان ثابت می‌مانند و نشانهٔ آن هستند که او، از میان این ۹ میدان، به‌طور مستمر و مکرر انتخابی خاص کرده است که تبدیل به مشخصهٔ کار او شده است.

مثلاً "اخوان" را با "ابتهاج" مقایسه کنید. "ابتهاج" اصلاً دارای ثبات شاخصه‌ها یا مؤلفه‌های فردی نیست. شما نمی‌توانید شعری از "ابتهاج" بشنوید و بلافاصله فکر کنید کار "ابتهاج" است مگر اینکه اطلاع قبلی داشته باشید. او گاهی‌وقت‌ها غزلی می‌گوید که از بسیاری از غزلیات "حافظ" بهتر است ولی اگر اطلاع قبلی نداشته باشید نمی‌توانید بدانید غزلی که می‌شنوید مال "حافظ" است یا "ابتهاج". علت را باید در پریشانی انتخاب‌های "ابتهاج" دانست. او در رفتار زمان‌مند (یا تاریخی) با مؤلفه‌های کار خودش استمرار ندارد.

س: جالب است. ممکن است بیشتر توضیح دهید؟

ن: من چند سال پیش، مقاله‌ای راجع به شعر "ابتهاج" نوشتم که باعث عصبانیت‌اش شد. "وودی آلن"، فیلمساز مشهور آمریکایی، فیلمی دارد به نام «زلیک» که داستان آدمی است که در ابتدای فیلم با هر کس که گفتگو می‌کند عین او حرف می‌زند و بعد، رفته‌رفته این تقلید به جسم‌اش هم سرایت می‌کند. یعنی با آدم لاغر که می‌نشیند لاغر می‌شود و با آدم چاق که می‌نشیند چاق می‌شود. در آن

مقاله، من با این داستان شروع کردم و گفتم که «ابتهاج "زلیک" شعر ایران است» برای اینکه مثنوی می‌گوید از "مولانا" بهتر، غزل می‌گوید گاه از "حافظ" بهتر، شعر نو می‌گوید به‌ندرت از "نیما" بهتر. ولی نتیجهٔ این عملیات منجر به آن نمی‌شود که بفهمیم و بگوییم که "ابتهاج" هم برای خودش «سبک» معینی دارد.

س: یعنی در مقولهٔ «سبک» به کارش ارزش منفی دادید؟

ن: بله. او همهٔ میدان‌های پیش از «ژانر» را به‌راحتی طی کرده است اما در مرحلهٔ «روان»، که هنرمند در آن به «تشخص» می‌رسد، پای "ابتهاج" لنگ می‌شود و می‌شود گفت شعر او جسم و روح دارد اما «روان» تشخص‌آفرین ندارد. این آدم «تشخص» ندارد. "ابتهاج" یک آدم همه‌فن‌حریفی است که دارای تشخص نیست. حتیٰ "سیاوش کسرایی"، که انگشت کوچکهٔ "ابتهاج" هم نیست، تشخص بیشتری از "ابتهاج" دارد.

س: حالا که فکر می‌کنم می‌بینم که حرف‌تان دقیق است. ولی واقعاً عجیب است که آدمی اینقدر توانایی و قدرت و مهارت داشته باشد ولی «سبک» نداشته باشد. در صورتی که شاعری دیگر که یک‌چهارم مهارت او را دارد «صاحب سبک» باشد. آیا نمی‌شود گفت که این وضعیت نتیجهٔ هوشمندی بیشتر است؟

ن: نمی‌دانم. اینها را شما روانشناسان و روانکاوان باید توصیح دهید. اگر وضعیت مورد بررسی نتیجهٔ میزان هوشمندی باشد باید پرسید که خود این هوشمندی چیست که باعث می‌شود یک آدم «تشخص» پیدا می‌کند و یکی پیدا نمی‌کند.

س: استاد، منظورتان از «پیروزی و شکست» چیست؟

ن: «پیروزی و شکست» را فقط به‌عنوان ارزیابی نهایی آوردم. چراکه مقولهٔ «سبک» نشان‌دهندهٔ نهایی کارنامهٔ یک شاعر است و روشن می‌کند که شاعر مورد نظر در «شخصیت‌یابی» و «یگانه‌شدن» پیروز شده یا شکست خورده است.

س: استاد، درست است که بگوییم این «پیروزی و شکست» زمان‌مند است و در طول زمان به دست می‌آید؟

ن: البته. داشتن «سبک» شخصی و اختصاصی، حاصل سالیان زندگی یک شاعر است. معنی «سبک» هم همین است. یعنی شما نمی‌توانید با یک شعر راجع به «سبک» یک شاعر بحث بکنید، باید مجموعه‌ای حداقلی از آثارش را جلوی خودتان بگذارید تا بتوانید به نتیجه برسید. به همین دلیل خود شما کلمهٔ «زمان‌مند» را به‌کار بردید. این حاصل پروسه‌ای است که در طول زمان اتفاق می‌افتد. من اصلاً هنوز نمی‌دانم که در نقد ادبی روزمره آیا می‌توانیم به «سبک» هم بپردازیم یا نه؟

س: یعنی وقتی یک شعر، یا یک کتاب را در نظر بگیریم؟

ن: بله. چون با مجموعهٔ آثار شاعر طرف نیستیم تا بتوانیم تشخیص بدهیم که او یکی از کسانی است که «متشخص» و «صاحب سبک»خواهد شد. هرچه بگوییم از حوزهٔ حدس و گمان بیرون نمی‌رود.

من وقتی ۵۰ سال پیش صفحات «کارگاه شعر» را در "مجلهٔ فردوسی" اداره می‌کردم، بعد از ۲ سال کار، ۱۰ شاعر را انتخاب کردم و گفتم که اینها شاعران آیندهٔ ایران هستند. در واقع، طی آن دو سال اینطور تشخیص داده بودم که اینها دارای لوازم ارائهٔ «سبک معین و شخصی خودشان» هستند. یک بالقوگی بارز.

البته پنج سالی نگذشته بود که انقلاب آمد و همه چیز را بهم ریخت و هر کسی یا آوارهٔ جایی شد و یا کار دیگری کرد. ولی آن لحظه، تشخیص من این بود که مثلاً شاید بهترین شاعری که در آینده خواهیم داشت زنده‌یاد "نصیر نصیری" است، چرا؟ برای اینکه این آدم رسیده بود به حوالی «سبکی» که در آن تکلیف شاعر با «تصویرسازی»، با «فرم»، با «ساختمان»، و همهٔ اینگونه حرف‌ها مشخص می‌شد. می‌دیدی که دارد در سر جای خودش جا می‌افتد. البته این آدم بعد رفت مجاهد شد، به عراق هم رفت، از "اشرف" بیرون‌اش کردند و دَم مرز رها شد. بعد وزارت اطلاعات او را به اوین برد. او در زندان مقدار زیادی شعر گفته بود که "ایرج مصداقی"

آنها را به حافظه سپرده و آورده بیرون و من می‌بینم که همهٔ آن چیزهایی گفته بودم در این شعرها موج می‌زنند. ولی هیچکس "نصیر نصیری" را نمی‌شناسد، به‌خاطر اتفاقاتی که در زندگی او افتاده است. اگر انقلاب رخ نمی‌داد، اگر شعرهایش مرتب در مطبوعات چاپ می‌شد، به نظر من، او یکی از شاعران بزرگ ایران می‌شد. به‌هرحال منظور من این است که در طول زمان است که می‌توان تشخیص داد که در کار یک شاعر، استطاعت رسیدن به «سبک معین شخصی» وجود دارد یا نه.

س: استاد، فکر نمی‌کنید که گاه با یک شعر هم می‌شود فهمید که شاعرش صاحب جنمی خاص است و حال و هوای اختصاصی «سبک» کارش را تشخیص داد؟

ن: البته می‌توان گفت که بحث «سبک» را می‌شود به دو گونه تقسیم کرد: حضور «سبک» در یک کاری معین، و حضور آن در کلّ مجموعه آثار یک شاعر. به همین‌دلیل هم در ابتدای بحث‌مان به «سبک‌های توضیحی و تشریحی و تشویقی و روایی» اشاره کردم و گفتم که اینها را هم می‌شود جزئی از بحث‌های «سبک‌شناسی» آورد. شما وقتی یک شعر را می‌خوانید، می‌توانید بفهمید که در اینگونه مقولات مربوط به «سبک» با چه نوع شعری روبرو هستید. اما این را هم عرض کردم که یک‌مرتبه می‌بینید که بحث «سبک» به‌تدریج تبدیل به بحث «ژانر» می‌شود. اما تصدیق می‌کنم که یک شعر برجسته لزوماً دارای عناصری است که می‌توانند بالقوگی وجود «سبک» را گواهی دهند.

س: پس فکر می‌کنم لازم است در مورد نحوهٔ جدا ساختن بحث «ژانر» از «سبک» هم توضیح بیشتری بدهید.

ن: در جدول خلاقیّت و دربارهٔ میدان «ژانر» نوشته بودم «عاشقانه، حماسی، مرثیه‌ای، پلیسی، کارآگاهی، جنگی...». به اینگونه برچسب‌ها «ژانر» (یا نوع) می‌گویند. ولی «سبک» بیشتر به نحوهٔ رفتار شاعر با مصالح شعرش توجه دارد.

درواقع، سه مقولهٔ «موضوع»، «ژانر» و «سبک» خیلی با هم رابطه دارند و به‌هم نزدیک هستند؛ درست همانگونه که «زبان» و «فرم» و «ساختمان» به‌هم نزدیک‌اند. یعنی همیشه بین «موضوع»، «ژانر» و «سبک» رفت و آمدی وجود دارد. مثلاً می‌گویند «فلانی موضوع‌های پلیسی را انتخاب می‌کند». در اینجا می‌بینید که هم اشاره به «موضوع» وجود دارد و هم رجوع به «ژانر».

س: می‌شود خواهش کنم که یک جمع‌بندی از مجموعهٔ آنچه گفته‌اید اراده دهید؟

ن: توجه کنید که، تا اینجا، نوع کارمان بر روی «جدول خلاقیّت: دارای روش «تجزیه کردن» بوده و ما آمده‌ایم مصالح کار را از هم جدا کرده‌ایم تا بتوانیم راجع به تک‌تک آنها صحبت کنیم. اما در انتهای جدول به‌جایی رسیده‌ایم که باید همهٔ اینها را ــ مثل سازهای یک ارکستر ــ به‌هم وصل و هماهنگ کنیم تا بتوانیم به آن پدیدهٔ «پیدایشی» که «سبک» نام دارد برسیم.

ما در کار تجزیه با تک‌تک سازها آشنا شده‌ایم اما اصل کار، ترکیب اینها با هم است که اثر را می‌سازد. در «ترکیب» همهٔ سازها وجود دارند و «مجموعاً» آن پدیدهٔ پیدایشی را به‌وجود می‌آورند که حاصل همکاری و هماهنگی آنهاست.

س: آیا می‌شود اینگونه گفت که اثر هنری در ساخت و اجرا، پدیده‌ای «ترکیبی» است ولی منتقد کارش تجزیهٔ این عناصر است برای درک و نشان دادن نقش و کارکرد هر جزء در آن مجموعه؟

ن: بله. اینطور هم می‌شود گفت. به نظر من اصل کار، درک گوهر ترکیبی پدیده‌های «پیدایشی» است. یعنی رسیدن به پدیده‌هایی مثل «سبک»، «زیبایی» و «هارمونی». مگر «هارمونی» چیست؟ اجزائی که در تجزیه می‌توانند ضد هم باشد اما در ترکیب طوری به‌کار می‌روند که با هم هماهنگ هستند، به‌اصطلاح «هارمونیک» هستند و یک پدیدهٔ زیبایی را خلق می‌کنند.

بخش سوم:

آفرینش و نقد

فصل شانزدهم:

یک نگاه عمودی

س: استاد، آیا به پایان جدول خلاقیّت رسیده‌ایم؟

ن: هم آری و هم نه. فکر می‌کنم بد نباشد دو سه نکتهٔ دیگر را هم در مورد «جدول خلاقیّت» بگوییم و تمام‌اش کنیم.

س: حتماً. سراپا اشتیاقم.

ن: من می‌گویم تا به‌حال بر روی جدول، به‌صورت افقی حرکت می‌کردیم. مثل قطاری که سه واگن «جسم» و «جان» و «روان» داشته باشد و هر واگن هم در داخل خود به اتاق‌های کوچک‌تری تقسیم شود. ما قطار را روی یک ریل که به ناچار به‌صورت افقی حرکت می‌کند گذاشتیم. و در پایان هم گفتیم که ما به هر اتاق (یا میدان یا خانه؛ هرچه بخوانیم‌شان) که می‌رسیم، مجموع مباحث مربوط به آن به همهٔ اتاق‌های پشت سرش هم اطلاق می‌شود. مثلاً، اگر به‌خاطرتان باشد، وقتی به «زیبایی» رسیدیم گفتیم که زیبایی امری «در خود»

نیست و به همهٔ آنچه تا خانهٔ «زیبایی» گفته‌ایم ــ مثلاً در «ساختمان»، در «فرم»، در «زبان»، در «محتوا») مربوط می‌شود. از آنها «جان» می‌گیرد و به آنها «جان» می‌بخشد.

اما، امروز می‌خواهم پیشنهاد کنم که سه تا واگن را از هم جدا کنیم و بالای سر همدیگر قرار دهیم. یعنی این سه تا را «طبقه» بخوانیم و به‌صورت عمودی روی هم بچینیم. در این‌صورت می‌توانیم به رابطهٔ عمودی خانه‌ها هم توجه کنیم و ببینیم که «موضوع» و «فرم» و «ژانر» روی هم قرار دارند، «محتوا» و «ساختمان» و «حال و هوا» هم روی هم هستند و «زبان» و «زیبایی» و «سبک» هم روی هم چیده شده‌اند. و ما می‌توانیم دربارهٔ این «روابط عمودی» هم صحبت کنیم.

س: خیلی مکانیسم جالبی است. مثل اینکه دریچهٔ تازه‌ای بر روی فهم شعر باز شده باشد.

ن: گفتن اینکه «شاملو شاعر بزرگی است» نوعی فتوا دادن است. اهل سیاست و مبارزه، او را به این‌دلیل بزرگ می‌دارند که او شاعری سیاسی است. اما، ما می‌دانیم که بزرگی او به‌عنوان یک شاعر، به سیاسی بودن او مربوط نیست. ما، به کمک «جدول خلاقیّت»، که هم می‌توان به‌صورت یک نظم دنبال هم با محوری افقی نگاهش کرد و هم می‌شود سه سطح را بر فراز یکدیگر قرار داد، در مجموع حداقل به ۳۶ مقوله می‌رسیم و شعر او را از همهٔ این جهات بررسی می‌کنیم تا در انتهای تحقیق خود دریابیم که او به‌راستی شاعر بزرگی است یا نه.

در واقع با کمک به‌کار گرفتن خطوط افقی و عمودی خانه‌های این جدول است که می‌توانیم به‌صورتی مستدل بگوییم که چرا فلان شاعر هیچی نمی‌شود و یا شاعری دیگر رهسپار قله‌های بلند جاودانگی است.

همچنین درک ما به‌اندازهٔ توان ما در پرداختن به تعدادی از این خانه‌هاست.

«مخاطب» هر چقدر تحصیلکرده‌تر، آزموده‌تر، و ماهرتر باشد بیشتر می‌تواند متوجه ارزش کار بشود. شما یک آدم ناآشنا به موسیقی کلاسیک فرنگی را بردارید و برایش سمفونی‌های "بتهون" را پخش کنید. خُب نمی‌فهمد جریان چیست. احتمالاً حدش به موسیقی "آغاسی" می‌رسد. مخاطب باید آمادهٔ دریافت یک سمفونی باشد تا بتواند ارزش‌های آن را درک بکند.

فصل هفدهم:

ضریب‌ها و مکاتب نقد

س: استاد، از این «جدول خلاقیّت» شما چگونه می‌شود در نقد شعر استفاده کرد؟

ن: در پاسخ شما فکر می‌کنم باید به دو نکته اشاره کنم: یکی اینکه در نقد هنر و به‌خصوص شعر، کسی که دست به‌کار می‌زند لزوماً ارزش و اهمیت میدان‌های ۹گانه را مساوی هم نمی‌داند و بعضی را مهم‌تر از بعضی دیگر به‌حساب می‌آورد. ما می‌توانیم این برتری‌ها را با دادن ضریبی، مثلاً از یک تا ده مشخص کنیم.

س: آیا راه مشخصی برای دادن این ضرایب وجود دارد؟

ن: پرسش جالبی است برای اینکه در همینجاست که بحث «وجود مکاتب مختلف نقد ادبی» پیش می‌آید. مثلاً یک منقد به «زبان» خیلی اهمیت می‌دهد و بیشترین ضریب را به «زبان» می‌دهد. یا من که به «ساختمان» خیلی اعتقاد دارم

بیشترین ضریب را به آن می‌دهم. یا کسی که فرمالیست است بیشترین ضریب را به «فرم» می‌دهد. در این مورد نمی‌شود به یک وحدت نظر رسید. به همین‌دلیل هم هست که مکاتب مختلف وجود دارند. آقای "براهنی" یک شعری را از دید خودش بررسی می‌کند، آقای "دستغیب" از دید خودش، "محمد حقوقی" از دید خودش. تفاوت اینها با هم ـ چه بدانند و چه نه ـ در ضریب‌هایی است که به «میدان‌ها» و «حوزه‌ها» می‌دهند.

س: با وجود نُه «میدان» و حدود سی‌وشش «حوزه» می‌شود حدس زد که هیچ‌وقت نمی‌توان ادعا کرد که روند تولید مکاتب نقد به پایان خود رسیده است. چرا که ترکیب‌هایی که در این جدول می‌شود درست کرد و ضریب‌هایی که به هر بخش داده می‌شوند آنقدر زیادند که می‌شود گفت تعداد کشف‌نشده‌هایشان بیشتر از کشف‌شده‌هاست.

ن: کاملاً درست است. آیندهٔ نقد هنری و ادبی و شعری، پر از احتمالات است. به‌خصوص که انتخاب ضریب برای هر «میدان» لزوماً یک گزینهٔ شخصی نیست و اوضاع اجتماعی و ادبی و حتیٰ سیاسی بر امر دادن ضریب اثر دارد. در دههٔ ۱۳۵۰، تا به مقطع انقلاب برسیم، «شعر سیاسی» در نقد سیاسی بیشترین نمره را می‌گرفت. اما ترس پس از انقلاب کمک کرد تا مکاتبی مطرح باشند که بتوانند شعر را از سیاست دور کنند. نه‌تنها از لحاظ موضوعی بلکه حتیٰ از لحاظ مفهومی.

س: اقبال عمومی چی؟

ن: اقبال عمومی می‌تواند دو واکنش داشته باشد؛ یا دو نوع منقد را بپروراند. یکی منقدی که به اقبال عمومی بی‌اعتناست و شعریّت اثر برایش مهم است و یکی هم منقدی که از اقبال عمومی الهام می‌گیرد و ضریب‌هایش برای خانه‌های جدول ما در راستای تأیید اقبال عمومی است. البته بحث‌های کنونی ما ربطی به گرایشات مختلف ناقد شعر ندارد بلکه به ابزاری که او از آنها برای بیان داوری خود سود

می‌جوید مورد نظر است. به‌هرحال وجود نوعی از «پوپولیسم» را در نقد امروز ما نمی‌توان منکر شد.

س: آیا این گزینش ضریب برای خانه‌های جدول شما، خود ناشی از تعریفی نیست که ناقد برای شعر دارد؟

ن: حتماً چنین است. یعنی اگر در این قضیه منقد لنگ بزند اصلاً به شعر نرسیده که ما بتوانیم راجع به جوانب دیگر کارش صحبت کنیم.

س: استاد، مگرنه این است که «نقد نو» علیه اقبال عمومی، یا مسائل بیرون از اثر، به‌وجود آمده است و گفته شده که بیولوژی و تاریخ و زندگی فرد و شأن نزول و این چیزها را باید بریزیم دور؟ ما با یک اثر مادی به نام متن روبرو هستیم و هیچ راهی وجود ندارد جز اینکه دقیقاً به تجزیه، تحلیل و ترکیب متن بپردازیم.

ن: شما درست می‌گویید. گزینشی که من می‌گویم هم در همین محدودهٔ داخل شعر پیش می‌آید. مثلاً من می‌گویم می‌خواهم قضاوت خودم را با نحوهٔ «ساختار» بندی شروع کنم، "براهنی" می‌گوید من با «زبان» آغاز می‌کنم، "رؤیایی" می‌گوید من با «فرم» و «زبان».

س: یا "نادرپور" که به «زیباییِ» سخن بیشتر از چیزهای دیگر اهمیت می‌داد.

ن: البته ما "نادرپور" را به‌عنوان منقد شعر نمی‌شناسیم. شما دارید از طرف شاعر نگاه می‌کنید و من از طرف منقد. و می‌گویم به من ربطی ندارد که "نادرپور" به چه اهمیت می‌دهد. این منِ منقد هستم که می‌خواهم شعر "نادرپور" را نگاه کنم و برای این کار با جدولی کار می‌کنم که ضرایب خانه‌هایش را خودم انتخاب کرده‌ام.

س: استاد، این را متوجه شدم. فقط می‌خواهم بگویم که شاعر هم در تربیت ذهنی خودش، جدولی از ضرایب را دارد که زایندهٔ ویژگی‌های شعرش هستند. مثلاً اگر بخواهیم شعر "نادرپور" را بررسی کنیم می‌توانیم به این

هم اشاره کنیم که او در جدول خلاقیّت، بیشتر توجه‌اش معطوف به کدام عنصر بوده است. من از این جهت است که می‌گویم برای "نادرپور" مثلاً عنصر «زیبایی» بیش از دیگر عناصر مهم بوده است.

ن: بله. به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کنید که نباید از آن غافل بود.

فصل هجدهم:

پایانه

س: استاد، طبق قراری که داشتیم این نشست آخر گفتگوی ماست و من باید یک نکته را در نزد شما اقرار کنم: من مثل کسی شده‌ام که رازی را می‌دانم اما نمی‌توانم به آسانی آن را افشا کنم و بازگویم. چراکه من در مسیر این بحث‌ها به این نکته واقف شده‌ام که اگر می‌توانستم شعر را زیر میکروسکوپ بگذارم می‌دیدم که شعر پدیده‌ای ترکیبی است که از به‌هم پیوستن و هماهنگی و همکاری حدود چهل جزء به‌دست می‌آید. درنتیجه در بعضی نشست‌ها وقتی می‌بینم که شخصی دارد دربارهٔ شعر صحبت می‌کند و حداکثر به دو تا از این اجزاء اشاره می‌کند و دو ساعت سر منبر می‌رود، در دلم می‌گویم کاش وسیله‌ای پیدا می‌شد و افراد این جمع هم از مفاد گفتگوی ما باخبر می‌شدند.

البته یک‌بار، در مجلسی، نتوانستم از گفتن این حرف خودداری کنم که

«من هرچه در ادبیات امروز ایران به کار منتقدان شعرمان (از "دستغیب" و "حقوقی" گرفته تا "سمیعی" و "براهنی" و "شفیعی کدکنی") دقت می‌کنم می‌بینم که هیچ‌کدام به موضوع شعر به‌صورتی همه‌جانبه نگاه نکرده‌اند. ولی من اخیراً با گنجی آشنا شده‌ام که به من نشان می‌دهد که ارزیابی واقعی یعنی چه، هنر خوب و بد یعنی چه؟»

آن‌روز در برابر اصرار دوستان، جریان بحث خودمان را بازگو کردم و از زبانم درآمد که «دکتر نوری‌علا یک عمری زحمت کشیده و نشسته و به همهٔ این مسائل فکر کرده و یک جدولی را طراحی کرده‌اند که راهگشای همه‌جانبهٔ شاعر و منقد شعر است. و وقتی حاصل گفتگوی یک‌سالهٔ من با ایشان به‌صورت کتاب بیرون بیاید شما هم با این گنجینه آشنا خواهید شد. و اگر هم به دلایلی این گفتگو به‌صورت کتاب درنیامد، من سعی می‌کنم برای شما یک سلسله جلساتی بگذارم و اینها را برای شما تشریح کنم». دوستان ما پس از شنیدن سخنان من، خیلی خوشحال شدند و گفتند ما خیلی مشتاق شدیم.

ن: ممنونم. این لطف شما به منی است که چندین دهه از نفس شاعران و منقدان جوان وطنم دور افتاده‌ام. حال که شما اینگونه دربارهٔ این مختصر که در گفتگومان مطرح شده صحبت می‌کنید اجازه می‌خواهم من هم چند کلمه‌ای در مورد علاقه‌ام به گفتگو با شما بگویم.

ببینید، من دیده‌ام که شما دارید پایان‌نامهٔ پزشکی خودتان را روی یک امر مادی و قابل اندازه‌گیری؛ یعنی ساختار و کارکردهای مغز انسان می‌نویسید. این برای من جالب است که یک آدمی که به طرف روانپزشکی و روانشناسی و این‌حرف‌ها رفته، به‌جای داستان‌پردازی‌های مرسوم، دارد روی ساختمان مغز کار می‌کند. برداشت کلّی من این است که تمایل شما به «مصالح مادی» کار است، حالا انسان است، شعر است، هر چیزی هست. من آن رؤیاهای پیامبرانه و شعور نبوت و

خرافاتی را که بعضی‌ها می‌گویند در شما نمی‌بینم. و این احساس نزدیکی به همدیگر را به این‌دلیل می‌دانم. این برای من جالب است. برای اینکه اکثر آدم‌هایی که می‌آیند و می‌خواهند در حوزهٔ شعر و ادبیات حرف بزنند بیشتر انشاء می‌نویسند. ولی اینکه آدم به مادیّت کار نگاه کند و ببیند از دل این مادیّت چی برمی‌خیزد برای من مهم است.

من نمی‌دانم چرا از همان اولی که در زندگی‌ام وارد این مسائل شدم همیشه همین تمایل را داشته‌ام. مثلاً شروع کتاب «صور و اسباب» را نگاه کنید: با نیشی به گفتهٔ "اخوان ثالث" که شعر را «حاصل دمیدن شعور نبوت در شاعر می‌داند» شروع می‌شود. برای من پیدا کردن اینکه اساساً «تخیّل» چگونه ساخته می‌شود و یا «واقعیت» چیست مهم بوده. همیشه به مادیّت قضیه علاقه‌مند بوده‌ام. حوصلهٔ شعارهای هذیانی را نداشته‌ام. منظورم این است که نزدیکی ما به همدیگر یک مقداری ریشه‌هایش در آن است که من می‌بینم شما هم تمایلات‌ات این طرفی است تا آن طرفی.

س: کاملاً درست می‌گویید استاد. من همان روز اول هم خدمت شما عرض کردم که سال‌ها پیش «صور و اسباب» شما شیفته‌ام کرد. شاید پانزده سال پیش یا بیشتر خواندم‌اش. گفتم این آن‌چیزی است که من می‌خواهم. من می‌خواهم کسی به شکل عینی بیاید زبان و شعر و ادبیات را بررسی کند؛ نه اینکه براساس سلیقهٔ خودش، یا براساس شاخصه‌های موهوم.

اکنون هم فکر می‌کنم که استاد، بهتر است پس از دو کتاب «صور و اسباب» و «تئوری شعر» حاصل این گفتگو را ــ که دوست دارید «معماری شعر» خوانده شود و براساس «جدول خلاقیّت» شما انجام شده ــ حتماً منتشر کنید تا سه‌گانهٔ شما تکمیل شود. جدول خلاقیّت شما واقعاً کامل‌کنندهٔ آن دو کتاب است. اضلاعی هستند که به همدیگر مرتبط

می‌شوند. من آن مطلبی را که دوست دارم به‌صورت مقدمهٔ کتاب «معماری شعر» بیاوریم ــ و اصلاً برای شمارهٔ مخصوص یک مجلهٔ اینترنتی نوشته شده بود ــ بی‌پایه ننوشتم، بلکه کوشیدم تا گفته باشم که ذهن شما به‌صورتی کاملاً مادی و فرمال و مشخص و عینی کار می‌کند. یا آن هشت‌ضلعی منتظمی که پیدا کرده بودم. فکر کردم خود من هم همینجوری به این مسائل واقعاً علاقمند هستم و فکر می‌کنم که راهی بجز این نیست. یعنی هنر باید وارد عرصهٔ سنجهٔ علمی بشود. خواه و ناخواه زبان و ادبیات باید تن به این چیزها بدهند، به این شاخص ها.
شما این کار را کرده‌اید. صحبتی که در این‌مدت با همدیگر داشتیم، باعث شد تا به کتابی که خودم می‌نوشتم هم یک مقدار کامل‌تر برخورد کنم. من، به شیوهٔ کار مرسوم در دانشکدهٔ طب، به‌جای برشمردن و توقف در ضعف‌ها، خواستم به اختلالات شعری برخورد کنم. طبیب وقتی از پاتولوژی حرف می‌زند می‌خواهد آسیب‌ها و اختلالات را بشناسد.

ن: بله، من کتاب شما را، به همّت خودتان، خوانده‌ام و با روش کار شما آشنا هستم. و همین علم‌مداری شما، مرا بر سر ذوق آورد که هر هفته با شما گفتگو کنم.

س: استاد. برایتان عمری بلند و پُرحاصل آرزو می‌کنم.

به‌جای یادداشت آخر

نامه‌ای به یک شاعر جوان در ایران

دوست جوان و گرامی‌ام،

در این مختصر می‌خواهم از قواعدی صحبت کنم که در سیر زندگی هشتاد ساله و آشنایی با شاعران ایران و دنیا دریافت کرده‌ام.

در اینکه شما شاعرید شکّ ندارم. اما از نظر من، شاعر دو شخصیت دارد: یکی شخصیت «از خودبی‌خود» یا «ناآگاه» و یکی هم شخصیت «آگاه و مداخله‌گر». شاعری که یکی از این‌دو را نداشته باشد نمی‌تواند در باغستان فرهنگ وطن‌اش درختی تنومند شود.

شخصیت بی‌خود یا ناآگاه، بیشتر تحت فشارهای عاطفی ــ مهم‌تر از همه عشق، و پس از آن، همهٔ عواطف دیگر بشری و ازجمله اندیشه به مرگ ــ مطالبی را بر روی کاغذ می‌آورد. از نظر من، حاصل کار حکم کسی را دارد که مقداری آجر و خاک و سیمان و در و تخته و پنجره را بر روی زمینی ریخته باشد تا خانه‌ای بسازد. سهم ناخودآگاهی در همین حد است.

سپس شخصیت آگاه دست به‌کار می‌شود.

من برای کار او قواعدی را اجرایی می‌دانم:

۱. شعر هم نوعی تلاش برای ایجاد رابطه با مخاطب و مخاطبان است. شعری که هیچ روزن ورودی برای مخاطبه نداشته باشد شعر نیست، هذیانی است که گاه سر از دریای نامفهومی بیرون می‌کشد و چهره‌ای نشان می‌دهد و بلافاصله برمی‌گردد و در دریای نامفهومی و لالی خود غوطه می‌خورد.

۲. از "نیما" به‌بعد، شعر قطعه‌ای است منسجم و دارای یک «درِ ورودی» جذاب که مخاطب را به درون دعوت می‌کند، سپس «چینش اجزاء» به‌صورتی‌که راهنمای مخاطب برای گردش در شعر باشد، و عاقبت «دری خروجی» که بتواند شعر را تا مدت‌ها در ذهن خواننده زنده نگاه دارد و تجربهٔ خواندن شعر را به حادثه‌ای تبدیل کند.

۳. به این نوع مرتب کردن «ایجاد ساختمان» می‌گویند. شما، به‌عنوان یک مهندس، تکه‌هایی را (که من «شعرک» می‌خوانم‌شان) و ناخودآگاه‌تان آنها را تقریر و تحریر کرده، از هم جدا می‌کنید. یکی را به‌عنوان «در ورودی» (برای جلب مخاطب) انتخاب می‌کنید. یکی را برای «در خروجی» (برای اینکه کارتان در ذهن او برای مدت‌ها بماند). و هردوی این گزیدن‌ها بهتر است براساس ایجاد غافلگیری باشد که جاذب‌ترین برخورد شما با مخاطب‌تان است.

۴. می‌ماند «چینشِ» بقیهٔ تکه‌ها. این چینش شما را وادار می‌کند که «موضوع» یگانه‌ای را برای شعر در دست ساختمان‌تان در نظر بگیرید. «موضوع» (یا سوژه) مقصودی است که قصد بیان آن را برای مخاطب دارید. «موضوع» آنگاه در هیئت «مضمون» راهنمای شما می‌شود. «مضمون» پخش شدن «موضوع» است در تمام تکه‌های شعر.

۵. پس می‌توان مدارج کار را چنین نوشت:

الف: نوشتن عاطفی بی‌خودانه یا ناآگاه؛

ب: کوشش برای یافتن موضوع و مقصود شعر؛

پ: جدا کردن تکه‌ها (شعرک‌ها) از هم؛

ت: انتخاب تکهٔ اول (در ورودی) شبیه دام چیدن جذاب برای جلب مخاطب؛

ث: انتخاب تکهٔ آخر (در خروجی) برای غافلگیر کردن مخاطب، به‌طوری‌که شعر تا مدت‌ها در ذهن‌اش بماند؛

ج: چیدن بقیهٔ تکه‌هایی که مضموناً گویای بخشی از موضوع‌اند. (تکه‌هایی که با «موضوع» رابطهٔ مضمونی نداشته باشند کنار گذاشته شوند) به‌صورتی‌که هر یک مخاطب را به تکهٔ بعدی تحویل دهد؛

چ: کنار گذاشتن شعر، لااقل برای یک روز تمام؛

ح: ویراستاری دوباره و چندباره. بررسی انتخاب‌ها و چینش‌های مختلف؛

۶. از مصدر «شاعرانه رفتار و زندگی کردن» پرهیز کنید. بیشتر فکر کنید مجسمه‌ساز و معمارید. چراکه هیچ کدام نمی‌توانند بدون داشتن نقشه‌ای معین و کارآمد دست به خلاقیّت بزنند.

با مهر و دوستی

اسماعیل نوری‌علا

اول مهر ۱۴۰۱