

معماری شعر

در گفتگو با اسماعیل نوری علا (پیام)

گفتگوپرداز: سعید محمد حسنی

معماری شعر

در گفتگو با اسماعیل نوری علا (پیام)

گفتگوپرداز: سعید محمد حسنی

معماری شعر

در گفتگو با اسماعیل نوری‌علا (پیام)

نویسنده: م

طراح جلد: نی

ویراستار و صفحه‌آرا: آرش امیری

ناشر: انتشارات فروغ

نوبت چاپ: اول، تابستان ۱۴۰۲ (۲۰۲۳ میلادی)

شابک: ۹۷۸-۳-۹۶۵۳۱-۰۶۶-۴۴۴

کلیه حقوق این کتاب محفوظ است.

Forough Publishing

Jahnstraße 24, 50676 Köln

Germany

Tel: 0049 221 923 57 07

www.forough-book.com

Info@forough-book.com

ISBN: 978-3-۴۴۴۴

فهرست

پیشگفتار	۷
ضلع یک) معماری و ساختمان	۸
ضلع دو) فرم و فرماسیون	۹
ضلع سه) تخیل و خلاقیت	۱۰
ضلع چهار) تمرکز و برنامه‌ریزی	۱۰
ضلع پنج) سازماندهی و نظریه	۱۱
ضلع شش) تجسم و تصویر	۱۲
ضلع هفت) وضوح و ساختگرایی	۱۳
ضلع هشت) ارتباط، ضد ارتباط	۱۳
غیاب و خسران	۱۵
بخش یکم: کلیات	۱۹
فصل نخست: موازنه و فکر سفر	۲۱
فصل دوم: مقدمات سفر	۳۹
فصل سوم: خلاقیت	۴۹
فصل چهارم: تجربه‌های کارگاهی	۵۹
فصل پنجم: ارتباط با مخاطب	۶۹
فصل ششم: انسجام	۸۱

۹۵	بخش دوم: میدان‌های آفرینش.....
۹۷	فصل هفتم: سطح اول: جسم میدان اول: موضوع
۱۱۱	فصل هشتم: همچنان سطح اول: جسم میدان دوم: محتویات
۱۱۹	فصل نهم: همچنان سطح اول: جسم میدان: زبان
۱۲۵	فصل دهم: سطح دوم: جان بخشی میدان اول: فرم
۱۳۱	فصل یازدهم: همچنان سطح دوم: جان بخشی میدان دوم: ساختمان
۱۴۱	فصل دوازدهم: همچنان سطح دوم: جان بخشی میدان سوم: زیبایی
۱۶۱	فصل سیزدهم: سطح سوم: روان میدان اول: نوع = ژانر
۱۷۱	فصل چهاردهم: همچنان سطح سوم: روان میدان دوم: حال و هوا (اتمسفر)
۱۸۳	فصل پانزدهم: همچنان سطح سوم: روان میدان سوم: سبک
۱۹۷	بخش سوم: آفرینش و نقد
۱۹۹	فصل شانزدهم: یک نگاه عمودی
۲۰۳	فصل هفدهم: ضریب‌ها و مکاتب نقد
۲۰۷	فصل هجدهم: پایانه
۲۱۱	به جای یادداشت آخر
۲۱۱	نامه‌ای به یک شاعر جوان در ایران

پیشگفتار

(دکتر سعید محمد حسنی)

از دوستی من با دکتر "اسماعیل نوری علا" حدود یک سال می‌گذرد. کتاب حاضر هم حاصل این دوستی است که مطالب آن به صورت نشست‌های دوساعتۀ هفتگی در اتاق مجازی «اسکایپ» بین من و او ردوبدل شده و محتوای آن تأییدکنندۀ مطالبی است که من در اردیبهشت ۱۴۰۰ در مورد او برای شمارۀ مخصوص نشریۀ اینترنتی "آوانگاردها" نوشتم و اینجا همان نوشته را به جای پیشگفتار کتاب حاضر تقدیم خوانندگان می‌کنم.

مدت‌هاست به این مسئله فکر می‌کنم که غیابِ چهل سالۀ دستگاه منظم فکری دکتر اسماعیل نوری علا چه عوارض سنگینی برای شعر مدرن فارسی به همراه داشته است!

این گزارۀ عجیبی‌ست، که نیاز به تشریح بیشتری دارد؛ چون در درون‌اش حکمی صادر شده مبنی بر 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 تشّت و آنتروپی بی‌سابقه شعر مدرن فارسی در سه دهه متأخرش را؛ و این هر سه از توان و محدوده این قلم و صفحه بیرون است. من تنها سعی می‌کنم کمی به ساختار این ذهنیت، 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 ذهنیت و عملکرد، در این سالیان، خسران بوده یا خیر!

ضلع یک) معماری و ساختمان

ابتدای دهه ۴۰ شمسی، زمان ورود جدی "نوری‌علا" به فعالیت حرفه‌ای در زمینه «هنر مدرن» است. همه چیز از پیشنهاد ترجمه کتابی با نام «گفتگویی درباره 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 ذهنیت 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 عینیت کند، تا آن را بفهمد و این فهم را نیز باید مجدداً از همین راه عبور داده تا به مخاطب‌اش برساند. "نوری‌علا" یاران «طرفه» را گردهم آورد و قرار گذاشتند تا با تشکیل صندوق و پول شخصی، اقدام به چاپ و انتشار آثارشان کنند (۱۳۴۳).

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

آرم‌دار «جنگ طرفه» نیز تریبون جمعی شد که زبان و بیان و شکل و محتوایشان نو بود. یاران «طرفه»، هسته 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 خلاصه به صرفه و موجز و مدلل طراحی‌ست، در ذهن او با کلمه، بلاغت، معنا، تصویر و نظریه 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 جامعه شهری، و فرم پیشنهادی دولت شاهنشاهی با نام «انقلاب سفید و اصلاحات ارضی»، عرصه 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.

پرتره «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 معطلی 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 تصادفی نویسی سوررئالیستی که نمی‌شد به خاطر بی‌ساختی، از خیر زیبایی خیره‌کننده‌اش گذشت!

شاید عجیب باشد ولی واقعی‌ست اینکه:

آنچه در دو کتاب درخشان «روزنامه شیشه‌ای» و «وقت خوب مصائب» از شعر "احمدرضا احمدی" سراغ داریم، "واو" ننداز 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 (تخیل و خلاقیت)

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 به نوعی، 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" ۱۳۴۶، در دفاع از «دریایی‌ها»، چنان طرح منظمی از ساختار خلاقیت و تخیل 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، شفافیت و وضوح می‌سازد، از دفورمیسیم و آمورفیسیم شعر "احمد رضا"، «وقت خوب مصائب» می‌سازد، و از شکست تئوریک "رؤیایی"، بازگشت پیروزی‌سازی برای تخیل نوین و مدرن می‌سازد، حتماً همان کسی است که می‌تواند برای شعر گریخته از توازن کلاسیک و موزونیت تقارن‌زدای "نیما"یی نیز فکری بکند!

ضلع چهار (تمرکز و برنامه‌ریزی)

"نوری‌علا"، که کارمند سازمان برنامه و بودجه بود، برای همین ذهنیت 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 به وجود 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 این میان، پس از ماجرای اعلام تمایل حکومت برای تشکیل کنگره‌ای از نویسندگان ۱۳۴۶، برخی از اهل قلم مبارز، با محوریت نخست "آل احمد" و سپس "به‌آذین"، همراه با تلاش و همت "اسماعیل نوری‌علا"، گرد هم آمده و برای نییوستن به کنگره فرمایشی، در اقدامی سریع و با پیشدستی، «کانون نویسندگان ایران» را تشکیل داده و علنی می‌کنند. "نوری‌علا"، صاحب یکی از امضاهای نه نفر مؤسسان «کانون» است. شبانه بقیه 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"، به عنوان جریان ساز و تئورسین «موج نو»، یک وضعیت غریب و دوگانه است.

کسی که ذهنیتی منظم، مهندسی، و ساخت محور 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 غرابی و ابهامات و رازآمیزی کلمات می‌شوند و (دیگر) می‌شوند! «شعر دیگر» در ۱۳۴۷ یعنی «ما، دیگر از "موج نو" نستیم»!

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

الف. (حذف) «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 ذهنیت‌اش 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 آن زمان یک چنین طبقه‌بندی، تشریح، سازماندهی ساختاری، و طراحی شگردها و مهارت‌هایی به خود ندیده بود.

ضلع نشی (تجسم و تصویر

بارقه دیگری از آن ذهنیت منظم و ساختارمند زمانی خود را نشان داد که او برای اولین بار جامعه شعر امروز را با پدیده‌هایی به نام «جزوه 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 صفحه شعر مجزائی را در "فردوسی" اداره می‌کردند! شاعران سراسر ایران، نامه‌های خود را برای "فردوسی"، با نام هر کدام از این منتقدان چهارگانه که تمایل داشتند ارسال می‌کردند. رونق بازار کارگاه شعر، خیره‌کننده بود.

"نوری‌علا"، به عنوان 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 آموریسم و دفوریسم را نیز ترمیم کرده، با تأیید معناگرایی "نیما" و "شاملو"، زاویه‌ای کاملاً مخالف با مغلق‌نویسی، ابهام، شطوحیات و معناداری اتخاذ می‌کند، و نان (م) شکل ترمیمی و اصلاحی موج نوی پس از انشعابات را «شعر پلاستیک» یا «تجسمی» می‌گذارد..

پر واضح است که «تجسم» جسمیت یافتن طرح‌های ذهنی-عاطفی پیچیده در تصاویر زبانی قابل فهم است. و با لادری بازی و راز و شطح و شهود و حجم‌سازی‌های ابهامی و بی‌نظمی و پرحرفی کاملاً مخالف دارد.

ضلع هفت) وضوح و ساختگرایی

سه سال پیش از وقوع انقلاب اسلامی در ایران، "نوری علا" برای ادامه تحصیل و اخذ دکترای جامعه‌شناسی به لندن می‌رود. انتخاب تزی خاص با عنوان «جامعه‌شناسی سیاسی تشیع»، در اوج دوره ثبات دیکتاتوری سلطنت، نمونه‌ای از نبوغ و خلاقیت ذهنی منظم در پیش‌بینی علمی و ساختاری ست که در آن دوران پرتب و تاب از نظرها دور می‌ماند، حال آنکه سفر "میشل فوکو" در زمان اوج‌گیری انقلاب به تهران و مشاهده تظاهرات میلیونی مردم بسیار به چشم می‌آید!

"نوری علا" چند ماهی پس از پیروزی انقلاب، از "تز" خود دفاع کرده و به تهران بازمی‌گردد.

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

ضلع هشت) ارتباط، ضد ارتباط

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

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

"نوری علا" اما اتهامات محفل «رؤیایی» را مدتی بعد به صورت 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 بلندبالایی ست از وضوح، شفافیت، ساختارمندی، منطق،

معناگرایی، و شعریت؛ که به شکل نجیبانه و مسالمت جویانه‌ای مواضع مشکل نویسان و مبهم‌گویان و شطح‌سازان را به نقد کشیده است.

در اوج دوران پختگی ادبی و اجتماعی‌اش، "اسماعیل نوری‌علا" معضل اصلی شعر مدرن و جامعه‌روشنفکری ایران را معضل «communication و ارتباط» ارزیابی می‌کند. و ضدیت با آن کوشش برای ایجاد ارتباط با مخاطب را خطری بزرگ می‌داند که به زودی 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 ثانویه شعر مشکل‌گوی و مغلق‌نویس و پیچیده‌نمای نامفهوم، در همین ناسازه ارزش‌شده «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 شبکه 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 به جای اینکه بگویی می‌فهمم، بگو حس می‌کنم!»

"نوری‌علا" به پشت سرش 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 شعر‌گريزان 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 هشت ضلعی منتظم خود را (حذف) 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 دلایل اش نمی‌پردازیم، تنها به این مسئله از زاویه‌ای دیگر نگاه می‌کنیم.

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

در آن دوران، گرچه «شعر سپید»، با آن گستردگی گروندگان جوان و متعهدش، از ارائهٔ یک کتاب تئوریک یا حتی مقاله و رساله‌ای در تبیین اصول و قواعد و مختصات، ناتوان بودن اش ■ نشان داد، اما در همان حال مشخصاً بر اصولی چون معنامندی، موسیقی کلام و ناییت، پای فشرده.

اما پس از پایان جنگ ایران و عراق، فروپاشی اردوگاه چپ، و نضج نهضت جدید ترجمه، گفتمانی به نام «پست مدرنیسم»، با نزدیکی‌های تئوریک با پساستگرایی، 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 به جای تکثیر رمزگان معنایی! و تخریب اشکال، حتماً برای رسیدن به سیالیت شکل!

خوب به گزار ■ های فوق نگاه کنید: آنارشی، تخریب، آنتروپی، ابهام، ضدارتباط، عدم شفافیت، و عدم قطعیت... اینها که همگی بر سر شعر ساختگرایی 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 جریان سازی در این خصوص را تنها می‌توانم فاشیسم و تروریسم ادبی نامگذاری کنم؛ که آوارش بر سر کلیت شعر مدرن فارسی فرو ریخته و جامعهٔ عمومی و هنری نیز هر دو - شعر و شاعران ضداارتباطی - را کنار زده و به چهار دیواری محافل کافه‌ای و تیراژهای زیر صد، تبعید کرده‌اند.

تقصا از این بدتر؟ خسران از این بالاتر؟

آیا دژ دقیق و استواری که، با عنوان دستگاه منظم فکری "پیام"، اضلاع واضح هشت‌گانه‌اش را بر شمردیم، 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، معناداری، زبانیت و زبان پریشی، کلیت شعر مدرن فارسی را به بحران مشروعیت کشاند؟

هر هشت ضلع بر شمرده از سیستم تئوریک نظریهٔ ادبی هنری "پیام"، چون هشت دروازه‌ای بود که می‌توانست کلیت ساختاری شکل و محتوای شعر مدرن فارسی را از ویرانی و بی‌شکلی و بی‌معنایی پناهگاه و حصار امن باشد. اما دقیقاً بر عکس شد و هر دری را ابتدا بر عکس 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 جریان سازی و سازماندهی و برنامه‌ریزی که دارد، و با داشتن آن ذهن منظم زیبا، در برابر هر گونه 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 سیل آسای وحشت‌انگیز بی‌نظمی و معناداری 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 در برداشت؛ فارغ از اینکه کدام پیروز باشند و کدام بشکنند.

غیاب "پیام"، غیاب دستگاه منظم ذهنی خلاق 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 سالگی اش همچنان، دقیق، منظم، پرکار، نظام‌مند، ضدابهام، معناگرا، ساختگرا، و ارتباط‌اندیش فکر می‌کند و سخن می‌گوید و می‌نویسد. آیا در این عصر ارتباطات، در این دهکده 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؟

بخش یکم:

کلیات

فصل نخست:

موازنه و فکر سفر

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

نوری علا: درود بر شما. بله، شروع خوبی است. هرچند که غیبت نیم قرن من از ایران، و مشکلات موجود در راه ارتباط، چندان مرا در موقعیت اظهار نظری مبتنی بر آگاهی از اوضاع و احوال شعر اکنون ایران - که کتاب شما درباره آن است - قرار نمی دهد، اما می توانم بگویم که کتاب شما دریچه ای را بر نگاه من به شعر کنونی ایران گشوده که جنبه ای خبری و عینی دارد.

پس از اینجا آغاز کنم که، به باور من، یک وقت هست که راجع به «ایدهٔ موازنه» صحبت می‌کنیم و یک وقت 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، به درستی، «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 من مخاطب این پرسش هم مطرح می‌شود که خُب، خود آقای دکتر سعید محمدحسینی «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 به کار 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 - به خصوص در مورد شعر پس از انقلاب ایران - 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 زبائیت»، همراه با یک مقدار اشاره‌ها به منابع فرنگی؛ که اصلاً معلوم نیست آنچه که آن منابع فرنگی راجع به «زبان خودشان» می‌گویند - همراه با قابلیت‌ها و تاریخ و ریشه‌های آن زبان در شعرشان - 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 نویسنده 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 آن موقع 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 — که به مجسمه سازی، یا «جسم بخشیدن» به فکر، نزدیک است — مطرح کردم.

س: اما، ما هنر موسیقی را هم داریم که جنس اش کار روی «اصوات» است. در ادبیات هم جنس کار ما، یعنی مجموعه کارمان، روی «زبان» است.
ن: من این اعتقاد را ندارم.

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

ن: «خیال» یا به قول این روزی ها «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 سرو کار داریم.

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

س: مثلاً هنر نقاشی از چه ساخته شده؟

ن: از شکل ها و رنگ هاشان!

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

ن: من وقتی می گویم «شکل» و نمی گویم «طرح» منظورم مجموعه فیگورها و رنگ و فریم (محدوده انتخابی نقاش که می تواند در قابی هم قرار گرفته باشد یا نباشد) است. همه اینها هستند که «شکل» را ایجاد می کنند. 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 کلی است. اگر بخواهیم وارد جزئیات هر کدام از هنرها بشویم چه؟

ن: بنا بر آنچه که گفتم، کل هنرها — یا، به طور کلی، هنر — در منطقه «تفکر انتزاعی» قرار می‌گیرد. اصلاً در هیچ هنری «وسیله بیان» جایگزین خود «بیان» نمی‌شود. شما وقتی یک رقص را نگاه می‌کنید، به «بیان رقص» توجه می‌کنید: این رقص دارد چه کار می‌کند؟ حالا در اجرای آن می‌آییم زیباترین حرکات را انتخاب می‌کنیم، نرم‌ترین حرکات را انتخاب می‌کنیم. شما به محض اینکه معنا را از پشت رقص بگیری، متأسفانه به اصطلاح 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، در واقع 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 کل کتابم بارها روی این قضیه تأکید کرده‌ام که «تقلیل‌گرایی» یکی از آفات جدی و آسیب‌های جدی ما

است که شعرا 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 سروکار دارد، یعنی ماهیت و محدودهٔ خودش و مانعیت خودش از دیگر هنرها را به وسیله 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». به خصوص 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 فروگرفتن 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 — که در این فرض معلوم نیست از کجا پیدا شده — فکر را می‌آفریند؟

س: من البته مرزهای بین هنرها را که برخی شان از زبان استفاده نمی‌کنند می‌فهمم. مثلاً هنر نقاشی هیچ استفاده‌ای از زبان و کلام نمی‌کند، اما برای فردی هم که گر است و کلامی نشینده و به کار نبرده، به راحتی قابل

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

ن: نه. چون «وسیله بیان» اش کلام است.

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

ن: من درست همین حرف را قبول ندارم.

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

ن: از نظر من می توانیم. اما در همین حوزه 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 درمی ماند.

ن: همان بخشی که به «سخنوری» مربوط می شود 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 مجموعه کامل را می سازند. این شیر و شکری است که در همدیگر جوش خورده اند.

ن: نه. من این حرف را قبول ندارم. سهم سخنوری — در آن معنا که من می گویم — همان «ارزش اضافی» است که در اقتصاد می گویند. فرق یک «شعر لخت» با یک «شعر شعبده بازی کننده در زبان» آن است که دومی دارای یک «ارزش اضافی» است که بر شعریت اثر اضافه شده است. از نظر من، اینکه شاعر بهترین (به معنی مناسب ترین) 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 به قول شما «وسیله»، تمام موجودیت شعر است. اینجا زبان را می‌گوییم نه کلمات را. این است که می‌پرسیم 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 آیا شعر در این گزاره که «شعر هنری است که به وسیلهٔ زبان بیان می‌شود» می‌تواند به وسیلهٔ 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) به وسیلهٔ «صوت» بیان می‌شود.

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

ن: من می‌گوییم 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 می دهیم که «هنر می تواند، از لحاظ ابزار، به وسیله چیزهای مختلفی بیان شود که در شعر بیان هنری به وسیله زبان است».

ن: بله، کاملاً قبول دارم.

س: اما این سخن فرق می کند.

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

س: خُب «بیان به وسیله ابزار» یعنی چی؟ نه اینکه یعنی محدوده آن این است؟ نه اینکه زبان، یکی از عناصر شعر است؟ در اینجا منظورم «سخنوری» نیست بلکه، سخنوری یک هزارم زبان است. منظور من کل زبان است. وقتی می گوئیم ماتریال یعنی این.

ن: شما می گوئید ماتریال، من می گویم وسیله بیان. من فرقی نمی بینم.

س: بعضی وقت ها فکر می کنم که شما مسئله زبان را با مسئله سخنوری یا تسلط شاعر یا مثلاً فصاحت یکی می دانید.

ن: ببینید، من چون لغت دیگری پیدا نکردم، کلمه سخنوری را به کار بردم و معتقدم که آن سخنوری که منظور من است با زبانی که این روزها می گویند تقریباً شبیه هم هستند.

س: نه استاد، این جور نیست. شاید چیزی حول و حوش کلمه «بلاغت» منظور شماست. البته بلاغت هم چیزی است که در ادب قدیم ما حتی خیلی به آن ارزش می دادند. استاد آن را هم سعدی می دانند که افصح المتکلمین است و بلیغ است. ولی این «زبانیت» که اینها عنوان می کنند اصلاً ضد بلاغت و ضد زیباشناسی است. اگر منظور بلاغت باشد من هم با شما هم عقیده هستم. بلاغت یک دهم ارزش های یک شعر است. ولی مسئله این است که زبان فقط به بلاغت فروکوفته نمی شود. شما همان

تصویرسازی مورد نظرشان را هم با زبان صورت می‌دهید. من می‌گویم بدون در دست داشتن این - به قول شما - «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 کی همچنین حرفی زدم؟ همه 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 بلاغت بازی‌های 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 کل گفتگوی انسان، تفکر انسان، با زبان است. من می‌گویم اگر زبان نباشد اصلاً شعری نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ اصلاً گفتگویی به وجود نمی‌آید.

ن: می‌دانم. اما منظور من «بلاغت» به معنی سخن قشنگ گفتن نیست. اتفاقاً بیشتر - به خصوص در مورد مکتب زبانیّت - فرار از زیبایی است. اما، البته که شما وقتی وارد قلمروی مفاهیم (کانسپت‌ها)^(۱) بشوید اصلاً بین آن چیزی که در ذهن داریم و زبان بیان‌کننده 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 گفته 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 «زبانیت». 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. به خاطر 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 مجموعه صوتی دیگری بیان می‌شود. چراکه بین زبان، یا بین دال و مدلول، یک رابطه 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 آدم (شخص) بیان شود از زبان استفاده می‌کند.

س: دقیقاً. عرض کردم که ویگتنشتاین هم همین را می‌گوید. می‌گوید اگر زبان نباشد هر تجربه 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؛ به خصوص 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 همه 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 همه کاری 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 اسم گذاری 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 همه این کارها را که انجام می‌دهم با کلمه است. اگر یک کدام 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»، تحت تأثیر ترجمهٔ مطالبی از فرنگی‌ها، و به خصوص پست مدرن‌های 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 به کار ببرند و چه به هم 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 مگر نه این 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 همه اینها انواع و اقسام بیان شعری هستند و «موازنه» یعنی اینکه هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد. در واقع با پرداختن به «وسیله بیان» شما دارید در حوزه 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 خلافت داشته باشیم. نه اینکه فقط همه بیایند و «شعر زبانی» بگویند.

ن: نه. شما چنین حرفی نمی‌زنید. شما برعکس این حرف را می‌گویید. می‌گویید که زبانی‌تی 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 هسته 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 آنپردازیم وارد قلمروی دیگری می‌شویم.

ن: من دلم می‌خواهد بشویم. نه اینکه از قدر زحمت شما در مورد زبان کاسته باشم. شما به عنوان یک «آسیب‌شناس دقیق» انگشت روی نقطه 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، به عنوان 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 همه اجزاء اش و نیز در کلیت‌اش نگاه کنیم و نقش هر جزء را در آن کل 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 به کار رفته در شعر هم می‌پژمرد. می‌گویم پی بردن به اینکه شعر ما دچار افراط و تفریط شده و دعوت کنیم به تعادل و موازنه یک چیز است و

اینکه شما روی زبان شعر تمرکز کرده و فقدان و کمبود بقیه 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 شائیتی برای منقد درست شود، یک شائیتی برای نقد درست شود. من فکر کرده‌ام که شأن این موجود از کجا خراب شده؟ و به این نتیجه رسیده‌ام «از آنجایی که تربیون 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-اجتماعی است. اصلاً مسئله 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 لاغرو بی بنیه!)

می‌گوییم، می‌توانیم 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 کل شعر به بحث بگذارید و نقایص و کمبودها را نشان دهید.

س: فکری عالی است. به خصوص 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 بنشانند. 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 این کار هفته‌ها و شاید ماه‌ها کار لازم دارد. به طوری که ممکن است لازم شود که ما از این راه 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 نظریه 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 "روایی"، و باز همچنان مسیر گیج شدن ادامه دارد. ولی ذهنیت شما یک ذهنیت کلاسه‌بندی شده 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 خصوصیتی باشد.

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

او گرفته تا "براهنی" که این همه فعال بود و حرف می زد. در واقع کسی اصلاً وارد بحث تئوریک نمی شود و یک تعریف قابل اتکاء از شعر ارائه نمی دهد. بعد هم پشت این عبارات سنگر می گیرند که «شعر تعریف ندارد؛ شعر را نمی شود تعریف کرد». اما چه کسی گفته که شعر تعریف ندارد! تمام دایرةالمعارف های جهانی شعر را تعریف کرده اند. اما در زبان فارسی، شعر تعریف ندارد؟ مثل اینکه کسی لیوانی در دست گرفته باشد و به من بگوید «لیوان تعریف ندارد»!

من می گویم لیوان در دست شماست، بیا و توصیف اش کن. همین می شود تعریف؛ با این ملاحظه که در توصیف کردن باید معیار بدهید و بگویید توصیف شما چه چیزهایی را شامل می شود و چه چیزهایی لیوان نیست. یعنی هم جامعیت را بگویید هم مانعیت را بگویید. استاد! همه بدبختی ها از اینجا آغاز شده، از جایی که ما معیار نداریم که به کمک آن بگوییم «آقا! این شعر نیست!» چرا؟ برای اینکه می ترسند طرفدار از دست بدهند. از ترس هم که شده هیچ کدام تعریفی نمی دهند. باور کنید که گناه این گنگی فقط گردن "براهنی" نیست، از ناحیه همه آنهاست که در زمینه پست مدرنیسم کار کرده اند.

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 سال های ۸۰ یا ۸۱ خواندم؛ آن موقع که ۲۹ سالم بود. می دیدم که فقط شما هستید که تشریح می کنید. حتی عنوانی به نام "تئوری شعر" درست همان چیزی است که مورد نیاز بوده. نظر من این است که این کتاب ها باید در دانشگاه تدریس شوند. یا هر کسی که می خواهد "کارگاه شعر" به راه بیندازد و شعر آموزش بدهد و توضیح دهد که شعر را چگونه می گویند، باید این کتاب ها را تدریس کند.

در دوره شما، چندان رغبتی نبود که به مسائل ریشه ای و تئوریک

پیردازند. اما از دهه 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 بی‌معنی شده 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 واژه «عاطفه» را در برابر «emotion» به کار برده‌ام. بدون این راهنمایی، وقتی ترجمه را می‌خوانید، نمی‌فهمید نویسنده چی دارد می‌گوید! ترجمه 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» «جزوه شعر» را درمی‌آوردیم، من گفتم «بیاییم یک قسمت شعر فرنگی هم بگذاریم». گفت «خیلی فکر خوبی است». پس نشستیم و شعر ترجمه کردیم. یک جایی، 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 لاک پشت چه جور 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 - که خیلی هم پیچیده است - زده، اما هر چه می‌گردم در متون اصلی او این معادل را پیدا نمی‌کنم. نه اینکه مترجم - به سبک مرحوم "ذبیح‌الله منصوری" - لزوماً مطلبی را از خودش به "دریدا" نسبت داده باشد، اما آنچه به فارسی درآمده نسبتی با فکر "دریدا" ندارد.

س: بله. الان همه چیز 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 دانشکده هنرهای زیبا می‌گرداند و به من گفت که «بیا راجع به فرهنگ ایران صحبت کن». من هم آمدم "حافظ" را بنیان کار گرفتم و درسش شد توضیح اینکه "حافظ" چه می‌گوید. فکر می‌کردم شاید از طریق شعر او بتوانم برخی هنجارها - یا به قول امروزی‌ها، ارزش‌های فرهنگی - را منتقل کنم. در پایان سال هم یک غزل "حافظ" را دادم به عنوان 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 پرباشان‌اند. من وقتی که نیم قرن پیش رفتم لندن برای ادامه تحصیل، اول کار تعجب می‌کردم که چرا

استادان ما اینقدر ساده حرف می‌زنند و من همه حرف‌های آنها را می‌فهمم. عادت ما در ایران این بود که استاد باید یک چیزهایی بگوید که دود از کله ما بلند شود و پدر خودمان را دربیارم 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 آن جهانی باشید» فرق دارد.

یادم است در ایران که بودم، علاقه داشتم بدانم اسلام چه می‌گوید؟ در تلاشم، برخوردیم 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 به وجود 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 تعریف‌شده دقیق بدسیم. آن وقت است که می‌توانیم به صورت علمی راجع به یک چیزی صحبت کنیم.

س: اصلاً یکی از مشکلات ما همین «ترمینولوژی» است که مشکلات و آسیب‌های آن بیداد 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 کدام یک از اینها را انتخاب کنیم؟ تشبیه در زبان، تشبیه در فکر را هم با خود می‌آورد. همینطور است در مورد نقد ادبی که نتوانسته در مورد مفهوم‌ها واژه‌های مربوط به آنها را به درستی وارد جامعهٔ شعری ما کند و ما را همزمان کند و ساعت‌های ما را با همدیگر کوک کنند. در شعر واویلا است. در روانشناسی و روانپزشکی هم هست، البته با شدت کمتر. عاقبت اش هم این شده که می‌گویند اصلاً واژه‌های فارسی را ول کنیم و اصل کلمهٔ خارجی آن را به کار ببریم. خودت را راحت کن و برو آن متن فرنگی را بخوان تا مشکل ات 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 به وجود 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 شرط اش 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 احساسات» «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 ملفت 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 بیافیم و من در کار پریدن «سه وجهی» 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 مقدمه کتاب «تئوری شعر» نوشته‌ام آن است که اساساً ما ایرانی‌ها اگر مطلبی را بفهمیم فکر می‌کنیم کم عمق است، اما اگر نفهمیم می‌گوییم حرف‌های طرف خیلی عمیق است. من این را بارها و بارها تجربه کرده‌ام. در حالی که وقتی برای تحصیل رفتم لندن و سر کلاس نشستم، دیدم هرچه استاد می‌گوید را می‌فهمم. این برای من یک شوک فرهنگی بود. به خصوص 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 فرهنگی پس از انقلاب سیاسی آخر دهه 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 رشته 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 به کار رفته یک معادل دلخواه خودشان را گذاشتند. نتیجه اینکه اسطوره برج بابل 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 اولیه لغتنامه علوم سیاسی «دربوش 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 واژه «content»، آقای دکتر فلان گذاشته «محتوا»، آن یکی گفته «مضمون» و آن دیگری گذاشته «مفاد». یعنی در برابر هر کلمه فرنگی،

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

س: استاد، از طرف دیگر آیا این نشانه 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 واژه‌نامه "آشوری" در زمانی که منتشر شد خیلی اثر داشت و تا همین الآن هم اثر گذاشته و اصطلاحات و ترم‌های مندرج در آن در گستره ژورنالیسم و حتی در دانشکده 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 اغتشاش روبرو بود، اما بعداً تصمیم گرفت بگوید که من، به اعتبار دانشی که دارم، در مقابل فلان کلمه 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 به خصوص در گستره ژورنالیسم، واژه پیشنهادی او در برابر «discourse» که «گفتمان» باشد اغلب به عنوان 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 یک جا کلمه‌ای را در مقابل واژه/مفهومی فرنگی به کار بردم، تا آخر این کار را ادامه دهم تا لاقلاً در سپهر کار خودم یکدستی و وفاداری به قراردادهای پایدار بماند. حاصل این کار را هم در «صور و اسباب» می‌بینید و هم به خصوص در «تئوری شعر». کلمات ثابت هستند و من از یک واژه برای یک مفهوم به واژه‌ای دیگر نمی‌پریم؛ یا یک کلمه را به دو معنا به کار نمی‌بریم؛ تا شاید بتوانم زبان واحدی را از اول تا آخر داشته باشم. تجربه من

در «صور و اسباب» نوعی آموختن هم داشت. مثلاً وقتی می‌خواستیم نقل قولی بیاوریم از متنی فرنگی که به فارسی ترجمه شده، و یک پاراگراف آن را برمی‌داشتیم تا در متن خودم بگذارم، می‌دیدم این پاراگراف با بقیه متن من نمی‌خواند؛ برای اینکه کلماتی که در ترجمه به کار برده شده هیچ ربطی با کلماتی که من به کار می‌برم ندارد و بنابراین نمی‌توانم بگویم که این متفکر سخنی گفته که با سخن من می‌خواند. مثلاً من در نقل قول‌هایی که از "شفیعی کدکنی" می‌کردم با این مشکل روبرو بودم، چون عالم زبانی او با عالم زبانی من فرق داشت و سخن او، به خاطر 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 پریستون.

ن: بله. ولی ریشه‌هایش در ادب و علم کلاسیک ما بود. توجه کنید که به هر حال، حتی در همین دوران اسلامی تاریخ‌مان، قدمای ما این مشکل را که ما الآن داریم نداشتند. آنها دچار تشّت زبانی نبودند. فرهنگ منسجمی وجود داشت که زبانی را آفریده بود و آنها با آن کار می‌کردند. در حالی که ما از وقتی که مدرن شده‌ایم به این 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 آن صورت شاید دو تا نسل دیگر به زبان منقح و منسجم و شفاف 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 در اصلی ورود به قلمروی هنرها، و از جمله شاعری، پرداختن به مفهوم واقعی «خلاقیت» است. موافقید؟

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

فصل سوم:

خلاقیت

س: استاد، شما خلاقیت را چگونه تعریف می‌کنید؟

ن: تعریف ساده‌اش اینکه شما چیزی را که نبوده می‌سازید و به وجود می‌آورید. این مهم‌ترین عامل در کار هنر، به نظر من با نوعی «اداره 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 اداره ثبتی که «تاریخ شعر» باشد ثبت می‌کند. اگر بعد از او کس دیگری همان را بگوید، می‌گویند این یا دزدیده، یا تحت تأثیر 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 سرسلسله 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 پدیده 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 «ققنوس» "نیما" - با همه اشارات و معانی‌اش - 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 دست دومی 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 همه ما بنشینیم و نرقصیم که مجلس نمی‌گیرد. در حالی که یک عده دیگر می‌گویند «نه، این شعر دعوت به انقلاب» است. ولی نکته در این است که به هر حال "حمید مصدق" این عبارات را به نام خودش ثبت کرده است. یا، مثلاً وقتی "احمد رضا 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 شاعران شان ثبت می‌شوند.

در عین حال، درست در رابطه با موضوع «خلاقیت»، اعتقاد دارم که هر اثر هنری یک «مجموعه سیستمیک» و یا یک «سیستم» است. نگاه کردن به «شعر به عنوان سیستم» را من در همان «صور و اسباب» شروع کرده بودم، ولی خُب سوادش را آن موقع به اندازه 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»^(۱) 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 چنین چیزی 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، به عنوان آفریننده اثر، ابتدا از آن آگاه نباشید. اما کنش‌های آگاهانه بعدی شما جبران این غفلت را می‌کند. شما موظف هستید که آن نقشه راهنما، یا آن «دی.ان.ای» را کشف کنید و بفهمید که آن نقشه‌ای که همه اجزاء را به هم 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، — چون همه هنرها که لزوماً هنر زبانی نیستند، اما همه هنرها اینطور هستند — یا از اول می‌دانید که دارید چه می‌کنید و یا در وسط، یا آخر کار به این دانش می‌رسید. مثلاً شما یک تخته سنگ بزرگ را می‌گیرید و نگاه می‌کنید و تصمیم می‌گیرید که می‌خواهید از آن چه دریاورید. اگر شما آقای "داوینچی" باشید، لابد در دل آن تخته سنگ یک مجسمه می‌بیند و می‌روید به دنبال 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 به هم 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 نقشه 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 به وجود نمی‌آید و همیشه مرحله 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 دانه 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 خلاقیت است که آگاهانه انجام می‌گیرد.

خلاصه اینکه فهم من از خلاقیت یا آفرینش هنری، یک چنین چیزی 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 عین حال «مبیین»‌ترین شکل ارائه بدهم. البته شاعر آگاه و ورزیده هم خودش می‌تواند این کار را بکند، اما در عین حال "تی.اس. الیوت" 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 ابایی 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. در حالی که اگر بیایند بنشینند و منطق ادیتور را بشنوند که چرا این را برداشته، ممکن است خودشان همان مهارت را کسب کنند و در کارهای آینده خودشان به کار 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 می‌نشینند دور همدیگر، و یک مرجعی هم آنجا نشسته. شاعران شعرشان

را عرضه می‌کنند، هر کسی نظری و پیشنهادی می‌دهد و در پایان اش یک کار
شکیل از اثر عرضه شده بیرون می‌آید. به همین دلیل هم وقتی سال‌ها بعد، ادارهٔ دو
صفحه از «مجلهٔ فردوسی» را با نام «کارگاه» برعهده گرفتیم، از روز اول به شاعران
خواننده‌ام گفتم که من اینجا شعر شما را دستکاری می‌کنم. اگر در آن حتی 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 خلاقیت به بخش ناخودآگاه ذهن خلاق
برمی‌گردد و تا کجا به باغبانی و هرس و شکل دادن آگاهانه به وسیلهٔ 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، هادی 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
حتی 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
— مثلاً زبان یا تصویر یا ریتم و غیره — 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،
حتی در حد یک تصویر و یک جمله. مثلاً هر تشبیهی — در صورت‌های مختلف
خودش، از تشبیه ساده بگیریم تا برسیم به ابهام و ابهام — 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 - حتی اگر از کشف او مطلع نبوده باشند - مقلد و دست‌دوم محسوب می‌شوند. بنابراین، اطلاع و آگاهی از کشفیات قبلی، راه را باز می‌کند برای نوآوری‌های جدید؛ والا 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 ساختمان دار 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، به خصوص قبل از انقلاب؛ یعنی زمانی که "نهادوندی" 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 "نهادوندی" 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، همانطور که همیشه گفته‌ام، باور دارم که شعر جزو ادبیات نیست؛ جزو هنرهای پلاستیک (جسم‌دار - 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، بیایم 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 معنی جسمیت دادن به یک عاطفه) نوشتم، به علت حضور من در آن دانشکده بود و فکریایی که آن موقع 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 چه طوری راه بیندازی، چه طوری پشت چراغ قرمز بایستی، کی حرکت کنی و... همهٔ اینها 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" - شهری که در آن ساکن هستیم - «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 گشت و گذار خودمان در تاریخ اسلام شیعی یا اسلام سنی.

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 همه کارها اینطور است. مگر در مورد پزشکی جز این است؟ تا موقعی که به شما اجازه بدهند با یک مریض بنشینید صحبت بکنید و تشخیص بدهی که او کدام بیماری را دارد، شما مقدار زیادی باید اطلاعات داشته باشید. این اطلاعات ابتدا تکه تکه و شرحه شرحه، تشریح شده، به دست می آیند؛ اما موقعی که دارید آنها را به کار می برید کلاً و به طور به هم پیوسته از ذهن شما بیرون می آیند. آنگاه، وقتی که مریض حرف می زند، شما دارید چیز دیگری از حرف هایش می فهمید. می فهمید که کجایش عیب دارد، و براساس این فهم، راهنمایی اش می کنید. راننده ناشی، گاهی ماشین را می زند به کوه، گاهی می اندازد توی دره یا سد.

به هر حال، اینها همه دست به دست هم داده و اندیشه و نگاه مرا در طول عمرم ساخته اند: هم باید تجزیه کرد همه چیز را، و هم آگاهانه و عالمانه اینها را با همدیگر ترکیب کرد، و از ترکیب آگاهانه این اجزاء هست که یک سیستم کارآمد به وجود می آید.

س: استاد، در صحت آنچه که گفتید هیچ شکی ندارم. نگاه شما را می شناسم و می دانم، نیازش را هم می بینم. پرسش من آن است که این کسب مهارت و دانش باید در کجا انجام شود؟ منظورم جایی برای تولید شاعر ماهر است. در دانشکده ادبیات که شاعر درست نمی شود. شاید بتوان به جد گفت که بیش از نود درصد آنهایی که حداقل به یک وضعیت مشخصی در شعر رسیده و شناخته شده اند، و من از آنها به عنوان شاعر حرفه ای نام می برم، از رشته هایی غیر از ادبیات هستند. عموماً از رشته های مهندسی و پزشکی و هنرهای زیبا هستند، یا اصلاً درس نخوانده و دانشگاه نرفته اند. اما، آیا می شود تصوّر کرد که رشته ای درست کنیم تا شاعر تربیت کند؟ منظورم صرف مطالعه متون موجود نیست. چون در حال حاضر اگر بخواهیم در زمینه شعر مدرن یا شعر کلاسیک

تحقیق کنیم، منابع زیادی در دست است. منظورم کار خلاقه است. مثل درس هایی که در خارج وجود دارند ولی در ایران کم کم می خواهند به آن بپردازند؛ یعنی آموزش خلافت به شاگردان از کودکی به بالا. آیا می شود برای این کار واحدهای درسی گذاشت؟ آیا در اروپا و آمریکا چنین کلاس هایی وجود دارد؟

ن: ببینید. من متأسفانه در فرنگستان رشته ادبیات نخوانده و دانشکده ادبیات نرفته ام که بدانم آنها چگونه کار می کنند. ولی در سطح «کارگاهی» زیاد چرخیده ام. کارگاه های اینجا به دو دسته تقسیم می شوند: کارگاه هایی که نقد شعر می کنند و کارگاه هایی که خلق شعر می کنند. اینها دو نوع کارگاه مختلف هستند. شما وقتی که می روید اسم بنویسید در یک کارگاه، باید بگویید کدام یک از این دوتا را می خواهید یاد بگیرید: چگونه نقد کنید، یا چگونه بیافرینید.

س: پیشنهاد می کنم 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، به عنوان اولین بنیانگذار «کارگاه شعر» در ایران، درباره مفهوم و کارکرد «کارگاه شعر» بشنوم.

ن: با کمال میل. بگذارید از اینجا شروع کنم که به نظر من، در حوزه خلاقیت شعری، شما یک سطح تجربه‌اندوزی دارید و یک مقوله تثبیت‌شدگی. این دوتا نمی‌توانند جایشان را با همدیگر عوض کنند؛ یعنی شما نمی‌توانی انتظار داشته باشی که محصولات کارگاهی و تجربیات به عنوان هنر تثبیت شده 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 حوزه 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 شاعری ست که شعر چاپ نشده ندارد!» باور کنید این را می‌دانستم و اطلاع داشتم که هر چیزی 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 کارهای (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 جگر فروشی کنار پیاده‌رو بود)، اما اگر می‌خواهید شعرتان در "آرش" چاپ شود، هزینه‌اش یک دست 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 همه جور کارهای تمرینی را چاپ می‌کنیم. یعنی به هر حال 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 غربال دار 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 تثبیت شده و ماندگاراند و بقیه همه تمرینی محسوب می‌شوند.

تمرین‌ها یک جایی و به شکل 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 کار همان «غربال به دست» 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 مرحله دوم توضیح بیشتری بدهید.

ن: مرحله دوم اصلاً شوخی بردار نیست. شما از قالب یک شاعر خودانگیخته پریشان و سطحیات‌گو بیرون می‌آیید و می‌خواهید به صورتی آگاهانه و خلاق به پیرایش انبوهی که روی کاغذ ریخته‌اید مشغول شوید.

س: شاید بشود آن را «مرحله ویراست» خواند که کمتر به آن بها می‌دهند. قدیمی‌ترها می‌گفتند «شعر را بگذارید بیات شود بعد دوباره سراغش 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 به کار 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 بیایی.

ن: اصلاً اگر که این مرحله نباشد، خلاقیت 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 آنهايي که می‌روند می‌نشینند 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 به عنوان 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 "میکل آنژ" 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 «فکر کنم» سهراب سپهری - انداخت که می‌گوید: «هر که در حافظهٔ چوب ببیند باغی». البته اینجا روند عوض شده است. "میکل آنژ" تخته سنگ 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 به هم 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 بی خود 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 حتی رؤیایی یا خود به خود نویسی. یعنی باید هرچه را که به ذهنم آمد فوراً بردارم و بنویسم. اهمیت کار را در این بخش از خلاقیت می‌گذارند و بخش دوم و آگاهانه برایشان آن اهمیتی را که شما قائل هستید ندارد. خلاقیت همه در مراحل خود به خودی نویسی و کشف شهود است. به این مسئله زیاد اهمیت می‌دهند اما روی مرحلهٔ بعدش زیاد تأکید نمی‌کنند؛ مرحلهٔ پرسش از اینکه با این دستاوردها چه کار باید کرد؟

ن: بله. می دانم. اما "شاملو" کارش را ادیت می کرد. نه تنها کار خودش را، بلکه هر شعری را که می دادی دست اش. دیده بودم. چه در کتاب "هفته" و چه در "خوشه". من یادم است سال ۱۳۴۵ که در "مجله نگین" به "عنایت" کمک می کردم و همزمان «جزوه شعر» را درمی آوردم، شب ها چند نفری که دور هم جمع می شدیم، می گفتیم بیایم یک شعر دسته جمعی بگوییم. به این صورت که هر کسی یک تکه کاغذی می گرفت و یک چیزی را روی آن می نوشت. "رؤیایی" بود، "فروغ" بود، "سیانلو"، "احمدی"، "الهی"، "پرتو" خواهرم. خبر نداشتیم از اینکه آن یکی دارد چی می نویسد. اما بعد این تکه کاغذها را می گذاشتیم روی میز و بحث می کردیم راجع به اینکه کدام تکه اول بیايد کدام دوم. کدام به جنس کل کار می خورد و کدام اصلاً به جنس بقیه نمی خورد. در نهایت کار یک شعر منسجم از آب درمی آمد. برای اینکه آگاهانه و کارگاهی روی آن کار کرده بودیم. در حالی که اگر همان هایی که نوشته بودیم می ریختیم در ظرفی و همینطوری به صورت قرعه درمی آوردیم حاصل کار یک چیز بی معنی می شد. کار کارگاهی یک روند آگاهانه برای کسب یا اعمال مهارت و در راستای کاربرد اصول خلاقیت است که، اگر لازم شد، در مورد آن اصول بعداً مفصل صحبت خواهیم کرد.

در همان کارگاه شعری که من در "فردوسی" می گرداندم، هر چند وقت یک بار، شاعری را انتخاب می کردم و می گفتم که این شاعر از مرحله شعر تجربی، رسیده به شعر رسمی، به شعر تثبیت شده. مثلاً، "نصیر نصیری" به نظر من یک چنین شاعری بود، که با تمرین های ممتد شروع کرده و رسیده بود به جایی که داشت یک کار اندیشیده و سنجیده و ساختمان دار ارائه می داد. ۵۰۰ تا شاعر در کارگاه شعر کار منتشر می کردند، ولی حداکثر ده تا بودند که از خط عبور می کردند و می آمدند وارد مرحله تثبیت شدگی می شدند. البته این وسط داوری من هم بود. مثلاً اگر "دستغیب" انتخاب می کرد نتیجه کاملاً متفاوت می شد.

س: استاد، خیلی ممنون. خیلی از شما یاد می‌گیرم. امیدوارم از داخل‌اش یک مجموعه کارآمدی دریابوریم چون خیلی به درد می‌خورد. البته در میان هنرمندان رشته‌هایی که کاریدی می‌کنند، مثل گرافیکست‌ها یا سینماگران، وضع بهتر است؛ اما در زمینه شعر مطمئن هستم که بسیاری از شاعران جوان ما اصلاً با مسئله خلاقیت آشنا نیستند و نمی‌دانند که در شعر چه سیستم‌هایی هست که خلاقیت را پرورش بدهد، یا خلاقیت شامل چه عواملی است و چه عناصری دست به دست 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 مسئله 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 هویت 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 مرحله آگاهانه خلاقیت نمی‌شدند. با «شعر دیگر» مسئله خلاقیت از پنجره بیرون رفت. چون اصلاً اساس تفکر در «شعر دیگر» این بود که «همه این حرف‌ها رو بپرداز دور». البته ریشه‌های این بی‌اعتنایی به اصول خلاقیت از همان اول در «موج نو» وجود داشت. یادم هست در مصاحبه‌ای با نشریه «بازار رشت» عده‌ای نشسته بودیم و حرف می‌زدیم. یکجا من فکر می‌کنم راجع به همین مسئله بخش آگاهانه خلاقیت صحبت کردم و به نظر من می‌رسید که همه مجاب شده‌اند، اما

یک مرتبه "احمد رضا 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 نوین یک عده غیر درویش!

س: استاد، این نکته که «موج نو» بی‌ها هم به مرحلهٔ دوم توجهی نداشتند خیلی جالب است. از یک تجربهٔ شخصی بگویم: من تهران که می‌روم سری هم به "احمد رضا احمدی" می‌زنم. یک بار 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 موزون سرا، وزنی به ذهن‌شان می‌رسد و براساس آن وزن چندتا کلمه به ذهن‌شان می‌آید و می‌گویند «این تصویر را در این وزن در قالب کلمات می‌ریزیم». در حالی که 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. آقای 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 می‌خواایدم 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. یک وقت 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 این نوع 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 صدمبار 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 مسئلهٔ خلاقیت فکر نمی‌کنند و نمی‌دانند که در شعر چه سیستم‌هایی هست که خلاقیت را پرورش می‌دهد، یا خلاقیت شامل چه عواملی است؛ چه عواملی دست به دست هم می‌دهند که خلاقیت انجام بگیرد. اما مگر انسان می‌تواند هنری داشته باشد. هر هنری. ولی به مسئله خلاقیت نپردازد؟

ن: ما در دههٔ چهل، خیلی در این مورد گرفتار بودیم. اصلاً از سال ۴۰ که «موج نو» آغاز شد، توجه به مسئلهٔ خلاقیت از پنجره بیرون رفت. به همین دلیل من معتقد شدم که بی قانون و قاعده نباید به کسی میدان داد. حتی اگر قانون و قاعده یک امر شخصی باشد که البته می تواند به دیکتاتوری هم تعبیر شود. وقتی تو مجبور شوی که تن به تغییرات پیشنهادی یک ویراستار بدهی، حاصل ناگزیرش همین است. من هم به عنوان ویراستار در حوزهٔ کاری که دست من بود، از این دیکتاتوری ها داشتم. مثلاً در «جزوهٔ شعر» می گفتم من شعر بی خود چاپ نمی کنم و باید یک ساختمانی به آن بدهم تا قابل چاپ شود. اگر نمی خواهی برای من شعر نفرست. در کارگاه شعر "فردوسی" هم همینطور. دیکتاتور بازی بود؟ شاید. ولی چاره ای نداشتم. چون اصلاً اساس تفکر رایج این بود که «همهٔ این حرف ها رو ببنداز دور».

س: حالا در دههٔ چهل کسانی بودند که جوانان حرف شان را می پذیرفتند. حالا که اصلاً کسی به حرف کسی گوش نمی کند. ببخشید به خاطر اشتیاقم خسته تان کردم.

ن: خواهش می کنم. اجازه دهید با نکته ای بحث را به پایان ببرم و تفصیل اش را بگذاریم برای بعد. از نظر من، آنچه ویراستاری را به کاری خلاقه تبدیل می کند کوشش برای مبین کردن کار و ارتباط برقرار کردن با مخاطب است.

فصل پنجم:

ارتباط با مخاطب

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

ن: بله. اجازه دهید که بگوییم از نظر من، کاربرد همه وسواس های 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 مجموعه هنر عامل «مخاطب» را که برداری می توانی هر کاری که دل ات بخواهد بکنی. صحبت از، به قول "حافظ"، احتیاج و اشتیاق است. راجع به رابطه عشقی از هر نوع اش می گوید که:

سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد؟

ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود!

این رابطه ای دوطرفه است. در احادیث نبوی هم — که معلوم نیست کی ساخته و به پیامبری که معلوم نیست وجود داشته یا نه، نسبت داده — هست که می گوید

«انسان را خلق کردم که مرا تماشا کند». همان «با صد هزار چهره برون آمدی که من / با صد هزار دیده تماشا کنم تو را». اصلاً علت وجودی هر نوع آفرینشی همین تماشا است. در نتیجه یکی از مشکلاتی که من همیشه داشتم 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 مجسمه کوچکی از الاغ گذاشته و چیزی را روی یک تکه کاغذ نوشته و به گردن الاغ انداخته بود. نوشته بود «جوری بنویس که من هم بفهمم». این قدر مسئله 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 محمدحسینی" 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 خلاقیت برای چیست؟ چرا آدم خلق می‌کند؟ شما فکر کن مثلاً در ورودیه یک تئاتر بگویند که تماشاچی حق ورود به اینجا را ندارد. خوب در آن صورت تکلیف کارگردان و هنرپیشه‌ها چیست و چرا آنجا هستند؟ در واقع، همه این چیزها که ما می‌گوییم به خاطر 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 دهه ۷۰، با مقاله آقای "براهنی" با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» و بعد با جریانی که آقای "باباجاهی"

به راه 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 راوی اصلی هم وجود داشته باشد. مسئله دیگر هم مسئله «گسست در روایت» بود که به شدت به مسئله شکل‌شناسی و فرم‌اسیون آسیب جدی وارد کرد و حتی تا حد تخریب رفت. یعنی کلاً قائل به این مسئله بودند که همه چیز 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 مسئله «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 همه اتفاقات درون و بیرون مان واکنش داشته باشیم؛ ما در وسط همه این لحظات هستیم و شعری می‌تواند کامل باشد که بتواند همه این لحظات را در خودش راه بدهد؛ پس باید شقه شقه بشود. «بیان اسکیزوفرنیک» (به عبارتی 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 پاره پاره است، وقتی جهان و رویدادها و تاریخ و فرهنگ به شکل شقه شقه وجود دارند، من اگر بخوام در برابر مخاطب آینه‌ای بگذارم، لازم است که

من هم شقه شقه باشم تا زبانم شقه شقه شود. و این را می‌گویند «بیان اسکیزوفرنیک». خُب این همه یک بی‌نظمی کامل، و یک آتروپی (بی‌نظمی) کامل را در تمامی شئون 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 مسئله‌گریز از موزونیت زبان شعر می‌رسم. داستان‌اش بلند است. خلاصه می‌کنم: در ادبیات ما عبارتی درست شد به نام «شعر دهه ۷۰» که دارای هیچ وحدت گفتمانی نبود جز مخالفت با موزونیت شعر. در دهه 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 "نیم" هم، مثل "آتش" و "سپانلو" بودند. و اینها کم‌کم خواستند «وزن» را کنار بگذارند. اینها که هنوز حضور داشتند هیچ موضعی نگرفتند، یا موضع‌هایی که گرفتند از سرانفعال بود و همراه و هم‌رنگ جمعیت شدند. از بی‌شکل‌ترین‌ها وجود داشت تا کمی مفهوم‌گرا ترهایی مثل شعر آقای "باباچاهی" و «شعر ذکر» و «شعر فکر». همه گفتند که این «شعر دهه هفتاد» است. کلیات 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 سنتی شروع کردیم و رسیدیم به نگاه مدرن و در دهه ۷۰ هم به «شعر پست مدرن». اما اینها هیچ‌کدام اصلاً مورد پسند کسی نبود؛ نه جوانان، نه مردم عادی، نه طبقه هنری، نه طبقه 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 دانشجویهای 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 حافظه 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 هر حال در داخل یک پراتنزی اتفاق می‌افتد که یک سوی‌اش خالق هنر است و یک سوی دیگرش مخاطب هنر. حالا در دوران پست مدرن 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 غم‌مخور»، 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 به عنوان مخاطب این اثر را از معنا پر می‌کند.

س: استاد، در مورد ضرب المثل هم همینطور نیست؟
ن: چطور؟

س: یعنی از یک سو «دال» را داریم که می‌تواند کلمه باشد، واژه باشد، رویه 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 عینیت می‌بینیم اش. این می‌شود «دال» ما. مثلاً، من وقتی ضرب المثل را بیان می‌کنم صورت سخن ام لایه بیرونی می‌شود. مثل اینکه بگویم «مرغ یک پا دارد» این می‌شود لایه بیرونی.

اما هر کدام از دال‌ها یک گذاره «مدلولی» هم دارند که لایه دوم است. لایه مدلولی آن چیزی است که مخاطب فهم می‌کند. کسی که فارسی‌زبان نباشد و یا با کارکرد ضرب المثل آشنایی نداشته باشد، همان رویه بیرونی را می‌فهمد. ولی معنای ضرب المثل که این نیست، چیزی در حدود «لجاجت و یکدندگی» است. «معنی» همان چیزی است که مستقیماً به مدلول وابسته است و مدلول هم زاییده دال ماست. درک معنی دال و مدلول به راحتی ممکن است. حتی 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 لایه سوم می‌رسیم که شاید بشود آن را «لایه مفهومی» نامید. این «مفهوم» حالت محوتری دارد، گویا پشت پرده‌ای است و آن را کامل نمی‌بینیم، فقط می‌دانیم چیزی در این مایه‌ها 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 عهده فهم بر نیاید، ما به بن بست می‌رسیم. به همان چیزی که شما با صفت «اصم» به معنی صامت و لال از آن یاد می‌کنید.

ن: من منظور شما را کاملاً می‌فهمم و مسیری را که برای نشان دادن چگونگی رسیدن به بن بست نشان می‌دهید درک می‌کنم. من از بیرون به ماجرا نگاه می‌کنم و داستان را تحت تأثیر فضای سیاسی می‌بینم. اما شما داستان را از درون کار و اثر تعقیب می‌کنید و به مکانیسم رسیدن به «بن بست ارتباط» می‌رسید. اما اینکه نام این لایه سوم را «مفهومی» بگذاریم مشکل دارم. چون «مفهوم» در زبان فارسی معادل «کانسپت»^(۱) گرفته شده و به کار 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 مقوله ادراک جا می‌گیرد.

س: استاد، من این نامگذاری را برای نشان دادن وجود آن لایه 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 لایه پنهان است.

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

س: باشما موافقم و فقط خواستم به پدیده‌ای که شما از آن به عنوان «مکانیسم درونی قطع ارتباط» یاد می‌کنید هم اشاره‌ای کرده باشم. و نیز به مسئله «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، به خصوص 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 بن بست 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 آن موقع 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 - به عنوان یک غریبه زبان نفهم - 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». همه مخاطبان شاعر می‌دانستند که منظور کودتای مرداد است، ولی سانسورچی نمی‌توانست بیاید خر 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 - یعنی هم‌زمانان به خصوص سیاسی او - سانسورچی شدند. یعنی آن تمهیدات پیشین دیگر به کار نمی‌آمد. چون اینها می‌فهمیدند که این شاعر دارد چه می‌گوید. اینطور هم نبود که بتوانیم برای

تعیین تکلیف برویم دادگاه. حالا سانسورچی خودش هم قاضی بود، هم دادستان، و هم جلد. 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 این حرف‌ها. در حالی که تمام تمثیل و نمادها برای سانسورچی‌های جدید افشا شده بودند.

به هر حال، به نظر من، بزرگ‌ترین ضایعه بعد از انقلاب «مخاطب گم‌کردگی» است. هنر را از مهم‌ترین عنصری که ضروری و علت‌الععل است محروم کرده‌اند و شاعر اکنون باید طوری بگوید که هیچ‌کسی نفهمد که او چه می‌گوید!

س: من، استاد نظر دیگری هم دارم. شعر تنها به دلیل سانسور شدید نبود که از گفتن بازماند. چیزی که اتفاق افتاد این بود که شعر «دیپولیتیزه» یا «غیرسیاسی» شد، نه به خاطر فضای سیاسی بلکه به خاطر یکی از مصادیق پست مدرنیسم. در واقع پس از فروپاشی شوروی، گفتمان «تقدس‌زدایی از آرمان» به وجود آمد. و وقتی تقدس‌زدایی از آرمان اتفاق بیافتد شعر کاملاً از حرکت بازمی‌ماند. یعنی ما دیگر جرأت نداشتیم شعری بگوییم که گونه‌ای از آرمان‌پرדازی در آن باشد. و به جای آن چه چیزی رشد کرد؟ طنز و مسخرگی! طنز، به عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان نگرش پست مدرن، مطرح شد و «جدی بودن» امری فاضلانه و متکلفانه 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، معنارزدایی و عاقبت به «تعطیل معنا».

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

س: بله دقیقاً. من کلاً به جریان پست مدرنیسم 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 طبقه روشنفکری مطرح شد. کارهای این دوره "براهنی" - که چند شعر خوب هم در آنها هست - 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. به هر حال 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 مسئله مخاطب مطرح باشد، دوتا پدیده مختلف، اما شبیه، به موازات هم حرکت می‌کنند: یکی هنر است و یکی بازی. بازی احتیاجی به مخاطب ندارد. شما می‌توانی بنشیننی در خانه 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 «حجمی» رؤیایی "یا مسئله «زبانیت» و این حرف‌ها معنایش کشاندن هنر به قلمروی بازی است. حُب، 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. به محض اینکه مخاطب را اخراج کنی کار شما تبدیل می‌شود به بازی و سرگرمی.

یک نکته دیگر هم وجود دارد که در فرنگی به آن می‌گویند "captured audience"؛ یعنی «مخاطبین گرفتار شده». شما وقتی می‌روید و بلیت می‌خرید و وارد سینما یا تئاتر یا کنسرت می‌شوید، در واقع 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 بقیه کار را بخواند. بدون تلاش شما هنرتان به سطح بازی تک‌نفره و سرگرمی‌های خانگی سقوط می‌کند.

من اصلاً فکر می‌کنم که مسئله غافلگیر کردن، مسئله ایجاد حیرت، و همه تکنیک‌های از این دست، برای اسیر کردن مخاطب است. و یکی از جنبه‌های خلاقیت 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 بقیه سخنان تان باشد.

ن: ممنونم. این را هم گفته باشم که من، مهم‌ترین عنصری را که شعر مدرن به ما داده — و این عنصر مجموعه همه تکنیک‌های به اصطلاح به دام اندازی را در خود دارد — 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 مسئله «انسجام» بپردازیم.

ن: بله. دکتر جان، یادم هست. به من اجازه دهید از اینجا آغاز کنم که، به باور من، از "نیم" به بعد است که در شعر ما مسئله «انسجام» یا «یکپارچگی اثر» مطرح شده. توجه کنید که من بر واژه «شعر» تأکید می‌کنم چراکه ممکن است به این ایراد گرفته شود که همه «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 مقوله شعر قرار نمی‌دهم. آنها سرچشمه‌های داستان نویسی ما هستند که، بنابر ضرورت‌هایی - همچون لزوم حفظ کردن و به سینه سپردن - به صورت منظوم و موزون نوشته شده‌اند. البته که در آنها به وفور می‌توان لحظات و ابیات شعری هم یافت، اما همه آنها در خدمت داستان هستند. مثلاً وقتی "فردوسی" می‌خواهد داستان "بیزن و

منیژه" را بنویسد می‌گوید «شبی چون شب، 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 همه ادبیات اتفاق می‌افتد. شما کتاب «خشم و هیاهو»ی "فالکنر" را هم که می‌خوانید می‌بینید پاراگراف اولش، 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 موزون» ما نویسنده اغلب مجبور شده به فرم‌اسیون مثنوی پناه ببرد آن است که در این قالب بیت‌ها دارای قافیه‌های مستقل هستند و نویسنده 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 همه سفارش‌ها برعکس این بود؛ یعنی به خاطر «سلطنت قافیه» از یک طرف، و «استقلال ابیات»، از طرفی دیگر، اصلاً قرار نبود شاعر «شعر یکپارچه» بگوید و وحدت کارش را هم **ثر(در)** اغلب اوقات وزن و قافیه حفظ می‌کردند. گاهی هم «انتخاب موضوع» نوعی انسجام را به کار ارزانی می‌داشت. مثلاً وقتی شاعر می‌خواست شعری درباره «خزان» بگوید، ابیات توصیفی‌اش به هر حال در حول و حوش همین موضوع می‌ماند، اما ساختمانی که این ابیات را به هم به صورت 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» مبنی بر 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 «فرشته الهام» برای شاعر می‌آورد. از آن پس، 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 کل 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 بقیه حرف را به بیت بعدی می‌بردی این امر نشانه 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 جمع و جور کند. در شعری که می‌گفت «یوسف گم‌گشته باز آید 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.

"نیماء" در همه این قواعد و کارکردها تجدید نظر کرد. بنابراین، ما با "نیماء" 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 به هم‌چسبانندگی و یکپارچه‌کننده ردیف را باید به کل شعر تسری داد.

با این همه فکر می‌کنم که تا آخر دهه ۱۳۳۰ و آغاز دهه ۴۰ چهل، همچنان در شعر موزون "نیمایی" بیشتر، و در شعر آزاد "شاملویی" کمتر، نوعی خط داستان‌گویی وجود داشت. "اخوان" موفق بود به خاطر اینکه روایی شعر می‌گفت. همین «زمستان» اش یک قصه هم هست. در شعر "شاملو" هم - که چسب اجزای شعر عاطفی است تا منطقی - همین روایت‌گویی وجود دارد. اما وقتی به دهه 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 «کل منسجم» به هم مربوط شوند، روی زمین (یا روی کاغذ!) می‌مانند و به عنوان شعر تحویل ما می‌شوند.

س: قبل از اینکه بیشتر 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 دهه ۲۰ و ۳۰ می‌شود گفت. مثلاً "اخوان" شعری دارد با این آغاز که «لحظه دیدار نزدیک است». آنجا شما می‌بینید که عنصر به هم چسباننده 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 کلمه بعدی را می‌آورد. این تداعی‌ها پشت سر همدیگر قرار می‌گیرند. حال اگر متوجه نباشیم، یا ساختار مشخصی در نظر نداشته باشیم، اصلاً رشته کار از دست می‌رود و شعر برای تداعی‌هایی که پشت سر همدیگر می‌آیند هیچگونه ساختاربندی و قالب‌بندی ندارند. ولی شما اگر

خط به خط دقت بکنید می بینید که در هر خطی، زمینه برای خط بعدی فراهم است. در عین حال، هرچقدر این «پیوندها» دورتر از همدیگر باشند مشخص می شود که شما ذهنیت ساختارمند قوی تری دارید. حال آنکه پله پله بالا رفتن یا پایین آمدن بدون نقشه، حاصل نوعی پریشانی ذهنی است. می خواهم بگویم حتی تداعی ذهنی هم باید کنترل و هدایت شود؛ نه با چسب تداعی، بلکه با چسب ساختاری. چراکه «تداعی»، تلمبار کردن واژه ها و تصویرها است.

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

س: یک موضوع دیگری هم که به جای «انسجام ساختاری» مورد استفاده قرار می گیرد، توجه به «هم خانواده بودن مفهوم ها و واژه ها» است. مثلاً دین، شریعت، احکام و نماز همه در دایره یک خانواده هستند. یا آب، دریا، اقیانوس، برکه، شرجی، طوفان و موج همه اینها با یکدیگر هم خانواده اند. «شفیعی کدکنی» معتقد است تکنیک کار «یدالله رؤیایی» در این مقوله جا می گیرد که او خانواده های واژگانی جدا از هم را در هم ضرب می کند. مثلاً می گوید «بر شریعت آب ها». اما آیا آب ها واقعاً دارای یک شریعت و دین و شرع و این چیزها هستند؟ اما همین که قبول کنیم تکنیک جدول ضربی بقیه کار را آسان می کند و کنار هم قرار دادن دو کلمه از دو خانواده دور از هم است که تضاد زیبایی را به وجود می آورد.

من خودم سخن «شفیعی کدکنی» را به صورت دیگر درآورده و یک مکانیسمی را در کارهای «رؤیایی» پیدا کرده ام که اسم اش را گذاشته ام «مکانیسم دنده عقب و دنده جلو». در کار «رؤیایی» شما می توانید این

مکانیسم را به خوبی مشاهده کنید. او یک عبارت دو کلمه‌ای را می‌نویسد و بعد برعکس می‌کند و دوباره این بازی را به صورت 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 به حال به تفاوت بین "دیکشنری"^(۱) (فرهنگ کلمات) و "تزاروس"^(۲) (گنجینه 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) خانواده کلمه را به شما معرفی می‌کند. مثلاً شما می‌خواهید ببینید که چه واژه‌هایی با واژه «کتاب» پیوند دارند. در "تزاروس" می‌بینید در زبان انگلیسی حدود ۲۰۰ کلمه وجود دارند که همگی به صورتی با کلمه کتاب ارتباط دارند. از نظر من، "رؤیایی" «شعر تزاروسی» می‌گوید و شعر خودش را براساس یادآوری خانواده 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 زاویه مختلف به دریا فکر می‌کرد. آن موقع این یک ابداع تازه در شعر ما بود. ولی بعد که «لب ریخته‌ها» درآمد، فهمیدم که این یک کار تکنیکی است و اصلاً ربطی به خلاقیت شاعرانه ندارد.

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

۲. Thesaurus: گنجینه کلمات.

۱. Dictionary: فرهنگ کلمات.

شب هم بدک 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 زبان بازی و به خصوص مدعیان پست مدرنیسم ما انجام می‌دهند. به قولی «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 «زبان بازی» دقیقاً همان مفهومی را می‌رساند که من در ابتدای صحبت‌هایمان با عبارت «سخنوری» می‌گفتم. بنابراین، می‌شود برگردیم و تعبیر شما را به جای عبارت مورد استفاده من بگذاریم. از این بابت از شما متشکرم.

و اما، اگر نقطه آغاز تفکر و سخن ما این نباشد که نه فرشته الهامی وجود دارد و نه شعور نبوت «اخوانی»، بلکه همه اینها محصول مغز من است، آنگاه کارمان حتماً به جای اتخاذ یک روش جستاری علمی به هذیان‌گویی و شطحیات بی‌دروپیکر می‌کشد. بنابراین، من اول باید ساختار و کارکردهای مغزم را بشناسم و الا تنها به «متافیزیک کارکرد مغز» می‌ رسم و پرت و پلا می‌گویم. مگر اسکیزوفرنی خود حاصل آشفتگی کارکردهای مغز نیست؟ آدم که نمی‌تواند با یک مغز غیر اسکیزوفرنیک 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 حوزه کار این ماده خاکستری خارج است و گویندگان‌اش پرت و پلا می‌گویند. درست است که در «شعر حجم» کوشش می‌کنند که از مدارج اعلای روح و شعور و عرفان و معرفت یاد کنند، اما به هر حال این حرف‌ها هم حاصل یک نوع بهره‌برداری از کارکرد مغز است، آن هم به خاطر 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 خالق وجود ندارد که چیزی را آفریده باشد و حاصل کار هم دیگر ربطی به شاعر ندارد.

به این دلیل است که می‌گوییم برای بحث دربارهٔ هنر و به خصوص شعر باید از در «خلاقیت» وارد شد. طرف عین خدا نشسته است و یک چیزی را خلق می‌کند، اجزاء و کوچه پس کوچه‌هایش 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 به صورت یک «کُلّ» در نظر می‌گیرید، این کُلّ را شامل اجزائی می‌دانید که مسائلی همچون نوآوری و انسجام و غیره بر سراسر آن کُلّ 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 – و هنر هم – بدون توجه به ارزش کار هنرمند در اجزائی که کُلّ را می‌سازند اغلب امری سلیقه‌ای و دلخواهی است تا قضاوتی براساس ارزش‌های موجود در خود اثر.

یعنی، اگر بخواهید، می‌توانیم قطار بحث‌مان را از روی ریل کلیات برداریم و روی ریل جزئیات بگذاریم. من، در فکر خودم این جزئیات را «میدان‌های آفرینش» می‌خوانم و برای آفرینش هنری، به وجود ۹ میدان قائم 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 رشته پزشکی یا پزشکان قانونی روی میز تشریح می‌گذارند. اما اگر این جسم بخواهد زنده باشد لازم است «جان» داشته باشد. آن وقت است که متخصصین «زیست‌شناسی» از راه می‌رسند. در عین حال هر انسان (به عنوان جسم به علاوه جان) دارای ویژگی‌های شخصیتی خاصی است که با دیگران فرق دارند. اینجاست «روانشناسان» سر رشته کار را به دست می‌گیرند و به این می‌پردازند که این جسم جان گرفته چه ویژگی‌های مستقل از بقیه هموعان‌اش دارد.

س: نکته 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 میدان «نوع [یا «ژانر»^(۱)]، 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 رویه عینیت به سمت رویه ذهنیت برویم؟

1. genre.

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

س: اتفاقاً ما هم در پزشکی "approach" داریم؛ به خصوص در حوزه 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 به جای همین واژه "approach" از واژه «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 جاندار 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 مسئله شعر و هنر نگاه می‌کنید و آن را امری اکتسابی و آموختنی می‌بینید.

ن: درست می‌گویید. در این فرهنگستان که من زندگی می‌کنم، مسئله خلاقیت هنری و شاعرانه را از سطح کودکان شروع می‌کنند. من دو پسر دارم: پسر اول من سه ساله بود که من برای تحصیل، با او به خارج آمدم؛ پسر دومم درست یک ماه مانده به انقلاب ۵۷ در لندن به دنیا 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 مسئله «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. هر چه می‌خواستم بگویم، او دو برابرش را می‌توانست بگوید؛ نه تنها در مورد چیزهای عادی، بلکه مثلاً در مورد افکار "کارل مارکس". من دانشجوی دانشکده علوم سیاسی بودم و از جمله داشتم "مارکس" را می‌خواندم و این بچه - که تازه از دبیرستان آمده بود بیرون - نکاتی را در مورد "مارکس" جلوی من می‌گذاشت که برایم تازگی داشت. شاید نه از لحاظ محتوا، اما حتماً از لحاظ نحوه 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 حوصله کتاب خواندن داشته باشد، یکی نه؛ یکی خلاق باشد، دیگری نه. مثلاً همین پسر من خیلی اهل مطالعه بود و نسبت به همه چیز جهان کنجکاو. اما، در حالی که به نظر من، یک روشنفکر به تمام معنی می‌شد، هیچ وقت دست به تولید چیزی نزد. با او که بنشینم می‌توانی راجع به هر چیز دنیا که بخواهی صحبت کنی. می‌توانی ساعت‌ها با او وارد بحث و جدل شوی. ولی او اصلاً میل به خلاقیت هنری ندارد. پسر دوم من

اما، اصلاً به مسائل "انتلکتوئلی" علاقه ندارد. ولی همان اصول را روی مسائل اقتصادی به کار می برد.

حرف من این است که بین شعر و فیزیک، تفاوت عمده ای وجود ندارد. یعنی اصول تفکر و خلاقیت در همه زمینه ها یکی است؛ فقط تو باید یاد بگیری که اینها را چگونه در رشته مورد نظرت پیاده کنی. من هیچ تفاوتی بین نظریه های مختلف در زمینه های مختلف دانشی و تفکر و اندیشگی نمی بینم و به همین دلیل هم اکثر مثال هایم را می روم از یک جاهایی پیدا می کنم که ربطی به شعر نداشته باشد.

مثلاً، یکی از موارد خیلی جالبی که سال ها پیش در زندگی ام به آن برخورددم، آشنایی با نظرات "نوام چامسکی" در مورد زبان شناسی بود. من اصلاً از عقاید سیاسی او خوشم نمی آید، اما در زمینه زبان شناسی، او را آدم گردن کلفتی می دانم. در نوشته های او به سؤالی برخورددم که دنیای من را عوض کرد و آن این بود: «یک بچه چگونه زبان یاد می گیرد و می فهمد که فاعل و فعل و مفعول چیست اند؟ صفت چیست؟ موصوف و قید چیست اند؟» اعتقاد او این است که در سیم پیچ مغز ما نوعی ساختمان وجود دارد برای جایگاه این وضعیت ها. و ما، فقط یاد می گیریم که این خانه های خالی را پر کنیم، مثلاً از کلمات فارسی. و گرنه چگونه است که در همه زبان های دنیا فعل و فاعل و مفعول وجود دارند؟ بنابراین، هیچ فرقی نمی کند شما شعر می گوئید یا مسئله ریاضی حل می کنید. کارکرد مغز در مورد آنها با تفاوت های مختصری، یکی است.

من، همراه با همسر قبلی ام، خانم "مریم جزایری"، در اوایل سال ۱۳۴۲ کتابی را به سفارش «تالار ایران» ترجمه کردیم از نقاش مشهور آلمانی، "موهولی ناگی". او و دوستان اش با یک عده از هنرمندان آلمانی هم عقیده بودند که رهبرشان "والتر گروپیوس" نام داشت. اینها مدرسه ای را در آلمان درست کردند به نام "باهاس"^(۱) و کتابی که ما ترجمه کردیم، گزارش "موهولی ناگی" بود از مواد درسی آن مدرسه. در

1. Bauhus.

آنجا نقاش و مجسمه ساز و معمار تربیت می کردند و فلسفه کارشان هم این بود که ساختمان مغز انسان به شکل یک دایره کامل است که به قطاع های مختلفی تقسیم شده. جریان «تخصص» موجب شده که آدم یکی از این قطاع ها را بگیرد و روی آن تأکید و کار کند و بقیه بشوند فرعی و ثانوی و ثالث. حال آنکه مدرسه "باهاس" شاگرد خودش را طوری تربیت می کند که کل دایره را ببیند و به کار ببندد. این واقعاً یکی از منابع عجیبی بود که زندگی من را عوض کرد.

س: من فکر می کنم که شاید اینگونه اصول بیشتر برای زمینه های طراحی و گرافیک مدون شده باشند، ولی در زمینه ادبیات و شعر اصلاً کسی به این فکر نمی کند که خلاقیت چگونه شکل می گیرد، یا چه جزئیاتی دارد، و چه چیزهایی دست به دست هم می دهند تا یک اثر کامل به وجود آید.

سطح اول: جسم		
موضوع	محتوا	زبان
فکر مرکزی c. idea	تنبیهات - ایهامات	گرامر - نحو - متن
مایه نما - نمایه topic	ظرف زمان و مکان	صدا - نوشتار
درون مایه theme	ارجاعات	موزون و منثور
مفهوم و معنا	اجزاء - شعرک ها	وزرش و بازی
سطح دوم: روح / جان		
نظم	ساختمان	زیبایی
شکل خارجی	شکل ذهنی - روایت - Nar	خوانش - صدا - نظم
تشریفات	اسکلت / آغاز و انجام	هارمونی - تقارن
تکنیک	چینش - تنظیمات - گردش	تو بودن - غافلگیری
سطح سوم: روان (تخصص)		
نوع genre	حال و هوا - atmosphere	سیک
عاشقانه	Mood	شاخصه های تاریخی
حماسی	Feeling	شاخصه های فردی
مربیّه	Subtle-Harsh	تمایلات ویژه فکری
شاد - غمگین	0	بیروزی و شکست

بخش دوم:

میدان های آفرینش

سطح: جسم
میدان: موضوع
حوزه فکر مرکزی c. idea
حوزه مایه نما – نمایه topic
حوزه درون مایه theme
حوزه معنا

فصل هفتم:

سطح اول: جسم

میدان اول: موضوع

س: من در هفته‌ای که گذشت، به سیستمی که شما در مورد هنر، به طور کلی، و شعر، به طور 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» – که خود دارای سه «میدان» است – 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^(۴).

1. central idea.
3. Theme.

2. topic.
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 به صورت 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، به خصوص منتقدین متعلق به اردوگاه چپ، می‌گویند که نه، «موضوع» خیلی هم مهم است، به خاطر اینکه نشان می‌دهد این شاعر در واقع دیدگاه‌اش نسبت به جامعه چیست. در دههٔ ۴۰ که رفته‌رفته فضا به شدت سیاسی می‌شد، توجه به «موضوع» هم نوعی ارزش به حساب می‌آمد. اما بحث در مورد جایگاه «موضوع» در «روند خلاقیّت» نبود بلکه آن را با سنجهٔ ارزش‌های سیاسی ارزیابی می‌کردند.

آن موقع، من در کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران»، فکر می‌کردم که باید یک راه میانه‌ای را پیدا کنم. به همین دلیل - با راهنمایی "محمدعلی سپانلو" - پیشنهاد کردم که اگر قصد داوری در مورد «موضوع» را داریم - که لزوماً به بحث‌های سیاسی مربوط می‌شود - بیایم 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 **بعد(بد)** شعر قرار می‌گیرد.

یعنی وقتی که «صور اسباب» را می‌نوشتیم اینطور فکر می‌کردم. به همین دلیل هم چند سال بعد، در مقاله‌ای مربوط به مقایسه بین یک شعر "یدالله رؤیایی" و شعری از "سعید سلطانیپور" - که روی سایت شخصی من قابل دسترسی است - 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 به عنوان دو شاعر، روش‌ها و تکنیک‌های مشابهی را به کار برده‌اند، اما آنهایی که با شعر سیاسی مخالف هستند "سلطانیپور" را شاعر نمی‌دانند و "رؤیایی" را شاعر می‌دانند و برعکس. نوشتیم که به‌طورکلی اینها، در واقع دارند به لحاظ ارزش‌ها یا ضدا ارزش‌های سیاسی در مورد «موضوع» کارهای این دو شاعر قضاوت می‌کنند. در حالی که اگر صرفاً آنها را از لحاظ «ارزش‌های شعری» در مقابل هم قرار بدهند هم عرض همدیگر می‌شوند. هر دو تا شعر هستند، هر دو تا همه ارزش‌های شعری را دارند، اما از لحاظ موضوع - که بیرون از قلمروی داوری است - 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 به صورت دیگری به داخل ارزش‌های هنری بیاید و مورد قضاوت هنری قرار بگیرد.

توضیح می‌دهم: چهار حوزه «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- درون مایه (theme)؛

۴- استمرار (continuity).

این حوزه‌های چهارگانه «موضوع» را می‌توان به دو دسته «درون اثر» و «بیرون

اثر» تقسیم کرد. و آنگاه، چون مقوله «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» - که اغلب با کل «موضوع» یکی گرفته می‌شود - از لحاظ معتقدان به ایدئولوژی، درخور ارزیابی است. اما برای منتقدانی که داوری در مورد ایدئولوژی را در مقوله 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 به جای «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 لایه بیرونی شعر به داخل نفوذ کنیم.

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

ن: درست است. و می‌ماند آن سه حوزه 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». به این ترتیب «فصل بهار» می‌شود موضوع (یا subject) که برای همه 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 به بعد ما وارد قلمرویی مخصوص به سلیقه و گزینش او می‌شویم که در بیرون از نوشتن او اتفاق نمی‌افتد و مسئله «حوزه‌های سه‌گانه درون اثر» مطرح می‌شوند و باید یکی یکی در مورد آنها صحبت کنیم.

س: که نخستین شان «حوزه مضمون» است؟

ن: بله. «مضمون»، یا «تاپیک»، به این معناست که بدانیم آن شاگرد مدرسه، برای توصیف بهار، چه مطلبی را انتخاب می‌کند. یکی ممکن است سفر خودش به یک منطقه خوش آب و هوا را در نظر بگیرد، یا دیگری راجع به اینکه در باغی دارد تفرّج می‌کند فکر کند. به این ترتیب «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 «درون مایه»، یا «تم» می‌خوانیم و کار در این حوزه مستقیماً به روند خلاقیت 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 انشاء نویس 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 حالی 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 همین زمینه یاد آن دانش‌آموزانی افتادم که مثلاً در درس تاریخ، قسمت "نادر شاه" را حفظ می‌کردند و معلم حتی اگر می‌گفت دربارهٔ "کوروش کبیر" حرف بزن، طرف می‌گفت که «"کوروش 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 اصلی اش «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 مرگ اش فرارسیده و سپس این لحظه وصف می‌شود: "ققنوس" بر سر شاخ خیزران نشسته و فریاد می‌زند و سپس به جای 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. به خصوص 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 این باره 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 دآوری هنری گذاشت.

به همین دلیل هم، راست‌اش اینکه من اول فکر می‌کردم که بحث دربارهٔ «موضوع» را بگذارم برای آخر صحبت‌مان. به خاطر اینکه «موضوع» ارتباط مستقیمی دارد با همهٔ مباحث و همهٔ میدان‌های دیگر؛ به این معنی که «موضوع» همان نخی است که همهٔ اجزای یک گردنبند یا تسبیح را به هم وصل می‌کند. در نتیجه فکر کردم اول راجع به میدان‌های دیگر صحبت کنیم و بعد بگویم که حالا نقش برخی از حوزه‌های «میدان موضوع» در ارزیابی‌ها چیست. به خصوص 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 کل 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. به هیچ وجه. ببینید اتفاقاً همه 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، در حالی که این هر سه در شعر قدما هم وجود داشته‌اند. دلیل این فقدان هم روشن است: توجه به «تاپیک و تم»، به عنوان عناصر قابل ارزیابی هنری هنگامی اهمیت و کارایی پیدا می‌کند که ما وارد توجه به «انسجام اثر» شده باشیم.

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

س: منظورتان این است که ساختار نداشته‌ایم؟

ن: به ساختار بی توجه بوده‌ایم. در نتیجه 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 وابسته بوده است.

س: معناهایی که ایجاد می‌کنند چی؟

ن: به ندرت 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" به بعد

است که به هم 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 اول این قضیه دچار فترت و فتور باشد، آخرش هم یک چیز بهم ریخته‌ای 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 حالی که "خیام" وقتی که شروع می‌کند می‌بینیم که دارد برای نیم‌بیت 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 هر کدام 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 هر کدام 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 کل کار؛ به خصوص به لحاظ ارتباط‌شان با هم و با کل.

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

چیزی را تعقیب می‌کنند، چه مسئله قانونی باشد و چه جاسوسی، می‌گویند «سوژه 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 به حد 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 «مضمون» کارم به خیلی چیزها پردازم، اما یک چیز معین را از میان آنها انتخاب می‌کنم.

ن: نکته دقیق‌تری گفتید که ما را به همان مثال کلاس انشاء برمی‌گرداند. معلم به شاگردان گفته بروید راجع به بهار بنویسید. این می‌شود «موضوع» (یا «سایجکت»). حالا هر شاگردی تصمیم می‌گیرد که داستان‌اش درباره 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 آن روز 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 به اصطلاح به در و دیوار نزند. یعنی از این به بعد در سراسر سخنرانی «مضمون» خُرد می‌شود و «درون‌مایه» را شکل می‌دهد.

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

ن: به سهو بله، می‌شود همه اینها را گفت. اما در سخن علمی نقشه و پلان و

سیستم، هر یک تعریف مستقل خودشان را دارند، در حالی که «هم خانواده» هم هستند.

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

ن: بله. چه نکته خوبی گفتید. یادم هست که وقتی کلاس پنجم دبستان بودم معلمی داشتیم که دانشجوی رشته پزشکی بود. او در سر کلاس برای ما توضیح می داد که مثلاً، از لحاظ وظیفه (یا function که واژه «کارکرد» برایش بهتر است)، ریۀ آدم اینجوری کار می کند و قلب اینجوری... و ادامه می داد تا می رسید به «آپاندیس» و می گفت «ما نمی دانیم که نقش "آپاندیس" در این مجموعه چیست، به همین دلیل راحت تر می توانیم آن را درآوریم و دور بیندازیم». و این سخن همیشه در ذهن من بوده که در داخل یک مجموعه، شما از طریق کارکرد اجزاء می فهمید که کدام جزء لازم است و کدام یک غیرضروری و "آپاندیس".

س: استاد، در آغاز بحث درباره «موضوع» فرمودید که تا قبل از سی سال پیش کلاً اینگونه فکر می کردید که «موضوع» نمی تواند مورد نقد هنری باشد. ولی بعد نظرتان عوض شد و اکنون فکر می کنید که اجزاء یا حوزه های «موضوع» - مثل «مضمون» و «مایه» - به ارزش های هنری تعلق دارند و می توان آنها را مورد قضاوت قرار داد. حالا می خواهم بدانم که اینها چگونه می توانند وارد سیستم ارزشیابی بشوند.

ن: نحوه فکر من این بوده که ما اساساً داوری را روی خلاقیت می کنیم و در میدان «موضوع» تنها یک حوزه (فکر مرکزی) وجود دارد که میدان را عامیت می بخشد و در نتیجه 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 می کاهند و کار را در محدوده ای انتخابی پیش می برند، خود به بخشی از روند خلاقه تبدیل می شوند. یعنی هنرمند «موضوع» را - چه آگاه و چه

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

س: استاد، شما گفتید که هر «میدان» دارای حداقل چهار «حوزه» است. اگر «فکر مرکزی»، «مضمون» و «درون مایه» 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 همه چیز را به هم می‌چسباند و، در عین حال، 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، به خاطر کلی 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 «مایه» گسترده تبدیل کرده است و، به همین دلیل، این شعرش ماندگار شده است. یعنی اگر شاعر در پخش کردن مستمر «مضمون» خود، به صورت «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 به خاطر اینکه در «کتیبه» این خلاقیتی که در «زمستان» هست وجود ندارد.

س: از نظر شما این نوع خلاقیت 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 به خصوص «ساختمان»، می‌بینیم که «مایه» («تم» و «تماتیک») در واقع، مدرسان همه آنها می‌شود. می‌شود نخ تسبیح آنها. شما به

کمک «تماتیک» است که می‌توانید ببینید «ساختمان» کار منطقی دارد یا نه. من به همین دلیل گفتم که مردد بودم بحث دربارهٔ «میدان موضوع» و حوزه‌های چهارگانه‌اش را اول بیاورم یا آخر. چون میدان «موضوع» و حوزه‌هایش مثل دو هلال پُرانتزی هستند که دو طرف روند خلاقیت 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» به معنی تعیین میزان وفاداری اجزاء به «موضوع» است. درست می‌گوییم؟

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

سطح: جسم
محتوا
تشبیهات - ابهامات
ظرف زمان و مکان
ارجاعات
اجزاء - شرک ها

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 محتویات» یک اثر.

ن: من در همین آغاز ملاحظه‌ای دارم. چون احساس می‌کنم که در مورد به‌کار بردن واژه «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 فلسفه پشت‌اش ندارد. در حالی که اغلب وقتی راجع به فرم و محتوا صحبت می‌کنند یک مقدار اشاره‌شان به آن موارد است. من اصلاً به آنها اشاره نمی‌کنم و منظورم از «محتوا» معنا و مفهوم کار نیست.

شاید هم واژه «درونه»، آنطور که شما می‌گویید، رساننده‌تر از «محتوا» باشد. منظور من از «محتوا» یا محتویات معنایی است که واژه "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 واژه «محتوا» معنی مفهوم می‌گیریم. اما برای رساندن منظور شما واژه «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 واژه «درونه» را به یاد بیاورم.
ن: ممنون. در همین ابتدا یک نکته دیگر را هم بد نیست در نظر داشته باشیم: ما وقتی راجع به «درونه یک اثر» صحبت می‌کنیم، باید بدانیم که یک جا «درونه ویراستاری نشده» داریم و در مقامی دیگر «درونه ویراستاری شده». به خاطر اینکه، همانطور که گفتیم، 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 «درونه 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 درونه جدید می‌رسید.

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

ن: از نظر من، «درونه»ی یک شعر مجموعه تکه‌هایی است که آفریننده 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- شعرها

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» به تفصیل شرح داده‌ام. به نظر من، ریشه‌ی تصویرسازی در شعر کلاً به «تشبیه» برمی‌گردد و حتی نمادها و تمثیل‌ها هم در همین مبحث قابل ذکرند. همه‌ی 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 جنبه‌ی قضیه است. جنبه‌ی دیگر هم آن است که شما، با جدا شدن از تشبیه کامل و رفتن به سوی استعاره و نماد و غیره، لاجرم به تزریق «ابهام» در رگ و پی «درونه» کارتان می‌پردازید. یعنی من در این حوزه 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 شعرها از استعاره ردّ می‌شوند و می‌رسند به نماد و تمثیل و در هر قدم مبهم‌تر و قابل تفسیرتر می‌شوند.

س: و حوزه دوم، «حوزه 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 ماجرأ 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 به محض 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 منطقه خاکستری بین قصه و شعر وجود دارد. مثلاً شما وقتی "فردوسی" یا "نظامی" را می‌خوانید بلافاصله تشخیص می‌دهید که اینها، به خاطر وجود زمان، جزئی از قصه‌نویسی ما می‌شوند. اما "حافظ" یا "سعدی" یا "خیام" اسیر مرور زمان نیستند. "مولوی" و "اخوان" اما این وسط گیراند و در قصه‌هایشان از ارزش‌های شعری هم استفاده می‌کنند. اما توجه کنید که این ارزش‌ها در اینگونه آثار نوعی حیثیت «تزیینی»^(۱) 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 همه چیزهایی که در مورد داستان می‌گویند در آن وجود دارند. ما البته به‌طور سنتی آن را به عنوان شعر می‌پذیریم، حال آنکه فقط لحظاتی در آن به شعر نزدیک می‌شود. شاید چون ما فقط از لحاظ یک عنصر - مثلاً وزن - 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 صرف است و اثری در کل کار ندارد. حتی آنجا که شب را «شط علیلی» می‌بیند هم تشبیه‌اش از حوزه تزیین خارج نمی‌شود.

س: شاید ما مفتون همین تشبیهات تزیینی و لذتی که می‌شود از آنها برد شده باشیم، به کل 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، همه 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 حالی که باید به یاد داشته باشیم که شعر حداقل در ۳۶ حوزه اتفاق می‌افتد که همگی در آن واحد حضور دارند و ما، در اینجا فقط به منظور فهم مطلب داریم آنها را از هم جدا می‌کنیم.

س: بله، می‌فهمم. اتفاقاً به علت پیوستگی این حوزه‌ها و مفاهیم است که قضاوت پیچیده می‌شود. اما جدا کردن آنها و پرداختن مستقل به هر یک، داوری‌ها و حتی دعوای یبهوده 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 شعریت است که تعریفی غیر از تعریف "شمس قیسی" دارد و نزدیک می‌شود به تعریف فرمالیست‌ها، مبنی بر اینکه «شعرستاخیزی در زبان است» یا «شعر کلامی فشرده و آهنگین در زبانی مخیل و فشرده». یعنی تعریفی که همه عناصر را یکجا آورده.

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

«تئوری شعر» به تفصیل شرح داده‌ام. به هر حال در این گفتگو ما داریم به صورت 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 بالاخره می‌رسیم به «حوزهٔ شعرک‌ها» که تعین آن سه حوزهٔ دیگر در این یکی اتفاق می‌افتد.

ن: بله. شعرک، یک جهان در خود است، یک مروارید است که هم می‌تواند در تنهایی خود بماند و هم با قرار گرفتن در کنار مرواریدهای دیگر، جزئی از یک گردنبند باشد. در گذشته راه حل «رباعی‌سازی» نوعی اقدام در راستای شعرک‌سازی بود که از حد یک «بیت» می‌گذشت تا بتواند هم جزئی از یک کل 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، هر چند که بسیاری از ضرب‌المثل‌ها و زبان‌دهای ما به صورت 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 منطقی 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 دروازهٔ «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.

سطح: جسم
زبان
گرامر - نحو - متن
صدا - نوشتار
موزون و منثور
ورزش و بازی

فصل نهم:

همچنان سطح اول: جسم میدان سوم: زبان

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

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

- ۱- گرامر یا نحو
- ۲- صدا - نوشتار
- ۳- موزونیت و منثوریت
- ۴- ورزش و بازی

در حوزه 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: به هر حال سروکار شاعر با زبان است و او در آن است که تخیل می‌کند و زبان را ورز می‌دهد. به خصوص توجه امروز شاعران ایران، به تأسی از فرمالیست‌ها، این نکته را با اهمیت 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 حوزه «نحو» اتفاق می‌افتد.

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

س: یعنی می‌خواهید پیردازیم به حوزه «صدا - نوشتار»؟ در این صورت بفرمایید که خودتان اصالت را به کدام می‌دهید؟ من تا این حد می‌دانم که گفته می‌شود زبان اصلاً مجموعه‌ای از «صدا و تصویر»^(۱) است. یعنی وقتی، مثلاً می‌گوییم «درخت»، این صوتی که از حنجره من به صورت صدای «درخت» درمی‌آید می‌شود «دال آوایی» آن. نظریه «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»^(۲) تاریخی است که چون «صوت» ماقبل «نوشتار» بوده می‌آمدند و این دو 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 حافظه دیگران منتقل می‌شود. امروزه دیگر فرقی نمی‌کند و، به نظر من، هر دو ساحت با یکدیگر کار می‌کنند. حتی حالا شعر را بیشتر می‌نویسیم به جای آنکه با صدای بلند قرائت کنیم، به خصوص در «شعر نو» که مسئله اجباری تساوی ابیات از میان برداشته شده، ما با حوزه تازه‌ای از خلاقیت روبرو می‌شویم، هم از این حیث که نوع نوشتن شعر هم - با مکث‌ها و

1. Sound-Image.

2. approach.

ادامه‌ها- زیبایی‌های اعتلایی خودش را دارد و هم اینکه به خواندن- و آنچه "نیما" «دکلاماسیون» می‌خواند- 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 خلاقیت شاعر را ارائه دهد. به هر حال ما الآن نمی‌توانیم این دو حیث را از هم جدا کنیم. در عین حالی که نمی‌توانیم بگوییم که نوشتار جزو تعریف شعر است. نیست؛ چرا که 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 دخالت 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 به وسیله 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.

به هر حال، من این را که شما زبان را به دو قسمت و دو حیطه «صدا» (یا گفتار) و «نوشتار» تقسیم کردید خیلی پسندیدم و گفتم این نشانه

هوشمندی است که شما دقیقاً بین دو وجه تفاوت قائل شدید. به خصوص که باز در همین حیطهٔ زبان به عنوان «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، خلاقیت موجود در ورزش مقولهٔ بسیار مهمی است. حال می‌خواهم بگویم که من بین «این خلاقیت» و «بازی» تفاوتی اساسی قائل هستم.

ببینید. فوتبال یک بازی است، زبان بازی به خاطر زبان بازی هم همین گونه است. نوعی بازی. یعنی باید دید که نوع برخورد با زبان فی نفسه 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 در میان است. من، مثلاً شعر حجم را بیشتر از این مقوله می‌دانم؛ یک نوع ماجراجویی زبان بازانه.

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 یک سری 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 به کار گرفته شده‌اند. یا رابطهٔ ارگانیک به کارگیری 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، به عنوان عنصری از کار در تکمیل بنای کار اهمیت هم دارد.

س: به این ترتیب باید یک عنصری را در نظر داشته باشیم که به داوری ما کمک کند. شما این عنصر را در کجا می‌بینید؟
ن: به نظر من، آن عنصری که مثل یک دیکتاتور آن بالا نشسته و همه چیز باید تابع او باشد «موضوع» است؛ به خصوص در شعر مدرن. در شعر قدیم چون مسئله 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 شگفتی آفرینی هم - که به زودی به نقش مهم آن خواهیم رسید - باید در رابطه با موضوع باشد و ساز منفرد خود را نزند. هر چه 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 تفنّن را پیدا می‌کند. شعبده‌بازی هم لذت‌ها و شگفتی‌های خود را دارد اما، ما آن را در مقوله 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 "شغیعی 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 کلی است، و قرار گرفتن‌شان در مجموعهٔ شکلی 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 همین دلیل ما از هنر «تزیینی» (آرنامنتال)^(۱) 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.

سطح دوم: روح / جان
فرم
شکل خارجی
تشریفات
تکنیک

فصل دهم:

سطح دوم: جان بخشی میدان اول: فرم

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

ن: ببینید، جالب است که در تفکر مذهبی هم این «جان بخشی» با خلق کردن وجود دارد. این تفکر می‌گوید که وقتی خدا می‌خواهد که انسان را خلق کند، او را از گل ولای می‌سازد. یعنی اول جسم او را می‌سازد. بعد می‌گوید «نفخت فیهِ 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 «جان بخشی» است و خود دارای سه حوزه است که عبارت‌اند از: «شکل خارجی»؛ «تشریفات»؛ و «تکنیک‌ها». اگر اجازه دهید منتظرم تا نظراتان را در مورد حوزه اول که «شکل خارجی» باشد بشنوم.

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

هویت این شکل خارجی را هم تشریفات معین می‌کند. یعنی شما در مقوله «فرم» وقتی به کار خلاقه مشغول می‌شوید که شکل خارجی را در طی «تشریفات» بیان می‌کنید.

هیچ وقت یادم نمی‌رود که من این مطلب را اولین بار 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، پارچه سیاه به در و دیوار می‌زنند، یک عده به عنوان 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 همه این "تشریفات" برمی‌گردد به همان مرگ، همان خبری که در کوچه هم می‌توانستید بدهید، ولی حالا به وسیله تشریفات که برای بیان این خبر قائل شده‌اند اثری بسیار عمیق‌تر را در دیگران ایجاد می‌کنید. در هنر هم برای بیان هر "موضوع" تشریفات قائل می‌شویم تا اثرگذاری را بالا ببریم». بدین ترتیب «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 به صورتی 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»^(۱) نام دارد در فارسی به «تشریفات» و مراسم و آئین‌ها برمی‌گردد. مثلاً می‌گویند آئین‌های نوروز، چهارشنبه‌سوری، سیزده‌بدر، ختنه‌سوران. هر کدام از اینها «تشریفات» است که «فرم» این ماجرا را به وجود 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. به سادگی می‌خواهد بگوید که «ققنوس» آتش می‌گیرد و خاکستر می‌شود و از دل خاکسترش جوجه‌هایش بیرون می‌آیند. ولی این خبر را با تشریفات بیان می‌کند: «ققنوس، 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 تشریفات که در آن جریان دارند. شما با کاربرد «تشریفات» مناسب با موضوع — که پدیده‌هایی فرهنگی هستند — می‌توانید «خبر»ی را که ذهنی و تجربیدی است تبدیل به «فرم» کنید.

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

ن: بله. درست است. «فرم» حاصل یک کار دو گانه است: «شکل خارجی» از طریق «تشریفات» تبدیل به «فرم» می‌شود. «فرم» یک امر واحد است ولی از هر زاویه که نگاه کنید این را به صورت یک منشور می‌بینید که رنگین‌کمان درست می‌کند. نور واحد و سفید را می‌فرستید تا از منشور ردّ شود و از آن طرف رنگ‌های مختلف بیرون می‌آیند. در اینجا روند برعکس است. رنگ‌ها وارد منشور می‌شوند و از آن طرف یک رنگ مرکب به دست 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» به کار می‌برد. «تشریفات» نوعی از خلاقیت است که آفرینش‌اش مهارت می‌طلبد. شما همین «قنفوس» "نیمه" 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 "نیمه" به کار 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، نتیجه تکنیک‌هایی است که به کار می‌روند.

س: یا مثل یک رستورانی که گارسون‌ها و آشپزش خیلی شیک و کاربلد و کاردرست‌اند و همه چیز 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

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

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

سطح دوم: روح / جان
ساختمان
شکل ذهنی - روایت - Nar
اسکلت / آغاز و انجام
چینش - تنظیمات - گردش

فصل یازدهم:

همچنان سطح دوم: جان بخشی

میدان دوم: ساختمان

س: امروز می‌خواهیم راجع به مسئله «ساختمان» صحبت کنیم. گفته‌اید که میدان دوم از سطح دوم (جان بخشی) «ساختمان» نام دارد. و ساختمان متشکل از سه حوزه است: «شکل ذهنی» یا «روایت»^(۱)؛ نقشه (شامل: انتخاب ورودی یا آغاز؛ میانه؛ و اختتامیه یا انجام) و چینش اجزاء بر حسب نقشه که به وجود آورنده تنظیمات و گردش است. 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 شالوده آن بنا می‌شود. در واقع، باید در پیش و پس واژه این حوزه

1. Narration.

یک پُرانتز 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 تعین یک روایت نیست. چراکه ما کل 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 نقشه تفصیلی هستند؛ مثل نقشه 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، جسمیت شعری باشد که جان می‌گیرد و به حرکت درمی‌آید.

ما، در میدان «درون» (یا محتویات) هر چه را می‌توانستیم گیر بیاوریم برداشته و ریختیم روی کاغذ و جسمیت 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 به صورت «تنظیمات» و «گردش کار» هم سخن رفته است، در واقع این هر سه یکی هستند. یعنی که ما

حالا محتویات را ریخته ایم روی کاغذ (یا مانیتور کامپیوتر) و می خواهیم آنها را براساس نقشه ای که در ذهن داریم کنار همدیگر بچینیم؛ آن هم چینی که بیشترین رابطه را با موضوع کارمان داشته باشد.

س: فکر می کنم این ارتباط با موضوع را در هیچ یک از مراحل کار نباید فراموش کرد. به خصوص اکنون که می خواهید در مورد چیش محتویات توضیح بدهید این یادآوری بسیار بجاست. می فرمودید.

ن: عمل چیش سه مرحله دارد: «آغاز، وسط و پایان». و به نظر من آغاز و انجام یک اثر زمانمند، یا بیان شده در طول زمان، در این چیش مهم ترین انتخاب های ما به شمار می روند. و چیش محتویات وسطی تابع انتخاب آغاز و پایان است.

معمولاً این را می شود، مثلاً در ساختمان یک موزه مشاهده کرد، مثلاً وقتی شما می روید تا موزه ایران باستان را ببینید، موزه داران، قبل از ورود شما، اشیاء به دست آمده را طوری در سالن ها چیده اند که ورود شما به منزله ورود به تاریخ باشد. مثلاً ورودیه موزه به دوران ماقبل هخامنشی اختصاص دارد و شما از آنجا گردشی را در تاریخی چند هزار ساله شروع می کنید. از اتاق های متعددی که بر حسب تاریخ پشت سرهم قرار دارند می گذرید تا اینکه به در خروجی می رسید. یعنی چیش اشیاء موزه باعث می شود که شما گردشی از پیش تعیین شده را انجام بدهید و از بخش ورودی به در خروج برسید.

من اغلب دیده ام که در ادبیات مدرن ما، توجه به «ساختمان» خیلی کم است و فقط آن جاهایی که روایت تبدیل به قصه می شود، می بینید که ایجابات قصه موجب شده که ورودیه و چیش و گردش و یک انجامی وجود داشته باشد.

"نیما" خیلی به این مسئله اعتقاد داشت. در اکثر کارهای "نیما" این چیش خیلی مهم است. او بارها ابیاتی را خط می زد، یک تکه ای را می برد به اول و تکه هایی را جابه جا می کرد. ولی همینطور که جلو آمده ایم مسئله چیش و نقشه و ساختمان

خیلی کم مورد توجه قرار گرفته است؛ به طوری که 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 به خصوص در «موج نو» خیلی اوج گرفت.

تا قبل از «موج نو»، مورد نظر شاعر بیان قصه‌گونه روایت به طور سنتی بود. به خصوص این امر را می‌شد در کارهای «مکتب سخن» دید. چون در ذهن شاعر هنوز شکل بیان داستانی — که با بیان شعری متفاوت است — 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 خزان دیده / تو را فریاد خواهم کرد / ای خورشید، ای خورشید». این شروع آشکار یک شبه‌قصه است. یا مثلاً "فروغ فرخزاد" می‌گوید: «همه هستی من آیه تاریکی ست». می‌بینید که این شبه‌قصه‌گویی هنوز هم در اینجا هست. اما به محض اینکه ما وارد دهه ۱۳۴۰ می‌شویم، این روال به تدریج اهمیت خود را از دست می‌دهد.

س: کاملاً درست است. به خصوص مسئله‌ای که در دوران پسامدرن مطرح می‌شود — که ریشه آن، اتفاقاً، در خود «موج نو» بوده — مسئله «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، نه تنها در قصه که در شعر هم پیش آمده و نمونه‌اعلایش، 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 سخن تان 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 بقیه شعر را بخوانید و ضربه 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 - که من «شعرک» می‌خوانم - 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 «افسانه 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 باقی ست / من بر آن عاشقم که رونده است!» شاعر پی می‌برد و می‌گوید که اینها همه خیال باطل بوده و در پی آن از ذهنیت 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 رد 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 دوره مدرن مدل «روایی» عوض شده. "نیما" حتی به چیزهایی مثل آپرا 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 حوزه «روایت» را می‌گذارم اول. اما معنا و مفهوم «روایت» در طول زمان عوض می‌شود. اساساً یکی از مشخصات «موج نو» این بود که روایت سنتی شعر «مکتب سخن» را، و حتی «شعر نیمایی» را، به هم زده و علیه آن نوع روایت قیام کرده بود. اما باید دید که به جای آن چه گذاشت؟ از نظر من، این جایگزین نمی‌توانست جز «وفاداری به موضوع» باشد، آن هم در ساختاری برخاسته از این وفاداری. این اتفاقی بود که در واقع، من و "مهرداد صمدی" تحمیل کردیم بر «موج نو». یعنی مثلاً کتاب «روزنامه شیشه‌ای» و «وقت خوب مصائب» احمد رضا احمدی"، یا شعرهای «جزوه‌های شعر»، و بعدها شعرهای کارگاه شعر "مجله فردوسی"، نمونه‌هایی بود از کوشش ما برای اینکه همین تغییر را جا بیاوریم.

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

می شود و به جای اینکه راوی و قصه حاکم باشد «موضوع» و «مضمون» می آیند و تصاویر را کنار هم می چینند و ساختمان اثر را می سازند. استاد، تا جایی که خاطر هم هست، "براهنی" در مورد «شکل ذهنی» اینگونه می گفت که بعضی از شعرها هستند که در آخرش می رسیم به اولش. یعنی یک مسیر دایره ای را طی می کنیم. بعضی ها را هم داریم که شکل دیگری پیدا می کنند. ولی در همه شکل ها هر تصویری چراغی است مثل یک فانوس دریایی که در شب چراغ می زند. هر تصویر چراغی است که الان اینجا روشن شده و در چند سطر بعد یک چراغ دیگری روشن می شود و چند سطر بعد چراغ دیگر روشن می شود. و «شکل ذهنی» همان «ساختمانی» است که چراغ های تصویرها در کنار همدیگر ایجاد می کنند. ما دیگر «قالب» نداریم. قالب متساوی و هم اندازه ستی ما رخت بر بسته و رفته اند و ما مجبوریم «فرماسیون» (یعنی شکل دهی) 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 شعرها است که به «ساختمان» منتهی می شود. حالا این چینش می تواند دایره ای باشد، خطی باشد، یا زیگزاکی.

س: استاد، پس از مرحله مدرن و رسیدن به دوران پسامدرن، مسئله «موضوع»، «روایت»، گسست روایت و نظایر آن را چگونه توضیح می دهید؟

ن: من البته آشنا نیستم با آنچه که بعد از انقلاب در ایران رخ داده، ولی به نظر من می رسد که اینها اکثراً می خواهند حرف های فرهنگی ها را به زبان خودشان مطرح کنند. یعنی حاصل کارشان یک پدیده خود بنیاد نیست. بیشتر اقتباس اندیشه فرهنگی است. مثلاً من نمی دانم «ساختار شکنی» چه جوری به ادبیات ما منتقل شده. شما بهتر از من می دانید که اینها چه می گویند.

س: حاکمیت «تداعی معانی» چه؟

ن: مسئله «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 زمینه «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»^(۱) کردند. بعد آمدند کل دیوارها را برداشتند. منظورم آن گسترده‌گی و تحمل و پذیرشی است که در تغییر چینش‌ها رخ می‌دهد.

ن: صد در صد. اصلاً هیچ‌کسی نیست که بتواند در این مورد بخشنامه صادر کند. ولی بالأخره باید یک جزء را به عنوان «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 به خاطر این است که «ورودی» آنقدر جاذب باشد که مخاطب بخواند بقیه شعر را هم بخواند. اغلب می بینم که آدم ابتدای یک شعر را که می خواند و لش می کند و می گوید به درد نمی خورد چون هیچ جاذبه ای ندارد؛ نه معمایی برای آدم مطرح می کند، نه یک زیبایی شگفت انگیزی را ارائه می دهد. در پایان هم «شعرک پایانی» ست که موجب می شود شعر در ذهن آدم بماند و ادامه پیدا کند. اینها هیچ کدام بخشنامه ای نیست، ولی حاصل ضرورت هایی است که در روانشناسی آدم وجود دارد. من اگر که زده بشوم از یک «ورودی» اصلاً داخل خانه نمی شوم. مثل اینکه یکی آشپزخانه را ببرد دم در ورودی و من مجبور باشم از آشپزخانه رد شوم تا وارد خانه شوم. حُب کسی رغبت نمی کند وارد آن خانه بشود. هیچ معمار عاقلی هم این کار را نمی کند.

س: من اینجا می فهمم 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 کلیت آن را در آن واحد ببینم و کلیت اش در یک لحظه بر من فرود بیاید. یا یک نقاشی می تواند 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 می کنیم.

ن: و توجه کنید که این «چینش»، کاری است تجربی و آگاهانه که در طول تمرین ها به دست می آید.

زیبایی

خوانش - صدا - نظم

هارمونی - تقارن

نو بودن - غافلگیری

فصل دوازدهم:

همچنان سطح دوم: جان بخشی میدان سوم: زیبایی

س: رسیده‌ایم به سومین میدان از سطح «جان بخشی» که «زیبایی» نام دارد و خود شامل سه حوزه است. شما معتقدید که «زیبایی» را از یک سو در خوانش (یا صدا) می‌جوئید 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، به عنوان بالاترین میدان «جان بخشی»، و نیز درک «زیبایی»، امری مربوط به ساختار مغز ماست و بیرون از آن ساختار، درک چیزی به نام «زیبایی» - یا زشتی - وجود ندارد. در نتیجه، فکر می‌کنم که این موضوع دقیقاً در قلمرو کار شما به عنوان یک روانشناس قرار دارد و این شماست 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 رابطه 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 به همراه خود می‌آورده و هنگامی بوده که هر کسی باید پناهی پیدا کند این نگرش را به وجود آورده که کاش این شب تمام شود و صبح برسد. لذا شب را در محدوده نازیبایی قرار می‌داده و روز را در محدوده زیبایی. اما اکنون وقتی «شاملو» می‌گوید: «برای چه زیباست شب؟ برای که زیباست؟» نشان می‌دهد که درک پرورش و تربیت یافته زیبایی باعث شده که «شاملو» شب را زیبا ببیند.

اگر در مورد «زیبایی» به شکل اولیه فکر کنیم، هر چند به صورت قطعی نتوان گفت، ولی درصد زیادی از مردم در درک زیبایی مشترک هستند. ما، در پاسخ به پرسشنامه‌های ساده روانشناختی از انسان‌های معمولی، می‌بینیم که همیشه ۸۰ تا ۹۰ درصد «افراد نرمال» مثل هم جواب می‌دهند و تنها عده 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 کلمه «کاملاً» را به کار 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

بگوییم. مثالی که شما زدید مربوط است به کسانی که سه تا مدار بالاتر از خط استوا زندگی کرده و فرهنگی که به وجود 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 به کار می‌بریم. به خصوص 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 "اسپریم" و یک "اُوول" به هم وصل می‌شوند یک سلول به وجود می‌آید که نصف می‌شود و تکثیر می‌شود تا می‌رسد به ۲۵۶ سلول و بعد دیگر انواع دیگری از سلول به وجود 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 هیچ کدام گریزی از سرنوشت خود ندارند.

حال در همین قلمرو 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 - احتمالاً به خاطر آن فایده‌جویی که گفتید - 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» - یا هماهنگی - هم از همین مقوله است که می‌تواند در صدا باشد، در مفهوم باشد، یا در شکل.

به هر حال، به نظر من می‌رسد که دوگانه «مادرزادی - اکتسابی» بدین معنی است که یک چیزهایی را با خودمان آورده‌ایم و یک چیزهایی را هم - به خصوص از طریق قدرت قاهره فرهنگ - کسب کرده‌ایم و این دو تا با همدیگر جفت می‌شوند و درک زیبایی و زشتی، درک لذت و درد، و همه این نوع حرف‌ها را برای ما به وجود 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 به محض اینکه یک صفحه «وُرد» 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 تعیین شده‌ها» 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 گفته من به «از پیش تعیین شده‌ها» 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 «مفیدیت») درک می‌کنیم. اما، در عین حال از همان بدو تولد، بخش اکتسابی درک فرهنگی 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، تجربه جالبی داشتم. آنجا انجمنی وجود دارد به نام "انجمن هندیان انگلیس"، یا "انجمن آسیایی"، یک چنین چیزی. صحبت 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. یک بار هم، از طریق من، از «محمود کیانوش» دعوت کردند که آمد و یکی از شعرهای مدرن اش 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 هیجان زده 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 به وسیلهٔ قافیه لذت می‌بریم. با این تجربه، من فهمیدم که با یک امر فرهنگی اکتسابی سروکار دارم: «لذت بردن 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 آن پشت چه اتفاقی دارد می‌افتد. در حوزهٔ زبان - که وجه مادی کار است - لذت بردن از ریتم و هارمونی و توازن و قرینه، آسان است. اما در «حوزهٔ مفهومی» این درک به آسانی به دست نمی‌آید. و خیلی زحمت و عرق ریزان روحی می‌خواهد تا آدم بتواند زیبایی را در آن قلمرو درک کند.

س: استاد، یک سؤال: به نظر من می‌رسد که داستان، اتفاقاً و به صورت 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 «برآستان جانان، گر سر توان نهادن / گلبنانگ سربلندی، در آسمان توان زد»، شاید رابطه‌های بین آستان و آسمان و گلبنانگ 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 به راحتی درک می کند، با آن تفأل می زند، حتی منظور خودش را به آن الصاق می کند. آیا در این میان چیزی هست که من متوجه نشده ام؟

ن: من فکر می کنم ما نقش آن "Default" ها را فراموش می کنیم. لذت بردن از زیبایی های زبانی بیشتر به "Default" ها مربوط می شود. یعنی اصلاً لازم نیست طرف بداند که دارد از چی لذت می برد. این «مجموعه 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: مسئله غرابت و غافلگیری چی؟ فرض کنیم که ما نوعی هماهنگی را در شعر پیدا می کنیم؛ 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 شده اند لذت می بریم.

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» جلوه ای از درک زیبایی است.

س: «نظم» چی؟

ن: به نظر من، درک و لذت بردن از «نظم» هم جزئی از "Default" - یا برنامه های مادرزادی اولیه - است. آدم از پریشانی، از اغتشاش، و از بهم ریختگی بدش می آید. در همان حال، و به نظر من، آدم طبیعی «نظم» را در دو ساحت تقارن و هارمونی می بیند.

س: فرق شان با همدیگر چیست؟

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

البته در اینجا به دستکاری بعدی راجع به قرینه‌سازی کاری ندارم. چون، وقتی پرواز آگاهانه ما از روی سکوی "Default" آغاز شد و ما وارد مرحله اکتساب شدیم، ممکن است که برعکس "Default" عمل کنیم. مثلاً مسجدی می‌توان ساخت که یک گنبد و به جای 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 جدام‌خانه تهیه شده به یاد آورید؟ «فروغ» همین را نشان می‌دهد. می‌گوید (نقل به مضمون): «من رفتم به جدام‌خانه و در آنجا زیبایی را کشف کردم». یعنی در جایی که همه "Default" های «زیبایی» منسوخ شده و از بین رفته‌اند من می‌توانم «زیبایی» را ببینم و ثبت کنم. شما اگر که یک بار دیگر، و از این دید، فیلم "فروغ" را ببینید ملتفت می‌شوید که او دارد چه می‌کند. از بهم خوردن همه "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، همه این ساحت‌ها که می‌گوییم یک "Default" دارند و هزاران روش برای عدول از "Default".

مثلاً، می‌شود گفت که درک زیبایی در غافلگیری (بگیریم به صورت هیجان انگیزش) جزو "Default" های ماست، ولی فرهنگ هندی آمده و این را برعکس کرده. می‌خواهم بگویم که اگر ما از حوزه "Default" به حوزه اکتساب بیاییم، در واقع، وارد بحث‌های فرهنگی شده‌ایم. فرهنگ حوزه 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 می شوند. و ما کم کم یاد می گیریم که مفیدها را «زیبا» بدانیم. یعنی همه چیز به این «فایده جویی» ارتباط دارد.

ن: قبول. ولی من می خواهم بگویم که این «فایده جویی» که شما می گوئید، در هر فرهنگی متفاوت است. اصل «فایده جویی» مادرزادی است، ولی اینکه من این فایده را در محیط خودم چگونه به دست می آورم اکتسابی می شود. یعنی تجربه زندگی من در تاریخ و جغرافیا فرهنگ مرا می سازد و این فرهنگ یک مجموعه "Default" های جدید فرهنگی را به وجود می آورد. من یک مجموعه "Default" های مادرزاد دارم و یک مجموعه "Default" های فرهنگی که اکتسابی اند.

س: استاد، دقیقاً براساس همین بیان شماست که وقتی به معیارهای زیبایی شناسی در ادوار مختلف تاریخی نگاه می کنیم، می بینیم که کاملاً متغیر هستند. مثلاً وقتی در عکس های موجود به زیبایی زن در دوره قاجاریه نگاه می کنیم، به زن هایی برمی خوریم که در آن زمان الهه زیبایی بوده اند، در حدی که سوگلی شاه بشوند. اما، ما با چشم امروزمان، زنان چاقی را می بینیم که عموماً آبروهای پیوسته دارند و اکثرشان بالای لب شان سیبیل رویده. البته هر کدام از اینها قابل ردیابی است که چگونه این معیارها وارد این فرهنگ شده اند. اما نکته در این است که باز همان «فایده جویی» را می شود در تبیین این وضعیت دید. مردم آن زمان فرد فربه را که خوب می خورد فرد سالمی می دانستند. و فرد بیمار را عموماً فرد نزاری می دیدند که گرفتار سوء تغذیه و لاغر اندام بوده، رنگ و روی زرد یا مهتاب گونه داشته، و نخوردن اش هم ناشی از فقر اش بوده است! نشان دارایی را هم می شد در فربهی و خوب غذا خوردن دید. دارایی و ثروت اشرافیت، به عنوان مفاهیمی ذهنی در فربهی و چاقی عینیت می یافتند.

اما، من در همین زمینه 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 ضد ریتم 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 آن موقع 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 «آشنایی زدایی» اساس کار هنر و یک امر «خودبه‌خودی» (اتوماتیک) است. تکرار، موجب اتوماتیک شدن ارزش‌ها و روش‌های خلایق 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 ضد ارزش‌ها و روش‌های قبلی بیانجامد. مثل ضد ریتم، یا ضد هارمونی. 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 کل هستی بر بنیاد «ریتم» ساخته شده است. نظم و تقارن و هارمونی هم کم و بیش

از دل «ریتم» بیرون می‌آیند. و «ریتم» چیست؟ «ریتم» تکرار یک «واحد» — یا مثلاً در وزن شعر، «رکن» — است؛ ضربان قلب، یا شب و روز، یا فصول... این ذات هستی است. متفکرین فیلسوف مزاج در زیست‌شناسی مدرن می‌گویند هستی بر لبه «اغتاش»^(۱) زندگی می‌کند و ما از نظمی شکننده برخورداریم. شما علیه نظم هم قیام نکنید باز می‌روید یک نظم جدیدی را ارائه می‌دهید، و الا 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، آن هم برای بهم‌ریختن آنها در جهت خلاقیت‌های 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 همه 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، حوصله بحر می‌پزد، هیهات / چه‌هاست در سر این قطره محال‌اندیش». واقعاً ایماژ تکان‌دهنده و غافلگیرکننده‌ای است: قطره می‌خواهد دریا بشود، اما این آرزو (خیال) "محال" است، زیرا به محض اینکه به دریا برسد نابود می‌شود و از بین می‌رود. پس این قطره «محال‌اندیش» است! از نظر من، این «ترکیب» «قطره محال‌اندیش» همیشه آدم را غافلگیر می‌کند و کیف و لذت ما به اوج می‌رسد و هرچقدر هم که آدم، فلسفه 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"، نویسنده مشهور فرانسوی، به کلیسای

"سانتا کروچه" 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 حتی 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 – البته حالا نمی‌دانم چه وضعی دارد – وارد شدیم، انگار بود که برق ما را گرفته باشد. در واقع معماران و نورپردازان ایتالیایی غوغا کرده بودند. ما یکباره وارد یک محوطه 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 «خداوند، دعوتم کردی و آمدم»)، دور آن می‌چرخیدند. منظره به قدری 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 پدیده 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 – که اشاره کردم – 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؛ چرا که در لحظاتی بسیار کوتاه با حجم عظیمی از زیبایی روبرو شده‌اید.

ن: یعنی این واکنش همان واکنش روان-تنی (سایکو سوماتیک) است.

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

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

س: پس اگر بخواهیم این بحث را - که می‌تواند بسیار مفصل‌تر هم بشود - 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 - یا آن «چیز»ی که اسمش را می‌گذاریم زیبایی - 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 به خصوص 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 یک بعدی، یا دو، یا سه بعدی باشد. یعنی رسیدن به تقارن از سطح به حجم. سه بعدی 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 از 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 به نظر می‌رسد که ذهنیت 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. به هر حال 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 به صورتی هماهنگ عمل کنند. «هماهنگی» به عنوان متضاد ناهماهنگی، درهم برهمی، و بالأخره «پیشانی» است؛ مثل وقتی که در مجموعه‌ای هر کس به اصطلاح «ساز خودش را بزند».

یعنی شما مجموعه را که نگاه می‌کنید، می‌بینید از یک اجزائی تشکیل شده که این اجزاء با هم متفاوت هستند، اما مجموعاً یک «کل» را ارائه می‌دهند و اسم «روند کل 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: اولین بار "نیما" بود که گفت که «من واضح 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 یک جا ۶ دفعه استفاده کرد، یک جا ۳ دفعه.

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

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

نه لزوماً از نظر شنوایی - شاید ارتباط چندانی به ادبیات یا شعر نداشته باشد. وجود نیم‌بیت‌های متساوی‌الزاکن از نظر بینایی، حس تقارن خواهی 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 به خصوص 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

مہتابی گرفته شده باشد آغاز می‌کند: «می‌تراود مہتاب / می‌درخشد شبتاب»... و بعد یکبارہ بیتی بلند می‌آید و آرامش ریتمیک را بہم می‌ریزد. بہ نظر من، "نیمّا" در این قضیہ حس موسیقایی جالبی داشت. "شاملو" ہم داشت. مثلاً در مرثیہ "شاملو" برای "فروغ" این بازی را می‌بینید: «بہ جستجوی تو بر درگاہ کوہ می‌گیریم / در آستانہ دریا و علف...» و لحظاتی بعد بیت ہا بلندتر و کوچک تر می‌شوند و در سراسر شعر حروف کشدار مثل آرشہ کشی ویلن ادامہ پیدا می‌کنند.

س: اینہا آن چیزہایی بودہ کہ واقعاً نیاز بود در تئوری، آموزش دادہ شود. ہمین مورد "شاملو" را بگیریم. متأسفانہ، علی‌رغم این ہمہ مطلب کہ درباره "شاملو" نوشتہ شدہ، کسی نیامدہ توضیح دہد کہ ویژگی ہای ارکستراسیون در شعر او چیست؟ و اگر او شعر را از «موزونیت کامل و عینی» خالی کردہ است، اساس کارش برای پُر کردن این خلاء چیست؟

در بحث «ہارمونی» البتہ دکتر "براہنی"، بہ خصوص در «چرا شاعر نیمایی نیستیم» مطالب مفصلی گفتہ است، اما حاصل آن را نمی‌توان بہ صورت مواد آموزشی درآورد. ناشر، پشت کتاب نوشتہ است کہ "براہنی" در این کتاب ضمن برشمردن تضادہای حاکم بر نظریہ پردازی "نیمّا" و "شاملو" و شعرہای آنہا، نظریہ جدیدی را مطرح می‌کند کہ بہ زعم او شعر فارسی با تکیہ کردن بر آن می‌تواند خود را از بن بست «شعر کهن» و «شعر نیمایی» و «شعر سپید»، ہر سہ، بیرون بکشد و حاصل این نجات، مطرح کردن نظریہ «زبانیت»، بہ عنوان نمودی از نظریہ ہای پست مدرنیستی، است. حال آنکہ، از نظر من، زبانیت اصلاً ربطی بہ «شعر کهن» و «نیمایی» و «سپید» ندارد، حتی بہ پست مدرنیسم ہم ربطی ندارد. نمونہ اش اینکہ، در دہہ ہفتاد، «غزل پست مدرن» درست شد و آقایی بہ نام "مہدی موسوی" آمد و ہمہ انگارہای پست مدرنیسم را در غزل پیادہ کرد. یعنی تمام دعوای آن روی مسائل محتوایی است، شکل را ول کردہ ایم، حال

آنکه همیشه اول باید خودت را در شکل ثابت کنی. مگر نه اینکه، 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 قطعیت» چیست، تعهد چیست، و تعهدگریزی چیست؟ متأسفانه به این مسائل اصلاً توجهی نشده. حرفی هم اگر هست، به جای توضیح، حکم آیه نازل کردن را دارد. مثلاً استدلال نمی‌کنیم بلکه می‌گوییم از نظر "براهنی" «همجنس سازکردن 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 همه چیز را همجنس بکنید.

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

ن: «عین هم‌نواختن» یا همه یک چیز 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 به خاطر قیود "شمس قیسی"، شاعر به سوی تکنوازی رفته است، به سوی اینکه همه سازها با هم یک چیز 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 تکه سنگ مجسمه دریاورید. ما اصلاً چنین چیزهایی را نداریم. «هارمونی ایجاد کردن» یعنی اداره و مدیریت عناصر ناهمگون، نه یکی کردن آنها.

والا، همانطور که در شعر پس از "نیما" و "شاملو" و "فروغ" می بینیم، به جای «هارمونی» «اغتشاش» بر شعر حکمفرما می شود. و هر تکه برای خودش ساز خودش را می زند و نه انسجامی و نه کلیّتی در کار است. برای اینکه ما در این زمینه کار نکرده ایم، حتی در خود موسیقی مان هم این مطالب را رعایت نکرده ایم. شما نگاه کنید: شش یا هفت ساز را می آورند، اما همه با هم یک نُت را می زنند. هنوز بده بستان بین سازها را نمی توانیم مدیریت کنیم.

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

سطح سوم: روان (تشخیص)
نوع genre
عاشقانه
حماسی
مراثیه
شاد - شنگین

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 «تشخیص» پیدا می‌کند و کار شاعر یگانه و از نظر عمومی کاری شناخته شده و اختصاصی می‌شود. مثلاً می‌توانیم از تعبیراتی همچون «شعر نیمایی» یا «شاملویی» صحبت کنیم و از 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 «تشخیص» پخته و کمال یافته را بیرون بیاوریم. یعنی هنگامی که شاعر یاد گرفته چگونه «موضوع» خودش را درست انتخاب کند؛ «محتوا» را درست کار کند؛ زبان‌اش را به خوبی به کار ببرد؛ به اجزاء کارش «فرم» و

«ساختمان» و «زیبایی» بدهد، این وضعیت تازه مثل آن است که او از یک مدرسه تخصصی فارغ‌التحصیل شده باشد. دانش‌آموخته‌ای است مثل بقیه. حال پرسش آن است که او آیا مهر شخصی خودش را هم بر روی کارش می‌زند یا زده است؟ به طوری که وقتی به کارش گوش می‌کنی می‌توانی بگویی که این شعر اوست. می‌خواهیم بدانیم این «تشخص» و «تشخص» 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 تشخیصی در میان انبوه شاعران دیگر داشته باشند. اما هر شاعر با استعداد، 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 شعر‌گرایی دارد و به لحاظ همان «نوع» سرشناس می‌شود. شاعری که، در میان انواع ممکن، از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، هرگز متشخص نخواهد شد و در حافظه 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 کلی به جزئی می‌رسند. از میان «ژانرهای» کلی می‌توان، مثلاً به واقعی یا تخیلی، یا نمایشنامه‌ای و غیر آن اشاره کرد. در یک پله پایین‌تر به «خرده نوع‌ها» یا «ساب ژانرها»^(۱) 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 نحوه کاربرد زبان هستند؛ یعنی از طریق زبان بیان می‌شوند. هر «ژانر» هم تعریف و محدوده خود را دارد. مثلاً من در این گفتگو بر نحوه 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 تشخیص یافتن می‌کنند و شما روانشناسان هم راحت‌تر می‌توانید در آثار آنها غور کنید. در واقع، می‌شود به هرمی اندیشید که آن بالا «ژانرهای» کلی قرار دارند و هرچه به سوی قاعده هرم می‌روید «ژانرها» اختصاصی‌تر می‌شوند.

س: و آیا «ژانرها» مانعة‌الجمع‌اند؟

ن: نه. یک شعر می‌تواند همه این «انواع خُرده ژانرها» را در خود داشته باشد، اما «تشخیص کار» به «ژانر» اصلی مربوط است که ژانرهای فرعی در سایه 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 درهم آمیخته و شعر متشخص "شاملویی" را به وجود آورده است.

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

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» نوشته آقای "تری ایگلتون" را می‌خواندم، متعجب بودم که او چرا از صفت «اخلاقی» استفاده می‌کند. مترجم کلمه «مورال» را اخلاقی ترجمه می‌کرد و من شک داشتم که آیا این ترجمه درست است یا نه.

ن: شما به شعر و نوشته «ناصر خسرو» نگاه کنید که «ژانر» اصلی کارش، اخلاقی است. حتی 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 "ناصر خسرو" را در نظر بگیرید می‌بینید که او یک شاعر اخلاقی است.

س: شاید واژه «مورال» در زبان فرنگی دقیقاً همان معنای واژه «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 «خلقیات» ترجمه کرد. مثل آنچه در کتاب «خلقیات ما ایرانیان» نوشته "جمالزاده" آمده است. یعنی آن چیزی که روحیات اجتماعی انسان را می‌سازد و در نتیجه تشخیص بخش 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 به عنوان 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 «فایده ژانر چیست و چرا ما روی ژانر تأکید می‌کنیم؟»

س: بله این پرسش خوبی است.

ن: پرداختن و توجه کردن به «ژانر» چند فایده دارد. فایده اول‌اش همان «تشخص بخشیدن» به کار است. از شاعری که خواننده‌اش را به «ژانر» "شعر سپید" عادت داده نمی‌توان توقع غزل‌سرایی داشت. نه اینکه این کار ممنوع باشد اما نوعی خرق عادت محسوب می‌شود. شاعر با استمرار در «ژانر» به سوی 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 بیکه 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 به خصوص «فرم» را برای شما تعیین می‌کند. بعضی وقت‌ها 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 الان 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 شکوه می‌کنید که نمی‌توانید با ضربآهنگ «شش و هشت» شادمانه برقصيد.

س: بله، در ترانه‌ها مان (که ملغمه شعر و موسیقی اند) از این ترکیب نامتجانس‌ها زیاد داریم.

ن: به هر حال، می‌خواهم بگویم که «ژانر» در واقع مجموعه همگن و منسجمی است که می‌توان آن هرمی را که گفتیم 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» فرعی تر 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 همه 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 به وجود می‌آورند و آن ملغمه در ناخودآگاه شما خانه کرده و راننده اصلی انتخاب «ژانرهای» اصلی و فرعی است. برای یک شاعر ماهر نوعی «خودکاری»^(۱) در کار است. او دیگر چندان بر جزئیاتی که گفتیم توقف نمی‌کند. با خودش نمی‌گوید که الآن چنین می‌کنم یا چنان گزینه‌ای را انتخاب می‌کنم. کاربرد مهارت در همین است. شما وقتی رانندگی یاد گرفتید مرتب به خودت نمی‌گویید الآن ترمز می‌کنم و بعد گاز می‌دهم و یا ژل ماشین را به راست یا چپ می‌پیچانم. وقتی مهارت پیدا کردی، این جدول پریپیچ و خم، ملکه ذهن‌ات می‌شود و به خودکاری‌ات کمک می‌کند. اما یادتان هم هست که پس از بیرون ریختن خلاقیت‌های ناخودآگاه، نوبت به کار 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، به عنوان 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 خانه دیگر برود، تمام خانه‌ها را یکجا طی می‌کند. ما، اما داریم تشریح می‌کنیم. می‌کشیم این جدول را خانه به خانه بشناسیم. و محل به کار بردن دانش کسب‌شده مان «کارگاه‌های شعر» است. در این کارگاه‌ها - که می‌توانند فردی یا گروهی باشند - شما تمرین می‌کنید و وقتی مهارت پیدا کردید آن وقت است که مثل یک راننده 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 کتابخانه 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 قفسه مربوط به آن «ژانر» می‌روید.

یادم است که در تابستان سال ۱۳۵۶ که از لندن به تهران رفته بودم، از من خواستند که یک سری 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 رشته کتابداری "جان

دیوئی "را خوانده بودم، به آنها درس بدهم. درس من در واقع درس تشخیص «ژانر» بود و اینکه یک کتابدار چگونه می‌تواند بفهمد که یک کتاب را باید کجای کتابخانه بگذارد، چه شماره راهنمایی به آن بدهد، و از این حرف‌ها. بنابراین، «ژانر» در واقع تشخیص عمومی نوع یک کار خلاقه است. «ژانر» در واقع در ورودی «تشخیص» است.

س: استاد، امروزه، در گرفتن مجوز برای کتاب در پیش از انتشار، 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 به آسانی پیدا کرد. یعنی در شناسه کتاب نوشته موضوع چیست، سلسله چیست، مثلاً شعر معاصر است و... همه 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 شاید مثلاً ۳۰ نمونه شعر را آورده‌اند که از «ژانرهای» گوناگون حکایت می‌کنند. اما «ژانرها» مادی و ذهنی از هم تفکیک نشده و به صورت مخلوط ارائه شده‌اند. مثلاً شعر انقلابی، و شعر متعهد، در کنار شعر آسان و شعر مشکل آورده شده‌اند. جدول شما این «ژانرها» را از هم تفکیک می‌کند و در سلسله مراتب 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 کل بروید، یا از کل به جزء.

س: درست‌اش کدام است؟

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

ما خودمان در این گفتگو، رفتن از کل به جزء را انتخاب کرده‌ایم به عنوان یک عمل تشریحی. یادم است که وقتی کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران» را می‌نوشتیم، در واقع داشتم کتابی درباره «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 رابطه سیستماتیک و حتی ارگانیک برقرار است و رابطه سیستماتیک یعنی همان وفادار بودن به کلیتی دربرگیرنده «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 دلیل قابل فهمی 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 به صورتی ارگانیک به بقیه ربط دهد.

س: مطالب جالبی بود. ممنونم.

سطح سوم: روان (تشخص)

حال و هوا - atmosphere

Mood

Feeling

Subtle-Harsh

فصل چهاردهم:

همچنان سطح سوم: روان

میدان دوم: حال و هوا (اتمافر)

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 مقابل اش نوشته‌اید «اتمافر». ما اغلب این واژه را به «فضا» ترجمه می‌کنیم اما شما به جای آن «حال و هوا» می‌گذارید. چرا؟ در مورد این معادل گذاری توضیحی دارید؟

ن: ببینید، من در اینجا دچار یک تردید بزرگم. هر واژه معین ممکن است در یک زبان معین دارای معانی گوناگونی باشد که اهل آن زبان، از طریق کل متن، متوجه می‌شوند که معنای آن واژه در متن مورد نظر واجد کدام یک از معانی آن واژه است. «اتمافر» 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 واژه ترکیبی یونانی باستان است، مرکب از «اتم»^(۲) به معنی «بخار»، و «اسفی‌یر»^(۳) به معنی «فضا». پس اولین و کهن‌ترین معنای آن «فضای پُر از بخار (یا هوا)» است و به فضای پُر از گاز 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 به کار برد و، مثلاً به هنگام 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 همین دلیل من ترکیب «حال و هوا» را در کار شناخت شعر، جانشین بهتری برای «اتم‌سفر» می‌دانم. اما بر صحت پیشنهاد هم اصرار چندانی ندارم و حتی فکر می‌کنم که، مثل همهٔ واژه‌های دیگر فرهنگی 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 به خصوص استفادهٔ مجازی از واژه‌های ماده‌مدار، همیشه در ترجمه ددرسهایی را ایجاد می‌کند.

1. Webster.

2. atom.

3. Sphere.

ن: به نظر من، نمونه اعلای آن را در استفاده از واژه «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 حوزه کارکردهای مغز، به خصوص در قلمروی روانکاوی، برویم واژه «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»^(۱) انگلیسی است و به کل آن هیجانات اصلی ارتباط پیدا می‌کند که از نظر روانشناسی در بشر نهادینه است.

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

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

ن: این امر در محاوره معمولی ممکن است، اما در یک متن علمی نمی‌توان آنها را به جای یکدیگر به کار 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 به جای هم به کار برد. البته من با اشاره به واژه «عاطفه» قصدم پرداختن به واژه «اتمافر» است. چون به نظر من، وقتی از «اتمافر» 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» بر نمی‌گردد و می‌تواند حتی کاملاً عکس اینها باشد.

ما می‌توانیم از وجود یک «اتمافر 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 «اتمافر» (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» - که نام کتاب اوست - بیشتر به معنی «ارزش عواطف» است. البته می‌دانم که ممکن است گفته شود که ما در فارسی «احساسات» را به همان معنای «عواطف» به کار می‌بریم. به هر حال، من به بیشتر استفاده‌های مجازی از ترکیبات علمی مشکوکم.

باری، وقتی درباره «اتم‌سفر»، به عنوان مرحله دوم تشخیص 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 - برداشتی که بیشتر از عاطفه می‌آید تا حس - مربوط است. یعنی شما وقتی درباره «اتم‌سفر» مشخص یک اثر صحبت می‌کنید در واقع دارید از عواطف برانگیخته خودتان از مشاهده 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 همه تکنیک‌ها و فکری‌هایی که در آفرینش‌های هنری به کار می‌روند نیز به حوزه 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 خبرگرایش داشته باشد کار ما شعاری‌تر می‌شود و از حوزه هنر بیرون می‌آییم و به شعار می‌رسیم.

ن: کاملاً. همه حرف من همین است؛ اینکه عاطفه‌ها پدیده‌هایی «مفهومی» نیستند یا، به زبانی دیگر، در حوزه «بیان مفهومی» لال‌اند و خود را از طریق «خیال»^(۱) های عاطفی مطرح می‌کنند نه تشریحات کلامی صرف.

1. Image.

س: استاد، در مورد این «عاطفه 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 زبان مدار بیان کرد؛ هرچند که برای بیان‌شان در «هنرهای زبان مدار» چاره‌ای جز کاربرد زبان نداریم. امری که به ظاهر جمع غیرقابل جمع‌هاست.

ما چرا در شعر به جای استفاده مستقیم از واژه‌ها به آفرینش ایماژها (خیال‌ها = تصویرها) 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 عاطفه 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 رابطه 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 پیردازیم 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 درباره 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 به طوری که از طریق آن «اتمسفر» از واکنش‌های عاطفی و ذهنی آن زن و مرد آگاه شویم. در این راستا چه کار 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 زوزه گرگ‌ها شنیده می‌شوند؟ و واکنش زن و مرد در هر یک از این فضاها چیست؟ و ما از طریق آن فضا، به اضافه واکنش‌های عاطفی زن و مرد، به چه درکی از کار می‌رسیم؟

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

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

یادتان هست که در چند جلسه پیش راجع به شعر «زمستان» "اخوان ثالث" باهم صحبت می‌کردیم و از «تشریفات» که ایجاد کرده بود می‌گفتم؛ او چرا همه این کارها را کرده بود؟ برای اینکه عاطفه‌هایش را از طریق فرم و فضا سازی و «اتم‌سازی» 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 آن سوی 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 به خودی خود اهمیت ندارد، مسئله آن است که جلوی چه پنجره‌ای ایستاده، پنجره چه رنگی دارد؟ پرده‌ها جلوی او را گرفته‌اند یا بازاند؟ بیرون پنجره چه می‌بینیم؟ باغی خرم،

یا دریا، یا شبی باران زده؟ اینها هستند که با همدیگر یک ملغمه عاطفی را منتقل می‌کنند.

تمام کار هنرمند، ایجاد «اتمسفری» است که مقدمات اش را در خانه‌های قبلی جدولی مان فراهم کرده است. کارش «فرم» دارد، «شکل خارجی» دارد، «تشریفات» دارد، «اسکلت» دارد، «ساختمان» دارد و عاقبت همین مجموعه ترکیبی «اتمسفر» کار را به وجود می‌آورند. و این بالاترین سطح آفرینش هنری است.

به همه این دلایل است که من «حال و هوا» را به جای «اتمسفر» می‌گذارم. به خصوص واژه «حال» برای من خیلی معنی دار است. مثلاً وقتی "حافظ" می‌گوید: «غبار غم برود، حال خوش شود، حافظ... به راستی این «حال» یعنی چی؟ وقتی ما از کسی می‌پرسیم که «حالات چطور است؟» یا وقتی می‌گوییم «طرف آشفته حال یا شکسته حال است»، ما در واقع به آن «اتمسفری» که او خود را در آن می‌یابد اشاره می‌کنیم.

در نتیجه، من فکر می‌کنم که می‌توانیم در مورد «اتمسفر» هم در جاهایی از کلمه «حال» استفاده کنیم. «حال و هوا» - شبیه «آب و هوا» - معنای خاص خودش را دارد. مثلاً، گاهی وقت‌ها می‌گوییم «اینجا چه حال و هوایی دارد». این حرف یعنی چی؟ یعنی چه «اتمسفری» دارد. در واقع همه آن مطالبی که تا الآن در جدول مان 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 تولید شده به آفرینش «اتمسفر» توجه ندارند و چون «اتمسفر» ندارند شما نمی‌توانید با آنها ارتباط عاطفی عمیق برقرار کنید.

س: استاد؛ رابطه 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 به عنوان «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 کلاسیک مان 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 جدول تان، 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 «تشخص بخشی» است که حاصل کار را می‌سازند و شاعر به خاطر آن، کارنامه قبولی یا ردی 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 پرسیم که تفاوت عاطفه - که انتقال‌اش مقصود شعر ساختن است - و «اتمسفر» در چیست؟

ن: «اتمسفر» محیط عاطفه است خود عاطفه نیست؛ انتقال‌دهنده عاطفه است به مخاطب. اگر «موضوع» و «محتوا» و «فرم» و «ساختمان» وجود داشته باشند اما نتوانند مجموعاً «اتمسفر» معینی را به وجود 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: به خاطر اینکه «اتمسفر» حاصل جمع تمام آن خانه‌های قبلی است. شما هیچ وقت 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 پدیده پیدایشی است. شما، صد وصف هم که از معشوق بکنید باز دارید عشق را تقلیل می‌دهید به مظاهرش. چرا "حافظ" می‌گوید «بندۀ 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 «اتمافر» هم چنین پدیده‌ای است؟

ن: البته. «اتمافر» هم یک پدیده پیدایشی است. از مجموعه همه حرف‌هایی که زده‌ایم «اتمافر» به وجود می‌آید؛ به صورت پدیده‌ای پیدایشی که صرفاً قلمرو عواطف است. شما نگاه کنید که مثلاً از نظر اشخاص مختلف، نشانه عاشق بودن چیست؟ یکی ممکن است بگوید که طرف هر روز برای من یک دسته گل می‌فرستد. یکی دیگر بگوید که هر دم 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 همه 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. آن وقت "مجنون" چه می‌گوید؟ «اگر با دیگران اش 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 خوش خیالی البته.

ن: به همین دلیل هم هست که ما در حوزه هنر تفسیر و تأویل و حتی تفأل داریم. حال آنکه در حوزه 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 غم‌مخور» برای خواننده روشن است که او نه با "یوسف" کار دارد و نه با "کنعان". معنای عاطفی شعر را به خاطر «اتمسفری» که در شعر موج می‌زند من مخاطب با عاطفه‌های خودم پُر می‌کنم. در واقع، به قول امروزی‌ها، اوج هنر در «مرگ مؤلف» است. "حافظ" یک عده خانه 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 همه 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 آن دوره، آدم هیچ نوع «اتمسفری» را که باعث ارتباط عاطفی ما با هنرمند بشود پیدا نمی‌کرد. در نتیجه 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 همه آثاری که در ظل نظریه «زبانیت» ساخته می‌شود شما جز نوعی سرگرمی و بازی با زبان و گرامر اش چه چیز 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 محاصره 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 حتی برخی از معلمان هم می‌توانند مخاطب خود را در محاصره 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 خطابه ما، یا فیلم ما در یک سالن نمایشی، اختیار خود را از دست داده است. یعنی در این «فقدان آزادی 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 مسئله ایجاد «اتمسفر» استفاده کنند.

ن: بله. به همین دلیل به وجود «هنر نازل» هم اشاره کردم.

سطح سوم: روان (تشخص)

سبک

شاخصه های تاریخی

شاخصه های فردی

تمایلات ویژه فکری

پیروزی و شکست

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: «شاخصه های تاریخی»، «شاخصه های فردی»، «تمایلات ویژه فکری»، و «پیروزی و شکست». در خدمتتم.

ن: اجازه بفرمایید از خود واژه «سبک» آغاز کنیم. در این مورد، به نظر من، در زبان فارسی اصلاً تحقیق دقیقی صورت نگرفته است و تعاریف عرضه شده به جای آنکه شرح واقعی «استایل» فرنگی را - که به «سبک» ترجمه شده - بیان کنند توضیح آن را با میدان های قبلی جدول ما اشتباه می گیرند و، مثلاً اغلب به جای «سبک» به «ژانر» می پردازند.

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

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

در عین حال، 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 واژه «سبک» خیلی کلی‌تر و عمومی‌تر و غیرشخصی‌تر از کاربردی است که من در جدول خلاقیت از آن استفاده می‌کنم.

در زبان انگلیسی هم دیده‌ام که، در کاربرد عمومی و غیرشخصی واژه «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 این معنی که کار را شرحه شرحه می‌کند؛ یا «سبک تشویقی» به این معنی 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» آن چیزی است که من در جدول خلاقیت به عنوان «سبک تشخص آفرین» مطرح می‌کنم.

س: به هر حال، به عنوان «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 «کم و بیش ثابت بودن رفتار هنرمند با مصالح کار»ش است. که این تعریف خیلی به این کلمه «طرز» می‌خورد.

به هر حال، می‌شود گفت که «سبک» نمایشگر «اوج انفراد» یا «شخصیت یگانه»ی هنرمند است. بعضی‌ها هم می‌گویند «صدای یگانه 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 به صورت‌های 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 به فرد هنرمند بر مخاطب که ناشی از طرز رفتار او است با مصالح کارش».

س: استاد؛ اگر پای مخاطب در این تعریف باز شود آن وقت 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 به راحتی 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 مقوله عواطف.

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

به هر حال، غرضم این است که این تعریف‌های کلی و عام در متون نقد و تئوری ادبی زیاد به کار 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 به فردی روی خواننده خودش می‌گذارد»؛ به طوری که به محض اینکه شما

شعر یک نفر صاحب سبک 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 به فرد کار نویسنده روی مخاطب.

س: پس یکی «منحصر به فرد 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 کلیات 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 مرحله «یگانه بودن» پیش می‌راند. این را از آن جهت می‌گوییم که «سبک» هنگامی که وجه رفتاری‌اش مشخص شد وجودش در همه میدان‌های قبل از خود هم محسوس می‌شود.

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

ن: کاملاً. یعنی هنرمند در همه جوانب کارش، رفتاری خاص دارد. بنابراین، اینجا نوعی مسئله «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 "ارکانیک" می‌کند. وقتی که نگاه کنیم به

جدول مان، معنی سخن شما آن است که "شاملو" در حوزهٔ زبانی که به کار می‌برد به صورتی "ارکائیک" عمل می‌کند.

اما من کمتر دیده‌ام - یا شاید اطلاعاتم در این مورد کم است - که از لحاظ «درونه» یا «محتویات»، از لحاظ «تصویرسازی» یا «خیال‌پردازی»، و میدان‌های دیگر خلایقیت 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 این لحاظ امتیازی نمی‌دهند. در حالی که 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 «ساختمان‌روایی». در حالی که شما در هیچ‌کدام از کارهای "احمد رضا احمدی" این مشخصات را نمی‌بینید و بیشتر آنچه که "احمدی" را "احمدی" می‌کند نحوهٔ برخوردش با «درونها» 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، من هم آن ۵۰ سال پیش کاملاً

وقوف نداشتم که دارم راجع به سبک کار شاعران صحبت می‌کنم. ولی معیاری که برای تفکیک طرز بیان شاعر به کار می‌بردم در واقع همان مسئله «سبک» بود. در عین حال، شما نگاه کنید که شاعر برای رسیدن به «سبک» ویژه خودش براساس انتخابی که می‌کند چه امکانات گسترده‌ای در برابر خود دارد. یک شاعر «طرز رفتار» اش را در میدان «زبان» متجلی می‌کند، شاعری دیگر «فرم» را انتخاب می‌کند، یک شاعر هم «ساختمان» را انتخاب می‌کند. و سپس به تدریج 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».

به هر حال، در ادبیات فارسی مسئله 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 همین دلیل شما می‌بینید هم در روسیه هم در فرانسه هست که اینها جذب بازی‌های زبانی می‌شوند و کسب تشخیص‌شان 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 شاخصه «سبکی» شعر "شکسپیر" تمرکز او بر «زبان» است.

تسلط بر «زبان» فرق می‌کند با استفاده «سبکی» از «زبان» به عنوان ماده کار، مثل سنگ برای مجسمه ساز. چنین رابطه‌ای در زبان انگلیسی کمتر مورد بحث قرار گرفته، در مقایسه با روسیه و فرانسه.

مثلاً شما در حوزه ادبیات انگلیسی، بحث‌هایی «اصیل»، مثل ساختارگرایی و ساختارشکنی و یا نظریاتی همچون نظریه‌های "سوسور" و فرمالیست‌های روسی، را نمی‌بینید و همه این نوع مباحث، ترجمه از روسی یا فرانسوی هستند. در زبان فارسی هم توجه‌ها به این دلیل 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 عمده توجه‌اش را بگذارد روی اینکه فرق شاعران با یکدیگر از لحاظ «ساختمان» شعر چیست.

س: الآن که خیلی بدتر و محدودتر هم شده است. حتی اگر، به قول شما، به «فرم» هم توجه می‌شد باز هم خوب بود و می‌گفتیم به «فرم» توجه شده است. الآن حتی آنهایی که مسئله «زبانی» را هم مورد توجه قرار می‌دهند به سرعت به سمت جنبه فلسفی کار و محتوای کار می‌روند. در صورتی که «نقد نو» کمتر به این می‌پردازد که آفریننده اثر کی بوده و کجا زندگی می‌کرده، یا چرا این اثر را گفته و شأن نزول کار چه بوده و... اینها درجه 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 خلاقیت بیش از سی جزء را از هم تفکیک می‌کنیم، در مرحله 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 سه تا 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 به صورت مختلفی می‌توانند در کنار هم ترکیب شوند.

در واقع، هیچ وقت نمی‌توانیم بگوییم که تعداد «سبک‌ها» محدودند چرا که میزان «تنوع» آنقدر بالاست که شاید بشود گفت می‌توانیم چندین میلیون «سبک» داشته باشیم. هر «اقدام به ترکیب»، «سبکی» را به وجود می‌آورد. یک شاعر می‌آید «زبان» و «فرم» را انتخاب و ترکیب می‌کند و «سبک» کار خودش را در رفتار با اینها به وجود می‌آورد. دیگری می‌آید و «بیایی» 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. هر چقدر تعداد انتخاب‌های ما کمتر باشد «سبک» برآمده از کار ما هم زودتر امکانات خود را ارائه داده و تاریخ مصرف‌اش تمام می‌شود. به همین دلیل من در کتاب «صور و اسباب» کوشیدم نشان دهم که «سبک نیمایی» - در مثال رودخانه - 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» همه امکانات خود را ارائه داده و به پایان عمر خلاقه خود می‌رسد و از آن پس، خرده‌سبک‌ها به زندگی خود ادامه می‌دهند اما دیگر نوزایی در «سبک نیمایی» مقدور نخواهد بود.

همانطور که می‌بینید ما از یک پلکانی پایین آمده و رسیده‌ایم به خانه آخر که

خانه «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 همه اینها هست اما اینکه شاعر کدام را در توصیف خودش انتخاب می‌کند و با آن چه رفتاری می‌کند است که «سبک» منحصر به فرد او به وجود 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 صدیتی 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 حتی 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 حوزه 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 گردن کلفت می‌خواهد. به همین دلیل 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 همه آثار او موجود نیست. در نسبت به آن ۲۰ غزل اعلا، بقیه تلاش‌هایی کارگاهی محسوب می‌شوند برای رسیدن به آن هدف.

در عین حال، توجه کنید که منظور من در اینجا یک شعر نیست بلکه مجموعه 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 مسئله «سبک» هم صحبت کنید.

ن: حتماً. اما توجه داشته باشید که در اینجا، از ذکر کلمه «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 نشانه آن هستند که او، از میان این ۹ میدان، به طور مستمر و مکرر انتخابی خاص کرده است که تبدیل به مشخصه 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 گاهی وقت‌ها 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 پیریشانی 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، رفته رفته 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 به ندرت از "نیما" بهتر. ولی نتیجه این عملیات منجر به آن نمی‌شود که بفهمیم و بگوییم که "ابتهاج" هم برای خودش «سبک» معینی دارد.

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

ن: بله. او همه میدان‌های پیش از «ژانر» را به راحتی طی کرده است اما در مرحله «روان»، که هنرمند در آن به «تشخص» می‌رسد، پای «ابتهاج» لنگ می‌شود و می‌شود گفت شعر او جسم و روح دارد اما «روان» تشخیص‌آفرین ندارد. این آدم «تشخص» ندارد. «ابتهاج» یک آدم همه فن حریفی است که دارای تشخیص نیست. حتی «سیاوش کسرائی»، که انگشت کوچک «ابتهاج» هم نیست، تشخیص 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 یک چهارم مهارت او را دارد «صاحب سبک» باشد. آیا نمی‌شود گفت که این وضعیت نتیجه هوشمندی بیشتر است؟

ن: نمی‌دانم. اینها را شما روانشناسان و روانکاوان باید توضیح دهید. اگر وضعیت مورد بررسی نتیجه 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 به عنوان ارزیابی نهایی آوردم. چرا که مقوله «سبک» نشان‌دهنده نهایی کارنامه 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 کلمه «زمان‌مند» را به کار 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 مجموعه آثار شاعر طرف نیستیم تا بتوانیم تشخیص بدهیم که او یکی از کسانی است که «متشخص» و «صاحب سبک» خواهد شد. هر چه بگوییم از حوزه حدس و گمان بیرون نمی‌رود.

من وقتی ۵۰ سال پیش صفحات «کارگاه شعر» را در "مجله فردوسی" اداره می‌کردم، بعد از ۲ سال کار، ۱۰ شاعر را انتخاب کردم و گفتم که اینها شاعران آینده ایران هستند. در واقع، طی آن دو سال اینطور تشخیص داده بودم که اینها دارای لوازم ارائه «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 آواره 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 همه اینگونه حرف‌ها مشخص می‌شد. می‌دیدید که دارد در سر جای خودش جا می‌افتد. البته این آدم بعد رفت مجاهد شد، به عراق هم رفت، از "اشرف" بیرون‌اش کردند و دم 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 می بینم که همه آن چیزهایی گفته بودم در این شعرها موج می زنند. ولی هیچکس "نصیر نصیری" را نمی شناسد، به خاطر اتفاقاتی که در زندگی او افتاده است. اگر انقلاب رخ نمی داد، اگر شعرهایش مرتب در مطبوعات چاپ می شد، به نظر من، او یکی از شاعران بزرگ ایران می شد. به هر حال منظور من این است که در طول زمان است که می توان تشخیص داد که در کار یک شاعر، استطاعت رسیدن به «سبک معین شخصی» وجود دارد یا نه.

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

ن: البته می توان گفت که بحث «سبک» را می شود به دو گونه تقسیم کرد: حضور «سبک» در یک کاری معین، و حضور آن در کل مجموعه آثار یک شاعر. به همین دلیل هم در ابتدای بحث مان به «سبک های توضیحی و تشریحی و تشویقی و روایی» اشاره کردم و گفتم که اینها را هم می شود جزئی از بحث های «سبک شناسی» آورد. شما وقتی یک شعر را می خوانید، می توانید بفهمید که در اینگونه مقولات مربوط به «سبک» با چه نوع شعری روبرو هستید. اما این را هم عرض کردم که یک مرتبه می بینید که بحث «سبک» به تدریج تبدیل به بحث «ژانر» می شود. اما تصدیق می کنم که یک شعر برجسته لزوماً دارای عناصری است که می توانند بالقوگی وجود «سبک» را گواهی دهند.

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

ن: در جدول خلاقیت و درباره میدان «ژانر» نوشته بودم «عاشقانه، حماسی، مرثیه ای، پلیسی، کارآگاهی، جنگی...». به اینگونه برچسب ها «ژانر» (یا نوع) می گویند. ولی «سبک» بیشتر به نحوه رفتار شاعر با مصالح شعرش توجه دارد.

در واقع، سه مقوله «موضوع»، «ژانر» و «سبک» خیلی با هم رابطه دارند و به هم نزدیک هستند؛ درست همانگونه که «زبان» و «فرم» و «ساختمان» به هم نزدیک اند. 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 مجموعه آنچه گفته‌اید اراده دهید؟

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

ما در کار تجزیه با تک تک سازها آشنا شده‌ایم اما اصل کار، ترکیب اینها با هم است که اثر را می‌سازد. در «ترکیب» همه سازها وجود دارند و «مجموعاً» آن پدیده پیدایشی را به وجود 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 تجزیه 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 به کار می‌روند که با هم هماهنگ هستند، به اصطلاح «هارمونیک» هستند و یک پدیده زیبایی را خلق می‌کنند.

بخش سوم:

آفرینش و نقد

فصل شانزدهم:

یک نگاه عمودی

س: استاد، آیا به پایان جدول خلاقیت رسیده‌ایم؟
ن: هم آری و هم نه. فکر می‌کنم بد نباشد دو سه نکته دیگر را هم در مورد «جدول خلاقیت» بگویم و تمام‌اش کنیم.

س: حتماً. سراپا اشتیاقم.
ن: من می‌گویم تا به حال بر روی جدول، به صورت 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 به صورت 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 همه اتاق‌های پشت سرش هم اطلاق می‌شود. مثلاً، اگر به خاطرتان باشد، وقتی به «زیبایی» رسیدیم گفتیم که زیبایی امری «در خود»

نیست و به همه آنچه تا خانه «زیبایی» گفته‌ایم — 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 به صورت عمودی روی هم بچینیم. در این صورت می‌توانیم به رابطه 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 درباره این «روابط عمودی» هم صحبت کنیم.

س: خیلی مکانیسم جالبی است. مثل اینکه دریچه 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 این دلیل بزرگ می‌دارند که او شاعری سیاسی است. اما، ما می‌دانیم که بزرگی او به عنوان یک شاعر، به سیاسی بودن او مربوط نیست. ما، به کمک «جدول خلاقیت»، که هم می‌توان به صورت 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 همه این جهات بررسی می‌کنیم تا در انتهای تحقیق خود دریابیم که او به راستی شاعر بزرگی است یا نه.

در واقع با کمک به کار گرفتن خطوط افقی و عمودی خانه‌های این جدول است که می‌توانیم به صورتی مستدل بگوییم که چرا فلان شاعر هیچی نمی‌شود و یا شاعری دیگر رهسپار قله‌های بلند جاودانگی است.

همچنین درک ما به اندازه 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 خلاقیت» 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 به خصوص شعر، کسی که دست به کار می‌زند لزوماً ارزش و اهمیت میدان‌های گانه را مساوی هم نمی‌داند و بعضی را مهم‌تر از بعضی دیگر به حساب می‌آورد. ما می‌توانیم این برتری‌ها را با دادن ضریبی، مثلاً از یک تا ده مشخص کنیم.

س: آیاراه 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 همین دلیل 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 - چه بدانند و چه نه - 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 کشف نشده‌هایشان بیشتر از کشف شده‌هاست.

ن: کاملاً درست است. آینده نقد هنری و ادبی و شعری، پر از احتمالات است. به خصوص که انتخاب ضریب برای هر «میدان» لزوماً یک گزینه شخصی نیست و اوضاع اجتماعی و ادبی و حتی سیاسی بر امر دادن ضریب اثر دارد. در دهه 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. نه تنها از لحاظ موضوعی بلکه حتی از لحاظ مفهومی.

س: اقبال عمومی چی؟

ن: اقبال عمومی می‌تواند دو واکنش داشته باشد؛ یا دو نوع منقد را پیروراند. 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 گرایش‌های مختلف ناقد شعر ندارد بلکه به ابزاری که او از آنها برای بیان داوری خود سود

می‌جوید مورد نظر است. به هر حال 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، مگر نه این است که «نقد نو» علیه اقبال عمومی، یا مسائل بیرون از اثر، به وجود آمده است و گفته شده که ییولوژی 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 محدوده داخل شعر پیش می‌آید. مثلاً من می‌گویم می‌خواهم قضاوت خودم را با نحوه «ساختار» بندی شروع کنم، «براهنی» می‌گویم من با «زبان» آغاز می‌کنم، «رؤیایی» می‌گویم من با «فرم» و «زبان».

س: یا «نادرپور» که به «زیبایی» سخن بیشتر از چیزهای دیگر اهمیت می‌داد.

ن: البته ما «نادرپور» را به عنوان 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 من 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 زاینده و ویژگی‌های شعرش هستند. مثلاً اگر بخواهیم شعر «نادرپور» را بررسی کنیم می‌توانیم به این

هم اشاره کنیم که او در جدول خلاقیت، 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 نکته 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. چرا که 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 به هم پیوستن و هماهنگی و همکاری حدود چهل جزء به دست می‌آید. در نتیجه در بعضی نشست‌ها وقتی می‌بینم که شخصی دارد درباره 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 یک بار، 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 هیچ کدام به موضوع شعر به صورتی 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؟»

آن روز در برابر اصرار دوستان، جریان بحث خودمان را بازگو کردم و از زبانم درآمد که «دکتر نوری علاوه بر عمری زحمت کشیده و نشسته و به همه این مسائل فکر کرده و یک جدولی را طراحی کرده‌اند که راهگشای همه‌جانبه شاعر و منقد شعر است. و وقتی حاصل گفتگوی یک‌ساله من با ایشان به صورت کتاب بیرون بیاید شما هم با این گنجینه آشنا خواهید شد. و اگر هم به دلایلی این گفتگو به صورت 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 منتقدان جوان وطنم دور افتاده‌ام. حال که شما اینگونه درباره 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 پایان نامه 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 این حرف‌ها رفته، به جای داستان پردازی‌های مرسوم، دارد روی ساختمان مغز کار می‌کند. برداشت کلی 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

خرافات را که بعضی‌ها می‌گویند در شما نمی‌بینم. و این احساس نزدیکی به همدیگر را به این دلیل می‌دانم. این برای من جالب است. برای اینکه اکثر آدم‌هایی که می‌آیند و می‌خواهند در حوزه شعر و ادبیات حرف بزنند بیشتر انشاء می‌نویسند. ولی اینکه آدم به مادیت کار نگاه کند و ببیند از دل این مادیت 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 گفته «اخوان ثالث» که شعر را «حاصل دمیدن شعور نبوت در شاعر می‌داند» شروع می‌شود. برای من پیدا کردن اینکه اساساً «تخیل» چگونه ساخته می‌شود و یا «واقعیت» چیست مهم بوده. همیشه به مادیت قضیه علاقه‌مند بوده‌ام. حوصله شعارهای هذیانی را نداشته‌ام. منظورم این است که نزدیکی ما به همدیگر یک مقداری ریشه‌هایش در آن است که من می‌بینم شما هم تمایلات 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 آن چیزی است که من می‌خواهم. من می‌خواهم کسی به شکل عینی بیاید زبان و شعر و ادبیات را بررسی کند؛ نه اینکه براساس سلیقه 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 — که دوست دارید «معماری شعر» خوانده شود و براساس «جدول خلاقیت» شما انجام شده — حتماً منتشر کنید تا سه‌گانه شما تکمیل شود. جدول خلاقیت شما واقعاً کامل‌کننده آن دو کتاب است. اضلاعی هستند که به همدیگر مرتبط

می‌شوند. من آن مطلبی را که دوست دارم به صورت مقدمه کتاب «معماری شعر» بیاوریم — و اصلاً برای شماره مخصوص یک مجله اینترنتی نوشته شده بود — بی پایه ننوشتیم، بلکه کوشیدیم تا گفته باشیم که ذهن شما به صورتی کاملاً مادی و فرمال و مشخص و عینی کار می‌کند. یا آن هشت ضلعی 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 عرصه سنجه علمی بشود. خواه و ناخواه زبان و ادبیات باید تن به این چیزها بدهند، به این شاخص‌ها. شما این کار را کرده‌اید. صحبتی که در این مدت با همدیگر داشتیم، باعث شد تا به کتابی که خودم می‌نوشتیم هم یک مقدار کامل‌تر برخورد کنم. من، به شیوه کار مرسوم در دانشکده طب، به جای برشمردن و توقف در ضعیف‌ها، خواستم به اختلالات شعری برخورد کنم. طیب و وقتی از پاتولوژی حرف می‌زند می‌خواهد آسیب‌ها و اختلالات را بشناسد.

ن: بله، من کتاب شما را، به همت 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 پُر حاصل آرزو می‌کنم.

به جای 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 هشتادساله و آشنایی با شاعران ایران و دنیا دریافت کرده‌ام.

در اینکه شما شاعرید شک 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 این دو را نداشته باشد نمی‌تواند در باغستان فرهنگ وطن‌اش درختی تنومند شود.

شخصیت بی‌خود یا ناآگاه، بیشتر تحت فشارهای عاطفی — مهم‌تر از همه عشق، و پس از آن، همه عواطف دیگر بشری و از جمله اندیشه به مرگ — 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 به کار 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" به بعد، شعر قطعه‌ای است منسجم و دارای یک «در ورودی» جذاب که مخاطب را به درون دعوت می‌کند، سپس «چینش اجزاء» به صورتی که راهنمای مخاطب برای گردش در شعر باشد، و عاقبت «دری خروجی» که بتواند شعر را تا مدت‌ها در ذهن خواننده زنده نگاه دارد و تجربه خواندن شعر را به حادثه‌ای تبدیل کند.

۳. به این نوع مرتب کردن «ایجاد ساختمان» می‌گویند. شما، به عنوان یک مهندس، تکه‌هایی را (که من «شعرک» می‌خوانم‌شان) و ناخودآگاه‌تان آنها را تقریر و تحریر کرده، از هم جدا می‌کنید. یکی را به عنوان «در ورودی» (برای جلب مخاطب) انتخاب می‌کنید. یکی را برای «در خروجی» (برای اینکه کارتان در ذهن او برای مدت‌ها بماند). و هر دوی این گزیدن‌ها بهتر است براساس ایجاد غافلگیری باشد که جاذب‌ترین برخورد شما با مخاطب‌تان است.

۴. می‌ماند «چینش» بقیه 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 تکه‌اول (در ورودی) شبیه دام چیدن جذاب برای جلب مخاطب؛

ث: انتخاب تکه آخر (در خروجی) برای غافلگیر کردن مخاطب، به طوری که شعر تا مدت‌ها در ذهن‌اش بماند؛

ج: چیدن بقیه تکه‌هایی که مضموناً گویای بخشی از موضوع‌اند. (تکه‌هایی که با «موضوع» رابطه مضمونی نداشته باشند کنار گذاشته شوند) به صورتی که هر یک مخاطب را به تکه 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. چرا که هیچ کدام نمی‌توانند بدون داشتن نقشه‌ای معین و کارآمد دست به خلاقیت بزنند.

با مهر و دوستی

اسماعیل نوری‌علا

اول مهر ۱۴۰۱