گزارش به نسل بی سن فردا

رضا براهنی

گزارش به نسل بی‌سن فردا

نشرمرکز

گزارش به نسل بی‌سن فردا
رضا براهنی
طرح جلد از زهره صفدری
چاپ اول ۱۳۷۴، شماره نشر ۲۵۹
۳۰۳۰ نسخه، لیتوگرافی مردمک، چاپ ممتاز
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴
کدپستی ۱۴۱۴۶
این کتاب با استفاده از کاغذ حمایتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به چاپ رسیده است
شابک: ۳-۰۷۹-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-079-3
۱۲۵۰ تومان

گزارش به نسل بی‌سن فردا

رضا براهنی

نشر مرکز

بحران نقاشی در ایران ۷
پرسشی به نام «مرگ یزدگرد» ۱۹
بریدنِ سیب به قصد مدوّر کردن آن ۲۷
گزارش به نسل بی‌سن فردا ۳۳
یک گفتگو ۵۹
ادبیات ایرانیِ معاصر ۸۱
ناموزونی تاریخی ۱۱۴
شهریار و مالیخولیای اقلیمی ۱۶۳
نگاهی تئوریک به دو کتاب «شعر، به دقیقهٔ اکنون» ۱۶۸
پیشنهادی برای یک جشن ۱۹۴
دیباچهٔ خون و شیر ۱۹۷
تونی ماریسون و نوبل ادبی ۲۱۰
اوج اوجی در کجاست؟ ۲۲۲
کشیده شدن به سوی آنچه کشیده می‌شود: [پردهٔ نصرت‌اله مسلمیان] ۲۲۸
بازنویسی بوف کور ۲۳۷
زن در رمان [اثیرو ثریا و راویِ وارو] ۲۸۰

بحران نقاشی ایران

نقاشی ما بحران‌زده است. به دو صورت:

بحران اول ناشی از این است که نقاش یا طبیعت را الگو قرار می‌دهد، یا سنت را و یا الگوهای نقاشی غربی را. ولی انگار در این میان، خود او به عنوان یک هنرمند متفکر، بیکاره است. طبیعت صورتها و اشیا و یا شیوه‌های غربی و دیدهای سنتی، حباب‌وار در بالا سر او بپرواز درمی‌آیند، و او چند تایی از این حبابها را بر روی کاغذ یا بوم می‌ترکاند. این بحران، بحران تبعیدی است سر درگم: یا به سوی سنت معصوم کهن؛ یا به سوی طبیعتی پاک و فعلاً سهل‌الوصول و گهگاه دست نخورده، که به هر حال شدیداً بدوی و روستایی است و پناه بردن نقاش موزون‌گردیده با چنین طبیعتی، به آن به سبب حاکمیت ناموزونی بر عصر ما، تصنعی است (حالا دیگر چیزی مصنوعی‌تر از چنین طبیعتی نیست) و محصول آن فقط نوعی زیبایی صوری است؛ و یا به سوی یک یا چند مکتب غربی شدیداً دستمالی شده، هم توسط غرب و هم توسط غیرغرب در سراسر جهان، که نقاش ایرانی را می‌تواند هم ساکن کنارهٔ رود «سن» بکند، هم ساکن محلهٔ «ویلج» نیویورک، و هم ساکن کوی و برزن هنری هر شهر کوچک و بزرگی در جهان از «یوهانسبرگ» تا «رم»، تا «لندن» و «شیکاگو». اوّلی را دریوزگی از طبیعت مشخص می‌کند، دومی را دریوزگی از گذشته و سنت تحول‌نیافتهٔ کهنه، و سومی را دریوزگی از غرب. ولی پس از دیدن دهها و صدها نمونه از این قبیل تقلیدهای طبیعت و سنت و فوت‌وفن غربی، بیننده‌ای که هوش ناچیزی داشته باشد، اگر حتی حاضر باشد به زیبایی صوری اولی، به بازآفرینی شکلها و ساختارهای کهن بومی دومی، و تکنیک تقلیدی

سوّمی امتیازی هم قائل شود، نهایتاً از خود می‌پرسد: پس خود نقاش کجاست؟ افقی که بر ذهن هنرمند محاط است، در کجا ایستاده است و نقاش که باید با آن افق حرکت کند و خود آن افق را به حرکت درآورد، با چه ضرباهنگی این حرکت را میسر می‌کند؟

این بحران، بحران لجبازی با تحول درونی و برونی انسان، طبیعت، محیط و اشیای جهان است؛ و از آن بالاتر لجبازی با دست‌آوردهای هنری بشریت در طول قرون است که به هر حال دوان‌دوان و یا خزان‌خزان خود را به این نقطه از هستی جهان رسانده است. اگر این بحران محصول لجبازی هم نباشد، در همان برخورد باصطلاح صمیمانهٔ نقاش با طبیعت و سنت بومی و برخورد تکنیکی کورکورانه‌اش با شگردهای نقاشی غرب، محصول نوعی بیگانگی نقاش نسبت به دادوستد عمیق و زیرزمینی و پشت پرده‌ای است که بین هنرها، هنرمندان و اعصار مختلف وجود دارد و آن باصطلاح صمیمیت و باصطلاح تکنیک، بحرانی صوری بوجود می‌آورد که ما در چارچوب آن دوست داریم احساس کنیم نقاش چقدر به طبیعت بومی و سنت بومی وفادار است؛ و یا برعکس، با چه مهارت بی‌بدیلی از شگردهای هنری غرب سود می‌جوید. این، آن بحران صوری است، که بحرانی است کاذب، و گالری‌های ما را از کذب می‌آکند.

با ابزار مینیاتور می‌توانیم معاصر مینیاتوریستهای گذشته باشیم: وقتی که زمان شتاب نگرفته بود؛ وقتی که با خود، در خود، و برای خود می‌زیستیم؛ وقتی که هنوز جهان ما را جا کن نکرده بود، و ما را نسبت به ریشه‌های هستی خودمان از یک سو و تأثیرات هستی‌شناختی از سوی دیگر ــ یعنی جهان ــ بیگانه و نتیجتاً بحران‌زده نکرده بود. در گذشته در آبهای ایستایِ آسیایی ــ خاورمیانه‌ای‌مان، قایق مینیاتور را در آب می‌انداختیم و بی‌آنکه برانیم خوش بودیم که این هم کاری است. بحران صوری ما را «کانالیزه» می‌کند تا برگردیم به طرف طبیعت و سنت قابل تقلید و یا اسنوبیسم سنت «ایسمیسم» ismism (ایسم‌زدگی) غربی (طرف اول «اکسپرسیونیست» بود، بعد «کوبیست» شد، بعد «سوررئالیست» شد و حالا چیزی است بینابین ــ و نقدهای نقاشیمان هم غالباً از این دست بوده است.) با این دید با سه ناکجا آباد سروکار داریم: ناکجا آباد طبیعت؛ ناکجا آباد سنت ــ بی‌آنکه خون فرادهشی هستی‌شناختی بر آن جاری شده باشد؛ و ناکجا آباد «ایسمیسم»، بی‌آنکه نقاش از این ایسم‌زدگی، به سوی جهان نامکشوف و تحیرانگیز هنری فرارَوی کرده باشد.

البته در این میان دعواها هم سرجای خود هستند. نقاش «ایسمیست» به نقاش طبیعت و نقاش سنت دهن‌کجی می‌کند که این دومی و سومی متحجر و عقب‌مانده

هستند. انگار بیان چنین موضوعی مشکل خود او را حل می‌کند. و این دو نقاش، به نقاش اول دهن‌کجی می‌کنند که او دریوزهٔ فرهنگ تکنیک غربی است. غافل از اینکه یکی عاشق طبیعتی دور، دیگری عاشق زمان دور و سومی عاشق مکان دور هستند، و چیزی که بی‌صاحب مانده، این جا و این زمان است. این سه شخصیت محترم غرق در بحران کاذب هستند. چیزی را باز می‌آفرینند که بارها در طبیعت، در گذشته و در مکانهای دیگر بوده است؛ به جای آنکه چیزی را که باید وجود داشته باشد بیافرینند. بچهٔ سرراهی را هر قدر هم از روی شفقت بزرگ کنید، وقتی که می‌خواهید بغلش کنید و به سینه‌تان بچسبانید، ته دل می‌گویید: ایکاش نازا نبودم و بچه مال خودم بود. طبیعت اهدایی، سنت اعصار کهن و دست‌آورد و محصول زحمت فرهنگ ملل غربی را آدم کشِ برود و عملاً محصول تخیل و فکر و تکنیک خود بشمار آورد و بسینه‌اش بفشارد، غافل از اینکه این حسرت بیرحمانه روزی از اعماق سینه بیرون خواهد خزید: ایکاش بچه را خودم زاییده بودم!

بحران دوم کاذب نیست. بحرانی است اصیل، و محصول تپش و تنش هستیِ ما. در این بحران، ناموزنی در بیرون نمانده است؛ درونیِ هنرمند شده است؛ و با هستی او درآمیخته است.

از یک سو مینیاتور را دارید؛ خط را دارید؛ عیدی‌سازی قاجار را دارید؛ نگرانی راجع به کار کمال‌الملک را دارید؛ حرکت نقاشی سی و پنج تا پنجاه را دارید «ذن بودیسم» تابلوهای کم قدرت و صمیمی سپهری را، سقاخانهٔ «قندریز» و اطرافیان او را، زمختی پرقدرت و پرصلابت بهمن محصص و عریانی درون و برون تابلوهایش را، و دیگران را، همه خوب، همه پاکیزه.؛ و از سوی دیگر تکنیکهای سرریز شده از سراسر جهان را دارید. با انقلاب، سراسر امروز نقاشی هم رنگ گذشته را یافته است و چرا؟ به جای آنکه امروز به آینده چراغ بزند. ولی با کل این مجموعه و یا مجموعه‌ها نمی‌توان اصیل شد. می‌توان بحران را لمس کرد، ولی برای لمس و تجربهٔ اعماق آن نیاز به چیزی دیگری است. بحران فقط در سطح هنری نیست. بحران در عمق هستی، در جان آدمی است، و هنرمند بحران‌زده از اعماق این هستی و این جان آدمی است که باید فرابیاید؛ بپاخیزد و برون بریزد. کسی که طبیعت را دگرگون نکند و سنت را منقلب نکند، طبیعت و سنت را درنیافته است.

عصر ما عصری است که بر آن ناموزونی کامل حاکم است. ما در زمانهای مختلف زندگی می‌کنیم، آن هم در عصر خودمان. و این اصل و اساس تعریف ناموزونی است. به

همین دلیل، من که بودم و که هستم در این عصر ناموزون یا مطرح نیست، و یا در ارائهٔ صورت مسئله، اولویت ندارد. مسئلهٔ اصلی این است: من در حال شدنِ چه چیزی هستم؟ در این قضیه با عمق هستی سروکار داریم، و از این بابت تمامی امتیازها از آن خود این پرسش است. بقیه همه «دربارهٔ» چیزها هستند و از این «درباره»ها باید دست برداریم تا خود سؤال مطرح شود. سؤال اصلی این است: چگونه سؤال کنیم؟ و برای این کار باید فراموش کنیم تا یادمان بیاید. باید از آدمِ اطلاعات جمع کن راجع به نقاشی کهن و کلاسیک و نو دست برداریم و به آدمی پناه ببریم که همهٔ اطلاعات را در زباله‌دانی می‌ریزد و خانهٔ ذهن را خالی می‌کند تا هستی وارد شود. چنان معجونی از ناموزونیها ما را به خود و در خود پیچیده، که تو موقع معرفی خودت، نامت یادت می‌رود. باید از آن لحظه نامی برای خود پیدا کنی که از نامی که از پدر و مادر و فرهنگ و ملت به ارث برده‌ای، تو را بهتر معرفی کند. بدین ترتیب هنرمند باید در حال فرارفتن از هویت خود به سوی آن چیزی باشد که در آینده قسمتی از ماهیت متحول او را تشکیل خواهد داد. همه چیز: طبیعت، سنت، تکنیک وارداتی و شگردهای بومی، عرفان، حکمت، شعر، همهٔ فورمها و کمپوزیسیونهای هنری، در آستانهٔ پیدایش هنری از این دست بخشهایی از محتوای نابودی‌پذیر اثر بعدی را تشکیل می‌دهند. دقیقاً مثل تاریخ معاصر، جامعهٔ معاصر، آدمهای معاصر (موسیقی باخ، بخشی از محتوای موسیقی بتهوون، سنفونی کورال، بخشی از محتوای موسیقی اپرای واگنر، و کل موسیقی گذشته، بخشی از محتوای موسیقی استراوینسکی و شونبرگ هستند، و برای شخصی مثل کامکار باید موسیقی همهٔ دنیا، و نیز موسیقی سنتی ایران، محتوای نابودی‌پذیر آن چیزی باشند که در حالِ شدن و پیدا شدن است و یا در حال پیدا شدن باید باشد، و هر قطعه موسیقی‌ای که دقیقاً و با مهارتِ تمام همان ردیفها و گوشه‌های سنتی را تکرار کند دقیقاً مثل کار نقاش طبیعت، نقاش سنت، و نقاش ایسمیست، قابل بازگشت به محتویات قبلی است، و در نتیجه فقط از دیدگاه مورخ هنری و باستانشناس هنری می‌تواند اهمیت داشته باشد، و نه از نظر خلاقیت هنری و خالق هنر). شکلها، کمپوزیسیونها و هنجارها و کل سبکها و مکاتب گذشته و زندگی امروز و کل تصویری که ما از جهان داریم محتوای آن چیزی هستند که هنگام رد شدن از روند خلاقیت هنری، باید چنان دگرگون شوند که دیگر بازگشت‌پذیر به زندگی قبلی خود نباشند. و این ذات تبدّل هنری و صبغهٔ خلقت اثر و جهان هستی است.

ولی در این تردیدی نیست که هنرمند در این‌جا و در این زمان زندگی می‌کند و این جا

و این زمان هنری ماست که با کل جهان و کل زمان ناموزونی پیدا کرده است. هنر هرقدر هم محصول این ناموزونی باشد، باز هم پیش خود به دنبال موزونی است. هدف هنر نه بازآفرینی زیبایی و نه ارائهٔ زیبایی است؛ هدف هنر ارائهٔ موزون از مجموعه‌های درهم و ناموزون قبلی است. ایکاش این جا و این زمان، موزونی خود را حفظ می‌کرد، ولی ما، خواسته و نخواسته، از جا و از زمان خود کنده شده‌ایم و غرق در ناموزونی هستیم. و این ناموزونی، گاهی ما را به سوی ازلی‌ترین اسطوره‌ها و صور نوعیِ گیاهی، حیوانی، انسانی و یا ترکیبی از آنها پرتاب می‌کند؛ و گاهی ما را به سوی آینده‌ای ناشناس، اقیانوسی از اسطوره‌های تخیلی ـ علمی روانه می‌کند و گاهی ما را در مبتذل‌ترین ابعاد زندگی روزمرّه فرو می‌برد. و ما در زیر بار خلجانها، اضطرابها، امیدها و نومیدیهای عصری که بیش از هر عصر دیگری معبر تضادهای درونی و برونی، اینجایی و هرجایی، این زمانی و هر زمانی است، چنان بخود می‌پیچیم، چنان به درجات مختلف ازخودبیگانگی تنزل می‌کنیم و چنان به اسکیتزوفرنی و پارانویای هنری آغشته می‌شویم که جانمان مدام در برزخ ارزشهای رو به افول و ارزشهای رو به صعود بسر می‌برد، و بقول فیلسوفی، در عصر خدایان مرده و خدایان هنوز سر برنیاورده سیر می‌کنیم. رؤیاهای مخدوش، شکنجه‌های درون، عواطف هرز رفته، دوستیهای به دشمنی پیوسته، در حجره‌های تودرتوی ذهن، ما را از این ناموزونی به آن ناموزونی روانه می‌کنند. در چنین عصری، براستی هنرمند بودن، هنرمند واقعی بودن چقدر دشوار است! از همان آغاز، انگار به ظهور نوابغ نیاز داریم. عصر ما چنان با اضطرابهایش سنگ تمام گذاشته که تنها آنهایی که نیروی مقاومتی لایزال و پیری‌ناپذیر و فرارَونده از هر سنگلاخ و پرتگاه دارند می‌توانند هنرمند آن باشند. و همین، مسئلهٔ جهان‌بینی و تفکر را پیش می‌کشد. به دلیل آنکه فقط شوق به کشیدن کافی نیست؛ فقط تسلط بر ابزار کار کافی نیست؛ فقط استاد دیدن و ور رفتن با تکنیک مکاتب مختلف کافی نیست. بیش از هر زمان دیگری، جهان هستی، ما را به مبارزه طلبیده است. برای آنکه بمانیم باید بهای سنگینی بپردازیم و اگر آن بهای سنگین را نپردازیم، سرنوشتمان با جبن و زبونی گره خورده است. بخشی از آن بهای سنگینی که باید بپردازیم، شجاعتی است که باید داشته باشیم. کار در انزوا، بدون چشمداشت، بدون تشویق، بدون حمایت مادی و معنوی، حتی بدون پیش‌بینی آنکه کاری که می‌کنیم چگونه اثری تحویلمان خواهد داد. بدلیل اینکه کار جهشی، کار ظهوری، کاری که سراپا بر اشراق و طلوع ناگهانی خورشید اثرِ رودررو بنا شده باشد، آیندهٔ خود را بسادگی حتی در برابر خود نقاش هم بروز نمی‌دهد.

و آنگاه، یک نمایشگاه؛ و بعد از چند سال یک نمایشگاه دیگر. و آنگاه، انزوا، انزوا، انزوا؛ و بعد، ناگهان نشان دادن هستی، پرتاب کردن هستی به سوی زمان، زمان به سوی فضای پُرِ یک هستی پر تلألؤ؛ و نشان دادن اینکه اگر از تو نام و نشانی در طول چندین سال نبوده، مدام برق بوم و خط و رنگ و هستی در هم کوبندهٔ اینها در اثر، جان تو را گرفته بوده، و تو خود را ویران می‌کرده‌ای، تا اینها را بوجود بیاوری؛ در یک اتاق شش در چهار، با نور کمی که از پنجره‌ای می‌آید و یا از چراغ بالا سر، و تو، قوز کرده، در برابر بوم. با نگاه درونی مضطرب، فعال و بینا. آخر چه خواهد شد؟ آیندهٔ این کاغذ کجاست؟ این بوم، این خطوط، این رنگها، و آن هجوم ناهماهنگ تصویرها چه چیزی را تحویل خواهند داد؟ درست است: در من، در وجود من، در هستی من، چیزی می‌جوشد؛ درست است که من بار اندوهی خانمانسوز را به دوش می‌کشم، ولی من اگر واقعاً کار هنری می‌کنم حاضر نیستم به قراردادهای دیگران گردن بگذارم؛ حاضر نیستم لحظه‌ای به خاطر دیگران چیزی را که برایم عین واقعیت است، زیباتر کنم. محتوای زیبا، آیندهٔ هنر واقعاً موزون نیست. این دادهٔ طبیعت نیست که اهمیت دارد. این آفریدهٔ من است که از هستی مالامال است. اینجا هنر موزون و هنر زیبا از هم جدا می‌شوند. هنر زیبا صاحب الگو است، از آدم بگیر و بیا تا اشیای طبیعت. می‌خواهد همه چیز متناسب و واقع‌نما باشد. ولی فرق هست بین متناسب طبیعی و موزون هنری. هنر موزونی که از میان ویرانه‌های تأثیرات ناموزون بپا می‌خیزد، متناسب نیست، موزون است، ولی در آن سو، در ورای وزنها و موزونیهای قراردادی از زیبایی، موزونی از اعماق برخاسته است. هنر جدید، پرندهٔ نوظهوری است که تمامی بینشها و فورمولهای ما از پرنده‌شناسی را بهم زده است. و چنین هنرمندی براستی شهید است، بهمان صورت که بزرگان ادب معاصر ما، نیما و هدایت و فروغ شهید بودند. برای رسیدن به «مرغ آمین»، «زن اثیری» ، «پرندهٔ مردنی»، آدم باید در اعماق خود به سوی اندوه عظیم جهانی که در آن می‌زید، در اضطراب تمام شکوفان شود. برای رسیدن به دایرهٔ عظیم سوزانی که قندریز سه چهار ماه پیش از مرگش روی بوم کشید، آدم باید دوزخ اعماق را تجربه کرده باشد، و بعد با سر به سوی اثر بجهد. انگار آیندهٔ اثر فشار خون حیوانی عظیم و ما قبل تاریخی را از خلال رگهای ما منعکس کرده است. چنین است ناموزونی جهان، ناموزونی جهانی ما، شدت و حدت تأثیرهای مختلف بر ما، چنین است کار «کیومرث کیاست» ما.

و این نکته هرگز به معنای نادیده گرفتن این جایی و این زمانی بودن ما و یا عدم تعلق ما به حوزهٔ خاصی از فرهنگها و آدمها و اشیا نیست. بزرگ‌ترین مشکل کسانی که آن

بحران صوری به مغز و تفکر و عواطف و تکنیک هنریشان حمله‌ور شده، حس گریز از مرکز خودخواسته‌ای است به سوی طبیعت، سنت و شیوه‌های غربی. مطلق کردن طبیعت، سنت و شیوه‌های غربی ناشی از عدم اعتماد به خودی عمیق در ذات هنرمند است. و گرچه هنرمند طبیعت‌گرا و سنت‌پرست، خود هنری فردی به معنای واقعی ندارد، ولی از بحران روانشناختی خاصی رنج می‌برد: چرا مردم برغم اینکه کار او را می‌خرند و به دیوار آویزان می‌کنند، آنهایی که عملاً باید او را هنرمند بدانند، نمی‌دانند، و حتی خود او هم، تصویری دقیقاً هنرمندانه از خود ندارد. تعلیق و عدم تعلق او را نگران می‌کند. و این در مورد «ایسمیست»های جورواجور ما حتی صادق‌تر است. بسیاری از نقاشان «معاصر» و «متجدّد» گمان می‌کنند اگر شبیه غربیها کار نکنند، اصلاً نقاش بحساب نمی‌آیند. برتری خدشه‌ناپذیر و خانمان‌براندازی که این گونه نقاشان برای شیوه‌های هنری غربی قائل هستند، آنها را به راه بدترین دربوزگیها سوق می‌دهد. مسئله این است: آیا من مال طبیعت هستم یا طبیعت مال من است؟ من مال سنت هستم یا سنت مال من است؟ غرب مرا تصاحب کرده است یا من غرب را تصاحب کرده‌ام؟ غافل از اینکه در هر جایی که هنرمند تسلط دارد، همه چیز از آن اوست، و در هر جایی که عناصر خارجی بر او تسلط داشته باشند، هیچ چیز مال او نیست. از این نظر نقاشی نیز، مثل هر هنر دیگری در خدمت یک ایدئولوژی خاص نمی‌تواند باشد. یعنی چارچوب ایدئولوژی هم نسبت به ابزار کار، خارجی است. هنرمند می‌تواند ایدئولوژی داشته باشد، ولی ایدئولوژی هم تا موقعی که تا اعماق، درونی هنرمند نشده است و یا بخشی از درونیهای او را تشکیل نداده است، یک عنصر خارجی است، و در نتیجه، کنار گذاشتنی [فرق مسلمیان چهار سال پیش با مسلمیان شش ماه پیش در این است که ابزار تفکر از چند سال پیش رو به درونی‌شدن گذاشت و ناگهان تابلوها از تلألؤی خاصی برخوردار شد، و هنوز جا برای آن درونی شدن و آن تلألؤ باقی است].

گمان نکنید که خط عمودی قاطعی این دو نوع نقاش، این دو نوع بحران‌زده را، از یکدیگر جدا می‌کند. در کار هنری، این برش دقیق بطور کامل وجود ندارد. ولی هر قدر یک تابلو به سوی طبیعت، اشیا و آدمها، از نظر صوری بچرخد، همانقدر از ذات هنری خود دور شده، از مادهٔ خامی خبر می‌دهد که قرار بود برای ایجاد اثر هنری، دگرگون شده باشد. کمپوزیسیون جدید، و یا اندیشهٔ آن، از بنیاد انقلابی است. شیء را به ضرر شیء و به سود هنر، دگرگون شده می‌خواهد و یا از تک مضمونی شدن گریزان است. چرا که جهان ناموزون، حداقل از دو چیز که با یکدیگر ناموزون هستند، تشکیل شده

است. وقتی که چند شیء از چند دنیای مختلف با هم خلوت می‌کنند، شیئیّت خود را از دست می‌دهند و تعلق به قرائنی پیدا می‌کنند که کمترین حالت آن، ماهیت نمادین آن است. وقتی که کمپوزیسیون قوی باشد، ساختار نمادین، پرواز و پرشی اسطوره‌ای پیدا می‌کند، و این پرتاب اسطوره‌ای به سوی هستی، یعنی پرتابی که هنرمند و موضوع هنر و وسیلهٔ بیان آن یکسر در یکدیگر ادغام شده باشند و جدای از یکدیگر قابل تعریف و توضیح نباشند، اساس هنر جدی جهان را از اعصار کهن تا به امروز تشکیل داده است. انگار نقاش، موضوع تابلو و ابزار کار در آن سوی هویتهای بظاهر ثابت خود، میعادی فرارونده از خود و مناسبات درونی خود در جهت استقلال اثر هنری پیدا کرده‌اند (بخشی از کارهای پروانهٔ اعتمادی، آیدین آغداشلو، سیاوش کسرایی، اسپهبد، کیومرث کیاست و زکیهٔ رحیمی)؛ طوری که اثر با استقلال خود جهان مستقل را به مبارزه طلبیده است و با هستی خود پشت به هستی طبیعت کرده است. و تنها، کسی که از هستی طبیعی پر باشد، می‌داند که آن هستی طبیعی کافی نیست. این خلجان هستی‌بخشی است که در هنر اساس است و نه هستی طبیعی و پر داشتن. و در برابر این کارهای مبتنی بر هستی‌بخشی، نقاشهای طبیعی کار، سنتی کار و «ایسمیست» را داریم؛ برغم کلیهٔ مهارتهایی که از دیدگاه آناتومی و پرسپکتیو مأنوس و قراردادی و رنگ‌شناسی و غیره بر بخش اعظم کارهای استادان طبیعی کار و سنتی حاکم است؛ و غرب‌شناسی هنری، که ویژگی «ایسمیست»هاست. امیدهای آینده در نقاشی چه کسانی هستند؟ آنهایی که قراردادها را بهم می‌ریزند تا ناموزونی حاکم بر عصر ما را درونی تکنیک هنری خود بکنند. این نقاشان بر لبهٔ تیغ حرکت می‌کنند. [به عنوان مثال، در کارهای احمد وثوق احمدی، دو نوع کار مشخصاً به چشم می‌خورد: ۱) کارهایی که بر آنها طبیعت حاکمیت دارد و نه نقاشی، و به تاریخ جلوتری تعلق دارند؛ ۲) کارهایی که در آنها نقاش دچار بحران مثبت هنری شده است و در آنها طبیعت در حال عقب‌نشینی است؛ و خط و رنگ، مستقل از طبیعت، حتی مستقل از پرسپکتیو قراردادی طبیعی‌کاری، و حتی با به هم زدن تصور مألوف از عمق و سطح و دور و نزدیک، ارائهٔ کمپوزیسیون می‌کنند، طوری که مثلاً در یکی از زیباترین کارهای او خط وسط، هم به خط‌الرأس کوهی در شب می‌ماند و هم به خط ستون فقرات فیلی در تاریکی؛ و این قبیل کارها به تاریخی متأخرتر تعلق دارند.] تکرار کار کمال‌الملک، تکرار کار استادانی که از شاگردان کمال‌الملک بودند، تکرار کار استاد صنعتی که چشم تیزبینش، آبرنگ چهره را به جادو پیوند زده است، موقعی ارزش می‌تواند داشته باشد که نقاش از کل طبیعت آثار آنها در حال

حرکت به آن سو باشد. و این همان مسئلهٔ فرارَوی هنری است. سراسر هنر گذشته، سراسر آن چیزی که کمال‌الملک و شاگردانش خوانده می‌شود، فقط بعنوان تجربهٔ محتوایی نقاش آینده می‌تواند اهمیت داشته باشد. فرم دیروز بخشی از محتوای امروز و فرم امروز بخشی از محتوای آینده است. هنرمند کسی است که همهٔ محتواها را دگرگون کند. چیزی که طبیعت طبیعی یک نقاش را به سوی طبیعت نمادی می‌راند، کشش درونی به سوی غیرواقعی است. هنرمند اگر واقعیت را بپذیرد و فقط آن را ترسیم کند، در واقع به واقعیتی بزرگ‌تر، که ذهن خلاق خود اوست، خیانت کرده است. وظیفهٔ هنرمند درک واقعیت و عبور از آن به سوی چیزی است که ممکن است در آینده واقعیت بشود و یا واقعیت نشود. و حرکت بر لبهٔ تیغ یعنی همین. رشادت هنرمند پس از ارائه این شجاعت میسر می‌شود.

نقاش بحران‌زده از نوع دوم، از طبیعت، سنت و شیوه‌های مألوف و مأنوس و دستمالی شده، فراتر می‌رود. و این فرارَوی دلیلی بالاتر از مقتضیات و شرایط هنری دارد. این جهان هستی‌شناختی ماست که خط بطلان بر طبیعت، سنت و شیوه‌های دستمالی شده می‌کشد؛ و در آنها فرو می‌رود، تنها به قصد اینکه از آنها فراتر برود. این جا و این زمان هم بخشی از آن چیزهایی است که نقاش باید در آنها فرو برود تا از آنها فراتر برود. هرگونه محبوس بودن در این جا و این زمان به معنای بازگشت به گذشته است. همه چیز باید دوباره تکه‌تکه شود، یکپارچگی به تشتت برسد، و وحدتهای صوری و بظاهر اصولی باید بهم بخورد. آناتومیهای مألوف و مأنوس مثله شود و ساختارهای جدید باید از پیوند زدن اندیشمندانه، ناگهانی، تخیلی، فرارَونده و بدیع قطعات بظاهر دور از هم بوجود آید. و این جوهرهٔ اصلی بحران‌زدگی مثبت هنرمندِ معاصر ماست. بهمین دلیل نقاش جدید، ما را در آستانهٔ بدعت نو قرار می‌دهد. نَفَسِ تازهٔ جهان هستی است؛ و نو، به معنای تعلق داشتن فقط به زمان حال نیست، بلکه بر معنای سرسپردگی به آیندهٔ هستی و آیندهٔ هنر ملی ـ جهانی است.

* * *

کیومرث کیاست نمونهٔ درخشان یک نقاش بحران‌زده است، بحران از نوع مثبت آن. او صورت طبیعت، سنت و دست‌آورد فرهنگهای نقاشی جهان را، هنگام عبور دادن از خلال تفکر، تخیل و تکنیک خود، دگرگون کرده و چهرهٔ بدیعی، در واقع چهره‌های بدیعی، ارائه داده است. چنین کاری بسادگی صورت نگرفته است. از سال پنجاه تا به امروز، مجنون کار خود بوده است. قبلاً موتیفهای تاریخی ـ سیاسی ـ ژورنالیستی،

مضامین اصلی کار را تشکیل می‌دادند. بعد این همه درونیِ او و کارش شده‌اند. مشروطیت تا انقلاب بیست و دوم بهمن، مضمون اصلی کار او را در دههٔ اول فعالیت هنری او تشکیل می‌داد. طنز، تیزی و هوشیاری در انتخاب مضامین، کمپوزیسیونهای بدیع، سرعت انتقال تکنیکی، طرح دردآلود صورتهای فقرزده و ساختارهای مضطرب و غم‌زده، ویژگیهای اصلی آن دوره را نشان می‌دهند. بعد یک دوران حرکت از سوی سطوح ظاهر به سوی اعماق صورت گرفته است. اسطوره در این مرحلهٔ گذرا در حال جان گرفتن بوده است. چهره‌های مسخ شده و اسکیتزوفرنیک بومی انگار به سراغ «ای. تی»، «پولتر گیست»، صورتهای نازل شده از کرات دیگر و آسمان، هیجان موحش موسیقی نو و الکترونیک، فیلم نو، و تصورهای جدید از اسطوره‌های کهن فرستاده شده‌اند. در ابتدا سرهای قوچها بود و سرهای گاو ـ انسانها و مترسکهای سر جالیز با کرکس‌های مسخ شده بر سرشان، و اندامهایی که هم حیوان، هم پرنده، هم انسان و هم گیاه را به ذهن متبادر می‌کنند. سری که از فریاد کج شده و دهانی که با وسعت تمام رو به آسمان گرفته شده؛ شانه‌های فقیری که صورتی قحطی‌زده و محتضر را در میان گرفته؛ دستی گشوده در بیابان که قلمی تیز در آن فرو رفته، کف آن را رو به بالا نگاه داشته؛ موجوداتی جنینی، با صورتهایی درشت‌تر از اندامها و چشمهای مخدوش، کور و نیمه‌کور؛ صورتی که انگاری نیمی از آن را کفتاری خورده است، و بعد دستی انسانی باندپیچش کرده و نیمهٔ دیگر صورت را هم تاریخ مسخ کرده است؛ و یا آدمهایی که در تناسب تمام کنار هم ایستاده‌اند و بیشتر به سگها و میمونهایی شباهت دارند که سراپا ایستاده باشند؛ و ناخودآگاه جمعی یک قوم که از اعماق یک فرد راهی به سوی بیرون باز کرده، و بر خط و رنگ متلاشی شده است.

و حالا چهره‌های او در برابر ما قرار دارند. این پرده‌ها از میان کارهای دو سال گذشتهٔ او برگزیده شده‌اند. در گذشته نیز چهره‌ها بودند. چهرهٔ مسخ شدهٔ خود کیاست در میان خطوط و رنگهای بظاهر تصادفی، ولی عمیقاً ساختار یافته حضور داشت. ولی این از خودمحوری نقاش سرچشمه نمی‌گرفت. یک چهره، افق درونی خود را چگونه در بیرون منعکس می‌کرد؟ افق درون برونی می‌شد و دور چهره را از اشیا، حالات و خطوط می‌انباشت. ولی حالا انگار هر چهره قابیل نفرین شده‌ای است، و یا اینکه انگار از اعماق خواب، کابوس، جنون و اسطوره بروی کاغذ پرتاب شده است. تخیل کیاست دوزخی است. چیزی از کافکا در وجود او هست. ولی کیاست بخشهای زمان را درمی‌نوردد: انگار ما هم در عصر سیمرغ و در عصر جوشش اولیهٔ خرد جهانی بسر می‌بریم و

موجوداتی از کرات دیگر ما را در معرض اندیشه‌های خارق‌العاده قرار می‌دهند، و هم در اعصار آینده سیر می‌کنیم و ذرّیه‌های ما، با چهره‌های مسخ شده در طول حرکت در طول زمان، راه کرات دیگر را در پیش گرفته‌اند. چشمها در دو سوی صورت، درست زیر کاسهٔ سر قرار دارند و از رنگ چشمها چنان ذکاوت بی‌سابقه‌ای برق می‌زند که انگار او همهٔ مجهولات عالم را می‌داند؛ مرکز اخبار و الهامات غیبی است و حل همهٔ معماهای جهان بر عهدهٔ آن چشمهاست. و در کنار چنین چهرهٔ هوشیار، صورتهای زمخت و دردناک جنون هستند، با چشمهای از حدقه‌برآمده‌ای که در آنها سوءظن، وحشت تعقیب، بیخوابی، فقر، و استیصال به خط درشت نوشته شده است. انگار بیننده باید برای گرداندن این چهره‌ها به حال سابق و آرام آنها دست به دامن جن‌گیر شود.

ولی هیچکدام از این چهره‌ها حالت ناگهانی خود را از دست نمی‌دهند. بختک، کابوس و توهم، این موتیفهای عمیق ناخودآگاه فردی و جمعی، ناگهان از این چهره‌ها پیام می‌فرستند. و برغم این همه بیگانگی و ازخودبیگانگی ناشی از اسکیتزوفرنی نهفته در ارواح پشت چهره‌ها، این صورتها، صورتهای بومی هستند. بیننده به یاد اروپا و آمریکا نمی‌افتد. بخشی از چهره‌ها را انگار کفتارهای بومی بلعیده‌اند، ولی بقایای چهره‌ها موزون هستند. و این موزونی، موزونی‌ای است محصول هنر و هستی. و گاهی چهره‌ها برغم خدشه‌های عمیق وارد شده بر آنها، از زیبایی خاصی حکایت می‌کنند، بویژه در مورد زنها. ولی نقاش، انگار بجای آنکه با رنگ و خط این چهره‌ها را بیافریند، با مشت رنگین خود و با کوبیدن مشت رنگینش بر صفحهٔ کاغذ نقاشی کرده است. کافی است چهرهٔ کج مرد جوانی را که انگار هم اکنون از یک خانهٔ وحشت بیرون آمده است تماشا کنید. موزونی غریبی بین چشمهای دیوانه و مظلوم، دماغ کج با منخرین گشاد شده، لب کلفت پایین و موهای تنکی که از سر تا کناره‌های صورت تا دور لبها و چانه ادامه دارد، به چشم می‌خورد. این چهرهٔ دوزخی، از عمق دوزخ یک ناخودآگاه تیره و تار بیرون پریده است. ولی در این مجموعه، یک چهرهٔ «آنیما»یی بسیار موزون هم هست: صورت بیضی یک زن با چشم‌های بسیار درشت، لبهای بسیار ظریف، و دماغی مرکب از دو خط کوتاه، و موهای مشکی ـ قهوه‌ای. چهره، رئالیستی نیست، چیزی پرنده‌وار در آن هست، و شاید «زن اثیری» «بوف کور» به این صورت به خواب کیاست آمده است. همان چهره، کمی مخدوش شده، نگران‌تر شده، و از تابلوی دیگری، مثل همزادی که بافت صورتش نخ‌نما شده باشد، سر در آورده است. اگر زیبایی زن در اثر هنری وجود داشته باشد، این زیبایی توانسته است بر این چهره نمایان شود. بعدها این چهره‌ها بر روی گردن دراز زرد

رنگی قرار داده شده‌اند، منتها در ابعادی دیگر. قرار بود صورت یک دایره باشد، ولی انگار از بالا و پایین صورت کشیده شده، و همین کشیدگی بر چشمها و تیغ دماغ اثر گذاشته است. و آنگاه، شاید همان چهره در تابلوی دیگر شکل بدیع خاصی پیدا کرده است. صورت قرار بود بشکل یک تخم‌مرغ باشد، ولی از یک سو از بالا و کنار چشم و گونه و کنار گردن صورت به طرف کنارهٔ تابلو حرکت کرده است، آنگاه زلفها بجای سر، از کنار صورت، صورت یک چشم روییده است. از طرف دیگر، از چشم نوری چنان نیرومند خارج شده که چشم به کوری تن در داده است. تابلو، صورت سیمرغ را بخاطر می‌آورد. ولی این نوع خاص زیبایی موزون فقط متعلق به زنها نیست. نگاه کنید به چهرهٔ بدیع مرد جوان، با چشمهای آبی، موی مشکی، دماغ و لبهای خوش‌تراش؛ که هم آدم را نسبت به هستی خود مطمئن می‌کند، و هم در اسکیتزوفزونی و اضطراب غرق شده است. و البته امکان توصیف این همه، این جا نیست.

نگاه، حس و چهرهٔ کیاست، او را بدل به نماد بحران حاکم بر نقاشی ما کرده است. حل بحران حاکم بر نقاشی، تنها از عهدهٔ او و چند تن دیگر مثل او برمی‌آید؛ در کار کسانی که هنر و هنرمند و مادهٔ اولیه هنری در هم ادغام شده باشد، وقتی که ما هم در سپیده‌دم پیدایش چهره‌ها قرار گرفته باشیم و هم انگار درست در برابر آخرالزمان چهره‌ها. بحران در سرشت اوست، نقاشی سرشت اوست. درونی شدگی جهان هستی و بیرونی شدن آن در هیأت این چهره‌ها، هویت متحول اوست. و با کیاست نقاشی ایران ورق می‌خورد.

۶۸/۳/۱۰ ـ تهران

پرسشی به نام «مرگ یزدگرد»

بهرام بیضایی، در «مرگ یزدگرد»، به تألیف جدیدی از تراژدی کهن دست یافته است. اساس این تألیف جدید بر ایجاد ایجاز در زبان، حذف روابط منثور کلامی، کاستن از منطق عقلایی مفردات بیان و افزودن بر هیجان و حس نمایشی از طریق شعری کردن صوری و بطنی زبان، تقلیل توضیحات و توصیفهای اجرای صحنه‌ای به تقریب به هیچ، ادغام شخصیتها در یکدیگر از طریق استفاده از نقاب کلامی، فرارَوی از جداسازی جنسی شخصیتها برای بیان جنس بنی نوع بشر، کاستن از عنصر «در زمانی» ابزار ادبی بیان و افزودن بر شیوهٔ شیوای «همزمانی» قرار گرفته است. در واقع «مرگ یزدگرد» «بوطیقا»ی تراژدی کهن را به مبارزه می‌طلبد، به‌رغم آنکه عناصر اصلی آن را بکار می‌گیرد، و از تجدد خیره‌سرانه و کاسبکارانه و غربی‌نمایانه، روی برمی‌تابد، بی‌آنکه از تجدد واقعی، یکسر رویگردان شده باشد. به جای استفاده از «فلش‌بک»های مبتنی بر تداعیهای ساده، حافظه را به دور خود می‌چرخاند و رجعت به مرکز، یعنی رجعت به سر جنازهٔ یزدگرد، را به حالتهای گریز از مرکز نثری مرجح می‌دارد، و در صورت ظاهر زبان، همه چیز را به یکجا گرد می‌آورد، هم زبان شکیل اوستایی ـ پیمبرانه را، هم زبان کلاسیک و ریتمیک نثر کهن را، و هم زبان امروزین و جدید را، و آنها را به قدرت در یکدیگر ادغام می‌کند، و کل این مجموعه را به تئاتری تقدیم می‌کند که مهم‌ترین مشکل و پرسش آن از جهان، معنای هستی است. در واقع، کلمهٔ «تقدیم»، کلمهٔ درستی نیست. زبان نمایش، در زمان هستی چنان مستحیل می‌شود که دیگر تفریق آنها از یکدیگر ممکن نیست. در ضمن یکی از مشکلات اصلی تئاتر ما را حل می‌کند: چگونه زبان گفتار

[پارول] می‌تواند صورت نوشتاری زبان [لانگ] را به صدا درآورد. صدای مای کهنسال در زبان جدید تئاتر چگونه است؟ انعکاس آن در جهان ادبی چگونه باید باشد؟ با مستحیل کردن عناصر «در زمانی»، در عناصر «همزمانی» و تفکیک‌ناپذیر کردن آنها زبان را از قید «خدمت کردن» به معنا، و در «خدمت معنا بودن» درمی‌آورد، و آن را بصورت بخش اساسی معنا ارائه می‌دهد. بخش اعظم تئاتر ما که مقاله‌نویسی گفتاری است، در پشت‌سر «مرگ یزدگرد» می‌ماند. زبان از صورت یک مکانیسم منفک از هستی جدا می‌شود، و با معنا اورگانیک می‌شود. از آن بالاتر، زبان در خور معنای مهیب انقراض یک دوره از تاریخ، و یا دوره‌های انقراضی است؛ و فخامت زبان از عهدهٔ مهابت مرگ تاریخی برمی‌آید. آهنگ چنین زبانی از صلب تاریخ چکیده و از رحم مرگ زاییده است. وقتی که با مرگ روبرو هستیم، زبان زنده‌تر از همیشه است. «مرگ یزدگرد» مرگ یزدگردهاست. دوره‌های تاریخی در هم ادغام و با هم همزمان می‌شوند. در چنین اثری ما از آسمان اسطوره زاده می‌شویم.

آسیابان: از این اندیشه‌ام نیست. زیرا پیش از این بارها به آغوش مردمان رفته است.

زن: نامرد!

آسیابان: بی‌خبر نیستم.

زن: هر کسی را مشتریانی است.

آسیابان: همسایگان؟

زن: اگر من نمی‌رفتم پس که نانمان می‌داد؟

دختر: تو با پدرم چه بد که نکردی!

زن: بد کردم که در سال بی‌برگی از گرسنگی رهاندمتان؟

موبد: آه اینان چه می‌گویند ــ سخن از پلیدی چندان است که جای مزدا اهورا نیست. گاه آنست که ماه از رنگ بگردد و خورشید نشانه‌های سهمناک بنماید. دانش و دینم می‌ستیزند، و خرد با مهر، گوئی پایان هزاره‌ی اهورائی است. باید به سراسر ایران زمین پندنامه بفرستم.

زن: پندنامه بفرست ای موبد، اما اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم.

سرکرده: مرا دانشی نیست ای موبد، ترا که هست چیزی بگوی.

زن: آری پرخاش کن. چه کسی مرا سرزنش می‌کند؟ من سالیان چشم به راه رهائی بودم. آری من!

دختر: [راه می‌افتد] او خواست تا مادرم را بفریبد. در تاریکی زمزمه کرد. و تنها میان ایشان زبانه‌ی آتش بود.

آسیابان: من کجا بودم؟

دختر: در باران.

آسیابان: آغاز شب نبود؟

دختر: آنگاه که توفان در خود پیچید و زیر و بالا شد و به غرش آغاز کرد و سرانجام بوران و تگرگ بارید. آری، آن هنگام، پادشاه هنوز می‌کوشید آسیابان را پست‌تر کند. همچون سگی.

آسیابان: [به زمین می‌افتد] عو ــ عو ــ

دختر: بلندتر! ــ آن پساک زرنگار را به من بده، و آن کمربند را ــ اینک بار دیگر بگو، من که هستم؟

آسیابان: سرور من تو پادشاهی.

دختر: و تو گدازاده که باشی؟

آسیابان: سگ درگاهت آسیابانم.

کلمات «نامرد»، «باخبر نیستم»، «عو ــ عو»، «گدازاده»، و «سگ درگاه» از تداعیهای زبان امروزند، ولی سخنان موبد، تداعی‌کنندهٔ زبان اوستا ــ پیمبرانه، و جملاتی از نوع «ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم»، «تنها میان ایشان زبانه‌ی آتش بود»، و «آن پساک زرنگار را به من بده، و آن کمربند را»، از تداعیهای زبان ریتمیک و کلاسیک. ترکیب اینها، هرگز در خیابانها، کارخانه‌ها، مدارس و روزنامه‌های امروز بکار نمی‌رود. این ترکیب در جایی دیگر بکار گرفته می‌شود. و در اینجا ادغام این زبانها با چنان مهارت، و درونی‌شدگی، از سوی نویسنده صورت می‌گیرد که «ادبیت» طبیعی خاص خود را فقط در صحنهٔ بیضائی پیدا می‌کند. اگر در یک تراژدی امروزین، می‌خواهیم از گذشتهٔ زبان استفاده کنیم، باید روش باستانشناختی ادبی را کنار بگذاریم، به دنبال بازآفرینی گذشته و یا مرمت زبان گذشته برای استفادهٔ امروز نباشیم، بلکه آن زبان را با ریشه‌های خلاقه امروزین، در کنار زبان امروز، بطور طبیعی قرار دهیم. اگر از زبان کلاسیک یک موزه بسازیم، آن را فقط خواهیم کشت. زبانهای گذشته، در چارچوب افقهای امروزین،

حالتهای باستانی خود را از دست می‌دهند و معاصر معناهایی می‌شوند که مدام از ما می‌خواهند به بیان آنها همت کنیم.

ولی این کار فقط در زبان صورت نمی‌گیرد. همانطور که ریتمها و کلمات در حال و هواهای زبان گذشته، ناگهان امروزین می‌شوند، یعنی به همان صورت که انتقال ارواح زبانی بسادگی صورت می‌گیرد، انتقال ارواح آدمها هم بسهولت عملی می‌شود. یزدگرد معاصر محمدرضا شاه می‌شود. جنازهٔ محمدرضا شاه در یک آسیاب قدیمی بر زمین می‌ماند. داریوش سوم نیز در این دو مستحیل می‌شود. ادوار تاریخی بر هم منطبق می‌شوند. دیوار زمان و تقسیم‌بندیهای مکان از جای برمی‌خیزند. جهان «سایه» به «سایه» می‌شود و «خود»ها در یکدیگر ادغام می‌شوند. انتقال جهان کهن به جهان معاصر در ایجاز صورت می‌گیرد. کل، شاه است. اجزایش، داریوش، یزدگرد، پهلوی.

اما این کار فقط در سیر از گذشته به امروز اتفاق نمی‌افتد. در خود نمایشنامه، دختر آسیابان، پادشاه می‌شود. می‌پرسد: «... من که هستم؟» و آسیابان جواب می‌دهد: «سرور من تو پادشاهی». در تحویل و تحولهای بعدی، زن آسیابان و خود آسیابان هم به آسانی نقش پادشاه را بازی می‌کنند و گاهی در برابر پادشاه، نقشهای یکدیگر را. زبان به هستی آنها هویت می‌دهد. عبور از یک شخص به شخص دیگر، فقط از طریق زبان هستی‌یافته صورت می‌گیرد.

زبان گذشته باید در طول زمان به ما می‌رسید. شاهان کهن باید در طول زمان معاصر ما می‌شدند. دختر باید در طول زمان تغییر جنسیت می‌داد، تغییر طبقه می‌داد و نهایتاً شاه می‌شد. اینها همه زمان می‌خواهد. اصولاً حرکت دیالکتیکی در طول زمان اتفاق می‌افتد، ولی بیضایی این حالتها را ناگهان همزمان می‌کند. وقتی که دختر شاه است شاهی است که دختر بودنش، دختر آسیاب بودنش هم توسط ما که تماشاگر و یا خواننده و یا شنوندهٔ حرفهای او هستیم، فهمیده می‌شود: چیزی در حال دگرگونی ولی در یک ثانیهٔ گذرا و در برابر ما ناهمزمان، ولی همزمان با ما. ایستا کردن پویاها. «ادبیت» این اثر بر این بنیاد گذاشته شده است.

در واقع بازی‌ای که با زبان شده، با هستی انسان و با هستی آدمها هم شده است. هستی زبان هم بخشی از نمایشنامه است. انگار نمایشنامه، نمایشنامه‌ای است راجع به هستی نمایش. مسئله این است: به شاه از نظر ادبی چگونه نگاه کنیم، به دختر، به زن، به پدر، از نظر ادبی چگونه نگاه کنیم. به نظر من بهتر است بچسبیم به همین مسئلهٔ شاه: «ادبیت» شاه چیست؟ شاه چگونه ادبی می‌شود؛ شاه چگونه «ادبیت نمایشی» پیدا

می‌کند؟ تا زمان «مرگ یزدگرد»، ما در عالم نمایش، ادبیت شاهی نداریم. یعنی نمی‌دانیم چگونه یک شاه را در ادبیات بصورت نمایشی بیان کنیم. این ادبیت شاهی چگونه خلق می‌شود؟ شاه مرده است، مرگ یزدگرد، مرگ یک شاه است. ولی اگر مرگ او واقعی است، فرار او واقعی است، زندگی او واقعی است، اینها همه در تاریخ است و در تاریخ واقعی است. در فیزیک، مرگ شاه مرگ هر آدمی است. تنها مقداری معادلهٔ شیمیایی رد و بدل می‌شود، و دیگر طرف نیست. ادبیات هم واقعیت دیگری دارد، سوای واقعیت تاریخ، واقعیت فیزیک و واقعیت شیمی. واقعیت او واقعیت هستی است. واقعیت ادبی او، واقعیت هستی ادبی و یا «ادبیت» اوست. این چیست و کیست که در برابر ما دراز کشیده، مرده است؛ خوب! برای درک زندگی او، ما همه بخشی از زندگی و مرگ او را بازی می‌کنیم این اصل و هستی اساسی نمایش است. برای نوشتن یک نمایش، ما می‌پرسیم یک نمایش چگونه چیزی است. بنیاد هستی یک نمایش بر بازی است. شاه در نمایش می‌میرد. پس ما، با در نظر گرفتن اینکه هستی شاه در یک نمایش به خطر افتاده، بازی به خطر انداختن زندگی «خود = شاه» را در نمایش به تماشا می‌گذاریم. در واقع ما همه به زندگی و مرگ او هستی می‌دهیم. زن می‌شود شاه؛ دختر آسیابان می‌شود شاه؛ آسیابان می‌شود شاه؛ زنها می‌شوند مرد؛ مرد می‌شود زن. اینها می‌شوند یکدیگر. یک دختر در زندگی واقعی‌اش مرد نمی‌شود، فقط در (ادبیات) مرد می‌شود. ولی وقتی که این دگردیسی اتفاق می‌افتد، یعنی دختر می‌شود شاه، یا زن آسیابان می‌شود معشوق شاه، شاهی که می‌دانیم یک دختر است، یعنی وقتی که شاه ـ دختر می‌خواهد مادرش را اغوا کند، ما دیگر بکلی از تاریخ، از واقعیت بیرون آمده‌ایم و غرق در هیجانی خیالی شده‌ایم که موضوعش فقط در یک جا موضوعیت دارد و آن ادبیات است، و وقتی که این دگردیسی در بازی صورت می‌گیرد، ما با ادبیت نمایشی سروکار داریم. در چنین عرصه‌ای از بازی زبان، بازیگران و یا شخصیتها دنبال چیزهایی می‌گردند که در طبقه، خانواده، تاریخ، و زندگی قابل حصول نیست. همه به یکدیگر تبدیل می‌شوند. انگار همه در ابتدا یک حالت خمیری بی‌شکل پیدا می‌کنند. و بعد زبان این خمیرها را به صورت آسیابان، دختر، شاه، زن ــ شاه درمی‌آورد. انگار هر یک از اینها قبلاً یک شاه بوده است، و زبان با حرکت خود به آنها گوشزد می‌کند که تو شاه بودی، حرف بزن، ثابت کن. پدر به دختر می‌گوید من «سگ درگاهت آسیابانم». حلول از طریق زبان صورت می‌گیرد. از این نظر زبان، وسیله‌ای است هم برای برهنه کردن روح انسان، و هم برای پوشاندن آن. حال باید آنچه را که در جهان این سه تن پوشیده مانده بود برهنه

ببینیم. انسان در جهان موجود، به افراد قسمت شده است. در ادبیات افراد دوباره به صورت انسان ترکیب خواهند شد. نمایش در ابتدا تفریق کرده است، حالا به دنبال جمع‌آوری است. مرد نقش زن را بازی می‌کند. دختر نقش پادشاه را بازی می‌کند، زن نقش شاه را بازی می‌کند. روانکاوی تک‌تک، به یک روانکاوی جمعی می‌رسد. آنیما [جان زنانه] قابل تبدیل به آنیموس [جان مردانه] می‌شود. هر آدمی هم فرد است، و هم صورت مثالی انسان. اثر بیضایی، شکوفایی صور مثالی در وجود افراد است. فرد در حضور شاه، آسیابان، زن آسیابان، دختر آسیابان و پسر مرده‌اش، تیپ نیستند، صور مثالی هستند. بیضایی اینها را در مرکز صحنه قرار می‌دهد. اینها نقش «ماندالا»یی اثر را پر می‌کنند. دور جسد شاه. مرگ در میان ماست. نیستی در میان ماست. پس بهتر است به رقص برخیزیم [و چه خوب سوسن تسلیمی نقش آنیمایی این ماندالا را بازی می‌کند. من نمایشنامه را در ویدئو دیدم.] رقصی از کلمات، گریه، هیجان چشمها و صورتها و تمام امکانات زبان. جز پسر آسیابان، همه در وجود شاه حلول می‌کنند. شاه مدام پر و خالی می‌شود. در رقص کلمات، در او می‌میریم، و با او بلند می‌شویم. روح ما را به دور او احضار کرده‌اند. ولی مرده اوست، نه ما. همه یک بار «سایه»اند، و یک بار «خود». در این سفر از «سایه» به «خود»، از «خود» به «سایه»، هویت پیش ــ تاریخی، تاریخی، انسانی و روانی این آدمها، یکایک، و همه با هم روشن می‌شود. از این بابت ما همه در حضور یک «همزمانی پویا» هستیم.

بیضایی بر این مجموع چیزی هم می‌افزاید. عناصر موجود در صحنه را دو قسمت می‌کند. آنهایی که بر روی صحنه‌اند، و آنهایی که وارد صحنه و از آن خارج می‌شوند. به همین دلیل به «دایرهٔ ماندالا» از بیرون حمله می‌شود. این بیرون سراسر مذکر و آنیموسی است. به همین دلیل، هم می‌خواهد از شاه طرفداری کند و هم می‌ترسد دشمن فرا برسد؛ و وقتی که دشمن می‌رسد از برابر آن فرار می‌کند و یا مغلوب آن می‌شود. یک بار مصلحت خود را در دفاع از شاه می‌داند و بار دیگر، مثل مهره‌های شطرنج در برابر نیروی مهاجم فرو می‌ریزد. عناصر آنیموس گاهی شدیداً مصلحت‌جو هستند. عقل، سازش، مصلحت‌جویی بر ذهن آنها حاکم است. موبد و سردارش با هم فرقی ندارند. نه گریه، نه مویه، نه شکوفایی، نه کلامی بلند، نه شعر، و نه چیزی، ولی در وسط بازی ماندالا، زن ایستاده است، و همه را، حتی جنازهٔ شاه را دور خود می‌چرخاند. می‌توان از دیدگاه ادبی مطلق به مسئله نگاه کرد. آدمهای داخل دایره، ادبی هستند، آدمهایی که وارد صحنه می‌شوند، غیرادبی هستند. در اینجا غیرادبی به معنای حاشیه‌ای بودن از لحاظ

تاریخ هم هست. سرباز، سرکرده، موبد، سردار، اینها بصورت تیپ ظاهر می‌شوند. آدمهای حاشیه‌ای، اگر یزدگرد زنده بود و شاه بود و قدرت داشت با او بودند، و حالا که نیست یا باید فرار را بر قرار ترجیح بدهند و یا بمیرند. این آنیماست که همه را به سوی عشق، زندگی، مرگ، انقلاب و شور و هیجان، و شورش حرکت می‌دهد. بین آنهایی که ادبی هستند و آنهایی که غیرادبی هستند، یک تقابل هست. هیجان از مرکز شروع می‌شود و هرقدر به حواشی دایره نزدیک می‌شود، از شدت آن کاسته می‌شود. اگر در عرصهٔ تاریخ، تاریخ مرکزیت دارد، در ساختار ادبی، مرکزیت با شخصیت‌های ادبی است. ولی شخصیتهای ادبی هستند که پرتوی کامل بر روی همهٔ مناطق تاریک تاریخ می‌اندازند. ولی ما به دنبال قضاوت تاریخی نمی‌رویم. ساختار را به محک ادبیت نمایشی آن می‌زنیم. معنای هستی ما، در فشرده‌تر شدن آن مرکز نهفته است. آیا بگذاریم جنازه بپوسد، یا به دور آن برقص برخیزیم، با زبان، با نمایش، با چیزهایی که در ذهن ما مدام تکرار می‌شوند. از وجود پیش ـ تاریخی، و وجود تاریخی ما، مرگ یزدگرد، به صورت یک اسطوره هستی نشت می‌کند. فرار یزدگرد، فرار ملی ماست. قتل او آگاهی ملی ماست، یا نشانهٔ شعور ما. حرفهایی که زن می‌زند نشانهٔ آن است که چنین شاهی باید کشته می‌شد، خودی و غیرخودی‌اش فرقی ندارد. معنای هستی ما در این اسطوره نهفته است. کسانی که حامی ما هستند، قاتل ما از آب درآمده‌اند. پس یک بار هم بگذارید ما آنها را بکشیم تا ببینیم کشتن چه مزه‌ای دارد. وجدان تقسیم شده، به زن و مرد و دختر و پسر، با نعش، ابراز هویت مشابه می‌کند. هر کسی از زبان خود مرده را بیان می‌کند. تازیان می‌رسند و تاریخ ورق می‌خورد. ولی گرچه تاریخ ورق می‌خورد، تاریخ بارها و بارها باید ورق بخورد تا اثر هنری چکیدهٔ آن ورقها را در یک بیان ادبی تحویل دهد. «مرگ یزدگرد»، یک چکیدهٔ بسیار موفق است.

اسطوره‌سازی بیضایی را در «چریکهٔ تارا» دیده‌ایم، و نیز در «باشو» و «شاید وقتی دیگر». ولی ریشهٔ قضایا در همان مرگ یزدگرد است. در «باشو»، یک پسر جنگ‌زده دو مادر دارد، مادری در «خود» که درون اوست و گاهی به صورت «سایه» پدیدار می‌شود؛ و مادری «دیگر» که وجود جسمانی دارد، ولی برای پسر «سایه» است. تقابلی از این دست که سراسر یونگی است، آثار بیضایی را تسخیر کرده است. ولی صور مثالی، صور بومی دارند. و همین بسیار مهم است. در «شاید وقتی دیگر»، زن عملاً تقسیم شده است. مردها هاج و واج مانده‌اند. زنی نقاشی می‌کند. دیگری برمی‌گردد، هویت می‌طلبد. یک زن، شقه شده است به دو خواهر. آن کوشش در پروندهٔ ثبت احوال، یک

فلش‌بک در اعماق زن است برای رسیدن به آنیمای تام و تمام در وجود مادری که هر دو شقه را زاده است. مادر فقط زاینده نیست، همزاد همه است. در «مرگ یزدگرد»، شخصیتهای اصلی، آسیابان، زن و دختر، به بهانهٔ شاه‌کشی، مدام تغییر جنسیت می‌دهند. در واقع هدف اسطوره، گاهی، فراروی از جنسیت به سوی معناست. چگونه من معنا پیدا کنم؟ این پرسش است که معنا دارد، نه پاسخ، در واقع ما پاسخ را به دست می‌گیریم و به دنبال معنا می‌گردیم. از پیش معلوم است که شاه فرار کرده است. پیشاپیش معلوم است که او مرده است، کشته شده است. این پاسخ آنقدر بدیهی است که کهنه شده است. ولی ما به دنبال این هستیم بدانیم که برای او چه سؤالی پیش آمده است. یعنی باید بدانیم سؤال او چیست؟ برای اینکه بدانیم سؤال او چیست باید سؤال را درونی خود بکنیم. درونی کردن سؤال به معنای این است که ما زندگی او را، هر یک به نوبهٔ خود، بازی کنیم. یعنی اثر خوب، اثری است که سؤالها را برمی‌انگیزد و نه پاسخها را. پس دنبال پیام نگردیم، دنبال سؤال برویم. چنین چیزی هرگز به معنای نادیده گرفتن سیر تاریخ، مبارزهٔ طبقاتی و این قبیل چیزها نیست، به دلیل اینکه بیضایی، بهتر از طبقاتی‌نویس‌ترین نویسنده‌ها، از آسیابان، زنش و دخترشان، در مقابل یزدگرد و زورگویان و قلدرهایش دفاع می‌کند ــ و بحق ــ ولی مسئله چیز دیگری است. زندگی ما در کجا معنی پیدا می‌کند، عناصر متشکلهٔ روان دردمند ما چیست؟ زبانی که باید عناصر متشکلهٔ روان ما را به بهترین صورت بیان کند، چگونه است؟ سؤال می‌کنیم در هر مقطع جدیِ داده شده، که در واقع صورت نوعیِ همهٔ مقاطع جدی قومی و انسانی ماست، پرسش ما از تاریخ، هستی، جهان، هویتهای انسانی چیست؟ اثر بیضایی، سؤالی است از اعماق، اثری است جدی، و جداً ادبی، و مربوط به هستی. بیضایی اجرای سناریو یا نمایش را از ذهن آن و این گدایی نکرده است. مسئله این است: آیا به مرگ یزدگرد، یک جور دیگر هم می‌توان نگاه کرد، جز نگاه تاریخ، جز نگاه طبقه، جز نگاه شاهانه؟ آیا دیدگاهِ «ادبیت» اثر، دقیقاً همان دید هستی، دید پیش ــ تاریخی، تاریخی و اساطیری، با هم نیست؟ آیا این اثر به اندازهٔ دهها کتاب تاریخی، ما را بیان نمی‌کند؟ چگونه یک اثر ادبی، جامعیت دارد، جامعیتی که خود تاریخ ندارد؟ پاسخ؟ پرسش جواب پاسخ است، نه؟ مرگ یزدگرد را دوباره بخوانید.

۶۹/۷/۱۱ ــ تهران

بریدن سیب به قصد مدوّر کردن آن

در «قضای ازلی»، جملات قصار ـ مانندی که آندره برتون آنها را در دههٔ ۱۹۳۰ به صورت مقاله‌ای چاپ کرد، جمله‌ای به چشم می‌خورد که بیشتر راجع به نوع کار خانم «زهرهٔ اسکندری» صدق می‌کند: «با بستن چشمهایت به آنها شکل بده!» خانم اسکندری نقاش چشمهای بسته است، و یا نقاشی که چشمهایش را می‌بندد تا به بصیرت درونی خود شکل بدهد.

ولی با دیدن جمله آندره برتون گمان نکنید خانم اسکندری سوررئالیست است. نه! اگر سوررئالیست نیست گمان نکنید که رئالیست است؛ چرا که آن هم نیست. به دلیل اینکه در سوررئالیسم قرار است از عرصهٔ تصادفات اشیا و آدمها و حالات مختلف، نوعی از زیبایی بوجود بیاید که در سایهٔ آن مغز به تفکر تحریک می‌شود، ولی در نوع خاصی از تفکر ثابت نمی‌ماند، و در نتیجه برخورد تصادفی رنگها، خطوط، آدمها و اشیا، کمپوزیسیونی را بوجود می‌آورد که خود نوعی تفکر است که در آن شیوه و کمپوزیسیون و معنای اثر در یکدیگر ادغام شده‌اند، و به سبب حاکم شدن این نوع تصادف رنگ و خط، ما گام در عرصهٔ تفسیرپذیری بی‌پایان گذاشته‌ایم، و نیز به همین سبب، وحدت تفکر و کثرت تفکر با هم زاویه‌ای طنزآمیز پیدا می‌کنند. وقتی که می‌خواهی به فکر واحدی دست پیدا کنی، حضور کثرت، و وقتی که به علت تعدد فکرها غرق در بی‌فکری می‌شوی، حضور وحدت، در برابر تو قد علم می‌کنند، و اساس طنز سوررئالیستی بر فرار معنا از صور مختلف معنا گذاشته شده است.

بی‌گمان خانم اسکندری رئالیست هم نیست. به دلیل اینکه گیاهش شبیه گیاه نیست؛

و یا اگر شبیه گیاه باشد، بر زمینه‌ای قراردادی از گیاه، یا گل و گلدان و تنگ آب و غیره قرار داده نشده است؛ و یا اگر صورت انسان را می‌کشد، پسزمینه‌ای واقعی به صورت واقعیت نمی‌دهد. درست است که در بسیاری از چهره‌هایی که او کشیده، نهایتاً چیزی هست شبیه خود خانم اسکندری؛ ولی مقدر است که خانم اسکندری از تابلوهایش جدا شود و بینندگان متعدد تابلوهای او در آینده تابلوها را در برابر خواهند داشت، و چهرهٔ نقاش را نه. پس چهره باید بیان کنندهٔ چیزی باشد مستقل از صورت خود نقاش. یعنی هر قدر هم چهرهٔ خود نقاش «اکسپرسیو» باشد، به محض اینکه صورت در قالب دیگری ظاهر شد باید در آنجا مستقلاً «اکسپرسیو» جلوه کند. و در همین جاست که باید گفت گرچه بارقه‌های «نارسیسیسم» هنوز بر ناصیهٔ پاره‌ای از تابلوها می‌تابد، خانم اسکندری از چهرهٔ خود و یا شبیه خود، با توفیق جدا می‌شود. شاید این خصیصه را نباید «نارسیسیسم» بنامیم. از اعماق یک نفر خطوطی بر چهره‌اش جاری می‌شود. چهرهٔ وان گوگ، ترکیبی است از خطوط درونی. قندریز در سعادتمندترین لحظه‌هایش چهره‌ای از خود کشید که در آن خطوط و رنگها از ابتهاجی درونی سخن می‌گفتند: خطوط درونی نقاش انگار خطوط بیرونی صورت او را حذف کرده‌اند و خود را به نمایش گذاشته‌اند. بستگی به این دارد که نقاش در حیاط [حیات] خلوت ذهن خود چه چیزهایی را با چه شکلها و با چه حوصله‌ای کاشته است. تابلویی که بیش از هر تابلوی دیگری، چهرهٔ خانم اسکندری را نشان می‌دهد، تابلویی است که انگار پس از گذشت توفان آتش از روی آن، چشمها را بسته و چهره را سوزان برجا گذاشته است.

ولی اشتباه خواهد بود اگر بگوییم خانم اسکندری چهره کشیده است، و از آن هم نمایان‌تر، چهرهٔ خود را کشیده است. در جهان بی‌چارچوب بصیرت درون، یک نفر، هر قدر عمیق‌تر فردی باشد، همانقدر نوعیت عمیق‌تری پیدا می‌کند، یعنی به جنس کل انسان نزدیک‌تر می‌شود. درون فرد ناگهان بر صورت نوعی کل بشر منطبق می‌شود. اگر فرد از جهان‌بینی درد درون آگاهی داشته باشد، و یا نسبت به آن به طرزی خوش ناهشیار باشد، طوری که به درجه‌ای از حس پرتاب ناگهانی به اعماق جهان دست یافته باشد، با بیان درد فردی، صورت نوعیِ انسان دردمند را بیان می‌کند. به همین دلیل آن چهرهٔ گدازان چشم بسته، چهرهٔ گدازان و آتش گرفتهٔ هر کسی است. ما همه در قاب آن چهره می‌گنجیم. آن چهره در واقع روی گنج درون نشسته است. هر کسی در پشت قفسهٔ سینه‌اش، حتی اگر نداند هم، گنج کل بشری را حمل می‌کند. سینهٔ فرد، سینهٔ جهانی است، منتهی جهان‌بینی هنرمند باید شکل چیزی را که از آن سینه فواره می‌زند، تعیین

کند. «برتون» در همان «قضای ازلی» می‌گوید: «کلماتی را که فریاد می‌زنی، از پیش آماده نکن!» پس از آنکه نقاش از مراحل اولیهٔ یادگیری خطّ و رنگ و کمپوزیسیون گذشت، چهار دقیقه مراقبهٔ سالم می‌ارزد به چهار هزار ساعت تقلای با رنگ و خط. باید حس درون تقویت شود، آنوقت «پیرنگ» تابلو، در واقع پیرنگ روح خواهد بود، و دیگر لازم نیست نقاش سفارشی را خارج از درون خود بپذیرد. درون آدمی مرکز آن عهد است. قراردادی امضا نشده بین انسان و جهان بوجود می‌آید، و کهکشان‌های درون با بشکن سماوات بیرون به رقص درمی‌آیند؛ و ناگهان بر زمینهٔ آبی، مس گداختهٔ تیره‌ای بیرون می‌پرد به صورت یک «کودک ــ زن» با بافتهٔ مویش آویزان از آسمان جهان، با گردنی باریک و سینه‌ای زخمی. و یا «مرد ــ زنی» دیده می‌شود در همان زمینهٔ آبی که انگار در دو آینه نگاه کرده است: آینهٔ عقبی که شکل دریچه‌های باز بقیهٔ تابلوهای دریچه و دردار است، و آینهٔ جلویی که انگار «مرد ــ زن» دقیقاً هم در آن آینه نگاه نکرده است، بل که انگار نگاه آن «زنمرد» از آن به سوی یک خیال درون «منکسر» شده است. «انکسار»ی از این دست، اصل جهان‌بینی هنری انسان است: هنرمند واقعی، در حقیقت کسی است که موقع بیان درون خود، شکل جهان را در خود، نه منعکس، بلکه منکسر می‌کند. کار پیکاسو در واقع یک جهان‌بینی مبتنی بر انکسار است. در «وان گوگ»، انکسار زلف پریشان طبیعت گل و گیاه به چشم می‌خورد، از مرکز به بیرون و بعد ناگهان، با یک گرداب، انکسار به سوی اعماق حرکت می‌کند، انگار غولی از پشت تابلو، رنگها را در گرداب حلقوم خود فرو مکیده است. منصور قندریز به من می‌گفت: «من به دور بوم می‌چرخم. می‌خواهم با آن رابطه برقرار کنم، و بعد می‌پرم به وسط اثر.» و این همان حرفهای آندره برتون است: «کلماتی را که فریاد می‌زنی، از پیش آماده نکن.»

جهان در جای خود قرار دارد. وظیفهٔ تو دگرگون کردن آن در جایی دیگر است. در هر قدمی که هنرمند برمی‌دارد قارهٔ گمشده‌ای از اعماق اقیانوس بیرون کشیده می‌شود. ما به این دلیل گمان می‌کنیم هنرمندان غیرعادی‌اند که آنها آنچه را که در وجود ما قاره‌های گمشدهٔ ما هستند، به تبع الزامی درونی بیرون می‌کشند. آنوقت ما می‌فهمیم که انسان شش‌انگشتی مظهر همهٔ انسانهاست، تنها به دلیل اینکه به محض ظهور در جایی، نقش جادوگر محل را بر عهده می‌گیرد، چرا که ناگهان ما را متوجه این نکته می‌کند که انسان موجودی پنج انگشتی است و نه شش انگشتی. هنرمند ما را به خود قبلی‌مان مدام بیگانه می‌کند تا ما تازگی و بدیع بودن وجودمان را بار دیگر کشف کنیم. به همین دلیل زیبایی در هنر به معنای کشیدن صورت زیبا نیست. زیبایی در هنر این است که بدانیم زنی که در

پشت خطوط نخ‌نمای زلفش، دو سوم صورتش را پنهان کرده و فقط با نیمی از یک چشم درشتش جهان را نگاه می‌کند، و چهره‌اش انگار فقط فرم پوست بر استخوان است، و یکسر بی‌گوشت است، با همان نیم نگاه وسیع و عالمگیرش به دریچه‌ای مستطیلی شکل در پشت‌سرش می‌اندیشد، و همین نگاه ما را اغوا می‌کند که به آن نیم نگاه بیندیشیم؛ و به این نیز فکر کنیم که بین برهنگی غیرجنسی ولی سراسر تغزّلی شانه‌هایش در پشت زلف نخ‌نمایش و آن نیمه نگاه ارتباط ملموسی وجود دارد که بی‌شباهت به همهٔ معناهای کلمهٔ «ناز» در فارسی نیست. و این ارتباط، آن فکر کردن به دریچهٔ پشت‌سر، همان انسان به ظاهر شش انگشتی است، همان انکسار جهان‌بینی است که نشان می‌دهد انسان این‌گونه هم می‌تواند باشد، و این گونه بودن، بهتر از بودن قبلی است. در واقع، فرم هنری نشان می‌دهد که فرم خود انسان هم بدک نیست، منتهی قانع کننده نیست. در واقع، بین فرم هنری و فرم انسان، فاصله‌ای وجود دارد که فقط ایمان آن را پر می‌کند. و این ایمان باید با هنر زاییده شود. در حقیقت هنرمند، با ایجاد فرم هنری به خود ایمان پیدا می‌کند، ایمان را می‌زاید. پس فرم هنری، جلوهٔ انسان است، و این جلوهٔ انسان در سرکشی او از رسوم مألوف طبیعت قراردادی اوست. به همین دلیل وقتی که نقاش در یکی از تابلوهایش، پرنده‌ای استخوانی را با پروبالی انگشت‌مانند بغل «زنمرد»ی می‌گذارد و آن اشکهای مبهم را در نی‌نی چشم‌ها، یا در کاسهٔ چشم می‌کارد و همه چیز را با خطوط دراز از بالا به پایین بیان می‌کند، به دنبال بازآفرینی طبیعت نیست، به دنبال بیان حسی است که از مجموع عناصر تابلو ساخته شده ــ حسی که فقط ــ آری فقط ــ در یک جا قابل بیان است: بیان محال هنر. به همین دلیل خانم اسکندری نقاش رئالیست نیست، هنرمندی است که واقعیت را دگرگون می‌کند تا درون خویش را در جایی غیر از واقعیت بیان کند. یک نفر، با صورتی شکفته از حیرانی ــ منتهی از اعماق تاریکی بخش پایین تابلو، از آن دریچهٔ دم دست خانم اسکندری، بیرون را تماشا می‌کند. این انسان انگار نوعی موسیقی کیهانی را می‌شنود. این موجود که زندانی زمین، جو طبیعت و اندازه‌های قد و قامت و توش و توان خویش است، موسیقی کائنات را می‌شنود و می‌اندیشد. تخیل انسان پیوسته از او تندتر دویده است و همه چیز را به صورتی که می‌خواسته، آفریده است. انسان فهمیده است که از جهان می‌گذرد. از جهان پایدار، به سبب ناپایدار بودن خودش انتقام گرفته است: هنر کودک چموش ازدواج نامیمون انسان با طبیعت است. و انسان موجودی است که از همه بهشتهای جهان رانده خواهد شد تا نظام شعری خود را در برابر نظام سنگی طبیعت بگذارد. جهان، بدون انسان، در عسرت

شعر، می‌پژمرد. شعر یعنی نامعلوم، بی‌نام، گمنام، نامکشوف، ممنوع. جهان لکاته‌ای بیش نیست. و هنر زن اثیری است، و این زن اثیری کشف انسان از نیروی جاذبهٔ رؤیا، جنون و خیال است.

«رنه‌ماگریت»، چند ماهی پیش از مرگش، می‌نویسد: «تصور من از هنر نقاشی عبارت است از دانش ترکیب رنگها، به صورتی که ظاهر واقعی ناپدید می‌شود و تصویر شاعرانه مجال ظهور پیدا می‌کند... در نقاشی من «موضوع» و «مضمون»ی در کار نیست. نقاشی من عبارت است از تخییل تصویرهایی که خاصیت شعری آنها، آن چه را که مطلقاً ناشناس و شناسایی‌ناپذیر است، به سوی آنچه آشناست، برمی‌گرداند.» در واقع چنین چیزی به منزلهٔ استخراج شعر از غیر شعر است و یا رجعت دادن شعر به سوی چیزهایی است که احساس می‌شود شعریت خود را از دست داده‌اند. مسئله این است: هنری که نوظهور نباشد، هنر نیست. به همین دلیل به جای دو چشم، یک چشم عظیم گذاشته شده، با ابرویی که هم ابروست و هم نیمدایرهٔ نیمرخ، که تقریباً سراسر یک تابلو را به خود تخصیص داده. این یک چشم، بهتر از دو چشم جهان را بیان می‌کند. و یا چشمهای بسته و یا چشمهایی که معلوم نیست کجا را نگاه می‌کنند؛ و یا احساسهای دوگانگی: تابلو آبی است، ولی صورت کنتراست کامل با زمینه دارد؛ «زنمرد»ی با پرنده؛ دو صورت در کنار هم، با خطوط ریزی که انگار کامپیوتری آنها را هاشور زده است؛ انسانی در حال سماع که به صورت فرفرهٔ زمختی به رنگ خون و یا حنای ماسیده درآمده است. و یا سری مسیحایی که رنگ قهوه‌ایش به آن قدمتی قدیسی می‌دهد، یا چشمهایی که انگار منقار دارکوبی آنها را کنده است؛ و یا گیاهی زیاده از حد روییده که از درگاهی خانه‌ای بیرون خزیده، ماه را از آسمان به زمین کشیده، آن را ناشیانه محبوس خود کرده است؛ و یا صورتهای مینایی بر روی هم انباشته؛ همان ثنویّت آنیما [جان زنانه] و آنیموس [جان مردانه]؛ و یک «زنماه» «لوناتیک» [مجنون]که انگار از پهلوی زن اثیری هدایت کنده شده است و یا «زنمرد»ی درشت‌چهره، که چشمهایش را به‌سوی پنجره‌ای‌گرفته است و انگار با همان نگاه گفته است: «یک پنجره برای من کافی است.» و البته اینها همهٔ عناصر اصلی تابلوهای خانم اسکندری نیست. هنر تلخیص‌پذیرنیست، به دلیل اینکه وظیفهٔ اصلی آن چکیده‌گویی و یا بیان چکیده‌هاست: اسطورهٔ انسان ــ پرنده؛ اسطورهٔ انسان نیمه‌ای که نیمهٔ دیگرش حذف شده؛ اسطورهٔ مردی که از اعماق زمین پیدا شده؛ حرکاتی که تداعیهای آنها، «چراغهای رابطه»ی آنها، حذف شده و عناصر موجز آنها به جا مانده است؛ صورتهایی هم اساطیری و هم اسکیتزو فرنیک؛ طوری که انگار انسان باید

مدام پشت سر را بنگرد و ببیند از کدام ریشه جدایش کرده‌اند؛ و یا حالتهای «متانیمیک» [مجاز مرسلی] که در آنها یک جزء تمام کل را بیان می‌کند؛ و یا حسی که از اعماق سینهٔ هنرمند برمی‌خیزد، تعقل و خرد و فلسفه را پشت‌سر می‌نهد و دنبال حقیقت پنهان جهان است؛ و یا وقتی که هنوز شقاق بین اندیشه و شعر در جهان هستی رخ نداده است و هنوز ذهن بشر، به این دو «فُرادیٰ» فکر نمی‌کند و نامهای جداگانه بر آنها نگذاشته است؛ و تناسخ اشیا، الزامی که از جهان دینامیک سرچشمه می‌گیرد: انگار کف شراب، در بیرون از پیاله، از حول و حوش آن، بپاخاسته است و پشت‌سر پیاله، آدمی است که محو است، و دوباره همان طاقنما که انگار برای حبس کردن کف سفید حرکت کرده است؛ و زنی که هم خود زن است و هم مادر اوست. و مستی‌ای که از دیدن این همه تابلو، و این همه پشتکار به بیننده دست می‌دهد.

و تابلوها بعداً در ذهن راه می‌افتند. هنری که به روح شبیخون می‌زند، پدر آدم را بعداً درمی‌آورد. چرا که تأثیرات و تأثرات برگرفته از تابلوها راه می‌افتند و با آدم به خیابان می‌آیند: اگر چشم بسته باز می‌شد چه اتفاقی می‌افتاد؟ آیا ما نگاه می‌دیدیم یا گدازهٔ رنگ؟ و اگر ناگهان همهٔ این تابلوها، به زبانهای مختلف قومی خود ــ انگار هر یک از آنها صورتکی است از قومی متفاوت با دیگری ــ حرف می‌زدند، چه می‌شد؟ نمایشگاه از جایش بلند می‌شد، و از بالا سر مردم تهران که مجال نمی‌یابد هنر را ببیند، به سوی برج بابل به پرواز درمی‌آمد. آیا باید به زبانی ناشناس از هنر ناشناخته سخن گفت؟ نمی‌دانیم. انسان یک نیمه است. هنر او نیمهٔ حذف شدهٔ اوست؛ و نیمه‌ها را هنرمندانی چون زهرهٔ اسکندری باید بیابند. تیغی که سینهٔ نیم‌تنهٔ «آنیما»یی را برش داده، انگار یک دایرهٔ کمال است. سیب را با بریدن مدوّر کردن، هنر است. و قلم، رها.

۶۹/۱۰/۱ ــ تهران

گزارش به نسل بی‌سن فردا

یک

۱ــ در اوایل دههٔ چهل، قریب سی سال پیش از این، صاحب این قلم، ابتدا در یادداشتی کوتاه، و بعد طی مقالات متعدد، پنج تن از شاعران جدید ایران را، نسبت به دیگران در آن زمان، ممتازتر تشخیص داد. آن یادداشت و آن مقالات، به دنبال بحث‌های طولانی که صاحب این قلم در آن زمان، در نشست‌های طولانی با شاعران و نویسندگان معاصر در کافه‌ها و منازل مختلف داشت، نوشته شده بود. آن پنج شاعر عبارت بودند از: نیما یوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، و نادر نادرپور. در آن زمان، عدهٔ دیگری نیز بودند ــ و سه تن از آنان نزدیک‌تر به سن نیما یوشیج: خانلری، گلچین گیلانی و فریدون توللی، که از شهرت و محبوبیت برخوردار بودند ــ مثل فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج (سایه)، سیاوش کسرایی، محمد زهری، اسماعیل شاهرودی، حسن هنرمندی، نصرت رحمانی و دیگران. صاحب این قلم، با بحث‌های طاقت‌فرسا، جنگ و جدل‌های قلمی فراوان و ضروری مطبوعاتی، توضیحات مفصل و سخنرانی‌های متعدد، در جُنگ‌ها، مجلات، ماهنامه‌ها و گاهنامه‌ها، و ناقدانی که از پشت‌سر او آمدند و یا از هم نسلان او بودند، با فعالیت‌های مشابه، ممتازتر بودن کار این پنج شاعر را نسبت به کار دیگران، ثابت کردند. در سایهٔ همین بحث‌ها، از آغاز دههٔ چهل، شخصیتی بر مجموع شخصیت‌های ادبی تاریخ فرهنگ ایران افزوده شد؛ و آن، شخصیتِ ناقد ادبی بود. پیش از این دوران، ناقد ادبی جسته گریخته کار کرده بود، ولی از آن تاریخ به بعد،

وجود او حضور محسوس ادبی پیدا کرد و رابطه‌ای منسجم، بین نویسنده و ناقد، و مخاطب این دو برقرار شد. از آن روز تا به امروز، وجود ناقد ادبی در تاریخ فرهنگ معاصر باقی مانده است.

اصولی که صاحب این قلم، برای بررسی آثار این شاعران تدوین کرد، و تألیف تئوریک این اصول، و فعالیت روز به روز و مستمر او در مطبوعات و شعرخوانی‌ها و مباحثات ادبی، و فعالیت‌های مستمر و مشابه معاصران او، راه را برای پا گرفتن نقد ادبی در ادبیات فارسی گشود. ما اکنون در ادامهٔ آن دوره سیر می‌کنیم: نه جعل سند، تاریخ ادبی آن دوره را دگرگون می‌کند، نه حذف فرهنگی، که معمولاً با مقاصد غیر فرهنگی و بیشتر از دیدگاه‌های سیاسی صورت می‌گیرد و نه بازنویسی تاریخ ادبیات ایران به سود این یا آن تفکر، نویسنده، مکتب، و مشرب و ایدئولوژی.

۲ــ گرچه محافل محافظه‌کار شعر جدید، توللی و مشیری و سایه را در کنار نادرپور، و محافل رمانتیسم ادبی، این چهار شاعر را در کنار نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد سه کتاب اول او، و محافل توده‌ای، سایه و کسرایی و تا حدودی اسماعیل شاهرودی را، گهگاه به برخی یا همهٔ آن پنج شاعر ترجیح می‌دادند، ولی صاحب این قلم، برغم اینکه این تداخل سبک‌ها و ایدئولوژی‌ها را در گروه‌بندی شاعران معاصر مشاهده می‌کرد، و برغم آنکه در کار «سایه»ی متمایل به لحن و بیان و حال و هوای کلاسیک، تکنیک نسبتاً قوی‌تری را سراغ می‌کرد تا در کار سایر شاعران ایدئولوژیک؛ و در کار رحمانی، تازگی‌های لفظی و عصبیت‌های زبانشناختیِ حاصله از تضادهای عظیم دوران معاصر و حال و هوای خود زندگی آن زمان رحمانی را می‌دید، و حتی بین او و فرخزادِ «تولدی دیگر»، مشابهت‌هایی؛ ولی بنا به دلایل عمیق‌تری که مربوط به جهان‌بینی ادبی سطح بالای آن شاعران می‌شد، و بیشتر با ملحوظ داشتن این نکته که چه کسانی از دیگران شاعرتر و در شاعری قادرترند، آن پنج نفر را بر دیگران مرجّح شمرد و پایه‌های اصلی و اساسی نقد شعر جدید را بر دست‌آوردهای جدی آن پنج نفر، به ویژه نیما یوشیج، شاملو و فرخزاد، استوار کرد.

به اعتقاد صاحب این قلم، پایه‌های نقد و بررسی شعر معاصر فارسی درست گذاشته شده است. این پایه‌ها، مدخل راه‌یابی به ذات شعر نیز بود؛ و به همین دلیل، پایه‌های بررسی شعر کهن فارسی نیز بر همین‌ها استوار بود ــ چراکه قواعد صوری بررسی شعر کهن همواره وجود داشت؛ آنچه وجود نداشت قواغد و اصول درونی و زیباشناختی بود، که خوشبختانه پس از رواج یافتن بررسی اصول زیباشناختی ادبیات و شعر جدید

فارسی، شیوه‌های حاصله در مورد شعر کهن فارسی نیز به کار گرفته شد. و طبیعت کار نیز دقیقاً همین را ایجاب می‌کرد، چرا که هم برای بررسی ادبیات گذشته و هم برای بررسی ادبیات جدید، جز شیوه‌های معاصر، شیوه‌های دیگری وجود ندارد. از این رو، درست است که ادبیات جدید از ادبیات گذشته متأثر است، و گفتن این نکته، چیزی جز تکرار مکررات نیست؛ ولی تأکید بر این نکته ضرورت مطلق دارد که ادبیات کهن نیز متأثر از ادبیات جدید است؛ به این معنی که دیدگاه معاصر و جدید ما، هنگام تور انداختن در دریای گذشته، ماهی‌هایی را صید می‌کند که در خور هضم عصر ما باشند و با شیوه‌های امروزین تئوریک و انتقادی، قابل بررسی باشند؛ و این، بزعم صاحب این قلم، نوعی تأثیرپذیریِ گذشته از حال است: گذشته، تا به ما و به شیوه‌های تفکر و تحقیق و بررسی ما، و ادبیات و جهان‌بینی معاصر ما، آغشته نشود، قابل درک نخواهد بود؛ گذشته، تا زمانی که از ما متأثر نشده است، آشنای ما نیست.

۳ـ علاوه بر این، ادبیات یک عصر، در زمانی که آن عصر واقع می‌شود و می‌گذرد و درست بر میدان دید و بینش ما می‌گذرد، با جهان‌بینی‌های حاکم بر آن عصر، رابطه‌ای تجربی و تجربه‌شناختی دارد. به ویژه در عصر ما. شاعر شعر می‌گوید؛ راجع به شعرش حرف هم می‌زند. نویسنده می‌نویسد؛ راجع به نوشته‌اش حرف هم می‌زند. پس ما، اکنون، تجربه را، یک بار، به صورت وجودی* آن تجربه می‌کنیم و بار دیگر به صورت وجودشناختی** آن. در حالیکه ما هرگز نمی‌توانیم راجع به ادوار گذشته این دو حالت تجربی را توأمان داشته باشیم. به همین دلیل، وقتی که ما اصولی را در عصر خود استخراج می‌کنیم، راجع به آن اصول اهلیت داریم و از اصالت خود در ارتباط با عصر حاضر سود جسته‌ایم. اصالت دقیقاً به این معنی است که ما از دیدگاه پایه‌های اساسی هستی امروزینمان به جهان نگاه کنیم، و جهان، هم گذشته است و هم سراسر جهان معاصر خودی و بیگانه. پس، آنچه از این جهان به سوی ما می‌آید، با اصول ما سنجیده می‌شود. ما، نیما را با اصول حافظ نمی‌سنجیم؛ شاملو را با اصول حافظ نمی‌سنجیم؛ فروغ را با اصول حافظ نمی‌سنجیم. ما در مورد اصول حافظ، فاقد اهلیت و اصالت هستیم. ولی باید حافظ را درک کنیم؛ به صورتی که ادراک امروزین ما اجازه می‌دهد باید حافظ را درک کنیم. به همین دلیل، برای بررسی شعر حافظ، ما از معیارهایی استفاده

* Ontic

** Ontological

می‌کنیم که اصالت و اهلیت آنها از طریق خود ما، به صورت تجربهٔ هستی‌آفرین ما و تجربهٔ ادراک آن آفرینش، ثابت شده است. بدین ترتیب، حافظ، تحت تأثیر ما قرار می‌گیرد. پس، شیوه‌های درک ادبیات امروز، شیوه‌های درک ادبیات کهن هم هست؛ با این فرق، که این شیوه‌های ادراک در زمان نگارش ادبیات کهن وجود نداشت؛ و آنها را ما بوجود آورده‌ایم. به همین دلیل بود که گفتیم، شیوه‌های بررسی شعر آن پنج نفر، پایه‌های بررسی انتقادی شعر کهن فارسی را نیز تشکیل می‌دهد.

گرچه در آن دههٔ پرهیجان چهل، صاحب این قلم، کمتر به بررسی شعر کهن پرداخت؛ لکن از طریق نقد تطبیقی، خصایص شعر معاصر را با خصایص شعر کهن سنجید؛ این خصایص را در کنار خصایص شعر سایر ملل، و بطور کلی، شعر جهان، قرار داد؛ ویژگی‌های حیاتی جهان‌بینی شاعری را برشمرد و اصول بررسی ادب جهان را با حفظ ویژگی‌های ادبی ایران، در ارتباط با ادب ایران، در چارچوب روند خلاقهٔ شاعران و نویسندگان ایران بکار بست؛ کمبودهای آن اصول جهانی را در ارتباط با ادب کهن و ادب معاصر ایران معرفی کرد؛ شیوه‌هایی از آنِ خود برای تحقیق ادبی در اختیار دیگران گذاشت؛ و، بدین ترتیب، گام کوچکی در جهت بررسی متن شعر، قصه و رمان برداشت.

۴ــ صاحب این قلم می‌دانست که ایجاد تحول در جامعهٔ سنتی بسیار دشوار است. ولی جامعهٔ ایران به معنای واقعی جامعهٔ سنتی نبود، بلکه جامعه‌ای بود ناموزون که از بستر سنت کنده شده بود و می‌خواست در راه تحول و انقلاب بیفتد و عناصر و عوامل سنتی از یک سو و عناصر و عوامل تجدد از سویی دیگر آن را به هر سو می‌کشیدند. عناصر سنتی مقاومت می‌کردند و عناصر تجدد به دنبال شکستن این سدِ مقاومت بودند. بدین ترتیب تمامی اعصار گذشته با مقاومت‌هایشان، در عصری که او به عرصه رسیده بود، در عصر حاضر که به دنبال تحول بود، حضور یافته بودند. در این میدان مجادلهٔ ارتجاع و تجدد، صاحب این قلم باید اسلاف مبارز خود را در عرصهٔ هنر و تفکر تشخیص می‌داد. کار جمال‌زاده در نوشتن نخستین مجموعهٔ قصهٔ کوتاه، انقلابی بود. نگارش «سه قطره خون» و «بوف کور» عملی انقلابی بود. نوشتن «افسانه» در ابتدا و شعرهای اولیهٔ نیما در قالب‌های شکسته در سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم، عملی انقلابی بود. در عالم ادبیات، این بزرگان علیه داده‌های ادبی جهان سنتی ایران بزرگ‌ترین مبارزه را براه انداخته بودند. صاحب این قلم در کار دو نفر دیگر مبارزهٔ مشابهی را تشخیص داده بود، یکی در کار احمد شاملو، و دیگر در کار فروغ فرخ‌زاد. شاملو سریع‌تر از همه درک کرده بود که جهان‌بینی تحول چیزی است ادامه‌یابنده، و نباید با تحول ایجاد

شده توسط نیما متوقف شود. فراتر رفتن او از شکل تحول نیمایی به سوی شکل تحولی از نوعی دیگر، و انداختن شعر در خطی که حتی بیشتر از شعر نیما آن را به روحیهٔ نثر و شعر غیرسنتی نزدیک می‌کرد، عملی انقلابی بود. در کار فرخ‌زاد، تحولی بی‌سابقه وجود داشت. برای نخستین‌بار در سراسر تاریخ ایران، صدای زنانه‌ای در شعر، ترنم مستقل خود را شروع کرده بود و سراسر قلاع ارتجاع را به مبارزه می‌طلبید. اینان صداهای انقلاب فرهنگی ایران، به معنای واقعی بودند. اینان نه تنها خلق و خوی تحول و انقلاب داشتند، بلکه اخلاق جدیدی را هم به فرهنگ ایران پیشنهاد می‌کردند، و آن اینکه با موازین گذشته نمی‌توان انسان معاصر و امروزی بود. اینان تهور اخلاقی عظیمی داشتند، پیه هرگونه تکفیر و تعقیب، و ایذا و اذیت از سوی عناصر ارتجاع سنتی جامعه را به تن مالیده بودند و می‌رفتند تا پایه‌های اخلاق مندرس و مفلوک گذشته را بلرزانند. اینان ارکان اصلی بینش عصر خود را بنیان می‌گذاشتند و به نسل‌های بعدی می‌گفتند که نجات جامعه جز از طریق تحول عملی نخواهد بود. اینان در حوزهٔ سرشتی کار خود، یعنی ادبیات، عملاً در صدد متحول کردن جامعه و ادبیات آن بودند. رهبری فکری و هنری روشنفکران، مستقیم و غیرمستقیم، بر دوش آنها افتاده بود و بر عهدهٔ آنها گذاشته شده بود. آدم‌های دیگر از طریق اینان جهان جدید ادبی را کشف کرده بودند. اینان پیشگامان تحول ادبی در ساحات مختلف آن بودند. صحنهٔ ادبی ایران در آغازهای دههٔ چهل این استعداد را یافته بود که این همه حرکت، توضیح انتقادی خود را هم در عرصهٔ تئوری و هم در عرصهٔ تجزیه و تحلیل و توصیف و تشریح، ارائه بدهد. با وقوف بر این استعداد زمانه بود که صاحب این قلم، حرکت انتقاد ادبی خود را آغاز کرد. همانطور که در کنار تک‌تک آن پیشگامان افرادی حضور داشتند که کارشان شباهت به کار آنان داشت، ولی کار اصلی را آن پیشگامان به انجام رسانده بودند، در کنار و در پشت‌سر صاحب این قلم نیز بودند کسانی که نوعی «نقد ادبی» نوشته بودند و یا می‌نوشتند. ولی آن نقد ادبی که حسیت و روحیهٔ انقلابی داشته باشد، به وضع موجود ادبی گردن ننهد، و مدام سره و ناسرهٔ فرهنگ ادبی معاصر را از یکدیگر جدا کند، و با استمرار تمام به این کار دست بزند، وجود نداشت. در کار نقد رمان، کسی پیش از او به توضیح ساختار رمان و بررسی آثار نویسندگان معاصر نپرداخته بود. ولی در کار شعر، مسئله فرق می‌کرد، و به همین دلیل دشوارتر هم بود. در نقد شعر، پیش از او، کسانی مثل نیما، شاملو، آل‌احمد و اخوان کار کرده بودند. گهگاه نادرپور نیز مقالاتی نوشته بود، رؤیایی نیز یکی دو مقاله دربارهٔ نیما، و یک مقالهٔ بلند راجع به نادرپور چاپ کرده بود. عده‌ای نیز مقالاتی می‌نوشتند که

بیشتر جنبهٔ توضیحی داشت، ولی داده‌های تئوریک برای آنها بهیچوجه روشن نبود: عبدالمحمد آیتی، جلیل دوستخواه و عبدالعلی دستغیب. در کلیات نیز، کسانی چون احسان طبری و فاطمه سیاح مطالبی نوشته بودند، ولی صاحب این قلم، در حوزه‌ای گام برمی‌داشت که جدا از حوزهٔ آنها بود، و در واقع او اصلاً از نوشته‌های تعدادی از این اشخاص در آن زمان اطلاع درستی نداشت. مسئله این بود که صدای نقد و انتقاد ادبی باید درست از میدان حرکت و از اعماق حرکت ادبی برمی‌خاست؛ و ما نمی‌توانستیم در عرصهٔ نقد و انتقاد ادبی و تئوری، کار تصادفی داشته باشیم. باید از مجموع حرکت‌ها، حرکت و نهضت تفکر انتقادی سربرمی‌داشت و حضور خود را اعلام می‌کرد، و با استمرار به خود و محیط خود می‌نگریست.

در کار نقد شعر، کسانی مثل نیما، شاملو، آل‌احمد و اخوان، کارهایی کرده بودند، ولی جز در کار نیما ــ که بخش اعظم آن، در آغاز دههٔ چهل هنوز چاپ نشده بود و در واقع پس از چاپ بخشی از کارهای صاحب این قلم به چاپ رسید ــ در کار بقیهٔ این بزرگواران، چارچوب تئوریک کار چندان هم روشن نبود. دستگاه فکری موجه و در خور اعتنایی در کار این بزرگان مشاهده نمی‌شد، و به همین دلیل لازم بود همه چیز از نو تعریف شود: شعر، تصویر، تشکل هنری، کمپوزیسیون، شکل اورگانیک و غیر اورگانیک، هارمونی، ریتم، وزن، تعهد، تجدد، واحدهای شعری و نثری، فرق سبک‌ها و شیوه‌ها، و خلاصه همهٔ کلیات و جزئیات. چنین کاری بدون در نظر گرفتن معیارهای جهانی عملی نبود، به ویژه که معیارهای همهٔ ملل، از دیدگاه فرهنگی، به هم نزدیک شده بود؛ و در واقع از همان دههٔ چهل ما در دهکدهٔ جهانی، زندگی فرهنگی می‌کردیم. ولی نه آن معیارها مجرد بود، و نه در صورت مجرد بودن آنها، می‌شد آنها را به صورت مجرد در مورد ادبیات فارسی بکار بست. علت این بود که اولاً، از همان آغاز ادب جدید در ایران، هم در شعر نیما و هم در نثر هدایت، ما به سوی جهان پرتاب شده بودیم و جهان به سوی ما؛ و بعداً در آثار شاگردان موفق این دو بزرگوار، هنوز هم ما به سوی جهان پرتاب می‌شدیم و جهان به سوی ما پرتاب می‌شد؛ و ثانیاً، اگر معیارهای ما در آن زمان مجرد می‌بود، دیگر امکان نداشت گذشت سی سال، بر حقانیت تاریخی و ارزش فرهنگی کسانی که ما سی سال پیشتر بر کار آنها تأکید ورزیده بودیم، صحه بگذارد. همین تأیید تاریخی نشان داد که معیارهای ما در آن زمان، هم از صبغهٔ ملی برخوردار بود، و هم از شاخصیت جهانی. و اصولاً، در عصر ما، ترکیب هماهنگ صبغهٔ جهانی با صبغهٔ ملی و بومی است که بر اصالت تئوری‌ها و

چارچوب‌های فکری و هنری و انتقادی، صحه می‌گذارد.

۵ــ صاحب این قلم اعتقاد راسخ دارد که در انتخاب نیما و آن چهار شاعر دیگر به عنوان برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران تا اواسط دههٔ چهل، اشتباهی رخ نداده است. سی سال گذشته حقانیت آن رأی اولیه را ثابت کرده است. گرچه این پنج شاعر با هم فرق‌های اساسی داشتند و دارند؛ و نویسنده، در همان آغاز دههٔ چهل نوشت که یکی از آنان، یعنی نادرپور، برغم محافظه‌کارانه بودن شکل و زبان شعرش، و محدودیت دید سیاسی و اجتماعی‌اش، به سبب داشتن حسیت جدید شاعری، بر آدم‌هایی که شعرشان با حال و هوای شعر او گفته می‌شد ــ توللی، مشیری، سایه، و... ــ رجحان دارد، تا به امروز، کمتر کسی در صحت آن داوری اولیهٔ او تردید کرده است. ولی یک نکته را باید اضافه کرد که بین این پنج نفر راجع به خودشان، هرگز اتفاق نظر نبود. مثلاً فرخ‌زاد، گرچه نیما و شاملو و اخوان را قبول داشت و معتقد بود آنها، به ویژه دو تن اول، چشم او را به سوی شعر واقعی باز کرده‌اند، ولی نادرپور را قبول نداشت. شاملو و اخوان هم نادرپور را قبول نداشتند و نادرپور، نیما را بصورت مشروط قبول داشت؛ در زمان حیات اخوان چیز چندان جالبی دربارهٔ اخوان نگفته بود؛ و شاملو را آدمی با استعداد متوسط می‌شناخت که فقط قطعهٔ ادبی می‌نوشت. شاملو و اخوان هم چندان توافقی با یکدیگر نداشتند. علت این قضیه روشن بود. اینها بیشتر از دیدگاه شعر خود به شعر، بطور کلی، نگاه می‌کردند، و در نتیجه لازم بود کسی پیدا شود و به شعر، بطور کلی، طوری بنگرد که این شاعران، برغم داشتن این همه اختلاف سلیقه، مشترکات خود را در چارچوب یک جهان‌بینی عام جامع و مانع در کنار هم بگذارند. اهمیت تئوری، دقیقاً در همین جا بود. استخراج مشترکات هنری این شاعران، تنها در سایهٔ مقایسه آنها با یکدیگر و مقایسهٔ شعر آنها با شعر شاعران معاصر دیگر، و مقایسهٔ دست‌آوردهای آنها با دست‌آوردهای شاعران گذشته و شاعران جهان، عملی بود. یعنی وظیفهٔ تئوری ادبی این بود که از متن یک اثر یا اثر یک نویسنده و شاعر، به سوی متون دیگر، از آن نویسنده و شاعر، یا از نویسندگان و شاعران دیگر، حرکت کند؛ حتی اگر بظاهر، شکل‌ها و انواع و سبک‌های این آثار با هم متفاوت بوده باشند. برغم اختلاف عظیم بین فرخ‌زاد و نادرپور، راقم این سطور مشترکات جدی بین بهترین شعرهای این دو شاعر، بویژه در همان نیمهٔ اول دههٔ چهل می‌دید و می‌بیند؛ و برغم اختلاف فاحش بین شعر شاملو و نادرپور، معیارهایی وجود داشت و وجود دارد که بهترین کارهای این دو شاعر را برغم میل باطنی خود آنها، و اختلافات شکلی و جهان‌بینی آنها، در کنار هم می‌گذارد. مسئله این است: تئوری،

اشتراک و اختلاف را در آن سوی تخاصمات آدم‌ها با یکدیگر، به بحث می‌گذارد، و گاهی در واقع به آثار، به صورت غیرشخصی، و به صورت پدیده‌های مستقل از آفرینندگان آن آثار، می‌نگرد؛ به همین دلیل، گرچه ممکن است فصول جذاب و دلنشینی راجع به اختلافات شخصی و سلیقه‌ای آدم‌های سرشناس آن دوره رقم زده شود، در این تردیدی نیست که برای بررسی تئوریک و تئوری تطبیقی آثار باید از بیوگرافی شخصی افراد به سوی آثار آن افراد حرکت کنیم؛ و نظر این افراد دربارهٔ یکدیگر، تنها موقعی می‌تواند ارزشمند تلقی شود که پرتوی بر آثار خود آنها، بر بررسی انتقادی و تئوریک آثار آنها، و تعیین چارچوب جهان‌بینی هنری یک عصر، یا مجموعهٔ آثار یک عصر، بیفکند. اثر، وسیله‌ای برای بررسی بیوگرافی نویسنده نیست، بلکه اثر، مستقل از بیوگرافی نویسنده، باید اهمیت هنری داشته باشد. ما چیزی از بیوگرافی حافظ نمی‌دانیم. و شاید نیازی هم نیست که بدانیم. ولی این همه اطلاع نسبتاً دقیق از زندگی نیما و شاملو داریم، و نمی‌توانیم از آنها استفاده کنیم. بیوگرافی یک عصر، بمراتب مهم‌تر از بیوگرافی فردی نویسنده است. و بیوگرافی یک عصر، در آثار آن عصر نهفته است، نه در زندگی خصوصی آفرینندگان آن آثار. چه بسیار آدم‌های زنده و جالب که چیزی در زندگی‌شان ننوشته‌اند؛ زندگی‌هایی بمراتب جالب‌تر از زندگی‌های نیما، فرخ‌زاد، اخوان و شاملو وجود دارند. آنچه اهمیت دارد آثار این شعرا است، نه زندگانی‌شان. اگر زندگی شاعران و نویسندگان اهمیت پیدا می‌کند، علت، شاعری و نویسندگی آنهاست؛ وگرنه زندگی‌های بسیاری هستند که از جذابیت عظیمی برخوردارند، ولی مردم چندان خبری از آنها ندارند. به همین دلیل، این آدم‌ها، برغم اختلاف‌های فاحش در زندگی شخصی و برغم مخالفت‌هایی که با یکدیگر کرده‌اند، وقتی موضوع شعر مطرح می‌شود، ناگهان به سوی هم کشیده می‌شوند و در کنار هم قرار می‌گیرند. این، جهان‌بینی حاصله از مجموع دست‌آوردهای شاعری است که این شعرا را کنار هم قرار می‌دهد. و با همین جهان‌بینی بود که این پنج شاعر در اوایل دههٔ چهل، بر سایر شاعران برتری پیدا می‌کردند.

در زمانی که نویسندهٔ حاضر، قلم انتقادی خود را به دست گرفت، شاعر چهل سالهٔ امروز، تقریباً ده ساله بود. دو سالی بود که نیما درگذشته بود و شش سال بعد، مقدر بود بزرگ‌ترین شاعرهٔ زبان فارسی، یعنی فروغ فرخزاد، دست از جهان و شعر بشوید؛ و گرچه اخوان، تقریباً، ربع قرن بعد از فروغ به خلوت خاک سپرده شد، ولی شعر خوب در حضور او، پیش از پایان دههٔ چهل به خاک افتاده بود؛ چیزی که نویسندهٔ این سطور در سال ۴۷، در مقاله‌ای با عنوان «و او دارد غرق می‌شود»، آن را پیش‌بینی کرده بود. و البته،

خیلی‌های دیگر هم رفته‌اند. ولی اگر نویسندهٔ حاضر، با اطلاعی که امروز راجع به شعر آدم‌های معروف آن دوره دارد، به همان سال‌های آغازین دههٔ چهل برمی‌گشت و می‌خواست راجع به شعر آن شاعران داوری کند، باز هم قلم را در همان جهتی جولان می‌داد که در همان سال‌ها جولان داده بود و بر ممتازتر بودن آن پنج نفر بر همگنانشان رأی می‌داد؛ البته هر کدام را به دلیلی مربوط به آن دوره، و به دلایلی مربوط به کل حرکت شعر چهل و چهار یا پنج سال اول قرن چهاردهم شمسی.

۶ـ نکتهٔ دیگری که اهمیت دارد این است که در مقطع دههٔ چهل، روی هم برای نخستین‌بار، شاعرانی شروع به چاپ شعر کردند که اینک پس از گذشت سی سال می‌توان برخی از آنان را هم، مثل آن پنج شاعر فوق، از شاعران مهم هفتاد سال گذشته شعر فارسی دانست. از نظر جامعه‌شناسی ادبی، در این جا، مناسبت دارد به موضوعی اشاره کنیم. گرچه این شاعران، بطور کلی، همسن و سال فروغ فرخزاد به حساب می‌آیند، و در واقع در حول‌وحوش سال تولد او به دنیا آمده‌اند، و تعدادی از شعرهایشان را در زمانی سروده‌اند که فرخزاد هم زنده بود و بهترین شعرهایش را می‌گفت، ولی از آنجا که شهرت فرخزاد مربوط به دوره‌ای قبل از دوران به عرصه رسیدن این شاعران بود، در دورنمای شعر فارسی، این خطای باصرهٔ ذهنی پذیرفته شده و جا افتاده است که فرخزاد تقریباً یک نسل از همسالان خود زودتر به عرصه رسیده بود.

اگر به ریشه‌های بوطیقای شعر زنانه، و یا بوطیقای شعر زن، که از نظر صاحب این قلم در دههٔ چهل، چیزی متفاوت از شعر مردان بود (همچنانکه در آن زمان، و پیش از همه‌جاگیر شدن چیزی به نام «فمینیسم» و بوطیقای «فمینیسم» در جهان، صاحب این قلم در مورد شعر فرخزاد نشان داده بود) و هم اینک نیز چیزی متفاوت است، با دقت بیشتری نگاه کنیم، آن خطای باصرهٔ ذهنی به صورت جهان‌بینی درست‌تری جلوه خواهد کرد؛ به این معنی که ریشه‌های عصیان فرخزاد در سه کتاب اول، بیشتر مفهومی و محتوایی بود تا شکلی و سبکی و ساختاری؛ ولی از اواخر دههٔ سی، بویژه از آغاز دههٔ چهل تا پایان حیات فرخزاد، عصیان زنانهٔ او از صورت محتوایی به سوی دگرگونی شکلی و سبکی و ساختاری حرکت کرد، و زبان و جهان‌بینی شاعرانه را برای دیدگاه زنان ایران یکسر متحول کرد. چون در این عصیان، فرخزاد روان‌شاعری خود را، پیش از شعر واقعی خود، و قریب ده سال پیش از به عرضه رسیدن شاغرانی چون آتشی و رؤیایی، عرضه کرده بود، می‌توان در واقع آن خطای باصرهٔ ذهنی را در دورنمای شعر فارسی نادیده گرفت و او را در نسلی قرار داد که از سال سی تا چهل گل کردند. بویژه از

این نظر کـه نسلهـای ادبی در ایران در فـاصلهٔ بیست و پنج سال، پنج سال، از یکدیگر جدا می‌شوند. بین نیما و شاملو، فاصلهٔ سنی، سی سال است؛ ولی بین شاملو و فرخ‌زاد، ده سال؛ و بین فرخ‌زاد و آزاد فاصلهٔ سنی صفر است، ولی فاصلهٔ ادبی، قریب ده سال. این تداخل کمیت و کیفیت در ترکیب نسلها، بحث دلنشینی در مباحث «هم‌زمانی» و «درزمانی» در ادبیات است که می‌توان جداگانه بدان در فرصتی دیگر پرداخت. هم‌زمان شدن نسل‌های مختلف محصول ناموزونی رشد تاریخی ماست. ما مرحله به مرحله حرکت نمی‌کنیم؛ ما از روی بعضی مراحل می‌پریم، و پاره‌هایی از مراحل تاریخی هم از دوران گذشته به سوی ما می‌شتابند و با ما معاصر می‌شوند. علت پافشاری سنت در برابر تجدد و علت وجودی تجددی قوی‌تر از حد ایجاب تاریخی ما در این مرحله، این است که ساختار تاریخی و فرهنگی ما بر اساس رشد ناموزون است. فرخ‌زاد دو کتاب آخر، با هر معیار جهانی که به شعر نگاه کنیم، شاعری جدید و درجه یک است، در حالیکه بخش اعظم شعری که توسط زنان محیط فرخ‌زاد گفته می‌شد، هم محتوا و هم صورت سنتی داشت. اینگونه است مظاهر رشد ناموزون تاریخی و فرهنگی ما. آگاهی فرخ‌زاد نسبت به موقعیت خود به عنوان زن، هم در دورهٔ اول و هم در دورهٔ دوم شاعری‌اش، یکی از مراکز تجلی آن نظریهٔ رشد ناموزون تاریخی و فرهنگی ما در عصر حاضر است.

فرخ‌زاد از دیدگاه دیگری نیز اهمیت دارد. او چهارپاره‌سازی توللی‌وار و نادرپوروار را پیش از رسیدن به «تولدی دیگر»، تنها به عنوان فراروی از بخشی از رشد شعر شخصی خود در پشت‌سر نگذاشت، بلکه این فـرم را بـرای همهٔ زنـان ایران نیز کهنه کرد؛ به همین دلیل، حرکت فرخ‌زاد به سوی فرم رهاتر شعری به سود همهٔ شاعران زن ایران تمام شده است. راه فرم بسته‌ای مثل چهارپاره برای همیشه به روی شاعران زن، بسته ماند. در واقع چهارپارهٔ فرخ‌زاد، نه تنها نسبت به شعر بعدی فرخ‌زاد، نوعی پیش ـ شعر بود، بلکه در واقع به صورت پیش ـ شعرِ شعرِ همهٔ شاعران زنی درآمد که در مراحل مختلف رشد خود از فرخ‌زاد تأثیر پذیرفته به سوی شعر خود حـرکت کرده بودند. ولی تعریف پیش ـ شعر نیز احتیاج به بررسی و توضیح کامل‌تری دارد که بخشی از آن در مقالات دیگری از این قلم آمده، و بخش دیگرش نیز باید در آینده توضیح داده شود.

۷ـ از این رهگذر، ضرورت دارد یک نکته و حادثهٔ تاریخ ادبی را یادآور شویم: در سال‌های ۳۹ و ۴۰، یعنی درست در سال‌های چرخش از یک دهه به دههٔ دیگر، جلساتی

در یکی از انجمن‌های روابط فرهنگی در تهران تشکیل می‌شد. در نخستین جلسهٔ این دیدارها کسانی شرکت کردند که یا پیش از آن تاریخ در شعر معاصر فارسی نقش ایفا کرده بودند، و یا بعداً نقش ایفا کردند. حاضران جلسهٔ اول، به ترتیب حروف الفبا عبارت بودند از: منوچهر آتشی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، مهدی اخوان ثالث (م. امید)، رضا براهنی، سیمین بهبهانی، یدالله رؤیایی (رؤیا)، فروغ فرخزاد، نادر نادرپور. در آن زمان سایه، امید، بهبهانی، فرخزاد و نادرپور شهرت فراوان داشتند. برغم اینکه آتشی «آهنگ دیگر» را تازه چاپ کرده بود و رؤیایی و صاحب این قلم قرار بود در همان سال‌ها و یا یکی دو سال بعد، اولین مجموعه شعرهامان را چاپ کنیم، ولی ما فقط در محافل محدود خود همین شاعران معروف، آن هم پیش یکی دونفرشان، و یا در محافل دوستان خودمان، شاعر شناخته می‌شدیم. تا آنجا که صاحب این قلم به یاد دارد شاعری که از او دعوت کرده بود تا به آن جمع بپیوندد، نادرپور بود. به گمانم در مورد آتشی و رؤیایی نیز دعوت از سوی نادرپور بود. ولی در موافقت سایه و بهبهانی با نادرپور تردیدی وجود نداشت. ما سه نفر، یعنی شاعران بی‌شهرت و یا کم‌شهرت، در مباحث دخالت زیادی نداشتیم. در آن زمان، اخوان و فرخزاد، همکار ابراهیم گلستان در کانون فیلم گلستان بودند، و از همان آغاز معلوم بود که این دو با نادرپور اختلاف دارند، و پس از پایان آن جلسه، دیگر در جلسات بعدی حاضر نشدند. در آن زمان، در محافل ادبی، متنفذترین شاعر معاصر نادر نادرپور بود. از این نفوذ در سال‌های بعد، بشدت کاسته شد، و بتدریج بر نفوذ شاملو، اخوان و فرخزاد افزوده شد. به نظر راقم این سطور اختلاف اصلی بر سر نیما بود. نادرپور دست‌آورد نیما را به اندازهٔ اخوان و شاملو و فرخزاد ارج نمی‌نهاد، و بطور کلی خود را متأثر از شعر نیمایی نمی‌دانست. در عوض، در آن جلسهٔ بخصوص، اخوان و فرخزاد، تکیه بر درد عمیق درونی خود داشتند. آن شب فرخزاد زودتر از همه جلسه را ترک کرد و راقم این سطور پس از گذراندن ساعات اولیهٔ شب با منوچهر آتشی، در ساعات بعدی، خود را در خیابان‌ها و کافه‌ها با اخوان ثالث تنها یافت. مردی سنتی با حافظه‌ای غریب که تنها از طریق نیما به جهان جدید نزدیک شده بود. در برابر جوانی که در سن کم دکترای ادبیات انگلیسی گرفته بود، دورهٔ سربازی خود را می‌گذراند و سرش پر بود از تئوری‌های ادبیات جهان. اخوان از شهریار، ایرج و نیما حرف می‌زد و صاحب این قلم از الیوت و پائوند و نیما. تعارض از همان آغاز مشهود بود. او از سنت به سوی تجدد آمده بود، صاحب این قلم از تجدد به سوی درک سنت می‌رفت. دو روحیهٔ کاملاً متفاوت، با دو سر پرشور، درست در مقطع چرخش از یک دهه به دههٔ دیگر. مرد

مسن‌تر نومید، مرد جوان‌تر امیدوار. و برغم حفظ احترام بزرگ‌تر از سوی کوچک‌تر، اصطکاک بعدی حتمی بود. یک سال و نیم پیش از آن تاریخ، نیما درگذشته بود.

وقتی که برگردیم و از دریچهٔ تاریخ ادب معاصر به آن جلسه نگاه کنیم، باید بگوییم که اگر چند نفر دیگر نیز در آن جلسه حضور می‌یافتند ـ مثلاً توللی، شاملو، سپهری، آزاد ـ جلسه تبدیل می‌شد به اجلاس شاعران دو نسل در کنار هم، خواه آنهایی که تثبیت شده بودند؛ خواه آنهایی که می‌رفتند شعرهایشان را چاپ کنند و تثبیت شوند؛ و خواه آنهایی که قرار بود در نزاع بین کهنه و نو در چارچوب شعر نو عقب زده شوند و یا جلو کشیده شوند. نسل بعدی در دههٔ چهل و پنجاه، در کنار شاعران مهم زیر آن سقف، تمامی مطبوعات ایران را از نظر شعری اشغال کرد: آتشی، رؤیایی، آزاد، نیستانی، خویی، تمیمی، حقوقی، احمدی و دیگران. بخشی از نقدی که نویسندهٔ این سطور از همان سال‌ها شروع به نوشتن کرد، مربوط به تحولات آن مقطع و مراحل بعدی آن بود.

۸ـ مسئله دیگری که باز اهمیت دارد این است که تعدادی از افراد نسل جدید شاعران نوپرداز که در همان مقطع سال‌های چهل شروع به چاپ کتاب کردند، در طول سال‌ها به نوبهٔ خود به شاعران مهمی تبدیل شدند. و این، نشان می‌داد که شعر فارسی در راه رشد و پیشرفت و تنوع افتاده، و دیگر خلاقیت شاعران ایران بازگشت‌پذیر به گورستان و برهوت حد فاصل بین صائب و بهار نیست؛ و آنها آینده را در نظر دارند، نه گذشته را. راه به روی تفکرهای پوسیدهٔ بازگشت ادبی بسته شد. آزمایش و تجربه در فرم‌های مختلف ادامه یافت؛ در همهٔ سطوح؛ نه تنها در میان شاعران بزرگ هر دو نسل، بلکه در میان شاعرانی که از نسل قبل بودند و در کنار نسل جوان‌تر پوست می‌انداختند، ولی خود در میان شاعران مهم این دو نسل نبودند. مثلاً در فاصلهٔ سال‌های ۲۵ تا ۲۸، روانشادان منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی، هر دو، تعدادی از شعرهاشان را در چارچوب رئالیسم سوسیالیستی و تحت تأثیر مستقیم حزب توده می‌گفتند. در آن زمان، در برابر این نوع شعر، مستقیماً شعر نیما قرار نداشت. گاهی چپ آن زمان نیما را در برابر خود می‌یافت و گاهی او را در کنار خود می‌دید. طرفداران تنوع ادبی و شکل‌های مختلف شعری نیز از نیما حساب می‌بردند، ولی مثل او شعر نمی‌گفتند. بر ناصیهٔ مجلات آوانگارد آن دوره، شعر نیما می‌درخشید، ولی احترام نیما را توده‌ای‌ها هم داشتند. کافی است نیما را رها کنیم و به سوی سرنوشت آن دو روانشاد، یعنی شیبانی و شاهرودی بیاییم. از آغاز دههٔ چهل به بعد، هم شاهرودی و هم شیبانی به سوی شعر دیگری آمدند که با شعرهای قبلی آنها یکسر متفاوت بود. در سال‌های ۳۰، حزب توده،

اسماعیل شاهرودی را به رخ هوشنگ ایرانی می‌کشید. ولی هوشنگ ایرانی کار خود را می‌کرد. شعر شاهرودی، بعد از سال ۵۰، در مسیری افتاد که شباهت به کار هوشنگ ایرانی اوایل دههٔ سی داشت. شعر شیبانی گاهی در جهت نوعی شعر ناب منثور حرکت می‌کرد، و اگر ریتمی هم داشت، بیشتر ریتم شعر بی‌وزن بود؛ و بطور کلی از آن، نه تنها تحزب، بلکه حتی تعهد از نوع خاصی که بر شعر شاعرانی چون شاملو و فرخ‌زاد و اخوان ناظر و حاکم بود، بیرون رانده شده بود؛ و البته برغم تعلق خاطر مستمر او به ماجراهای تجدد، به دلیل عدم تسلط او بر زبان، و فقدان استعدادی درخشان، خود شعر لنگ می‌زد. با وجود اینکه، این دو شاعر متعلق به نسل شاملو بودند، حضور نیما را درک کرده بودند، حتی نیما بر درد و رنج شعر یکی از آنها، یعنی شاهرودی، صحه هم گذاشته بود و بر شعر او مقدمه نوشته بود، ولی شاعران بزرگ کسانی بودند که نیما را درک می‌کردند، ولی پس از گذشت چند سالی، با حفظ احترام او، به راه‌های دیگری می‌رفتند. شاملو، اخوان، فرخ‌زاد، نادرپور، و پس از آنان، چند تن از شاعران نسل جوان‌تر که هم راه‌های نیما و راه‌های آنها را ادامه می‌دادند و هم نهایتاً به راه و زبان و شیوهٔ خاص خود کشیده شدند، خصایص اصلی شعر هفتاد سال گذشتهٔ ما را می‌سازند.

۹ــ نکته‌ای که راجع به آن پنج شاعر مهم گفتیم، اهمیت اساسی دارد. رود بزرگ آن شاعران در مقطع چهل تا چهل و پنج، به رود بزرگ شاعران دیگری می‌پیوندد که از حول‌وحوش سال چهل شروع به چاپ شعر می‌کنند. این رود بزرگ دوم را شعر شاعرانی تشکیل می‌دهد که تجربهٔ زندگی‌شان، اغلب برای شاعر پایتخت‌نشین بیگانه است و از این نظر اینان به نیما شباهت دارند که غرق در طبیعت بومی محیط خود بود. در آغاز دههٔ چهل، تجربهٔ جنوب، کویر و آذربایجان در زبان شعریِ نسبتاً زمختی ریخته می‌شود که نه مبتنی بر زبان ادبی، بلکه متکی بر واقعیت‌گرایی زبانشناختی است. شعری وحشی، اسطوره‌ای، حماسی و هیجان‌انگیز سربلند می‌کند که اساس آن را نه اعتماد شاعر بر استعداد کسب توان ادبی، بلکه اعتماد به نفس خود شاعر، و زبان خود شاعر تشکیل می‌دهد. این واقعیت‌گرایی زبانشناختی حاصل کوشش‌های متمادی نیما و شاملو بود. اکنون شاعر باید هم زبان و هم قالب شعر خود را، خود بیافریند. کافی است به دفاتر شعر این شاعران در مقطع چهل تا چهل و پنج نگاهی بیفکنیم: شعر آتشی، رؤیایی، آزاد، براهنی، نیستانی، احمدی، خویی و دیگران. زبان خود را رهاتر کرده است. مشخصهٔ دیگر این شاعران در مخالفت آنها با مجامع رسمی ادبی است. نیما بنیانگذار اصلی این مخالفت بود. شاملو عملاً پایگاه‌های این مخالفت را، در مجلات کوچک، ماهنامه‌ها و

گاهنامه‌ها، مدام پی‌ریزی می‌کرد و رود بزرگ شاعرانی که پس از مرگ نیما به رود اول پیوست، رود مخالفت رو در رو با رسمیت بود. حوادث فرهنگی و اجتماعی نیز به این مسئله کمک می‌کرد. نوشته‌های جلال آل‌احمد همه را به مخالفت با رسمیت تشجیع می‌کرد. نیما ترس داشت که خانلری در صورت وزیر شدن، دستور دستگیری او را بدهد. آل‌احمد، گرچه در زمان وزارت او دستگیر نشد، ولی مدتی از کار برکنار ماند. جلال آل‌احمد با دو مجلهٔ ادبای رسمی کشور به مخالفت برخاسته بود: راهنمای کتاب و سخن. شاعران جدی کشور باستثنای نادرپور در این مجلات چیزی چاپ نمی‌کردند. نوشتهٔ رؤیایی راجع به نادرپور در راهنمای کتاب در شمار نوشته‌های بسیار نادر مدرنیست‌ها در یک مجلهٔ «آکادمیک» و سنتی بود. نادرپور شعرهایش را در مجلهٔ سخن چاپ می‌کرد و بطور کلی پرورش‌یافتهٔ این طرز تفکر بود که نهایتاً شعر معتدل خانلری ممکن است در برابر نیما برنده باشد. این قضاوت او از اساس اشتباه بود. ولی نیما، شاملو، فرخزاد، آتشی، آزاد، براهنی، احمدی، خویی و سایر شاعران آن دوره جایی در رسمیت نداشتند، هم به دلیل مواضع سیاسی‌شان، و هم به دلیل موضع زبانشناختی و هنرشناختی شعرشان. در واقع اینان به دنبال شعری بودند که می‌بایست شعر زیرزمینی خوانده شود. اینان شعرهای خود را در مجلاتی چاپ می‌کردند که یا هفتگی بودند یا ژورنالیستی و یا هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌های به تصادف سر برآورده، و یا گاهنامه‌هایی که شدیداً در ذهن نسل جوان تأثیر گذار بودند ولی به زحمت از آزار و اذیت دولت و مجامع رسمی در امان بودند. مقالات ادبی این شاعران و نویسندگان نیز در همین مجلات چاپ می‌شد. و گفتنی است که بعدها، وقتی که مجامع رسمی ادبی و دنباله‌روهای آنها، فهرست مقالات مطبوعات فارسی را چاپ می‌کردند، تقریباً همهٔ آثار انتقادی این نویسندگان را از فهرست‌ها حذف می‌کردند، به دلیل این که مجلاتی چون راهنمای کتاب و سخن و یغما و ارمغان را «سنگین» و مقالات مندرج در آنها را لایق فهرست شدن می‌دانستند، و بخش اعظم نقد ادبی واقعی کشور را که در گاهنامه‌ها، جنگ‌ها و یا مجلات نیمه ادبی ــ مثلاً فردوسی ــ چاپ می‌شد، قابل درج نمی‌دانستند. بدین ترتیب انتقام دیگری هم این قبیل محافل و مجامع رسمی از شعر و انتقاد زیرزمینی و غیررسمی می‌گرفتند، چرا که با فهرست نکردن آن مقالات، تحقیق دربارهٔ ماهیت فرهنگ و هنر و شعر و قصهٔ جدی مملکت را به سوی رکود می‌راندند.

سرنوشت نادرپور از این نظر هم جالب و هم عبرت‌انگیز بود. از مجموع آدم‌هایی که در «سخن» و در جاهای رسمی دیگر شعر چاپ می‌کردند، نادرپور کسی بود که

می‌دانست باید در کنار آدم‌های غیررسمی نیز بایستد. مشکلی که نادرپور پیدا کرد ـ نخست با شاملو در «آژنگ»، بعد با فرخ‌زاد ـ در مصاحبهٔ فرخ‌زاد با طاهباز و آزاد در «آرش» ـ و بعد با صاحب این قلم در «فردوسی» ـ بیشتر مربوط به موضع دوگانهٔ نادرپور بود: نمی‌شد هم از توبره خورد هم از آخور. هم توللی‌وار و خانلری‌وار بود و هم نام پرافتخار شاعر متجدد را بر خود نهاد. این دوگانگی تأثیرات عمیقی بر شیوهٔ شعر نادرپور هم می‌گذاشت. نادرپور در پاره‌ای از شعرهایش، ادیبِ شاعر است؛ و در پاره‌ای دیگر، شاعر متجدد. و این دو با هم به کلی فرق می‌کنند. زبان، زندگی شاعر است. از گذشته می‌توان یاد گرفت، ادبیات گذشته و جهان را می‌توان درونیِ خود کرد؛ ولی نهایتاً کسی که شعر می‌گوید باید با زبان زندگی کند، یعنی موقع سرودن شعر با آن زندگی کند، و همه چیز آن را در شعر، شخصاً بیافریند. تسلط بر ادبیات و شعر گذشته ضروری است، ولی کافی نیست. شعر گفتن، مسئله‌ای است حیاتی، نه تفنن ادبی و نشان دادن استعداد قلمفرسایی. در شعر، همه چیز باید از نو آفریده شود. به جنگ بلاغت و فصاحت گذشتگان نمی‌توان رفت. استعداد درخشان نادرپور در یادگیری چم و خم زبان گذشتگان، گاهی او را، از آن زبانی که باید شخصاً زحمت می‌کشید و آن را می‌آفرید، غافل می‌کرد. در نتیجه، شعر نادرپور گاهی فقط «ادبی» بود و گاهی شعر مطلق. حقیقت این است که هرگاه نادرپور به سوی آفریدن زبان، درون زبان خود شعر، می‌آمد، شعر، جدید می‌شد؛ ولی به محض این که به سوی ادبیات و استعداد یادگیری زبان ادبی برمی‌گشت، سر از تصنع درمی‌آورد. از این نظر سرنوشت نادرپور، در پاره‌ای جاها شباهت به سرنوشت اخوان پیدا می‌کرد. اخوان نیز هر وقت بر روی ادبیات و زبان مکتب شعری خراسان تکیه می‌کرد فقط ادیب شاعر بود؛ و هرگاه به سوی زبان زنده می‌آمد، شاعری واقعاً جدی می‌شد. البته «ادبیات» نادرپوری متکی بر فصاحت عام منبعث از سعدی و حافظ بود، و به همین دلیل برخلاف شعر اخوان که گاهی «آرکائیسم» شدید بر آن لطمه می‌زد، شعر نادرپور به سوی فصاحت عامی حرکت می‌کرد که در آن نوعی طنطنه، توضیحات مطنطن، حالات متکی بر لفظ قلم، غره شدن به موسیقی بی‌اقتضا، توأم با ژست‌های رمانتیک ادبی، و قراردادهای شاعری عام و اصطلاحات و کلیشه‌های مربوط به ماه و درخت و برگ و پاییز و بهار و غیره، شعر را از کشف، ابهام و ایهام دور می‌کرد و تنها مخاطب عاشق فهم سریع شعر را ارضا می‌کرد. شعر در همان قرائت اول، همه چیزش را در اختیار مخاطب کمی باسواد ولی نه چندان تیزهوش می‌گذاشت و مقام نادرپور را تا سطح شاعر به اصطلاح محبوب محافل اشرافی و بورژوایی پایین می‌آورد.

در حالیکه شعرهای واقعاً خوب نادرپور نشانهٔ لیاقتی به مراتب بالاتر از درک شعری این قبیل محافل بود، و همین شعرهای خوب بود که او را به جامعهٔ شاعران متجدد پیوند می‌زد. متأسفانه روانشناسی خاص خود نادرپور هم کمکی به قضیه نمی‌کرد. نادرپور هرگز انتقاد را نمی‌پذیرفت، حتی ملایم‌ترین آن را؛ و در نتیجه چنان غره به شاعری خود بود که شعر شاعران معاصر خود را تنها با معیار تعریفی که از شعر او کرده بودند، می‌سنجید؛ و واقعاً چنین برداشتی با کسی که با فرهنگ انتقادی جهان متمدن آشنایی پیدا کرده بود، جور درنمی‌آمد، و حتی با ذات خودِ نادرپور هم تطبیق نمی‌کرد. ولی در هر شاعری، چیزهای متناقض و متضاد می‌توان پیدا کرد، و شاید بزرگ‌ترین ایراد شخصیت نادرپور غرور درمان‌ناپذیر او بود. و همین برای او همیشه مشکلاتی فراهم می‌کرد.

نادرپور می‌دید که در میان نیماگرایان واقعی، از نوع شاملو و فرخزاد، و شاعرانی که بعد از آنها آمدند، آن استعداد یادگیری فنون بلاغت و فصاحت کهن، به آن صورت خانلری‌وار و توللی‌وار، خریدار ندارد. نادرپور لجش می‌گرفت که چرا چنین است. وقتی که می‌دید خوانندهٔ «کتاب هفته»، «آرش»، «فردوسی» و «جهان نو» دارد وقوف پیدا می‌کند که دوران سرودن شعر «ادبی» سرآمده است، باز لجش می‌گرفت و تعجب می‌کرد از این که اشخاص «کم استعدادتر» در «ادبیات»، مثل نیما و شاملو و فرخزاد، دارند اهمیت شاعران درجه یک را پیدا می‌کنند، و بر او پیشی می‌گیرند. ولی این لجبازی، یک سوی قضیه بود.سوی دیگر آن این بود که خود نادرپور در شعرش به سوی نرم کردن و غیرادبی کردن زبان شعرش کشیده می‌شد و به سوی مشترکاتی حرکت می‌کرد که تجدد ذهنی او، و قدرت و توان شاعری او، و جهان‌بینی واقعی ذهن شاعرانهٔ زمانه، او را به سوی آنها می‌کشاند. یعنی نادرپور بین دو کشش متضاد، در جدال با خویشتن بود، ولی شعرهای خوبش مربوط به آن بخش از شخصیت شاعری اوست که در آن واقعیت‌گرایی زبانشناختی بر «ادبی‌نگری» او می‌چربد.

می‌توان فصلی نغز در تأثیرپذیری شعری نوشت.بین نادرپور و فرخزاد، درست در لحظاتی که فرخزاد به تدریج از شکل و محتوای سه کتاب اولش دور می‌شد و شعرهای «تولدی دیگر» را می‌سرود و نهایتاً به سوی «ایمان بیاوریم...» می‌آمد؛ و نادرپور داشت ضمن دعوا کردن با شاعران غیررسمی، قدرت‌های واقعی خود را در اختیار زبانی می‌گذاشت که به نحوی شگفت‌انگیز در شعر جدید ایران، و نه در شعر خانلری و توللی و حمیدی، اهمیت شعری پیدا کرده بود. یعنی نادرپور هم با رقبا دعوا می‌کرد و هم از

آنها می‌آموخت که چگونه زبان شعرش را از فصاحت قراردادی دور کند و به حدی از واقعیت‌گرایی زبانشناختی برساند.

می‌توان راجع به استعدادهای شاعری متفاوت نیز حرف زد: مثلاً استعداد شاملو و استعداد نادرپور. بررسی این دو استعداد بلافاصله موضوع زبان را در مرکز توجه ما قرار می‌دهد. استعداد شاملو در به‌کارگرفتن زبان معاصر بود، با استفاده از نثر کهن، که آن نیز در زمان خود کاربردی ویژه و غیرشعری داشت؛ و استعداد ادبی نادرپور در به‌کارگرفتن زبان ادبی کهن بود، به ویژه زبان حافظ، با استفاده از زبانی که در شعر معاصر و در زبان معاصر قابل اعتلا به سطح شعر فاخر بود. طبیعی است که در چنین شعری، آن بخش از شعر نیما و نیمایی می‌توانست جا داشته باشد که با آن سطح شعر فاخر جور در می‌آمد. نادرپور باید در چارچوب شعر خود، حریم زبان ادبی را به سود زبان واقعی و یا واقعیت‌گرایی زبانشناختی می‌شکست. ولی نادرپور، مدام به آن زبان واقعی نزدیک و از آن دور می‌شد؛ و یا در چارچوب زبان فاخر شعری، به سوی «واقعیت‌گرایی زبانشناختی» یا می‌آمد و یا از آن دور می‌شد. گاهی از ترکیب این دو زبان شعر بدیعی به وجود می‌آمد. در واقع گاهی نادرپور به آن حسرت خوانندهٔ رمانتیک که از عصر خود به سوی زبان شعر گذشته می‌گریخت، با امروزی کردن آن زبان گذشته، پاسخ تسکین‌بخشی می‌داد؛ و حقیقت این است، و باید بگوییم که: ویژگی بخشی از شعر فروغ نیز، در دوره‌های آخر زندگی او، در ترکیبی از رمانتیسم و لیریسم، که نادرپور نیز با آن همسایگی داشت، تعیین می‌شد. بخشی از محبوبیت عظیم فرخ‌زاد در تلفیق متعادل و زیبای رمانتیسم زنانه و تغزل زنانه نهفته بود، و البته هر قدر سهم تغزل زنانه قوی‌تر می‌شد، شعر زیباتر و بدیع‌تر جلوه می‌کرد.

نادرپور ویژگی دیگری نیز داشت، و آن اینکه فصاحت عام شعری او در خدمت ارتباط عام مخاطب‌ها با شعر نو قرار گرفته بود. یعنی شعر نادرپور یکی از پل‌های قابل‌اعتماد به سوی شعر نو بود. مخاطب‌ها از طریق این شعر به سوی بخش‌های دیگر شعر نو که پیچیده‌تر بود حرکت می‌کردند، و وقتی عده‌ای به پیچیدگی زبان نیما و یا بی‌وزن بودن شعر شاملو، و یا پیچیدگی فرم شاعران دیگر ایراد می‌گرفتند، بلافاصله نمونهٔ رضایت‌بخش نادرپور به آنها ارائه می‌شد. صدای شعری نادرپور در ساکت کردن مخالفان شعر نو، و جلب آن‌ها به سوی شعر جدید، جزو مؤثرترین حربه‌ها بود. در واقع نادرپور به نوعی شاعر "Popular"، به هر دو معنای کلمه، تبدیل شده بود؛ یکی شاعر «محبوب»، با تمام محسنات و معایب آن شاعر «محبوب»؛ و دیگری شاعری

«مردم‌پسند»، باز با تمام محسنات و معایب شاعر «مردم‌پسند». ایراد موقعی پیدا می‌شد که نادرپور گاهی برای ارضای این انتظارات محبوبیت و مردم‌پسندی، شعر را تا سطح پسند مردم پایین می‌آورد، و این به معنای پشت کردن به قدرت کشف شاعرانه و تجربه کردن با ناشناخته‌ها هم در زبان و هم در روان شاعر بود.

۱۰ــ در چند سال آغازین دههٔ چهل، سایه‌های مهیب شاعران شهیر اجازه نمی‌داد که افراد نسل جدید شاعران ایران قد برکشند و شهرتی در خور لیاقت‌هایشان پیدا کنند. مجلات هفتگی نیز که به دنبال تیراژ بودند، بی‌آنکه حس تمیزی بر کارشان ناظر باشد، به تصور عوامانه‌ای که از شاعر در ذهن مردم پیدا شده بود دامن می‌زدند. در هشت سال بعد از بیست و هشت مرداد اصول تمیز شاعر جدی از شاعر معمولی مخدوش بود. در واقع اصولی وجود نداشت. و آنچه پیش از سال ۳۲ وجود داشت، مبتنی بر نگرش محتواگرایانه به شعر بود، و محتوا عبارت بود از استنتاج اجتماعی که خواننده یا منتقدِ روی هم حزبی از شعر می‌کرد. حرف و سخن خود نیما، جز در یکی دو مورد استثنایی، در حوزهٔ نقد و انتقاد و تعریف شعر و هارمونی و غیره، با بی‌اعتنایی روبرو شده بود. نیما در حوزهٔ شعر نسلی را تربیت کرده بود که بر تارک آن، شعر شاملو و اخوان می‌درخشید. ولی در حوزهٔ توضیح چم و خم شعر و شاعری و نقد و انتقاد هنوز چیز مستمر و پیگیری وجود نداشت. هنوز عده‌ای فکر می‌کردند که هم توللی نوست و هم نیما؛ هم سایه نوست و هم اخوان. ولی بطور کلی در مقطع چهل کفهٔ محبوبیت جناح محافظه‌کار شاعران جدید، توللی، مشیری، سایه، و فرخ‌زاد سه کتاب اول و نادرپور حول‌وحوش «سرمهٔ خورشید»، بر کفهٔ رادیکال آن، یعنی نیما، شاملو، و اخوان سنگینی می‌کرد. وقتی که فرخ‌زاد شروع به چاپ شعرهایی متفاوت با شعرهای سه کتاب اولش کرد، بسیاری از کسانی که قبلاً از او حمایت کرده بودند، حمایت خود را از او پس گرفتند. فرخ‌زاد شهرت کاذب سه کتاب اول را عملاً به خطر انداخت، و با شجاعت تمام دست به کشف مجدد خود زد، و شهرتی از نوعی دیگر، از نوعی واقعی و شایسته، پیدا کرد که ضمن اینکه راه را برای شعر جدیدی از نوعی دیگر بروی همهٔ شاعران زن ایران می‌گشود، به «عصیان» و «اسیر» و «دیوار»، معنای واقعی‌تری نیز می‌بخشید، چرا که تنها وقتی که آن سه کتاب در سایهٔ دو کتاب بعدی دیده می‌شدند، مفهومی مبارزه‌جویانه و آشتی‌ناپذیر با مقررات و قوانین دست و پاگیر اجتماعی پیدا می‌کردند. سرسختی فرخ‌زاد در ادامهٔ راه جدیدی که انتخاب کرده بود، نه تنها حاکی از دل و جرأتی واقعی و ارزشمند بود، بلکه راهی پیش پای دیگران نیز می‌گذاشت، و آن این که شعر باید عمیقاً از درون

آدم، از آن درون دردمند آدم، از سرنوشت آن درون در کنار درون‌های دیگر سخن بگوید، و شعر، لفظ قلم و قلمفرسایی و داد و بیداد و قال و مقال الکی نیست، بلکه بیان عمیق‌ترین دردها و آرزوها و عشق آدمی است. وقتی که تیزهوشی و دردمندی توأمان در وجود یک شاعر پیدا می‌شود، آنچه به دست می‌آید، به اعجاز شباهت دارد. فرخ‌زاد سنت را نمی‌شناخت؛ جهان فرهنگ معاصر را نمی‌شناخت؛ ولی در جامعهٔ مردسالار شدیداً تحقیر شده بود، و هیچ‌چیز بدتر از درد تحقیر نیست؛ و آدم تیزهوش، تحقیر و درد را تحویل می‌گیرد و اگر ذهن خلاق داشته باشد، شاهکار تحویل می‌دهد.

در همان چند سال آغازین دههٔ چهل، صاحب این قلم وظیفهٔ خود دانست که با یک سلسله نوشته‌های به سرعت قلمی شده از آن سایه‌های مهیب، درست در میدان عمل خود آن سایه‌ها، و برای عبرت هم‌نسلان خود و جامعه، مهابت‌زدایی کند. این روند مهابت‌زدایی، یک یا چند عمل بی‌در و پیکر و بی‌برنامه و بی‌هدف نبود. فکر داشت، چارچوب فکری داشت، تئوری داشت و برای بیان اینها زبان تند و تیز و مبارزه‌جو داشت. صاحب این قلم در جایی دیگر به توضیح دلایل خصوصی این مبارزه پرداخته است، و در این جا نمی‌خواهد آن مسائل را تکرار کند. ولی هدف اصلی این بود که کم و کیف و ماهیت آن سایه‌ها معلوم شود، و حاصل چنین کوششی پیدا شدن نوعی واقعیت‌گرایی انتقادی بود که البته با واقعیت‌گرایی به عنوان مکتب ادبی فرق‌های اساسی داشت. غرض از واقعیت‌گرایی انتقادی این بود که موضوع مورد بحث، خواه تئوری شعر، خواه یک شعر، خواه مجموعهٔ شعرهای یک شاعر، و یا تئوری رمان، یک رمان و یا مجموعهٔ قصه‌های کوتاه و بلند یک رمان‌نویس، و یا مجموعهٔ عقاید یک آدم، یا گروهی از آدم‌ها، بطور کامل و عمیق، از هر جهت ممکن بررسی شده، و ماهیت آن، ساختار آن، سطح زیباشناختی آن روشن شود. آن موضوع مورد بحث، ادبیات معاصر بود که واقعیت داشت و درست در برابر چشم همهٔ مخاطبان نوشته می‌شد، چاپ می‌شد و در دسترس قرار می‌گرفت: بررسی واقعی موجودی واقعی، و بردن آن چیز واقعی به یک آزمایشگاه واقعی، و روشن کردن درون و برون، زیر و رو، و ته و توی آن. در حوزهٔ شعر، غرض این بود که روشن شود با در نظر گرفتن تئوری، هدف، چهارچوب، تاریخ، اجتماع، تاریخ ادب معاصر، هم ایران و هم جهان، کدام شاعر بهترین شعرها را گفته است. بت‌هایی که بسیاری از شعرای آن دوران از خود ساخته بودند، برای صاحب این قلم مطرح نبودند. آن بت‌ها درون تعدادی از این شاعران تا لحظهٔ مرگ آنها ماندند و هنوز درون برخی از زنده‌هاشان نفس می‌کشند و با سنگینی سربینشان، آنان را از تحرک

بازمی‌دارند. ولی هدف، شکستن آن بت‌ها در ذهن خواننده و مخاطب و افراد نسل جوانی بود که باید از سینه زدن در پشت‌سر این بت‌ها دست برمی‌داشتند تا شایستگی‌های واقعی آدم‌های شایسته، و شایستگی‌های خود نسل جوان را کشف می‌کردند. و در واقع، چنین هم شد. نقد ادبی به عنوان مدافع و محافظ واقعیت استعدادها و واقعیت شعرهای زیبا، قدم به عرصهٔ هستی گذاشت؛ و به هستی خود ادامه داد؛ و هنوز هم با تکیه بر اصول به هستی خود ادامه می‌دهد. چرا که مجبور است بر اصول تکیه کند؛ به دلیل این که در هر عصری، در صورتی که جدی باشیم، باید به اصل داشتن اصول رجعت کنیم؛ البته در صورتی که اهلیت انتقادی و اهلیت تأکید بر اصول را داشته باشیم. آن مقطع دههٔ چهل، آن چند سال آغازین دههٔ چهل، برای ما اهمیت اساسی دارد. گرچه اصول دگرگون می‌شوند، ولی اصل داشتن اصول در هر عصری دگرگونی‌پذیر نیست.

۱۱ــ در خود نیما قدرت رسیدن به گوش و هوش مردم، در ابتدا چندان قوی نبود. مخاطب فنی شعر نیما، شاعرها بودند و شعرخوان‌های تیزهوش؛ ولی نه هر کسی. برعکس، در شعر شاملو، اخوان، فرخ‌زاد و نادرپور، توان رسیدن به مخاطبان وسیع‌تر، بیش از نیما بود. هر یک از آن چهار شاعر، از راه‌های غیرمستقیم به نیما رسیده بودند. شاملو از قطعات ادبی کم ارزش «آهنگ‌های گمشده»، خود را به زحمت بالا کشیده بود و پس از عبور از حوزهٔ شعر سراسر سیاسی، به نیما رسیده، و بعد از خلال تجربهٔ او عبور کرده، دیگرباره به خود رسیده بود. اخوان، غزل و قصیدهٔ خراسانی به دست راهی یوش شده بود. فرخ‌زاد سه کتاب غیرنیمایی حمیدی‌وار در پشت سر داشت. نادرپور با چارپاره‌سازی به شاخصیت خود دست یافته بود. ولی آتشی، رؤیایی، آزاد، نیستانی، براهنی، خویی و دیگران، مستقیماً از تجربهٔ تجدد، و در واقع تجدد نیمایی، شروع کرده بودند. فرق هست بین رؤیایی و مفتون امینی. رؤیایی از آغاز متجدد بود. مفتون امینی اول غزل و قصیده و مثنوی می‌گفت، بعد به طرف شعر نیمایی آمد، و بعد به طرف شعر بی‌وزن رفت. رؤیایی بی‌آنکه به طرف شعر بی‌وزن رفته باشد، از همان آغاز تا به امروز مدرن مانده است. قضاوتی از این دست قضاوتی ماهوی است و نه زیباشناختی. به دنبال این نیستیم که کدام یک بهتر شعر گفته است. احمدی از آغاز جدید بود. گرچه تحت تأثیر مستقیم شعر نیمایی نبود. مدرن بودن از همان آغاز خطر کردن بسیار بزرگی است. فنون بلاغت کهن به درد بررسی شعر او نمی‌خورد. مدرنیسم مخالف قلمفرسایی است. شعر را از ادبیات جدا می‌داند، و به طور کلی شاعر مدرن کسی است که مشغول کار خویش

است و مخاطب صمیمی فنی است که تنها خود معیارها و اصول آن را می‌شناسد، و یا آدم‌هایی از نوع او آنها را می‌شناسند. به همین دلیل هیچ کدام از شاعران مهم نسلی که در مقطع چرخش دههٔ چهل شروع به چاپ شعر کردند، در سال‌های بلافصل آن مقطع، به آن درجه از شهرت شاعری که شاملو، اخوان، فرخزاد و نادرپور، ــ یعنی جدی‌ترین شاعران حد فاصل نیما و شاعران نسل بعدی ــ رسیده بودند، نرسیدند و در سال‌های بعد، برخی از آنها با نوشتن چیزهای دیگر به آن درجه از آوازه و شهرت که آن چهار نفر رسیده بودند، رسیدند. ولی دو نکته روشن بود. یکی این که این شاعران سرنوشتی شبیه سرنوشت نیما داشتند. یعنی هر کدام به دنبال ساختن زبان و بیان مستقل ــ بدون سابقهٔ ادبی ــ در ساحت مدرنیسم بودند؛ و ثانیاً مدرنیسمی از این دست فضای شعر را وسعت می‌بخشد، ولی خود آن شاعران را، تنها از طریق این نوع شعر، به شهرت افسانه‌ای نمی‌رساند. شعر این شاعران، حتی پیش پاره‌ای از منتقدان جدی، موقعی پذیرفته شد که تعداد بیشماری از شعرخوانان، شعر این شاعران را خوش ساخت‌تر، پرمحتواتر، جدی‌تر و غیرتقلیدی‌تر یافته بودند و فضای منقلب‌تر بر روحیهٔ انقلاب شعری این شاعران، بیش از شعر شاعران بلافاصله پس از نیما صحه می‌گذاشت.

۱۲ــ سرنوشت صاحب این قلم نیز در آن سال‌ها مطرح بود. او در حوزهٔ شاعری، خود را متعلق به نسل بعدی، یعنی نسل آتشی و رؤیایی، می‌دانست و با اعضای نسل خود در ساختن و پرداختن آن نسل شرکت داشت. این تعلق به نسلی درگیر با خود، و درگیر با نسل قبلی و نسلهای آیندهٔ شعری، او را درست در وسط گود ادبیات انداخته بود. ولی بیشترین برخورد و درگیری هر شاعر و نویسنده و منتقدی در ابتدا با افراد خود آن نسل است. به همین دلیل او نمی‌توانست در آن زمان از نسل خود به حد کافی فاصله بگیرد تا راجع به افراد برجستهٔ آن داوری نهایی بکند. آنها نیز نمی‌توانستند از او به حد کافی فاصله بگیرند تا راجع به او داوری منصفانه داشته باشند. گرچه در آن زمان، دقیقاً گفته نمی‌شد که این بخش از یک بحث شعری، تئوریک، و آن بخش، تحلیلی، توصیفی و نقد و انتقادی است، ولی درگیری جدی تئوریک و انتقادی توأمان، با افراد نسل خود صاحب این قلم و نسل قبل از او، نشان می‌داد که او به شعر شاعران همسن و سال خود توجهی را دارد که به شعر حاشیه‌ای نسل قبلی و شعر حاشیه‌ای نسل خود ندارد. مثلاً ضربهٔ کاری بر شعر توللی و توللی‌وارها ضرورت کامل داشت. نسل جوان باید به خود می‌آمد و در برابر عقب‌ماندگی شکل و محتوای این نوع شعر و جهان‌بینی ارتجاعی حاکم بر آن موضع می‌گرفت. مسئله این بود که توللی حاضر نشده بود زحمت بکشد و

جهان را یاد بگیرد، و به همین دلیل، چون غره به استعداد ادب کلاسیک خود بود و از تازگی، تجدد، مدرنیسم، انقلاب اجتماعی و تاریخی و فرهنگی سر درنمی‌آورد و یا از این قبیل امور وحشت داشت، و حتی در برابر آنها موضع گرفته بود، ناگهان برگشت و به مداحی امیر اسدالله علم پرداخت؛ ارتدادی که هیچ شاعر متجددی، پیش از او مرتکب نشده بود. در واقع توللی به اصل ارتجاعی خود رجعت می‌کرد.

صاحب این قلم در سال ۴۲، در بازگشت از شیراز در هواپیما، کتابی را که روز قبل، توللی به او هدیه کرده بود، باز کرد و شعرها را خواند، و در همان آسمان بین شیراز و تهران تصمیم گرفت که در اولین فرصت مقاله‌ای در رد محتویات این کتاب بنویسد. این مقاله دو سه سال بعد، تحت عنوان «نماز میت بر جسد رمانتیسم» نوشته و چاپ شد. مقوله‌ای که در نظام اصطلاحات ادبی صاحب این قلم، بعدها «واقعیت‌گرایی زبانشناختی» خوانده شد، در آن زمان به صورت عملی در حق شعر توللی و امثال او به کار گرفته شده بود. صاحب این قلم، مقدمهٔ آن را شش بار نوشت تا سرانجام توانست واقعیت زندگی دوران جوانی نسل خود را در برابر بی‌واقعیتی شعر و زبان توللی و توللی‌وارها قرار دهد. آن مقاله از نوعی بود که سال‌ها پیش از نگارش آن، شاعران سوررئالیست فرانسه، هنگام مرگ «آناتول فرانس» با هم نوشته، امضا کرده، به عنوان پایان عصر زبان تفاخر نوعی نئوکلاسیسم فرانسوی، گویا بر سر خاک او، خوانده بودند. آن ضربهٔ کاری بر مستعدترین شاعر نیمدار دو سه دهه ضرورت داشت. غرض، اعلام مرگ یک شیوهٔ منحط بود، و به رقص درآوردن شادمانهٔ استخوان‌های رنجور روانشاد نیما یوشیج در برابر نسل جوان، تا ترس جوان از این خلایق به ظاهر غول‌آسا بریزد؛ تا او با اعتماد به نفس بیشتری به کار خود ادامه دهد.

هر نسلی، اگر می‌خواهد شایستهٔ نام خود باشد، باید با حس اعتماد به نفس، با نوعی روحیهٔ ابتهاج، نوعی حرارت و شور درونی متکی بر امکانات و استعدادهای مشترک ذاتی، دست به قلم ببرد، وگرنه در سایهٔ غول‌های تثبیت شدهٔ نسل پیش از خود، پیش از آن که سربلند کند، به خاک خواهد افتاد.

ضربهٔ کاری بر شعر سیاوش کسرایی نیز ضرورت کامل داشت ــ و نویسندهٔ حاضر، هنوز هم بر سر حرف خود در سال ۴۵ راجع به شعر این شاعر ایستاده است. کسرایی و امثال او، هدفی را از بیرون شعر بر شعر تحمیل می‌کردند و بر اساس همین تصور ایدئولوژیکی از شعر، از قافلهٔ شعر واقعی ایران عقب ماندند. البته دیگرانی هم بودند که از بیرون شعر بر شعر تحمیل ایدئولوژی می‌کردند و تعارض این قلم با آنها نیز برقرار

بود، ولی در برخورد با کسرایی و شاعران و نویسندگان حزبی که آنها بدان تعلق داشتند، این مشکل پیوسته وجود داشت که منتقد باید پیه انواع اتهامات را بر تن خود بمالد تا ایرادی کوچک بر شعرها و سایر آثار قلمی آنها بگیرد. کمترین آنها این بود که با حفظ قیافهٔ ظاهر الصلاح شایع می‌کردند که منتقد یا ایرادگیرنده حتماً «ساواکی» است. البته اگر یکی مثل صاحب این قلم، تصمیم می‌گرفت اشاراتی بسیار گذرا بر اشکالات وزنی «آرش کمانگیر» و زبان آن بگیرد، نیروهای شایعه‌پرداز آستین‌ها را از این هم بالاتر می‌زدند و چنین قلمداد می‌کردند که پنتاگون و سیا و موساد می‌خواهند آن حزب، حزب مادر آن، شوروی و اقمار آن را با همین چند ایراد از میان بردارند. صاحب این قلم راجع به این مسایل در ابتدا بکلی معصوم بود و نمی‌دانست که وقتی علیه «آرش کمانگیر» مطلبی نوشت، عملاً دست به اجانب و امپریالیسم داده است؛ و وقتی که در دعوای «کاخ جوانان» و «مربع مرگ» کوشید «نادرپور» را که به تشویق دو شاعر حزبی آن روزگار به «کاخ جوانان» شاه رفته بود، از آنها جدا کند، نمی‌دانست که دشمنی آن حزب را تا پایان عمر برای خود خریده است. مسئله این است که آن حزب، با در اختیار داشتن دو سه شاعر کم استعداد و چند قصه‌نویس مستعد، و یکی دو نقدنویس عقب‌مانده، بیشتر عقب‌ماندگی سیاسی و هنری خود را به رخ می‌کشید و بر کشوری که تحت خفقان وحشی شاهانه دست و پا می‌زد، یک قوزبالاقوز «ژدانفی» می‌تراشید، و در واقع با چیدن تمهیداتی از این دست، دمار از روزگار نویسندهٔ بومی و مستقل و عاصی و انقلابی ــ و اتفاقاً «چپی» آن روزگار درمی‌آورد، و به نام «اردوگاه» سوسیالیسم چشم‌بندی بر سوسیالیسم واقعی می‌زد و نیز چشم‌بندی بر سراسر معرفت‌هایی که در خود ایران و در سراسر جهان آموختنی بودند تا نسل جوان به تعهد دانش یافتن خود و فرزانه شدن بر بی‌فرزانگی‌ها جامهٔ عمل بپوشاند. صاحب این قلم، وقتی که علیه شعر کسرایی مطلب نوشت نمی‌دانست که چه روحیهٔ مافیایی شومی در ساختار و ذات «ژدانفیسم» نهفته است و چگونه این ژدانفیسم، کینهٔ شخصیت ادبی و حتی شهرت آیندهٔ او را به دل گرفته است، به دلیل این که حضرات استالینیست هرگز این خطاها را بر او نبخشودند و شب و روز پس از گذشت آن سال‌ها علیه او توطئه کردند و هنوز هم می‌کنند. غافل از این که به تصدیق شعری که اخیراً از کسرایی در مجلهٔ «آدینه» چاپ شد، وقتی که او فریاد آن دریا را می‌زد، در پشت‌سرش آن دریا در حال خشکیدن بود. خوب! اگر ما در آن زمان، خشکیدن آن دریا را دیدیم و خشکیدن شما را هم به علت دل بستن بی‌جهت و بی‌دلیل به آن گوشزد کردیم، آیا باید شما همسایهٔ دیوار به دیوار خانهٔ خود را جاسوس اجنبی

قلمداد می‌کردید؟ ولی مسئله در مورد کسرایی دقیقاً همان است که صاحب این قلم در همان اواسط دههٔ چهل گفته است: شاعری متوسط. حساب شعر خوب، رمان خوب، نوشتهٔ خوب، از حساب حزب، هر حزبی، جداست؛ و به طور کلی، ادبیاتی که تابع ایدئولوژی باشد، نهایتاً به خود خیانت خواهد کرد، یا خود را خیانت شده خواهد یافت. تجربهٔ تلخ ادبیات رسمی شوروی، و تجربهٔ تلخ ادبیات منبعث از استالینیسم، پیش روی ماست. شاعر و نویسنده، نَفَسی آزاد دارند، و در صورتی که نَفَس واقعاً متعلق به شاعر و نویسنده‌ای درجه یک باشد، هرگز آن را در ایدئولوژی نمی‌توان محبوس کرد. آن نَفَس داغ، ایدئولوژی را به سود هنر خرد می‌کند، چرا که هنر، از همان ابتدای بشریت، بالاتر از همهٔ ایدئولوژی‌ها عمل کرده است، و ایدئولوژی‌ها، پیوسته به دنبال کانالیزه کردن آن بوده‌اند، و همیشه فقط استعدادهای متوسط را به سوی خود جلب کرده‌اند. استعدادهای درجه یک، پرچم مستقل هنر را به دوش گرفته‌اند. هنر در جهتی رفته است در نقطهٔ مقابل سانسور سقراطی و افلاطونی، چه رسد به سانسور استالینی و ژدانفی.

اگرچه این قبیل برخوردها، در آن سال‌ها، با افرادی از نسل گذشته پیش آمد، ولی صاحب این قلم، با افراد نسل خود، به ویژه زبده‌ترین آنها ـ رؤیایی و آتشی ـ معتقد به نوعی «دیالوگ» شرافتمندانه بود، حتی اگر در پاره‌ای موارد این «دیالوگ» تبدیل به برخوردهای عصبی می‌شد. طبیعی است که «دیالوگ» با کسی می‌تواند باشد که تأثیر می‌پذیرد و تأثیر می‌گذارد؛ و این نوع «دیالوگ» را فقط می‌شد با کسانی برقرار کرد که از نسل قبلی به عصر نسل او رسیده بودند، و در صحنه، حی و حاضر، نفس می‌کشیدند؛ و یا می‌شد آن را با کسی برقرار کرد که از نسل خود آدم باشد، و هنگام شکل‌گیری ذهن و جهان‌بینی یک نسل در «دیالوگ»، ولو «دیالوگ» تند و تیز، شرکت کند. بخش اعظم «جدال‌ها»، با توهمات رسوب کرده در ذهن مردم و بت‌های شعری بود، و بخش اعظم «جدل‌ها» و گفت و گوها با نسل خود نویسنده. گرچه شهرت هرگز معیار نیست؛ ولی خود بودن و بین مردم بودن و حفظ ویژگی‌های هنری و شعری و نویسندگی در شهرت شاعری، یک موضوع است؛ و ساده گرفتن کار هنری و شعری، رشوه دادن به ساده‌اندیشی عوامانه و عامیانه برای گشودن قلب مردم و تسخیر آن، موضوعی دیگر. هرگز نمی‌توان هم به جهان‌بینی نخستین اعتقاد داشت و هم «جهان‌بینی» دوم را به عنوان یک اصل موجود پذیرفت. قرار نیست شعر تا سطح عوام پایین برود؛ قرار است عوام تربیت شوند، و راه تربیت عوام، اول باسواد کردن آنهاست؛ و بعد با فرهنگ کردن آنها؛ و می‌توان آنها را آموزش شعری هم داد، طوری که قدرت درک شعر واقعی را هم پیدا

کنند. رشوه دادن به بیسوادی شعری عوام، بدترین نوع عوام‌فریبی است. این بیسوادی سطوح مختلف دارد. عده‌ای بیسوادان بورژوازی را هدف می‌گیرند، مثل توللی و مشیری؛ و عده‌ای دیگر بیسوادی مردم فقیر را هدف می‌گیرند. و به هر حال، هر دو عوام‌فریب‌اند. به دلیل این که هر دو طبقه، عوام‌الناس خود را دارند. و اگر مردم بیسواد را فریب می‌توان داد، و اگر بورژوازی بیسواد را هم می‌توان فریب داد، شاعر آنها، در واقع «عوام‌الشعرا» است.

از این بابت، لازم است به موقعیت فریدون مشیری اشاره شود. فریدون مشیری در طول چهل سال گذشته، شاعر معروفی بوده است. ولی راقم این سطور مجبور است به صراحت این نکته را بگوید که آن چه او در اواسط دههٔ چهل راجع به شعر مشیری گفته است، دربارهٔ شعر مشیری، بطور کلی، حتی امروز هم صادق است. مشیری شخصاً آدمی صمیمی و دوست داشتنی است؛ ولی شاعر کسی است که موقع شعر گفتن، تخیل و تفکر هم به کار ببرد، و این به کارگیری تخیل و تفکر موقع شعر گفتن حس شود؛ یعنی شعر حسی باشد، نه احساساتی. و حسی بودن با احساساتی شدن فرق می‌کند. حتی اگر مشیری، تحت تأثیر نقد ادبی آن دوران، در کنار شعر به اصطلاح تغزلی مشیری‌وار، و نه شعر تغزلی حسی، به سوی شعر اجتماعی هم آمده باشد، صورت قضیه هنوز هم فرقی نکرده است. مسئله این است: نوع نگرش شاعر به هنر شعر چیست؟ آیا شعر او شعر است یا شعر نیست؟ از دو شاعر هم‌سن و سال، و هر دو معروف، راقم این سطور، در همان آغاز دههٔ چهل، شاملو را برگزید و مشیری را برنگزید. آن گزینش، تاریخ‌ساز بود؛ یکی به دلیل خود شاملو و خود مشیری، که اولی در ساختن آن تاریخ شعر از طریق نوع شعری که خود می‌گفت، مؤثر بود؛ و دومی نبود؛ و دیگری به دلیل این که تاریخ شعر این بیست تا سی سال گذشته، شاملو را برگزیده، مشیری را جا گذاشته است. برخلاف ادعای آقای مشیری، در یکی از مجلات «ادبی»یِ طرفدار شعر عوام، نظر صاحب این قلم، سر مویی راجع به شعر او در طول این دو سه دهه عوض نشده است؛ حتی اگر مضمون شعر او تحت تأثیر نقدهای آن زمان صاحب این قلم دگرگون شده باشد. دگرگونی مضمون کافی نیست. «چه می‌گویم» در شعر، به تنهایی مطرح نیست. شعر، مقاله نیست؛ «چگونه، آن چه را که می‌گویم می‌گویم» مطرح است. شعر جدید نوعی نگرش است؛ و چکیدهٔ این نگرش در تک‌تک کلمات شاعر تبلور می‌یابد. وقتی که شاعر جدید باشی، سراسر جهان، حتی هر چه در آن از عهد دقیانوس به این‌ور قدیمی بود، جدید می‌شود. این نگرش، گرچه گهگاه در سطری یا بیتی از کار یک شاعر معاصر دیده

می‌شود ــ و مشیری نیز از این قاعده مستثنی نیست ــ ولی تا زمانی که آن نگرش با جامعیت و شمول کامل، اثر را در خود غرق نکرده، و شاعر از درون، با حسی از آمیزش و آویزش با زبان، اثر را خلق نکرده، نمی‌توان او را شاعر معاصر و شاعر جدید خواند. این نکته در مورد شعر شاملو به صورتی، شعر فرخ‌زاد به صورتی دیگر، شعر احمدرضا احمدی، به صورتی دیگر، و شعر رؤیایی و آتشی به صور دیگر صادق است؛ ولی در مورد شعر توللی، مشیری، سایه و کسرایی، صادق نیست. در مورد توللی و کسرایی باید اضافه کنم که نقد ادبی جدی راجع به اینان، از اواسط دههٔ چهل تا به امروز، بر سر حرف صاحب این قلم توقف کرده است. به «سایه» کم پرداخته‌ام و در آینده کمی به او خواهم پرداخت؛ به ویژه در ارتباط با شکل غزل، و در مقام مقایسه با غزلسرایی دیگر؛ ولی قبلاً باید مسائلی را که حیاتی‌تر است عنوان کنم تا بتوانم راحت‌تر به مقولات دیگر بپردازم. برای آن که نسل بی‌سن امروز و آینده راحت نفس بکشد و با وجدانی پاک و نو، و پر و شاد، به کار خود سر و سامان دهد، باید قاره‌های گمشدهٔ امکانات تجدد ادبی را از اعماق زمان ادبی خود بیرون بکشیم و در برابر او بگذاریم و به رؤیت ذهنیت او برسانیم. چرا که: زمان می‌گذرد.*

سال ۷۰ ــ تهران

* این مقاله را مقالات دیگر این کتاب تا حدودی تکمیل می‌کند. ولی هنوز بخشهای مربوط به تأثیرپذیری شاعران و نسلها، و مقایسه غزل سایه با غزل دیگران آماده نبود تا در این جا چاپ شود. ر ـ ب.

یک گفتگو

گفتگویی که می‌خوانید در بهار سال ۱۹۹۲ توسط تلویزیون «ندا» در برلین ضبط و پخش شده است، سؤالها از آقای احسان جعفری است.

احسان جعفری ـ دکتر رضا براهنی، نویسنده، شاعر و منتقد ادبی ایران که برای سخنرانی راجع به ادبیات معاصر ایران در دانشگاه آکسفورد انگلستان به سر می‌بردند، سفری داشتند به شهرهای مختلف آلمان، از جمله برلین. و گفت‌وگوها و سخنرانی‌هایی را در این شهرها برگزار کردند.

ما این فرصت را مغتنم شمردیم و از آقای دکتر براهنی خواهش کردیم که با ایشان به گفت‌وگویی کوتاه بنشینیم و از ایشان خیلی تشکر می‌کنیم که دعوت ما را پذیرفتند.

ـ خواهش می‌کنم.

احسان جعفری ـ من اجازه می‌خواهم که ابتدا آقای دکتر براهنی را برای حدّاقل، نسل دوّم ایرانی‌ها که در خارج از کشور زندگی می‌کنند، که این جا بزرگ شدند و ارتباط کم‌تری با جامعهٔ ایران دارند به اختصار بشناسانیم. البته ایشان را تعداد زیادی از ایرانی‌ها در خارج می‌شناسند.

دکتر براهنی، همانطور که اشاره کردم، نویسنده، شاعر و ناقد ادبی هستند که کتابهای زیادی در این زمینه نوشته‌اند از جمله: «طلا در مس»، «قصه‌نویسی» و «کیمیا و خاک»، که طی سال‌های متمادی در ایران به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند. دکتر براهنی، در دنیای نقد ادبی جهت‌دهنده بوده‌اند. از رمان‌های ایشان، مطرح‌ترینشان: «آواز کشتگان» و «رازهای

سرزمین من» است که این رمان دوم یکی از پرفروش‌ترین رمان‌ها به زبان فارسی بوده که در سال ۱۳۶۶ به چاپ رسیده و تاکنون چند بار تجدید چاپ شده است. جدا از این می‌توانیم دربارهٔ شعر آقای براهنی صحبت کنیم. کتاب‌هایی که از ایشان در این زمینه قبل از انقلاب در ایران منتشر شده، یک دوره از زندگی شعری ایشان را تشکیل می‌دهد، و بعد از انقلاب پنج یا شش کتاب در این زمینه از ایشان به چاپ رسیده که مهم‌ترین آنها «اسماعیل»، «بیا کنار پنجره» هستند، و «یار خوش چیزی است»، و این سوّمی، حتّی به زبان ترکی آذربایجانی نیز ترجمه شده است. آقای براهنی آثار تحقیقی بسیاری دارند و نیز آثاری به صورت خاطره که برخی از آنها به زبان انگلیسی نوشته و یا ترجمه شده‌اند، مانند: «آدمخواران تاجدار» که حتی به زبان آلمانی نیز ترجمه شده است. مقدّمهٔ این کتاب را «ای. اِل. دکترو» نویسندهٔ «رگتایم» نوشته که شایان توجه است. کتاب دیگر ایشان که در ابتدا به فارسی نگارش شده و سپس از طریق خود ایشان به انگلیسی برگردانده شده، «تاریخ مذکر» است که به زبان آلمانی نیز ترجمه شده است. «ظل‌الله»، مجموعهٔ شعرهای زندان دوران شاه ایشان است که دانشگاه «ایندیانا» آن را به انگلیسی منتشر کرده است. دکتر براهنی در طول سال‌های متمادی در دانشگاه‌های «مریلند»، «ایندیانا»، «آکسفورد» و چند دانشگاه دیگر به امر تدریس مشغول بودند. و در عین حال در دانشگاه تهران در گذشته مقام استادی داشتند و در دانشگاه‌های بزرگی مانند: «هاروارد»، «کالیفرنیا»، «ام‌آی‌تی»، «پرینستون» «تگزاس» «شیکاگو» و دانشگاههای نیویورک، مانند: «کلمبیا» و دانشگاه «نیویورک» به سخنرانی و شعرخوانی پرداخته‌اند.

آقای براهنی یکی از پایه‌گذاران کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۴۷ بوده‌اند. ایشان رئیس افتخاری «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران» بوده‌اند که مقر آن در زمان شاه در نیویورک بوده است. عضو انجمن بین‌المللی قلم، و همچنین برندهٔ جایزهٔ «بهترین روزنامه‌نگار سال در مسایل انسانی» در سال ۱۹۷۷ در آمریکا بوده‌اند. ایشان در معتبرترین مجلات ادبی دنیا مانند: «نیویورک ریویو آو بوکز»، «تایمز لیتررری ساپلیمنت»، مقالات و اشعاری به چاپ رسانده‌اند. یک شعر معروف از ایشان در مجلهٔ «تایم»، Time در سال ۱۹۷۶ در شمارهٔ مخصوص شکنجه به چاپ رسیده، و در آمریکا با مصاحبه‌گران معروف، مانند «باربارا والترز»، از شبکهٔ تلویزیونی .N.B.C در سال ۱۹۷۶، و دیگران مصاحبه‌هایی در مورد مسایل ادبی و سیاسی ایران داشته‌اند. آثار ایشان به زبان‌های انگلیسی، آلمانی، فرانسه، اسپانیولی، عربی، ترکی، یونانی، صربوکراتی و اردو و دیگر زبان‌های رایج دنیا ترجمه شده است. خوب، در این، به اصطلاح، پرداخت به

فعالیت‌های ادبی، فرهنگی، علمی شما، آقای براهنی، اجازه بدهید بپردازیم به آن چیزی که شاید پیشتر برای روشنفکران و کسانی که در خارج کشور زندگی می‌کنند مطرح بوده است.

و آن کار بزرگ «نقد ادبی» شماست که در چند دههٔ گذشته جهت‌دهنده و قوام‌دهندهٔ حیات نقد ادبی ایران بوده است، که مانند آن به طور مشخص، پیش از شروع کار شما وجود نداشته، مانند کتابهایی که برشمردیم، مثلاً «طلا در مس» و دیگر کتاب‌هایتان که در این زمینه نوشته‌اید. لطفاً به طور خیلی کوتاه اگر می‌توانید توضیح بدهید که به طور کلی نقد ادبی چیست؟ و تئوری نقد ادبی کدام است؟

ـ ضمن تشکر از شما بابت این مقدمهٔ بسیار مفصل، کارهای ناچیزی که من در زمینهٔ نقد ادبی کردم بیشتر به دلیل نیاز جامعهٔ ما بوده است. من از سال ۱۳۳۹ به بعد وقتی که به تهران رفتم و در آن جا ساکن شدم، در برخورد با شعرا و نویسندگان و مجامع فرهنگی ایران به طور کلی به این نتیجه رسیدم که لازم است بعضی از مسایل به طور جدّی تعریف بشود. در نتیجه یک بخش از نقد ادبی من تعریف مسایل است. این تعریف مسائل بخش تئوریک ادبیات است. مثلاً در اوّل «طلا در مس»، شعر را تعریف می‌کنیم. شکل شعر را تعریف می‌کنیم. تدابیر و امکانات اساسی شعر را، ابزارهایی را که شعر از آن‌ها استفاده می‌کند، این‌ها را تعریف می‌کنیم، با مثال‌های فراوان. این مثال‌ها ممکن است که از شعر کلاسیک فارسی باشد، ممکن است که از شعر جدید باشد و یا ممکن است از شعر غربی باشد. شعر هر جا. ولی به هر طریق برای به اصطلاح تقویت کردن آن حسیّت تئوریک و تعریف ابزارهای اولیه و مکانیزم‌های شاعری لازم است. و بعد در بخش دوّم «طلا در مس»، مسئلهٔ شناسایی خود شعرها و شعرا و کارهایشان پیش می‌آید و البته طبیعی است که بین تئوری و بررسی شعر، یک رابطهٔ تنگاتنگ وجود دارد. این کار در «قصّه‌نویسی» به صورت دیگری اتفاق می‌افتد. در قصّه‌نویسی، ساختار رمان و ساختار قصه کوتاه مطرح است. باید این‌ها تعریف بشود و اجزای متشکلهٔ یک ساختار بررسی شود. آن موقع کلمهٔ «ساختار» هنوز ساخته نشده بود، در نتیجه، از کلمه‌ای استفاده می‌کردیم به نام «ساختمان». البته من خیلی خوشحالم که بعدها کلمهٔ «ساختار» افتاد توی دهنها و سر زبانها، و ما هم از آن راحت استفاده می‌کنیم.

طبیعی است که در زمانی که من تئوری می‌نوشتم، دو چیز به صورت جدی مطرح بود: یکی تجدد بود و دیگری تعهد. که ترکیب این دو تا بیشتر برای من مطرح بود. من می‌دیدم هر جا که تجدد فقط به خاطر خود تجدد مطرح است، نقصی وجود دارد و هر

جا که تعهد فقط به خاطر خود تعهد مطرح است، باز هم نقصی وجود دارد. به همین دلیل تجدد و تعهد با هم به صورت تئوریک برای ما مطرح بود، به این معنی که وقتی شما می‌دیدید که هستی در یک جایی مشکلی دارد، شعر گفتن دربارهٔ این هستی تبدیل می‌شد به یک تجربهٔ تنگاتنگ با خود این هستی. در نتیجه زبان مدام از هستی می‌گرفت و به هستی پس می‌داد. شکلهایی که از گذشته آمده بودند به هیچ‌وجه نمی‌توانستند این به اصطلاح هستی جدیدی را که ما پیدا کرده بودیم، و آن دینامیسم خاصی را که در جامعه، تاریخ، روابط انسانی و درون انسانها مطرح بود، بیان کنند. در نتیجه فرم به صورت تجربی برای اولین بار مطرح شد. در «بوف کور» این حسیّت تجربی بود، در شعرهای نیما این حسیّت تجربی بود، و هرگز کسی نیامده بود اینها را از نظر تئوریک بررسی کند و ببیند که چگونه این حسیّت تبدیل شده به شکل، به نوع خاص ادبی، و ارتباط کمی و کیفی این شکلها با ابزارها و تمهیدات ادبی چیست. به همین دلیل است که می‌گویم تجدد و تعهد هر دو از سال ۱۳۴۰ به بعد به صورت جدی مطرح شد. طبیعی است که بعداً من در اصول تئوریک شعر و رمان‌نویسی و حتی به طور کلّی تئوری بررسی ادبی، تجدیدنظرهای دیگری را قایل شدم. مخصوصاً در طول این ۱۵ سال گذشته و علی‌الخصوص در طول ۱۳ سال گذشته، من مسئله‌ای را در ایران عنوان کردم که بیشتر هم ارتباط داشت با مسایلی که در طول این ۲۰ سال گذشته در فرهنگ غرب هم مطرح شده بود و آن عبارت بود از چیزی که بهش می‌گویند «بوطیقا» و یا تئوریها، شیوه‌ها و استراتژیهای بررسی «ادبیّت» ادبی، یعنی ادبیات جدا از بقیهٔ مسایل، جدا از تاریخ، جدا از اجتماع، جدا از روانشناسی نویسنده و حتی جدا از تاریخ و ادبیات چگونه ساخته شده؛ یعنی پدیدهٔ ادبی به عنوان ساختار یا مجموعهٔ ساختارها و سبکها چه نوع چیزی است. به همین دلیل از داخل این مباحث، یک تئوری ادبی به وجود آمده است. بخشی از این تئوری ادبی در کتاب «کیمیا و خاک» هست و یک بخش از آن در کتاب «بوطیقای قصّه‌نویسی» که مکمل قصّه‌نویسی ۲۵ سال پیش است، و یک مقداری هم در «بحران رهبری نقد ادبی» که درخواهد آمد و متن کامل «طلا در مس» که دو سه ماه دیگر در تهران درخواهد آمد، و کتابی است تقریباً در حدود دو هزار صفحه. هم متون قبلی هست در آن کتاب و هم متون جدیدی که با مکانیسمها و تئوری‌های جدید نوشته شده. این‌ها همه در آن کتاب خواهد بود، و نیز در کتاب «هستی‌شناسی ادبی» که مجموعهٔ صد و هفتاد نوار پیاده شدهٔ کلاسهای درس خصوصی من است که به صورت یک کتاب چند جلدی توسط دو ناشر معتبر در تهران منتشر خواهد شد.

ـ آقای براهنی، من اجازه می‌خواهم یک مقدار روی این مسئله توقف کنیم. در ارتباط با نقد ادبی، همان‌طور که خودتان بهتر از من می‌دانید، در ایران، آن طور که باید و شاید جز شما و چند نفر معدودی دیگران به این امر نپرداختند. در واقع می‌شود گفت که شما آورندهٔ نقد ادبی علمی به شکل سیستماتیک در جامعهٔ ایران هستید. منتها در واقع من می‌خواستم در ارتباط با حیات یا فعالیت نقد ادبی در رشد و گسترش ادبیات یک جامعه یک مقدار توضیح بدهید.

ـ معمولاً در جوامعی که به صورت دموکراتیک اداره می‌شوند، یعنی جوامعی که در آنها بحث دربارهٔ مسایل، به صورت مستقل و آزادانه برای اشخاص، فوق‌العاده اهمیت دارد، انتقال وتبادل اندیشه وجود دارد. در همهٔ حوزه‌ها. ولی من فقط به حوزهٔ نقد ادبی بپردازم. مثلاً شما یک کتاب چاپ می‌کنید. مسلماً انتظار دارید که در همان روز، روزنامه‌ها کتاب را بررسی کنند. این در خیلی جاها مطرح است. در فرانسه مطرح است، در آمریکا مطرح است، در انگلیس مطرح است و شکی نیست که در آلمان هم مطرح است. و در عین حال انتظار دارید در صورتی که کتابتان خوب شناخته شد، در مجلات هفتگی هم بررسی بشود، ولی بررسی مجلهٔ هفتگی با بررسی روزنامه فرق می‌کند. هر قدر که ما وقت بیشتری برای بررسی و بحث یک کتاب پیدا می‌کنیم آن بررسی دقیق‌تر می‌شود، یعنی بررسی روزانه یا روزنامه یک نوع معرفی است؛ بررسی هفتگی هم یک مقدار معرفی است با یک مقدار نقد و انتقاد. ولی موقعی که شما می‌رسید به بررسی و انتقاد مجلات ماهانه یا مخصوصاً مجلات فصلی یا فصلنامه‌ها، آن جا قضیه کاملاً فرق می‌کند؛ شما بین نقد ادبی و تئوری مدام در حال نوسان هستید ولی وظیفهٔ اصلی نقد ادبی یک چیز است و وظیفهٔ تئوری چیزی دیگر: نقد ادبی یک اثر ادبی را معرفی می‌کند یا چند شعر را معرفی می‌کند یا یک رمان را معرفی می‌کند. طبیعی است که یک مقدار داده‌های تئوریک را هم بررسی می‌کند که بر اساس آن داده‌ها یک اثر ادبی را بررسی بکند. در حالی که تئوری ادبی در شرایط حاضر ـ آن چیزی که الآن بیشتر مطرح شده، و اهمیت دارد برای همهٔ ما ـ این است که تئوریسین از آثار ادبی، یعنی فرض کنید از شعر حافظ یا شعر نیما یا شعر فروغ فرخزاد، ساختار تک‌تک آثار آنها را استخراج بکند، و بعد ببیند که وجوه اشتراک این ساختارها در کجا است. این‌ها را به صورت مجرد دربیاورد و بعد فرمول شکل گرفتن این آثار را در زبان و در تدابیر اصلی بیان ادبی بیان بکند. به این می‌گویند: «بوطیقا»ی ادبیات، یا به اصطلاح صناعات ادبی ادبیات. چنین چیزی را به این صورت ما هیچ‌گاه در گذشته نداشتیم. و در کارهای خود من، بخش‌های

اول «طلا در مس» و بخش‌های اول «قصه‌نویسی» به این مسایل می‌پرداخت. ولی عمق قضیه بعدها در فرهنگ جهان مطرح شده و طبیعی است که برای من هم در طول این بیست سال گذشته بیشتر مطرح شده است. بخشی از فرهنگ جهان هست که شروع می‌شود با فرم‌شناسان روس. فرم‌شناسان روس از سال ۱۹۱۷ تا ۱۹۳۰ فعالیت داشتند که با کار «یاکوبسون» و «اشکلوفسکی» شروع می‌شود و با «ولادیمیر پروپ» و «میخائیل باختین» ادامه پیدا می‌کند. اینها را رئالیست ـ سوسیالیستهای روس توی سرشان زدند؛ بعد استالینیسم آمد و این‌ها را سرکوب کرد. در نتیجه اینها یا به ممالک دیگر مهاجرت کردند و یا این که به طور کلی فرم‌شناسی در روسیه در بسیاری از حوزه‌ها دچار توقف شد. از آن‌جا مکتب «پراگ» به وجود آمد. از مکتب پراگ و ترکیب مقولات دیگر، نهایتاً مکتب ساختارشناسی فرانسه به وجود آمد و بعد مکاتب دیگری مثل تحقیق بوطیقایی[1] و یا «ساختارزدایی»[2] و در عین حال مکاتب بعد از ساختار به وجود آمد. این‌ها مسایل اساسی است که به نظر من باید بشناسیم، خصوصاً که بعضی از این تحقیقات راجع به فرهنگ ما، یا فرهنگ شرق صورت گرفته است. مثلاً آن داستان خریدن پوست گاو و بعد قطعه‌قطعه کردن و کشیدن قطعات به دوز یک کوه یا قلعه، یعنی داستان معروف مربوط به حسن صباح. اشکلوفسکی، دهها نسخه و برداشت مختلف از ساختار این داستان را از جاهای مختلف گیر آورده که داستان حسن صباح هم یکی از نسخه‌هاست. اشکلوفسکی مجموع این داستانها را با یکدیگر مقایسه کرده و در نهایت در این نوع داستان، به دنبال استخراج کردن مشخصات غایی و نهایی متن رفته است. «ولادیمیر پروپ» در «ریخت‌شناسی قصه» و یا حکایت، در مورد طبقه‌شناسی حوادث حکایات روس به کار مشابه، حتی مهم‌تری، دست زده، یعنی ماهیت روند حوادث همهٔ حکایات را به چند عمل ساده و دائمی تقلیل داده است. وظیفهٔ تئوری، استخراج آن اختلافات و مشترکات آثار ادبی با هم است؛ وظیفهٔ نقد ادبی، با استفاده از تئوری، عبارت است از بررسی اثری که پیش روی ما قرار داده شده، یا یک مجموعهٔ شعر یا مجموعهٔ قصه یا یک رمان که در برابر ماست. کار تئوری استخراج موازین و اصول کار متون است. کار نقد ادبی تفسیر و بررسی یک متن خاص است.

ـ آقای براهنی، من می‌خواستم یک سؤال مشخص‌تر مطرح بکنم. در واقع درست است که ما این صنعت نقد ادبی را به آن مفهوم نداشتیم و هنوز هم آن طور که باید و شاید در جامعهٔ ادبی ایران فراگیر نیست ولی می‌توان ادعا کرد که در واقع این‌گونه ساختارگرایی یا بیرون کشیدن ساختارها از قصص گذشته، بحثش برمی‌گردد به

قصه‌نویسی در کشورهایی مثل ما که از طریق ساختارشناس‌هایی مثل لوی ـ اشتروس و یا دیگران استخراج شده و در واقع همه‌گیر شده. حداقل در برخی از آثار ادبیات پیشرفتهٔ اروپایی و آمریکایی.

ـ حالا چیزی که مطرح است و خیلی هم مطرح است، این است که در گذشته، به دلیل راسیسم (نژادپرستی) بنیادی غربی‌ها، در ارتباط با ادبیات شرق و ادبیات آفریقا، همیشه اینها را به مراحل مختلف تقسیم‌بندی می‌کردند، مثلاً فکر می‌کردند که فرهنگ آفریقایی یک فرهنگ وحشی است، یا فرض کنید آسیایی‌ها فرهنگ عقب‌مانده‌ای دارند، یا تصور می‌کردند که مثلاً سرخپوست‌ها به طور کلی انسانیت درست و حسابی ندارند. بعضی از متفکران این را به کلی به هم زدند. یکی از کسانی که این جریان را به هم زد، انسان‌شناس بزرگ فرانسوی، لوی اشتروس است. لوی اشتروس آمده نشان داده که به طور کلی ما فرهنگ عقب‌مانده و فرهنگ پیشرفته به آن صورت که مثلاً در فرهنگ اروپا تصور می‌شد، نمی‌توانیم داشته باشیم. علتش این است که اگر به بنیاد این فرهنگ‌ها بپردازیم خواهیم دید که این فرهنگ‌ها همه با هم در یک جایی هم‌زمان می‌شوند، یعنی فرهنگ سرخپوست و فرهنگ هندی در هندوستان و فرهنگِ ـ فرض کنید، ساختار اودیپ در یونان، با هم مشترکات خاصی دارند که این مشترکات را شما وقتی که کنار هم قرار می‌دهید به هیچ‌وجه به فرانسوی نسبت پیشرفتگی و به سرخپوست نسبت عقب‌ماندگی نمی‌توان داد. به همین دلیل هم هست که در ساختارشناسی، مراحل مختلف تاریخی به هم نزدیک می‌شود و در نتیجه شما صورت نوعی انسان را به طور کامل می‌بینید. مثلاً یکی از مشکلاتی که در شناسایی فردوسی، یعنی شاهنامهٔ فردوسی وجود دارد این است که همه فکر کرده‌اند شاید فردوسی در بخش ابتدایی، در بخش اسطوره و در بخش افسانه، و در بخش تاریخ که چهار دورهٔ مشخص شاهنامهٔ فردوسی هست، باید حتماً مراحل مختلف تاریخی را مو به مو بررسی می‌کرد و دقیقاً می‌نوشت. فردوسی ضمن این که این کارها را کرده، یک کار دیگر هم کرده و آن این است که در ارتباط زال با رستم همان ارتباط رستم با سهراب را هم دیده است. در ارتباط ضحاک با جوان‌ها همان ارتباط رستم با اسفندیار را هم دیده است. استخراج این مشترکات، در واقع، هر قصهٔ شاهنامهٔ فردوسی را تبدیل می‌کند به کل متن. یعنی یک متن مساوی است با کل متن. یک داستان، ساختارش هم‌زمان می‌شود با ساختار بقیهٔ داستان‌ها. در نتیجه می‌بینید که این‌ها با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. اگر شما همان را بیارید در اثری مثل «بوف کور» یا بعداً بیارید در اثری مثل «رازهای

سرزمین من»، این جا هم می‌بینید که ساختارها با یکدیگر تداخل می‌کنند، از خلال هم رد می‌شوند، یکدیگر را تغییر می‌دهند و نهایتاً موقعی که شما می‌رسید به تئوری، می‌بینید که ساختارها مشترکات عجیبی با هم دارند. با وجود این که آدم‌ها اسمشان عوض می‌شود، حوادث اسمش عوض می‌شود و زمانها با هم فرق می‌کند. آن چه که اهمیت پیدا می‌کند این است که انسان هم به صورت «سنکرونیک» یعنی «هم‌زمان»، و هم به صورت «دیاکرونیک» یعنی «درزمان»، حرکت می‌کند. انسان از ترکیب این دو تا به وجود می‌آید. تاریخی که حرکت می‌کند، ساختاری برای خودش دارد که آن ساختار دایمی است ولی تاریخ حرکت می‌کند و دارای ساختار است. تمام قصه‌ها از اوّل تا آخر حرکت که می‌کنند دارای مشترکات ساختاری هستند.

ـ آقای براهنی در مورد تئوری و نقد ادبی، اگر اجازه بدهید یک بار مسئله را مشخص‌تر بکنیم و وارد ادبیات «ایرانیِ معاصر»، آن طور که خودتان به آن اشاره می‌کنید و در سخنرانی اخیرتان هم به آن اشاره کردید، بشویم.

من می‌خواستم از شما خواهش بکنم که بگویید این ادبیات «ایرانی معاصر» چیست و وجه مشخصه‌اش چه هست؟

ـ من معتقدم که ایرانی بودن یک نوع به اصطلاح ذهنیت خاص است، یک نوع جهان‌بینی است.

منظورتان ذهن تاریخی است؟

ـ نخیر. ذهنیت به طور عام، این ذهنیت ممکن است که یک بخشش تاریخی باشد، یک بخشش فرهنگی باشد و مربوط باشد به حال و هوا و برخورد اشخاص و مثلاً برخورد عاطفی، برخورد روانی و مجموع این‌ها، و به طور کلی ایرانی بودن یک نوع بینش است و یک ذهنیت است. یعنی موقعی که من می‌گویم «ایرانیِ معاصر» منظورم این است که هم ایرانی باشد و هم معاصر. یعنی خیلی از ایرانی‌ها در عصر ما زندگی می‌کنند ولی معاصر نیستند، در حالی که ایرانی بودن چیزی است و معاصر بودن هم چیز دیگری است. از یک نظر من بیشتر توجه دارم به تدابیر فرهنگی و تدابیر ادبی که به کار گرفته می‌شود. مثلاً گاهی ما می‌گوییم موسیقی معاصر. آیا موسیقی معاصر همان موسیقی‌ای است که ردیف و گوشه و این‌ها را به همان صورتی که در گذشته وجود داشته به کار می‌گیرد، یا این که در موسیقی معاصر حتماً یک مسئلهٔ دیگری مطرح است؟ مثلاً موقعی که ما می‌گوییم ادبیات معاصر، یا شعر معاصر، می‌دانیم که در شعر معاصر هارمونی عوض شده است. هارمونی در گذشته در یک بیت بود. در شعر فارسی در یک بیت بود

ولی در شعر جدید هارمونی در کل شعر است. حتی بعد از نیما به نظر من هارمونی شعر عوض شده، یعنی یا پیدایش چیزی مثل انقلاب، این هارمونی دگرگون شده است، ما نمی‌توانیم شعرهای تک صدایی داشته باشیم و باید شعرهای چند صدایی داشته باشیم. به همین دلیل هم هست که من در شعرهای جدیدم هارمونی را به صورت «پولیفونیک» یا چند صدایی، و «پولیمورفیک» یا چند شکلی ارائه می‌دهم. در حالی که مثلاً در شعر نیما بیشتر یک صدا وجود دارد و یا دو یا سه صدا است، منتها آن صداها همه‌شان در یک وزن حرف می‌زنند. و چون صدا موقعی که حرف می‌زند باید از آن وزن خارج بشود تا این که هویت مستقلی پیدا بکند و در شعر نیما این اتفاق نمی‌افتد، شعر نیما هم با در نظر گرفتن تفکّرهای جدیدی که راجع به هارمونی ما پیدا کردیم نسبت به تصور ما، مال گذشته است. از این بابت من اعتقاد دارم که ما در طول زمان یک حرکتی می‌کنیم. جلو می‌رویم. تفکر هارمونی از بین نرفته ولی هارمونی عوض شده. همان طور که در شعر حافظ هم هست، در شعر نیما هم هست، در شعر معاصر هم هست، تفکر هارمونی وجود دارد ولی هارمونی‌ای که در شعر حافظ هست، هارمونی‌ای که در شعر نیما هست، هارمونی‌ای که در کارهای اخیر شعرای مختلف ایران هست، این‌ها با یکدیگر فرق می‌کند، یعنی شما نمی‌توانید تفکر هارمونی را از بین ببرید. مثلاً موقعی که ما می‌گوییم موسیقی ایران، یا رمان ایران، معاصر هست یا نه، این نکته‌ها را باید در نظر بگیریم. فرض کنید رمانی بود که بالزاک می‌نوشت. این رمان از یک زمان شروع می‌شد و در یک زمان دیگر هم خاتمه پیدا می‌کرد. یک رمان ممکن است در طول یک سال یا پنج سال اتفاق بیفتد. از اوّل پنج سال شروع می‌شود و در آخر پنج سال تمام می‌شود و این مسایلی که در یک جای دیگر اتفاق افتاده بود، در خارج از آن محدودهٔ پنج سال اتفاق نمی‌افتاد. وقتی که ما می‌گوییم که یک رمان رئالیستی به این معنا رمان کهنه‌ای است، به این معنی ما می‌گوییم که شما در عصر ما نمی‌توانید یک رمان را از یک زمان شروع کنید و در زمان دیگری تمام کنید. علتش ذهن انسان است. ذهن انسان شدیداً در دوران ما تکان خورده، این تکان خوردن یک ناموزونی در ارکان هستی ما ایجاد کرده. این تکان، این ناموزونی، ارزشهای جدیدی را به ما معرفی کرده. در گذشته، ما با ارزش‌هایی سروکار داشتیم که ارزش‌های مطلق شناخته می‌شد. با پیدایش انقلاب، این ارزش‌ها، ارزشهای گذشته به صورت نسبی مطرح شدند. مطلقیت خود را از دست دادند. در واقع وظیفهٔ هر انقلابی عبارت است از خارج ساختن ارزشهای مطلق از حوزهٔ مطلقیت و بردن آنها به حوزهٔ نسبیت. در طول صد سال گذشته این مسئله برای ما مطرح بوده که ما

خودمان را با قانون اساسی یک مملکت دیگر می‌سنجیدیم و قصد داشتیم ببینیم قانون اساسی ما هم می‌تواند مثل آن قانون اساسی باشد یا نه. در مسئلهٔ آزادی احزاب، ما مسایل را از جاهای دیگر می‌گرفتیم ولی جنگ‌هایی که با هم در داخل احزاب می‌کردیم جنگ‌های واقعی بود. به دلیل این که یکی از بین می‌رفت، آن یکی زدوخورد پیدا می‌کرد. «پولمیک» و جنگ و جدلی در کار بود. اشخاص به همدیگر بد و بیراه می‌گفتند. در نتیجه ما از آن بستری که بستر مطلق‌های گذشته بود به وسیلهٔ حرکت انقلابی و دینامیسم انقلاب صد سال گذشته‌مان، به یک جریان دیگر رسیدیم و آن هم این بود که ما وقوف کامل پیدا کردیم به اینکه در ناموزونی با خودمان و در ناموزونی با جهان معاصر زندگی می‌کنیم. ما نمی‌توانیم در ناموزونی رمان تک خطّه، رمانی با زمان افقی بنویسیم. به همین دلیل است که رمانی که ما می‌نویسیم، به جای این که زمان را در آن محدودهٔ پنج ساله یا سه ساله بررسی بکند، مدام برمی‌گردد به دوران دورتر از ما، و بخشی از آن را بیان می‌کند، موقعی که آنجاست پرواز می‌کند می‌آید اینجا، و این طرف را بررسی می‌کند. زمان مدام در حال چرخیدن است. این سیلان ناموزون زمان است، وظیفه رمان‌نویس این است که به این سیلان ناموزون زمان هارمونی بدهد، تا این که شکل هنری پیدا بکند. این هارمونی از ناموزونی به وجود می‌آید، در حالی که در عصر بالزاک این طور نبود، در عصر بالزاک واقعیت، یا ظاهر به نام واقعیت، با حقیقت تصادم پیدا می‌کرد، و رمان‌نویس می‌خواست رمانش را بر اساس این که حقیقت در کجا قرار دارد بنویسد. این جا حقیقت در هیچ جا قرار ندارد، بلکه شکل‌گیری این جستجو برای حقیقت خودش کل حقیقت است، یعنی شما همین قدر که این جستجو را می‌کنید، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، حرکت می‌کنید، این در و آن در می‌زنید تا این که اثر به وجود بیاید و فرم بگیرد، خود این عرق تن نویسنده که به صورت فرم می‌ماند، می‌ماسد و می‌ماند در اثر، می‌شود آن چیزی که به خواننده لذت می‌دهد و با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. به همین دلیل در رمان امروز فارسی به خصوص در سیزده سال گذشته و یا می‌توانم بگویم تقریباً در طول بیست یا بیست و پنج سال گذشته این قضیه به هم خورده. ما به زمان یک طور دیگر نگاه می‌کنیم به مکان یک طور دیگر نگاه می‌کنیم، فضای خاصی به وجود می‌آوریم که در آن فضا، زمان‌ها و مکان‌های مختلف جولان می‌دهند و داخل هم فرومی‌روند و نهایتاً در خواننده تأثیر می‌گذارند.

ــ یعنی این ویژگی، خاص یک ایرانی نیست؟ اگر من درست متوجه شده باشم این سیری است که اروپایی‌ها هم قبل از ما طی کردند. چون شما مثال بالزاک را زدید، طبیعی

است که بعد از بالزاک دهها نویسندهٔ دیگر بودند که حتماً آن دوران را می‌توانند نمایندگی کرده باشند. پس این ویژگی خاص ایرانی چیست؟ من مثالی بزنم: شما در سخنرانی‌تان به کار مارکز اشاره کردید. خود مارکز اشاره می‌کند که من برای اولین بار این شیوهٔ نگارش و این اندیشه را اولین‌بار در زبان سانسکریت دیدم. از آنجا...

ـ البته این چنین اشاره‌ای نمی‌کند، بلکه می‌گوید که کاراکتری در آخر رمان نشسته و آن چه را که اتفاق می‌افتد به زبان سانسکریت دارد می‌نویسد. یعنی در واقع او راوی خود را هم می‌نویسد. و بیان می‌کند که کی هست. حقیقت این است که این اتفاقها، به ویژه طولانی شدن زمان به صورت مارکزی، در داستانهای کهن ما اتفاق می‌افتد. من زمانی مقاله‌ای نوشتم که متأسفانه آن موقع چاپ نشد، عنوانش بود: «هزاره‌های خضری ما و صد سال تنهایی آنها». برداشت ما از زمان، برداشت فوق‌العاده وسیع‌تری است تا برداشت‌غربیها. علتش این است که ما در پشت‌سرمان تصورهای هزاره‌ای از زمان داریم.

در زرتشت مسئلهٔ هزاره مطرح است. در یهود مسئلهٔ هزاره مطرح است. در خود این تصوری که ما از خضر داریم، یا با تصوری که از مهدی موعود داریم، در این‌ها مسئلهٔ طولانی بودن زمان مطرح است. به نظر من یکی ممکن است زرتشتی، مسیحی، یهودی و یا مسلمان باشد، ولی در اصل فرق نمی‌کند. زمان برای این منطقه به صورت جدی مطرح بوده. ما با طول زمان می‌خواهیم چه بکنیم. از این بابت موضوع قرارگرفتن زمان برای ما فوق‌العاده اهمیت پیدا کرده. نمونه عالی این را در خضر می‌بینیم. حرکت به سوی تاریکی و از توی تاریکی دسترسی پیدا کردن به آب حیات و بعد عمر پایدار داشتن. و شما فکرش را بکنید که یک نفر چه قدر تجربه را باید در طول این مدت در ذهن خودش جا بدهد تا این چیز غریب جا بیفتد. این از کجا ناشی می‌شود؟ به نظر من در هر زمانی که دردها و بحران‌ها عمق بیشتری پیدا می‌کنند ما با مسئلهٔ زمان، نه به صورت کمی، بلکه به صورت کیفی، برخورد می‌کنیم. آن وقت آن‌قدر تمامی هستی ما فشردگی، اعتبار، ارزش و به اصطلاح ثقل و تکاثف پیدا می‌کند که ما احساس می‌کنیم در طول چند سال انگار قرن‌ها را تجربه کردیم. به نظر من در طول ده یا سیزده سال گذشته ما با این هزارهٔ کیفی سروکار داریم و کافی است که به حوادث ما نگاه کنید: میلیون‌ها نفر در خیابان‌ها، صدها هزار نفر در جنگ، میلیون‌ها نفر آدم برای این که یک اتفاق بزرگی بیفتد. کل این‌ها در نویسنده یک ذهنیت دیگری ایجاد می‌کند. این ذهنیت این است که ما دیگر نمی‌توانیم «دختر رعیت» بنویسیم. ما حتی نمی‌توانیم برگردیم و «نفرین زمین» آل‌احمد را بنویسیم. ما دیگر نمی‌توانیم برگردیم و «مدیر مدرسهٔ» آل‌احمد را بنویسیم. و

به همین دلیل هم هست که آن بخش از آثار ما از گذشته که به ما از این لحاظ‌ها نزدیک می‌شوند، فرض کنید اثری مثل «سه قطره خون» یا اثری مثل «بوف کور»، این‌ها می‌آیند به ما نزدیک می‌شوند و با ما معاصر می‌شوند، ولی بخش زیادی از ادبیاتی که اتفاقاً ممکن است از نظر زمانی هم به ما نزدیک باشند اینها فرق می‌کنند و پشت‌سر ما می‌مانند. برخی از کارهایی که ما کردیم به مراتب قبل از کارهایی است که «مارکز» کرده، یعنی فرض کنید «بوف کور» یک نمونه است، شاملو در جایی اشاره می‌کند که «عزاداران بَیَل» یک نمونه است. من خودم در سال ۱۳۴۵ بخشی از «روزهای دوزخی آقای ایاز» را چاپ کردم و بعد در سال ۱۳۴۹ متن کامل آن چاپ شد و بعد در زمان شاه به هیچ‌وجه نشد که چاپ شود و بعد در آمریکا این را ترجمه کردند. البته هنوز متن کامل چاپ نشده، آن جا در طول شش ساعت، ۳۰۰۰ سال تاریخ ایران بازی می‌شود؛ یعنی چه جوری، هزاره‌ها را در زمانهای محدود قرار دهیم. این کار، یعنی «روزگار دوزخی آقای ایاز»، قبل از تمام کارهای مارکز نوشته شده است.

ـ آقای براهنی، می‌خواستم یک مقدار هم در مورد سرگذشت تاریخ ادبیات معاصر ایران قبل از این دوران، قبل از این بیست و پنج سال، صحبت کنید، دورانی که به دلائل خاص تاریخی، اجتماعی، یک سایهٔ معینی از جهات ادبی بر جامعه ایران حکمفرما بود، به شکل عمده نه به شکل صددرصد و مطلق، و آن دوران نضج‌گیری و شکل‌گیری ادبیات سیاسی است، به خصوص از دههٔ بیست، بعد از تحولی که در جامعهٔ اتحاد شوروی شکل پذیرفت و بعد تأثیراتی که ما به عنوان همسایهٔ جنوبی شوروی از آنجا گرفتیم.

ـ یک بخشی از ادبیات سیاسی مربوط می‌شود به چپ سنتی ایران و مشخصاً آن چیزی که اسمش را گذاشتند، «رئالیسم سوسیالیستی». در این شکی نیست که مسئلهٔ چپ سنتی و مسئلهٔ رئالیسم سوسیالیستی، و حتی کسانی که بعداً از آن چپ سنتی جدا شدند و شاید به طور کلی نمی‌دانستند که رئالیسم سوسیالیستی ممکن است با ذهنشان چه کار کرده باشد، این‌ها تأثیر خاصی در فرهنگ سیاسی جامعه ما گذاشتند، مشخصاً به این صورت که ادبیات باید حزبی باشد و هر چیزی که کمیتهٔ مرکزی یک حزب گفت نویسنده‌ها باید آن را بنویسند. در نتیجه یک نوع خاصی از ادبیات سیاسی به یک معنای خاصی به وجود آمد. ولی ادبیات جدی به طور کلی بالاتر از سیاست است. به چه معنی؟ به این معنی که اگر شما رمان یا قصهٔ فاصلهٔ ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰ را در نظر بگیرید، مجموعاً ممکن است که بشود به یکی، دو تا قصهٔ «هدایت» اشاره بکنیم. ولی باید در آن

دوره قصه‌های صادق‌چوبک را به‌عنوان مهم‌ترین قصه‌ها در نظر بگیریم. چرا؟ علتش این نیست که صادق چوبک ـ فرض کنید که ـ قصه‌هایی نوشته جدا از آن عصر. به دلیل این که صادق چوبک در «خیمه‌شب‌بازی» یا «انتری که لوطی‌اش مرده بود» در مجموع سروکارش با آدم‌هایی بود که اتفاقاً «رئالیست ـ سوسیالیست‌ها» و یا کسانی که امثال ماکسیم گورکی را نمونهٔ کار خودشان قرار می‌دادند، هم می‌خواستند که این قبیل موضوعات، موضوعات ادبی‌شان باشد. ولی امتیاز صادق چوبک بر سایر نویسندگان آن دوره، حتی بر آل‌احمد، بر احسان طبری، حتی فرض کنید ـ خود هدایت، در چیست؟ در این که چوبک رفته در جلد آدم‌ها و زبان آن‌ها را به یک صورتی استخراج کرده و ساختار ذهن آن‌ها را به یک صورتی استخراج کرده، زندگی فواحش، کارمندان جزء، آدم‌های بدبخت جامعه و آدم‌هایی که مدام به دنبال یک راهنما می‌گردند، در حالی که ممکن است خود آن راهنما کوری بیش نباشد ـ که نشان می‌دهد صادق چوبک با قصه‌هایی که نوشته است شدیداً یک قصه‌نویس سیاسی است، بی‌آن که تصور سیاسی خود از مسایل اجتماعی را در اختیار یک حزب خاص گذاشته باشد که آن حزب خاص دیکته بکند بهش که تو این را بنویس، آن را ننویس، این کار را بکن، آن کار را نکن. در نتیجه الآن می‌بینیم که از میان آن همه قصه که در طول آن سال‌ها نوشته شده قصه‌های صادق چوبک بیش از قصه‌های آدمهای دیگر ـ از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ـ می‌آیند و می‌رسند به زمان حال ما. این یک مسئله را نشان می‌دهد، و آن هم این که قصه ممکن است بر اثر «توازی تاریخی» ـ شکل بگیرد ـ یعنی شما استعاره‌ای پیدا کنید برای فاحشه‌ای که جامعه صحبتش را کرده ـ ولی برای این که این قصه، قصه بشود باید از آن مرحلهٔ تاریخی از طریق شکل هنری قصه فراروی بکند. در نتیجه ادبیات خوب، دقیقاً آن ادبیاتی است که به‌رغم نشان‌دادن یک محدودهٔ خاص‌تاریخی از آن تجاوز می‌کند، گذشته را بیان، و آینده را هم پیش‌بینی می‌کند. از این بابت صادق چوبک اهمیت خاصی از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ پیدا می‌کند که قبلاً صادق هدایت از سال ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ داشت. یعنی وظیفهٔ ادبیات این است که بالاتر از سیاست و بالاتر از تاریخ و حتی بالاتر از برداشت مردم از آن تاریخ، از آن مرحله، قرار بگیرد تا ضمن بیان ارتباط مردم با آن تاریخ، ارتباط عمومی انسان با کل حرکت تاریخ را هم بیان بکند، طوری که در مرحلهٔ بعدی و مراحل بعدی تاریخی، زمانی که اثر خوانده می‌شود، انسان که آن مرحله را پشت‌سر گذاشته در اثر یک چیز پایدار ببیند که معنی‌کنندهٔ شرایط امروز او هم می‌تواند باشد.

ـ مثل کارهای نرودا، الوار، آراگون، ریتسوس.

ـ به نظر من حتی در کار «آراگون» بعضی چیزها هست که مرده و فقط مخصوص آن دوره است، به دلیل استالینیسم «آراگون»، و حتی به دلیل استالینیسم «الوار». ولی در عین حال مخصوصاً در «الوار»، بعضی شعرها هست، مخصوصاً شعرهای عاشقانه و در «آراگون» هم مخصوصاً بعضی شعرها هست که شعرهای تغزلی هست که از آن مرحله خاص استالینیسم این دو شاعر تجاوز می‌کنند و می‌آیند به زمان حال. ولی بزرگ‌ترین این‌ها، حتی بزرگ‌تر از «نرودا»، آدمی بود به اسم «آندره برتون» که به علت قدرت خلاقیت عظیم و به علت یک وسعت ناخودآگاه فردی خیلی‌خیلی قوی و به علت تسلط فوق‌العاده‌اش بر هنر جدید جهان و به دلیل ناموزون شدن روان خودش با آن روان بورژوازی و فاشیسم و استالینیسم حاکم بر اروپای دوران خودش توانسته که از این مراحل تجاوز بکند و تبدیل شود به یکی از بزرگ‌ترین شعرای دنیا.

ـ آقای براهنی، اگر چه وقت بسیار کوتاه است و ما می‌خواستیم با شما راجع به مسائل دیگری به گفت‌وگو بنشینیم، ولی فقط می‌خواستم در انتها، اشاره‌ای داشته باشیم به شعر، به طور مشخص، با توجه به این که رمان بحث دیگری است، تاریخ رمان در ایران کوتاه است. ولی شعر تاریخ و سرگذشت مفصلی دارد. تحول شعری در این سیزده، پانزده یا بیست و پنج سال گذشته چگونه بوده. شاعران بسیاری دیده می‌شوند. آدم وقتی مجلات ایران را ورق می‌زند با نامهای تازهٔ شاعرهای مختلف روبرو می‌شود که بسته به سلیقه اشخاص، قضاوتهای مختلف راجع به آنها می‌شود. ولی تمایل عمومی رشد شعری در ایران چگونه بوده است؟

ـ شعر ایران در طول چند سال گذشته دستاوردهای فوق‌العاده مهمی داشته است. اولاً از نسل گذشته، یعنی نسل من و نسل رؤیایی و آتشی، به نظر من سه چهار نفر، آتشی، رؤیایی (خارج کشور) و محمد حقوقی، اینها بهترین شعرهایشان را در طول این هفت، هشت، ده سال گذشته گفته‌اند.[۳]

ـ مفتون امینی؟

ـ مفتون امینی آدم عجیبی است. چون او از غزل و قصیده و مثنوی شروع کرده، و از سال‌های ۱۳۴۳ و ۱۳۴۲ تحت‌تأثیر شعر جدید ایران قرار گرفت و مشغول سرودن شعر نیمایی شد و اخیراً کتابی هم چاپ کرده است به اسم: «فصل پنهان» که یکی از بهترین کتاب‌های شعر فارسی است. یا شعرهایی که اخیراً آتشی چاپ کرده یا یکی دو تا کتاب حقوقی، یا کتاب «لبریخته‌های» رؤیایی و بعضی از شعرهایی که بعد از «لبریخته‌ها» چاپ کرده. ولی در عین حال اشخاصی که در گذشته ما چندان اعتنایی به شعرشان

نمی‌کردیم، اتفاقاً آمدند و خودشان را رساندند به شعر جدید ایران و یکی از آن‌ها مثلاً محمدعلی سپانلو است که بعضی از شعرهایش خوب است. و یا احمدرضا احمدی که در طول این ده سال گذشته به طور مداوم شعر گفته و شعر چاپ کرده است و یا اشخاص دیگری از نسل جدید، مثل شمس لنگرودی یا سید علی صالحی. حتی یک ذره از اینها، از نظر سنی بالاتر، محمد مختاری، یا یک ذره بالاتر، جواد مجابی یا دقیقاً در کنار او، آدمی مثل سادات اشکوری، که در کار اینها وسواس زبان و وزن و تاریخ و طبیعت دیده می‌شود، در مختاری و مجابی سمبولیسم، و در اشکوری طبیعت سیال و استعارهٔ مواج، و یا از خانم‌ها، کسانی که شعرهای خیلی خوبی چاپ کردند، مثل خانم ژیلا مساعد، فرشتهٔ ساری و دیگران، این‌ها به طور جدی به شعر پرداخته‌اند. در شعر فارسی، دو حادثه از سال ۱۳۶۰ به بعد اتفاق افتاد که خیلی مهم است. یکی شب‌های سه‌شنبهٔ شعرا بود که محمد مختاری و جواد مجابی و عمران صلاحی و سادات اشکوری و رها و محمدعلی و چند نفر دیگر با هم تشکیل دادند و این هنوز هم تشکیل می‌شود، دیگری شب‌های شعر چهارشنبه بود که به دعوت عده‌ای از نویسندگان و شاعران نسل جوان، مثل علی دهباشی، مرسده لسانی، عباس عارف، ناهید تقی‌بگلو و منوچهر نیکو، تشکیل می‌شد، و از همان آغاز از من هم دعوت کرده بودند که باشم. این جلسات را پیش از موشک باران تهران تا تقریباً چهار سال تشکیل می‌دادیم و آخرین جلسات در حدود هفتاد تا هشتاد نفر از شعرا، هم از شعرای روزهای سه‌شنبه و هم به طور کلی شعرایی از شهرستان‌ها، می‌آمدند و شرکت می‌کردند، و هنرمندان دیگر، موسیقی‌دانها، نقاشها، مجسمه‌سازها و کارگردانها هم شرکت می‌کردند.

این جلسات جان تازه‌ای به شعر فارسی داد. حتی بعدها، موقعی که بعضی از شعرا مطرح شدند، به نام ــ نمی‌دانم ــ نسل سوم یا موج سوم، این‌ها اغلب خاستگاه اصلی‌شان یا روزهای سه‌شنبه بوده یا روزهای چهارشنبه.

ــ آقای براهنی، از شما بسیار متشکرم.

ــ من هم از شما متشکرم.

پی‌نوشتها

۱. اخیراً ناقد محترمی در اشاره به آثار تئوریک اخیر من، مرا، «فرمالیست» خوانده، و نیز ضمن اشاره به «رازهای سرزمین من» گفته است که رمان را بدون درک دیدگاههای یونگی نمی‌توان خواند. به نظر من در هر دو مورد راه خطا رفته است. در این تردیدی نیست که شیوه‌های جدید بررسی من از ادبیات با شیوه‌های

قدیم من در پاره‌ای موارد فاصله گرفته است: خلاصهٔ فاصله گرفتن در این نکته نهفته است: آن چیست که ادبیات خوانده می‌شود؟ در حرکت از نشانه‌شناسی به سوی زبانشناسی و از زبانشناسی به سوی ادبیات، این نکته برای من اهمیت مرکزی پیدا کرده است که به تعریفی از ادبیات در چارچوب «ادبیت» ادبیات دسترسی پیدا کنم. این کوشش قبلاً نیز بوده است. مثلاً وقتی که ما شعر را تعریف می‌کنیم، به دنبال نوعی تعریف جامع و مانع هستیم و یا باید باشیم. و یا موقعی که ساختار و یا ساختمان قصه را بررسی می‌کنیم، باید مشخصات جزیی و کلی آثار را درون سیستم یا سیستمهای فکری ببریم. کسانی که به فرانسه «قصه‌نویسی» و تقسیمات من از اجزای آن را بررسی کرده‌اند، آن را اثری ساختارگرا نامیده‌اند. در حالی که به تصدیق «سوتان تودوروف» در کتاب «تئوری ادبی امروز فرانسه»، بخش اعظم تئوری مربوط به ساختار و بوطیقا و غیره، مربوط به بعد از سال ۱۹۶۸ است، و این یعنی، تاریخی که در آن «قصه‌نویسی» چاپ شده بود. ولی قصه‌نویسی، به رغم تأکید شدیدش بر مسائل تاریخی و اجتماعی، تقسیم‌بندی ساختاری و بوطیقایی نسبتاً دقیقی دارد که اگر چه ممکن است ایرادهای فراوانی بر آن گرفت، و من خود نیز این ایرادها را گرفته‌ام، به نسبت زمان خود، به دلیل تأکیدش بر ساختار رمان و قانونمند بودن تئوریک آن، به نسبت آثار همزمان خود در جهان، پیشگوکننده‌تر از بسیاری کتابهای به اصطلاح تئوریک است که قبل از حرکت متمرکز تئوریسین‌های ادبی جهان به سوی «بوطیقا» نوشته شده‌اند. من در آن زمان فرمالیست نبودم. حالا هم نیستم. به این نتیجه رسیده‌ام که درست است که ادبیات از صدها موضوع و درد بی‌درمان و بادرمان سرچشمه می‌گیرد، ولی خیلی چیزها هم هستند که ادبیات نیستند ولی از همان موضوعات سرچشمه می‌گیرند. پس سرچشمهٔ ادبیات خواه روانشناسی خود فرد باشد، و خواه روانشناسی اجتماع، و تاریخ و طبقات و غیره، از دیدگاه تئوریسین ادبی، پیوسته این نکته مطرح است که آن چیست که ادبیات است. فنون بررسی ادبیات از درون، طوری که یک متن به عنوان فرد، تمامی مشخصات آثار مشابه را، به عنوان یک سیستم، در برابر ما جلوه‌گر کند، کلاً «بوطیقا» خوانده می‌شود. ولی این سیستم، سیستمی نیست که از پیش به اثر داده شده است. در واقع من موقعی فرمالیست خوانده خواهم شد که به عده‌ای از نویسندگان بگویم که رمانتان را بر اساس فرمی که از پیش تعیین کرده‌اند، و با شیوه‌ای که از پیش تعیین کرده‌اند، و با محتوایی که از پیش تعیین کرده‌اند، بنویسید. من در سراسر عمرم چنین ادبیاتی را که در رأس آن، ادبیات ایدئولوژیکی، به ویژه ادبیات رئالیسم سوسیالیستی قرار دارد، محکوم شناخته‌ام، و آن تئوریسینهایی که در صدر انقلاب بلشویک در شوروی، فرمالیست خوانده شدند، در واقع فرم‌شناس بودند، و نه فرمالیست، و اشخاصی مثل لوناچارسکی، استالین، گورکی، ژدانف که این فرم‌شناسها را قلع و قمع کردند، در واقع خود فرمالیستهایی بیش نبودند که طرح می‌دادند تا بر اساس آن رمان‌نویسها رمان بنویسند. در واقع بزرگ‌ترین فرمالیست جهان، استالین بود که اتفاقاً از سوی مداحانش «معمار روح» خوانده شده بود، و هنوز هم نوه، نتیجهٔ آن «معمار»، یعنی همان آدمی که از ادبیات فقط تلقی نوعی «فرمالیته» را داشت، دست از سر کچل ادبیات معاصر ما برنمی‌دارند. شناسایی فرم، که یکی از وظایف اصلی و ابدی تئوریسین ادبی است، ربطی به این قبیل عشقبازی با «فرمالیته» ندارد.

کسی با جامعه‌شناسی ادبیات مخالف نیست، مخالفت با این است که ادبیات را با جامعه‌شناسی یکی بدانیم، و یا جامعه‌شناس باشیم، ولی متوهم این که: تئوریسین ادبی هم هستیم. تفسیر روانشناختی از اثر ادبی بنویسیم، ولی به تدریس ادبیات مشغول باشیم. چرا نمی‌رویم به گروه روانشناسی؟ از این بابت،

فرویدی و یونگی و آدلری با هم فرقی ندارند، همان طور که مارکسیست و پراگماتیست و «وبرین» با یکدیگر فرقی ندارند. ادبیات می‌تواند آزمایشگاهی برای همه مقولات باشد، ولی نام آن مقولات را تئوری ادبی نگذاریم. موقعی در حوزهٔ ادبیات هستیم که ادبیات حوزهٔ خود ادبیات باشد، یعنی اثر کلاً و جزئاً بر اساس شاخصهای ادبیت اثر سنجیده شود، نه برای این که آن شاخصها در خدمت مقوله‌ای فوق ادبی درآید، بلکه برای آنکه شاخصهای حاصله از یک متن، با محک شاخصهای حاصله از متن دیگر، و متون دیگر سنجیده شود تا آن شاخصها نهایتاً به صورت بوطیقای همهٔ آن آثار طبقه‌بندی شود.

بی‌آن که وارد بحث «رازهای سرزمین من» بشوم، می‌خواهم به مسائل مشابه در آثار سایر نویسندگان اشاره کنم تا این مسئلهٔ «بوطیقا» روشن‌تر شود. در تقلیل دادن زن ایرانی به یک شیء در مراحل مختلف تاریخ ایران کسی تردید نکرده است. ولی این شیءسازی زن در همه جای این تاریخ، از جزء خانواده تا کل جامعه، از روستایی تا بورژوا، از قلهٔ هرم سلطنت تا دادگاه کوچک فلان شهرستان دیده شده است. ما می‌توانیم این قضیه را از دیدگاه خانواده، از دیدگاه سلطنت، از دیدگاه بورژوازی، از دیدگاه روستایی، از دیدگاه معلم مطالعه کنیم. درست است که این مقولات در جایی به یکدیگر می‌پیوندند، ولی هر یک از آنها با ابزارهای خاص خود این شیءسازی را تحقق می‌بخشد. ادبیات هم با ابزارها و مکانیسمهای خاص خود به این قضیه نگاه می‌کند. وظیفهٔ تئوریسین ادبی این است که با محک و معیارهای ادبی به این مقوله بنگرد نه با محک و معیارهای مقولات دیگر. مثلاً:

راوی بوف کور ذهن متشتّتی دارد که قدرت تمیز کامل بین استعاره و مجاز مرسل، خیال و واقعیت را ندارد، به همین دلیل هرگز به واقعیت دسترسی ندارد، گرچه آن را به عنوان یک مکانیسم مدام به کار می‌گیرد. راوی متشتت زن را شقه می‌کند به دو نیمه، نیمهٔ ایده‌آلی، یعنی زن به اصطلاح اثیری، و نیمهٔ پست‌تر از واقعیت، یعنی لکاته. راوی متشتت همین شقه شدن را در وجود خود نیز دارد، هم ادراک زیبایی می‌کند، و هم خود را واسطهٔ زن لکاته می‌داند. ولی این راوی مفتش بزرگ زن هم هست، شیفته و قاتل او هم هست. در واقع راوی می‌سازد و بر زمین می‌زندش. دختر اثیری را می‌ستاید، زن لکاته را می‌کشد. قاضی همه چیز اوست. همهٔ اینها در ترکیب بدیعی از استعاره‌ها، مجازها و مجازهای مرسل، اسطوره‌سازی و غیره، که همگی ساختارهای ادبی هستند، اتفاق می‌افتد. وظیفهٔ تئوریسین ادبی تفسیر فوق ادبی نیست، وظیفهٔ او بردن شاخصهای ساختاری این اثر، به عنوان یک متن جزء، به سوی شاخصهای ساختاری آثار دیگر، و استخراج قوانینی است که بر همهٔ این آثار قدرت شمول داشته باشد.

در اثر شجاعانه جلال آل‌احمد، یعنی «سنگی بر گوری» (شجاعانه از این نظر که آل‌احمد قدرت نگریستن در اعماق خود را در این اثر بیش از هر اثر دیگر خود پیدا کرده است)، یک جلال آل‌احمد هست که بچه‌دار نمی‌شود. همهٔ پزشکان تصدیق کرده‌اند، ولی او اصرار دارد که بچه‌دار شود، در نتیجه زنش را هم به دکترهای مختلف نشان می‌دهد. و ناگهان همهٔ دکترها، قرتی و بی‌چشم‌و رو از آب درمی‌آیند. آل‌احمد راجع به خودش همان قضاوت را می‌کند که راوی بوف کور راجع به خود کرده است. زن به عنوان آزمایشگاه بچه‌دار شدن برای مرد. فقط او نبود که اولاد ذکور می‌خواست. جلال آل‌احمد هم دنبال بقای نام خود بود. زنی که به دست دکتر سپرده نشده، پاک است، به محض این که به دست دکتر سپرده شد، آل‌احمد احساس دیگری می‌کند. ولی وقتی به اروپا می‌رود، مسائلی پیش می‌آورد تا شاید صاحب بچه شود. به حالات طرف، حتی به عشق او، نمی‌اندیشد. او را به صورت یک شیء که باید وسیلهٔ بقای نام و ذُریهٔ

جلال آل‌احمد باشد، نگاه می‌کند. زن می‌شود یک استعاره، و بعد دو زن، یا دو حالت زن در برابر هم، می‌شوند مجاز مرسل یکدیگر (من در سخنرانی دانشگاه لندن به انگلیسی، و سخنرانی برلین به فارسی به تقابل بوطیقای متون مردان در برابر بوطیقای متون زنان پرداخته‌ام، و به جای خود سخنرانی را چاپ خواهم کرد). کافی است همین تقابل استعاره و مجاز مرسل را در آثار دیگران، منجمله ساعدی (در «ماه عسل»)، گلشیری (در شازده احتجاب و برهٔ گمشدهٔ راعی) مطالعه کنیم؛ و در مقابل زری «سووشون»، طوبای «طوبا و معنای شب»، «خانم ادریسی» خانه ادریسی‌ها (از غزالهٔ علیزاده)، و «کنیزو»ی منیرو روانی‌پور قرار دهیم، خواهیم دید به راستی چیزی به نام بوطیقای رمان زنان وجود دارد، که زنها خودشان آن را رقم می‌زنند. استخراج یک سیستم مجرد، یا چند سیستم مجرد از آثار و متون مختلف ادبی، بر اساس مکانیسم‌های فرازبانی مختلف، کار اصلی تئوریسین ادبی است. ممکن است دهها سیستم دیگر از مطالعه همین آثار استخراج شود که با آنچه من گفتم فرق کند (من خود در کیمیا و خاک بحث راجع به آثار ادبی ایران از دیدگاه بوطیقایی را، به ویژه در مورد بوف کور، هفت سال پیش چاپ کردم)، و ممکن است نویسنده‌ای با در نظر گرفتن قانونمندیهای بوطیقایی دیگر «رازهای سرزمین من» را هم بررسی کند، ولی حکم «یونگی» کردن دربارهٔ این اثر بدون اثبات آن در چارچوب متن اثر، حکمی است فوق ادبی، یعنی چیزی که ممکن است به زندگی همهٔ آدمها مربوط باشد، ولی اگر قرار باشد به کتابی مربوط شود باید با ابزارها و مکانیسمهای ادبی به آن کتاب مربوط شود. هر چیزی هم که در بوف کور، خواب باشد ــ خواه از نوع فرویدی، خواه از نوع یونگی، و یا از انواع دیگر ــ در یک چیز نمی‌توان تردید کرد که راوی، قاتل زن اثیری، و زن لکاته است. و نیز: هر چیزی که در سنگی بر گوری، ایدئولوژی، فلسفه، و زیست‌شناسی باشد، در یک چیز نمی‌توان تردید کرد که جلال آل‌احمد بچه‌دار نمی‌شود، می‌خواهد بچه‌دار شود، و در مورد دو زن مثل یک قادر مطلق عمل می‌کند ــ یکی خودی و دیگری فرنگی. ولی برای بیان چنین مطلبی، هر دو نویسنده از مکانیسمهایی استفاده می‌کنند که به رغم خیالی بودن متن اول، و اتوبیوگرافیک بودن متن دوم، ابزارها و مکانیسمها ادبی هستند. بررسی این ابزارها و مکانیسمهای ادبی، خواه در صورت شکلی آنها، و خواه در صورت ساختارهای معنایی فرازبانی آنها، و خواه در ارتباط بین آنها، ما را در قلب تفکر بوطیقایی قرار می‌دهد. حالا ممکن است برخی از نتایج حاصله، ارجاعات اجتماعی و تاریخی داشته باشد، و برخی دیگر ممکن است کاملاً در عمق متون ادبی بماند. رفتن از حوزهٔ استخراج قواعد متون به سوی ارتباط متن و یا متون با مقولات دیگر، خود حوزهٔ دلنشینی از تفکر است که ما نیز در پاره‌ای موارد، در آن حوزه قرار می‌گیریم.

۲. «ساختارزدایی» را از چند سال پیش برابر Deconstructionism گذاشته‌ام. اخیراً بعضی‌ها کلمهٔ «شالوده‌افکنی» را در برابر آن به کار گرفته‌اند که به نظر من نه «شالوده»اش درست است و نه افکندنش. اخیراً در برابر «بوطیقا» هم تئوری ادبی را به کار برده‌اند. من در حدود پانزده سال است که از همان کلمهٔ «بوطیقا» استفاده می‌کنم، با همان تعبیری که تودوروف و دیگران از آن دارند: یعنی اصول، قوانین و آداب ادبیت آثار ادبی. کافی است به خود غربیها برگردیم فرق روشن‌تر خواهد شد. کتاب گئورگ لوکاچ در برابر ماست. «نظریهٔ رمان» لوکاچ از کلمهٔ تئوری استفاده کرده و نه از «بوطیقا». اگر نظریهٔ ادبی را در فارسی در برابر «Poetics» به کار بگیریم، اختلاف فاحش موجود بین شیوهٔ لوکاچ در نظریهٔ رمان و تلقی یاکوبسون از Poetics، و تلقی‌های مطرح شدهٔ بعد از او تا «ژنت» و «تودوروف» را نادیده گرفته‌ایم. گرچه یکی از معانی

«Poetics»، تئوری قوانین عام ادبی است، ولی چون بوطیقا هم به جزء متن عمیقاً می‌پردازد، و هم به قوانین مستخرج از اجزا به سوی و به صورت کل، بهتر است آن را به تبع گذشتگان خودمان «بوطیقا» بدانیم تا نظریه. به یک معنا همهٔ تئوریهای مهم ادبی را بوطیقا می‌توانیم بدانیم، ولی وقتی که می‌گوییم بوطیقای فیلم و یا نمایش و یا بوطیقای روابط عمومی، به هیچ‌وجه منظورمان تئوری ادبی فیلم، تئوری ادبی نمایش، تئوری ادبی روابط عمومی نیست. منظور قوانین عام ساختاری منبعث از نشانه‌شناسی، زبانشناسی در حال حرکت به سوی هنر و یا فنّی است که بر اساس این دو علوم قرار است قوانین آنها استخراج گردد. پس بوطیقا، بوطیقا بماند بهتر است.

۳. اخیراً ناقد محترم دیگری شعرهای رؤیایی را «آبستره‌های رؤیایی» خوانده و آن را مخالف «اندیشه» قلمداد کرده است. اولاً شعرهای رؤیایی به هیچ‌وجه «آبستره» نیست. ثانیاً مالامال از اندیشه است. اندیشه از لحاظ بعضی‌ها که محتوا را جدا از فرم می‌دانند، عبارت است از آن چیز اجتماعی که از شعر استنباط شود، و آن چیز استنباط شده اگر جنبه انقلابی داشته باشد، عمیقاً آن شعر، شعری اندیشه‌ورز است. این برداشت، اشتباهی بیش نیست. شعر عالی هرگز قابل تلخیص به آرمان نیست، چرا که شعر خوب، خود عالی‌ترین آرمان است که بر روی زمین فرهنگ دیده شده است. از همین اشتباه، آن ناقد محترم به سوی اشتباه دیگری رفته است. می‌نویسد: «آتشی اصرار دارد این حرف را به کرسی بنشاند که شعر مدرن چیزی جز تکنیک و فرم محض نیست، تا جایی که برای تکنیک و فرم و کلمه نیز نوعی عرفان قائل می‌شود.» برای من این اعتراض قابل درک نیست، یکی این که اگر شما تکنیک و فرم نیما و شاملو و فروغ را که در مقالهٔ آن ناقد محترم «آرمانگرا» خوانده شده‌اند، از آثار آنان بگیرید، شاید بسیاری از عقاید آنها همان عقایدی باشد که در پاره‌ای از شعرهای سایه و کسرایی و مشیری هم دیده‌اید. پس چیزی که اینها را نه شاعرتر، بلکه شاعر کرده است جهان‌بینی خاصی است که بخش اعظم آن مربوط به تکنیک و فرم است. یعنی آرمان خود شعر. ثانیاً در یک کلام، اگر شما نوعی عرفان برای تکنیک و فرم و کلمه قائل شوید، شاید شعرهایی به مراتب قوی‌تر از شعرهای نیما و شاملو و فروغ هم داشته باشید. یعنی با عدم دریافت اهمیت کلمه، بخش اعظم شعر عارفانه، شعر مبتنی بر شطحیات، شعر عاشقانه، اوراد مطنطن و موزون، از یک سو، و سراسر زبانشناسی و اصول ساختارشناسی و ساختارزدایی در فرهنگ ادبیات‌شناسی جهان، یعنی کلاً آنچه مهم‌ترین مباحث اصولی این موضوعات است، حذف گردیده است. ناقد محترم گام در جایی گذاشته است که بسیار خطرناک تلقی می‌شود. وجه فارق بین شعر و غیرشعر دقیقاً در همین جاست. شعر اجتماعی، شعری است که اول شعر باشد، یعنی اول چارچوب اهمیت مربوط به معرفت‌شناسی شعر را تعریف و تبیین و تعیین کند. کلمه و ترکیب کلمات اگر غرق در عرفان محض نباشند، حتی شعر مؤثر اجتماعی هم به وجود نمی‌آید. ناقد محترم در بحث راجع به وجه فارق بین شعر آتشی و رؤیایی، در واقع حرف و سخنهایی را تکرار کرده است که قریب بیست و دو سال پیش، صاحب این قلم در یکی از مجلات نوشته است. ولی ناقد محترم در تعریض به منطقه‌گرایی شعر آتشی، در مقام مقایسه با منطقه‌گرایی شعر نیما، به نکته‌ای اشاره کرده است که لازم است خواننده راجع به آن نظر ما را هم بداند:

۱ــ منطقه‌گرایی شعر نیما را سی چهل سال انتقاد و توضیح و تفسیر مداوم از بند منطقه بیرون کشیده، صورت جهانی داده است. اگر شما نقد شعر نیما را حذف کنید، و دهها مفهوم را که برای تک‌تک کلمات شعر او نوشته شده، حذف کنید، شعر نیما پیچیدگی منطقه‌ای خاصی پیدا می‌کند، که شاید برخی از

بخشهای آن بی‌شباهت به منطقه‌گرایی آتشی نباشد.
۲ــ جهانی بودن یعنی چه؟ مثلاً شعر نیما جهانی است، شعر «ریتسوس» جهانی است، ولی شعر آتشی جهانی نیست. درست است که نیما برخلاف شاملو گفته است که شعر بزرگ همیشه قابل ترجمه به زبانهای دیگر است، و در زبانهای دیگر هم شعر است؛ ولی شعر خود نیما این طور نیست، از آن مهم‌تر شعر حافظ هم، شعر جهانی نیست، ولی به یک معنا هم جهان را بهتر نشان می‌دهد، و هم یک زبان شعر و شعر زبانی منطقه‌ای را قائم به ذات خود نگاه می‌دارد. مسئله این است: زبان، تکنیک و فرم حافظ قابل ترجمه به مشابه آنها در زبانهای دیگر نیست، در نتیجه از حافظ تنها مفاهیم او برای بیگانگان به فارسی باقی می‌ماند، و آن مفاهیم، مفاهیم عمومی عرفان، عشق، زیبایی و تنهایی انسان است که صدها عارف و شاعر دیگر هم آنها را بیان کرده‌اند، منتها هر کدام به زبان، تکنیک و فرم خاص خود.
۳ــ پس جهانی بودن یعنی چه؟ این همه از ساخت و فرم و تکنیک صحبت می‌کنیم، و هرگز به این نکته توجه نمی‌کنیم که مثلاً چرا تنها پس از درک ساختار یک یا چند اسطورهٔ قومی یونان، پس از درک ساختار هفتاد یا هشتاد حکایت روسی، پس از درک ساختار اساطیر سرخپوستان و پس از جمع‌آوری و درک ساختاری و فونکسیونلی داستانها، افسانه‌ها و اسطوره‌های اقوام مختلف، جهانیان توانسته‌اند به یکدیگر نزدیک شوند و ببینند که به رغم فاصله‌های اعصار و قاره‌ها، انسانها دارای ساختارهایی هستند که در عمق با یکدیگر همزمان هستند، و گرچه در طول تاریخ، زمان، جهان و جهانیان، را متحول می‌کند، ولی اولاً شکل تحول، ساختار دارد، یعنی ما راه بی‌ساختار نداریم، ثانیاً به رغم متفاوت بودن ما با گذشتگان، و یا با کسانی که در ادواری پیش از تاریخ معاصر جهان، امروزه زندگی می‌کنند، ما با آنها همزمانی ساختاری داریم. در نتیجه چطور ساختارهایی که آقای آتشی در شعر خود از منطقه خود می‌دهد، می‌توانند فقط منطقه‌ای بمانند، و ساختارهای نیما، غیرمنطقه‌ای و جهانی و مدرن تلقی شوند! گمان نکنید که من می‌خواهم حافظ و نیما و آتشی را به یکدیگر تبدیل کنم، ولی می‌خواهم بگویم که شعر ساده، به سادگی جهانی می‌شود، و شعر دشوار، و ریشه‌دار در منطقه، مشکل و به ظاهر غیرجهانی می‌ماند، در حالی که ممکن است عمیقاً به صورت دیگری جهانی باشد، یعنی به آن درجه از کمال ساختاری رسیده باشد که به رغم محدود بودن به یک منطقه، یا به یک زبان مرده، و حتی به فرهنگی غرق شده در عهد دقیانوس، همزمانی ساختاری با بزرگ‌ترین آثار جهان را پیدا کند. «دون خوان» جهانی شده، به دلیل این که ساده است. مولوی جهانی نشده است به دلیل این که پیچیده است. ارجاع به اشیا، حالات و عناصر بومی، و شکستن عرفهای قراردادی و مألوف جهانی شدن و جهانی شناخته شدن، خود عمل بسیار خلاقی است که تنها کسانی که در وجود فردی خود، کل حیات بشری را تفرید کرده باشند، ارزش و اهمیت آن را درک می‌کنند. جهان با این شکستن قراردادها وسعت پیدا می‌کند. پیکاسو، تنها با درک شکلهای آفریقایی ــ که در زمان او سراسر منطقه‌ای و محدود و حتی غیرهنری بودند ــ توانست «دورهٔ آبی» را پشت‌سر بگذارد و صورت آفریقایی ــ اسپانیولی را به صورت یک صورت ازلی کوبیک ارائه دهد. آیا ما می‌توانیم به مدرنیسم اکتفا کنیم؟ نه. باید نسبت به مدرنیسم فراروی کنیم، یعنی باید از مدرنیسم ساختارزدایی بکنیم به سوی مراحل، مناظر و مرایای دیگری که بخش اعظم آن را زندگی عینی ما در یک منطقه، در اختیار ما می‌گذارد. در پاره‌ای از مقاطع ادراک ما از عینیت، آنچه بومی می‌نماید، به مراتب از چیزهایی که به ظاهر جهانی، همه زمانی و همه مکانی می‌نمایند، جهانی‌تر، و یا از برداشت امروز ما از جهانی، جهانی‌تر است.

۴ــ از پشت‌سر شعر جنوب، به ویژه شعرهای ناقد معترض به آتشی، شعر آتشی را که بردارید، جنوب فاقد شعر مهم و درجه یک و شاخص خواهد ماند. حذف آتشی، حذف خود آن شاعر ــ ناقد محترم هم هست. پس مواظب باشیم. مسئلهٔ اصلی در مورد شعر آتشی این است که به رغم آنکه او افق نویی از جهان پیرامون خود در تصویرها و ارجاعات و تخیلاتش ارائه می‌دهد، و به رغم آنکه در کار دیگران بر تکنیک، فرم و زبان و خصلتهای شهودی و عرفانی آنها تکیه می‌کند، وقتی که شعرش را در صورت نهایی ارائه می‌دهد، هنوز هم خواننده احساس می‌کند که این نسخه، نسخهٔ نهایی نمی‌تواند باشد، یعنی انگار هر اجرای شعری آتشی، از آن اجرای نهایی که باید وجود داشته باشد، چیزی کم دارد. در شعر چند نفر از شاعران معاصر ایران، شعرهایی می‌توان یافت که اجرای نهایی آنها تصوری از نقص در خواننده ایجاد نمی‌کند. در «مرغ آمین»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، «کتیبه» و در نمونه‌هایی از شعر شاملو، آن اجرای نهایی شعری را می‌بینیم. آتشی به آن اجرای نهایی نزدیک می‌شود، مدام نزدیک می‌شود، مثل آن شعر پیمبرانهٔ «بوتیمار»، ولی درست پیش از رسیدن به قلهٔ اجرای نهایی، آدم را رها می‌کند، طوری که آدم می‌خواهد به شاعر بگوید: ای کاش یک بار دیگر این شعر را پاکنویس می‌کردی. و این، اگر ایراد باشد، ربطی به منطقه‌ای بودن او ندارد.

۵ــ این سخن درست است، و ما نیز در طول بیست و پنج سال گذشته، این نکته را بارها یادآوری کرده‌ایم، که رؤیایی فرم را کامل درمی‌آورد، و ممکن است آتشی فرم را نتواند کامل درآورد. ولی این دو شاعر به رغم تشابه گونه‌ای که به یکدیگر دارند، و به آن نیز بارها در گذشته اشاره شده است، دو روحیهٔ کاملاً متفاوت هستند. رؤیایی خردگراست، آتشی تخیل‌گرا. غرضم تأکیدهاست، به دلیل این که حرف من به معنای نبودن تخیل در رؤیایی و یا غیبت اندیشه در آتشی نیست. فقط تمایلهای ذهنی و بینشی آدم‌ها را می‌گویم. در هر دو، این اواخر کشش به سوی شهود عمیق پیدا شده است. این، عرفان سنتی نیست. عرفانی است درونیِ همهٔ شعرهای بزرگ و خوب. شهود و عرفانی که نمی‌توان به زور به شعر تحمیل کرد. گوش کردن به سکوت است که گوش را نسبت به ناچیزترین صداها در اعماق سکوت جهان حساس می‌کند. و شاعر خوب به سکوت گوش می‌سپارد. انباشتن شعر از تصاویری که به ظاهر جدید هستند، شاعر را شاعر نمی‌کند. ساختار، ضبط و ربط جزیی و کلی مفردات شعر، اعم از تصویر و صوت و معنا و حس و احساس است که شاعر را شاعر می‌کند. استخراج نت درست از سکوت و ارتباط سکوت با صدا، در پاره‌ای از شعرها، مثلاً در همان فرم محدود چارپاره در پاره‌ای از شعرهای نادرپور، مصراع و گاهی چارپاره و گاهی سراسر شعر را در اعجازی موسیقایی غرق می‌کند، در حالی که فقدان گوش درست و حسابی در بسیاری از شاعرانی که تصویر پیدا می‌کنند، و وزن و بی‌وزن را قروقاتی در شعر می‌آورند، بی‌آن که از این مجموعه به نوعی هارمونی دست یافته باشند، شعر این شاعرها را بدل به ماده‌ای می‌کند که دیگران آن را در آینده درونی شعر خود خواهند کرد، و به همین دلیل به نام خود آن را به ثبت خواهند رساند.

۶ــ جهان‌بینی جدا از مقولهٔ ترجمهٔ شعر به مجموعه‌ای از مفاهیم ایدئولوژیکی و یا آرمانهای آرمانگرایانه است. جهان‌بینی در حضور شاعر، هنری است، نه مفهومی، به این معنی که مفاهیم باید چنان غرق در ابزارها و مکانیسمهای هنری شده باشند که بازگشت‌پذیری به مفهوم، به همان اندازه غیرممکن باشد که بازگشت انسان به دوران جنینی. شعر از موتیف اول تا موتیف آخر، چیزی است مرکب از ترکیبهای موتیفی جدایی‌ناپذیر به یکی از جنبه‌های هر موتیف، که ممکن است مفهوم، آرمان، تصویر، حس، احساس، وزن و

صوت و غیره باشد. به همان صورت که در زبانشناسی جدید یک کلمه به تنهایی فاقد معناست، و معنایش را، تنها در کنار کلمات دیگر پیدا می‌کند، در شعر هم یکی از ابزارهای شاعری به تنهایی بی‌معناست، مگر این که، در کنار ابزارهای شاعری قرار بگیرد، و زمینه و قرینه پیدا کند. پس نگریستن به شعر، تنها از دیدگاه آرمانگرایی، و محکوم شناختن، و مطلوب شناختن آن، به طور کلی، موقعی اهمیت پیدا می‌کند که ما شعر را قربانی مقولهٔ دیگری یا یکی از عناصر شعری بکنیم، یعنی آرمان. ممکن است چنین چیزی به درد یک جامعه‌شناس واقعاً صالح و بی‌طرف بخورد و او یک اثر تحقیقی سالمی تحویل خواننده جامعه‌شناس بدهد، ولی روی هم «آرمانگرایی» محتوایی ادبی، یا در خدمت سفاکان و یا در خدمت کمیته‌های مرکزی قرار می‌گیرد، و آنها در مرحلهٔ بعدی از همان آرمان چماقی برای کوبیدن چهرهٔ زیبای ادبیات می‌سازند. فراروی از موتیفها به سوی موتیفهای دیگر، خلق کردن جهانی از کلمات از ترکیب این موتیفها، طوری که هر کسی از ظن خود، یار آدم باشد، و شعر را محدود به یک آرمان خاص نکند، بلکه آن را در فراروی از همهٔ آرمانها به سوی آرمان آفریدن خود شعر ببیند، آری این است هدف هنر بزرگ، به دلیل این که هر آرمانی، فردا کهنه خواهد شد، ولی هنر بزرگ هرگز کهنه نخواهد شد، و خاستگاه آن، حکمت سینهٔ آدمی است که بخشی از آن ممکن است در همان پلنگ‌صفتی آدمی مثل آتشی نهفته باشد که گاهی شعرش فریاد جنون منطقه‌ای آدمی است که پیش از آن که «آبی‌ها»ی زیبای «اهل غرق» روانی‌پور از اعماق آب آن را سر داده باشند، نفس ملتهب جنون‌انگیز آن را ما همه از زبان آتشی شنیده‌ایم، و آن ناقد محترم بداند ــ و این را یک چوب‌خوردهٔ این عرصه به او توصیه می‌کند ــ که: شکر نعمت نعمتت افزون کند، و، در عالم شاعری بر ولی‌نعمت نباید شورید.

ادبیات ایرانیِ معاصر

دوستان و عزیزانی که در این مجلس حضور دارند ممکن است بی‌درنگ سخنران را در برابر این پرسش قرار دهند که چرا عنوان سخنرانی، «ادبیات معاصر ایران» و یا «ادبیات ایران معاصر» انتخاب نشده و به جای آن «ادبیات ایرانیِ معاصر» انتخاب شده است که از بسیاری جهات، شباهت به آن دو عنوان قبلی دارد، و شاید از نظر محتوا نیز دقیقاً با همان مسائل سروکار داشته باشد که عموماً در ادبیات معاصر ایران با آن سروکار پیدا می‌کنند. خلاصه ممکن است او بگوید شما فقط عنوان را جابه‌جا و عوض کرده‌اید. مطلب همان است که در همان دو عنوان قراردادی قبلی بوده است و شما خود، یا دیگران به نوبهٔ خود، بارها راجع به آن سخن گفته‌اید و سخن گفته‌اند.

پاسخ من این است که از همان ابتدا می‌خواهم شنونده را به تکان درآورم و او را به اعتراض وادارم، چیزی را که از دیدگاه او بسیار بدیهی و آسان است، چنان پیچیده و دشوار کنم، و در مبهمات و تاریکی فرو برم که او به هنگام دست و پا زدن در آن تاریکی، با تازگی اصل مطلب آشنایی جدیدی پیدا کند و به آن طوری نگاه کند که انگار در گذشته مطلب برای او هرگز وجود نداشته است، و او چیزهایی راجع به آن دورادور شنیده بوده، و حالا که با آن از نزدیک آشنا می‌شود، می‌بیند قضیه طور دیگری برای او عنوان شده است و لازم است که به صورت منطقی عنوان شود، و شاید این صورت منطقی هم صورت منطقی نهایی نباشد و لازم است به شکل دیگری نوشته شود و مهره‌های شطرنج حتی بیگانه‌تر از این هم جلوه کنند تا راجع به آنها با تفکر و تمرکز و هوش و حواس بهتر و بیشتر اندیشیده شود. اگر کلماتی از این دست و جملاتی به این درازی،

شنونده را دچار تنگی نفس می‌کند، و به او این احساس دست دهد که بر بلندای برجی ایستاده است و زیر پایش خالی است و لحظه‌ای بیش نمانده است که او با سر در اعماق سقوط کند، من شخصاً خود را در نقش رهبر ارکستری خواهم دید که موقع سقوط او در اعماق، و یا گرفتگی نفس او، و از کار افتادن کلیه‌ها و ششها و قلب و مغز او، تعداد بیشماری ساز ناساز را از بالای کوهها و اعماق دره‌ها رهبری می‌کند تا این سقوط، در شکوه تمام حتمیت پیدا کند، و از آن بالاتر، افق وسیع‌تر شود، افکار و عواطف آدمی، مثل نتهای پی‌درپی موسیقی بهم بپیوندند، تلألؤ سایه‌دار آفتاب و دیوار، و پرتو مهتابی شرقی بر این مجموعه افزوده شود تا دوستان و عزیزان من در این مجلس بتوانند هنگام شکل‌گیری اندیشه‌ها و عواطف و ساختارهای آنها در ذهن من، همین حالا، در جریان این شکل‌گیری شرکت کنند، طوری که احساس کنند که خود، نه تماشاگر این رود جوشان و خروشان و پیچان، بلکه خود آن رود هستند، هم زندگی می‌کنند، هم درد می‌کشند، هم عاشق می‌شوند، هم سیلی به صورت خود و به صورت دریا می‌زنند، و در همه حال، به ضرب زمانه، به مقتضای بستر رود، هوای مساعد و نامساعد، پوزخندها و شیشکی‌های اطرافیان و تماشاگران پیش می‌روند، به دلیل این که از خصائص چنین رودی، یکی هم آن است که راه بازگشت به آغاز کار و سرچشمه بسته است، و یک متفکر، دیگر حاضر نمی‌شود به صورت میمون مقلدی درآید. خلاصه من می‌خواهم فکر کنیم، همه با هم، و برای فکر کردن، لازم است که مطلب جالب و تازه باشد، و یا ما با وسائل و تدابیر تازه به سراغ آن برویم و آنقدر در ارکان آن دست ببریم که دست بردن ما در آن ارکان و اندیشیدن ما به آن، و آغشتگی اندیشهٔ ما به آن، طوری قوی، کامل و تجزیه‌ناپذیر باشد که ما وقتی حرف می‌زنیم، احساس کنیم که از درون مطلب حرف می‌زنیم، از اعماق مغز جهان سخن می‌گوییم، و جهان، از ما فاصله نگرفته است. در واقع، هدف اصلی از تکان دادن شنونده، بردن شنونده به ذهن گوینده است و از ذهن او به ذهن گویندهٔ دیگر و گویندگان دیگر:

در سرزمین قدکوتاهان
معیارهای سنجش
همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند
چرا توقف کنم؟
من از عناصر چهارگانه اطاعت میکنم

و کار تدوین نظامنامهٔ قلبم
کار محلی حکومت کوران نیست

مرا به زوزهٔ دراز توحش
در عضو جنسی حیوان چکار
مرا به حرکت حقیر کرم در خلاء گوشتی چکار
مرا تبار خونی گلها به زیستن متعهد کرده است
تبار خونی گل‌ها میدانید؟

من از سلالهٔ درختانم
تنفس هوای مانده ملولم میکند
پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر بسپارم

نهایت تمامی نیروها، پیوستن است، پیوستن
به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور
طبیعی است
که آسیاب‌های بادی میپوسند
چرا توقف کنم؟
من خوشه‌های نارس گندم را
به زیر پستان می‌گیرم
و شیر میدهم

صدا، صدا، تنها صدا
صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن
صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک
صدای انعقاد نطفهٔ معنی
و بسط ذهن مشترک عشق
صدا، صدا، صدا، تنها صداست که میماند.[۱]

پس آن «ی» را من به آخر «ایران» اضافه می‌کنم تا ما آن سه کلمه را در سایهٔ آن بهتر ببینیم. طبیعی است که ما راجع به پاره‌ای از مسائل عصر خود با یقین حرف می‌زنیم.

مثلاً وقتی که ما بحث این سه مسئله را پیش می‌کشیم، از همان ابتدا فکر می‌کنیم که برای ما روشن است که ادبیات چیست، ایران چه نوع کشوری است؛ و از کلمهٔ «معاصر» هم کمابیش تصویر روشنی داریم. به همین دلیل احساس می‌کنیم که معنای ترکیب این سه کلمه، خواه به صورت ادبیات معاصر ایران و خواه به صورت ادبیات ایران معاصر، چیزی بدیهی و تردیدناپذیر خواهد بود. حقیقت این است که در ذهن ما این قبیل مفاهیم هنوز هم روشن نیستند. اگر من انگلیسی، آلمانی، آمریکایی و یا فرانسوی بودم، چیزی به نام ادبیات معاصر انگلیس، ادبیات معاصر آلمان، ادبیات معاصر آمریکا و ادبیات معاصر فرانسه، در ذهنم مفهوم روشن‌تری داشت. یک دلیل ممکن است این باشد که من نسبت به این سه نوع ادبیات خارجی هستم؛ ولی دلیل دیگر ممکن است این باشد که، شنونده و گویندهٔ این سه کلمه، به دلائل مختلف در ذهن خود و در جامعهٔ خود، به این نتیجه رسیده‌اند که ادبیات چیست، انگلیس، آلمان، آمریکا و فرانسه کجا هستند، و «معاصر» چه مفهوم و یا مفاهیمی دارد. ولی در مورد ایران وضع به این صورت موزون نیست. بزرگ‌ترین خصیصهٔ تاریخی و فرهنگی ایران، رشد ناموزون آن است، و چون بحث این ناموزونی فرهنگی را هم به صورت تئوریک و هم به صورت کارکردی ضمن تحقیق در آثار دیگران از بدو انقلاب تا به امروز در دهها مقاله و یکی دو کتاب پیش کشیده‌ام، و کسی نیست که این تئوری را جدا از ساختار ذهنی من بداند، اکنون دیگر خود آن تئوری را پیش نمی‌کشم، بلکه موضوع را به صورت پرسش عام ادبی در اینجا مطرح می‌کنم تا به تعریف دقیق‌تری از آن «ادبیات ایرانیِ معاصر» برسم، و آن پرسش این است: آیا آن ادبیاتی ادبیات است که از گذشتهٔ نزدیک با نامهای ملک‌الشعراء بهار، لطفعلی صورتگر، علی دشتی، رهی معیری، و در بعد از انقلاب بیست و دوم بهمن، با اسامی اوستا، مشفق کاشانی، حمید سبزواری و همگنان آنان به ذهن متبادر می‌شود، و یا آن ادبیاتی ادبیات است که با شعر نیما یوشیج، احمد شاملو، فروغ فرخ‌زاد، مهدی اخوان ثالث، نادر نادرپور، یدالله رؤیائی، منوچهر آتشی، آزاد تهرانی، مفتون امینی، محمد حقوقی، محمدعلی سپانلو، احمدرضا احمدی، اسماعیل خوئی، اسماعیل نوری‌علاء، محمد مختاری، جواد مجابی، کاظم سادات اشکوری و دهها نام دیگر در شعر، و کتابهای بوف کور، خمیه‌شب‌بازی، انتری که لوطیش مرده بود، چشمهایش، مدیر مدرسه و نفرین زمین، سفر شب، سووشون و به کی سلام کنم؟ شازده احتجاب، شب هول، جای خالی سلوچ، داستان یک شهر، ثریا در اغما و زمستان ۶۲، طوبا و معنای شب، سمفونی مردگان، کنیزو و اهل غرق، دو منظره و خانهٔ ادریسیها، و

دهها کتاب دیگر از نویسندگان رمان و قصهٔ کوتاه جدید، به ذهن متبادر می‌شود؟ آیا آن ادبیاتی ادبیات است که قالبهای گذشته را در طول قرون دست‌نخورده باقی می‌گذارد و زبان را به تحول آغشته نمی‌کند، و از آن به عنوان وسیلهٔ بیان محتوا استفاده می‌کند، و یا آن ادبیاتی، ادبیات است که دست رد به سینهٔ محتوا و قالب گذشته می‌زند، و ضمن بیان آن، از آن به سوی شکلهای ادبی جدید، به گونه‌ای فرارَوی می‌کند، که ضمن خلق خود، در ساحات مستقل امکانات ادبی با مقیاسها و معیارهای ویژهٔ ادبی خود، محتوای خود را نه در این سوی خلاقیت ادبی، در معنای محتوای اجتماعی و تاریخی، بلکه در آن سو، به عنوان رابطه‌ای بین اثر و خواننده مطرح می‌کند و تبدیل می‌شود به آن پدیدهٔ بی‌همتا و درخشان و خیال‌انگیز که خوانندهٔ آرام و بی‌لذت و بی‌حرکت را به سوی بی‌قراری، لذت و حرکت سوق می‌دهد؟ آیا هدف ادبیات، بازگشت به گذشتهٔ دیگران است، و یا حرکت به سوی آیندهٔ بشر؟

موقع برشمردن مشخصات آدمهایی که در عصر ما ادبیات می‌نویسند، و آن هم در کشور ما، و یا در خارج از کشور ما، و به نام ایرانی، ما باید به یک نکته مدام توجه کنیم، و آن اینکه، ادبیاتی ادبیات است که با امکانات و تدابیر و ویژگیهای امروزین ادبیات نوشته شود، و ادبیاتی معاصر است که تنها به معاصر بودن اکتفا نکند، بلکه به سابقهٔ ذات هنری ادبیات، از طریق روند فراروی، از جهان معاصر تجاوز کند و به سوی آیندهٔ دیگری بشتابد. از این نظر، بوف کور، برغم تیرگی و بدبینی حاکم بر آن، اثری است شدیداً خوش‌بینانه، به دلیل اینکه حرکت دو نسل ادبی بعد از خود را در حوزهٔ ادبیات پیش‌بینی کرد، و در واقع از عصر خود به عصر من فراروی کرد. ولی من نفهمیدم امثال حجازی، دشتی و مستعان کجا بودند و به کجا رفتند، در حالیکه کلیهٔ دستگاههای دولتی، روزنامه‌ها، رادیوها و تلویزیونها در خدمت این نویسنده‌ها، و سایر نویسندگان مشابه بودند، ولی برغم آن همه تبلیغ، یک کتاب صد صفحه‌ای مثل بوف کور، پنجاه سال از تاریخ معاصر را به اضافهٔ چند هزار سال پیش ــ تاریخ و تاریخ بیان می‌کند، اما کسی تره برای کتابهای آن یکیها خرد نمی‌کند. در عالم شعر، کلیهٔ فضلای ریش و سبیلدار عصر نیما یک عمر به ریش او خندیدند، همهٔ حمیدی‌ها، توللی‌ها، رعدی‌ها، و همهٔ جاهای موجود را از مجلات، رادیوها و تلویزیونها و مجلات ارتجاعی در اختیار گرفتند تا خود را به جای حق و حقیقت بنشانند.

مسئله این است: آیا اینان معاصرند، معاصر بودند، و فرزندان اینان معاصر فرزندان ما خواهند بود؟ یا اینکه نه. آن تلقی نیمایی و هدایتی که پیروز شد و نیم قرن استوار

ماند و خانوادهٔ بزرگ تخیل بشری را در خاورمیانه اداره کرد و حقانیت خود را به کرسی نشاند، در آینده نیز، برغم تهمت‌ها، پوزخندها، تهدیدها و ارعابها و زورگوییها، با پیچیدگی اعماق خود، با تنوع عظیم و تشعشع رنگهای خود، با پیشانی بلند و نجیب انسانی خود، با آزادگی بنیادی و جبلّی خود و آزادیخواهی صریح، بازگشت‌ناپذیر و بی‌پروای خود، با قالبهای شکیل و اوزان مطنطن و آینده‌نگر خود، با توفان درخشان صداها و آوازها و تصاویر خود، سراسر جهان و عاشقان شعر و ادب و هنر و زیبایی جهان را به سوی خود خواهد کشاند و حتی به نقش تاریخی و ملی و فرهنگی خود به صورت دیگری نیز عمل خواهد کرد، و آن اینکه نَفَسهای درخشان شاعران بزرگی چون حافظ و مولوی را که آثارشان در کنج کتابخانه‌های جهان می‌پوسند و هنوز براستی به جهانیان معرفی نشده‌اند، از کتابخانه‌ها بیرون خواهد کشید و در برابر نور آفتاب بینش بشری نگاه خواهد داشت تا همگان ببینند که آنچه واقعاً انسانی است، هرگز نمی‌گذرد، همیشه از عصر فراموشی، بهتان، و دوران زور و قلدری به سوی اعصار و مکانهای دیگر پرواز می‌کند، به ما می‌رسد، از ما می‌گذرد، ما را بر بال خود سوار می‌کند، و ما را به سوی آینده می‌برد، زیرا ما، آری ما، کسانی هستیم که آن بزرگان، مثل مادری حمایتگر، شیرمان دادند، و از این بابت، حافظ و مولوی‌اش، با نیما و فروغش، فرقی ندارند.

از شهر شاعران جهان
تا جهان تو
میدان چشم ماست
که آفاق خاک را
با چشم تو
به چاره
رها می‌شویم
ـ ما
و مادر زمین
بر شانهٔ جهان سبکبار ما
به خاطره
می‌گردد[۲]

تمامی دانشگاههای ما، که معاصر با ما هستند، ادبیات کهن ما را، هم درس می‌دهند و هم درس نمی‌دهند. درس می‌دهند، به دلیل اینکه برنامه‌های درسی را که نگاه می‌کنید، در همه جا صحبت از فردوسی و عطار و سنایی و سعدی و مولوی و حافظ و صائب، و یا نثر هزار سال گذشته است؛ ولی درس نمی‌دهند، به دلیل اینکه نه مدرسان و نه دانشگاهها مجهز به شیوه‌های جدید تألیف و تدریس، و مکانیسم‌ها و تئوریهای جدید بررسی متون نیستند. دانشگاه دقیقاً مرکزی شده است که در آن ستون اصلی فرهنگ ما، یعنی ادبیات ایران، با عقب‌مانده‌ترین شیوه‌ها تدریس می‌شود. از این بابت دانشگاههای ما، از جامعهٔ فرهنگی خارج از دانشگاهها فرسخها عقب مانده است. دانشگاهها باید قدرت جذب فرهنگ خلاق جامعهٔ معاصر خود را داشته باشند. دانشگاههای ما باید تسلیم انقلاب ادبی هفتاد سال گذشته ایران بشوند. دانشگاه باید تسلیم روحیهٔ فرهنگ جدید ایران بشود. دانشگاهی که معاصر با عالی‌ترین و پیشرفته‌ترین شیوه‌های تحقیق و تفکر و تدریس نباشد، تبدیل می‌شود به مانعی جدی در برابر تحول و تفکر، و از نظر ادبی، تئوری متون، بررسی انتقادی ــ هم ادب کلاسیک و هم ادب معاصر ــ ما را به سوی ضدیت با دانش و هنر و ادب سوق می‌دهد. از نظر فرهنگی و ادبی، یا باید در چنین دانشگاهی را بست، یا در آن را یکسر باز کرد تا تفکر انقلاب ادبی به گروههای فرهنگی و ادبی دانشگاه راه پیدا کند.

این نکته هرگز به معنای اجازه دادن به ورود مجدد مستشرقها و ایرانشناسها به سرسراهای دانشگاهها نیست. کلیهٔ ایرانشناسان جهان در شیوه‌های بررسی ادبیات ما، باستثنای بخش فرانسهٔ ایرانشناسی، و باستثنای افراد تئوری‌دانی در آمریکا چون «مایکل بیرد» [برغم عدم دسترسی او به متون تحقیق جدید ایرانیها در مورد هدایت در کتاب مربوط به هدایت او]، همگی از آن شیوه‌های تحقیقی استفاده می‌کنند که ویکتوریایی است. اطلاعات مربوط به فرهنگ، توسط اغلب ایرانشناسهای جهان، از زبان این و آن جمع‌آوری شده، و اغلب شیوه‌هایی که برای بررسی بکار برده می‌شود، به دور از حوزه‌های جدی ادبیات‌شناسی غرب رشد کرده است. اینان نه نیچه را می‌شناسند، نه مارکس را، نه فروید و یونگ و آدلرو و اتورنک را، نه هوسرل و هایدگر و سارتر را، نه یاکوبسون و اشکلفسکی و پروپ و باختین را، نه لوی ـ اشتروس، رولن بارت، تودوروف، پل دمان و ژاک دریدا را. اینان بدور از فرهنگ خلاق کشورهای خود، بدون کوچک‌ترین تسلط به زبانهای مادری خود در حوزهٔ معرفت‌های غربی عصر خود، به فرهنگ گذشتهٔ ما به مثابهٔ موضوعی باستانشناختی نگاه می‌کنند، و در مورد ادبیات

معاصر ما نقش قابله و ماما را بازی می‌کنند، و گمان می‌کنند که باید، ما را بزایانند، منتها به شکل اوهام خود از ما، و من بصراحت می‌گویم که اغلب اینها نه فارسی بلدند، و نه زبان فرهنگ مادری خود را ــ بویژه آنهایی که به زبان انگلیسی می‌نویسند و تعدادشان هم در آمریکا، به نسبت جاها و زبانهای دیگر بیشتر است؛ اینان استثناهای مهم و اساسی را هم در چارچوب سازمانهایی که مدام حالت دفاعی به خود می‌گیرند و در برابر یورش فرهنگهای رقیب عقب‌نشینی می‌کنند، مجبور به سکوت و محدود به یکی دو درس ابتدایی می‌کنند و مدام هم اینور و آنور شایع می‌کنند که ادبیات معاصر ایران هنوز به جایی نرسیده است که در سطح وسیع جهانی مطرح شود؛ ولی همین خانمها و آقایان راجع به چیزی که این همه بی‌ارزش می‌شمارندش، مدام مقاله پشت مقاله می‌نویسند، به دلیل اینکه وسیلهٔ ارتزاقشان، مکانیسم ارتقای دانشگاهی‌شان منوط به این است که با شتاب مقاله بنویسند و کتاب چاپ کنند. اینان در بیغوله‌ای به نام ایرانشناسی، این سو و آن سو می‌روند، پشت‌سر موضوع خود که همان ادبیات فارسی معاصر باشد مدام صفحه می‌گذارند و جالب اینکه برخیها به این موجودات کمک می‌کنند تا آثارشان را در ایران هم به چاپ برسانند. در حالیکه متحدان ادبیات اروپای شرقی و ادبیات آمریکای لاتین، نویسندگان و مجلات ادبی و فرهنگی آمریکا و انگلیس و فرانسه و آلمان بودند و هستند، بی‌آنکه وصی و قیم آزمند و خودمحوری مثل بعضی از ایرانشناسان مراکز خاورمیانهٔ دانشگاهی داشته باشند.

به همین دلیل، به همانگونه که من اعتقاد دارم نویسندهٔ ایرانی باید بدون دخالت دولت با همهٔ نویسندگان و مطبوعات جهان رابطه برقرار کند، باید کلیهٔ سازمانهای منحط ایرانشناسی را در سراسر جهان نادیده بگیرد و مستقیماً با جهان، به نام خود، به نام فرهنگ خلاق معاصر ایران، و نه به نام ایرانشناسی عقب‌مانده و ترس‌زده و مقام‌دوست و پول‌دوست، تماس بگیرد. علت اینکه ادبیات ما در جهان حتی یک جایزهٔ کوچک نبرده است این است که بسیاری از ایرانشناسان محترم، زبان مادری خود را خوب نمی‌شناسند، زبان شعر و رمان امروز ما را به نوعی زبان ادبی که حد فاصل بین زبان ادبی ویکتوریایی، و زبان مجلات مختلف ایرانشناسی است، ترجمه می‌کنند، در حالیکه زبان رمان ما، و زبان شعر معاصر ما، هم آنچه در ایران نوشته می‌شود، و هم آنچه در خارج از ایران نوشته می‌شود، زبان زندگی ایرانیهاست، نه یک زبان تقلبی من‌درآوردی که کتابخوان جدی غربی به محض رؤیت آن را کنار می‌گذارد و راهش را می‌کشد و می‌رود. چرا مستشرق، چرا ایرانشناس حرفه‌ای چنین کاری را می‌کند؟ نخست اینکه ایرانشناس،

هنوز تحت تسلط ساختارهای کهن ارتباط ایران با غرب است. مثلاً در آمریکا رشتهٔ فارسی مراکز خاورمیانه را پول دولت ایران در زمان سلطنت اداره می‌کرد. اغلب ایرانشناسان کنونی خود را مدیون آن ساختار ارتباطی می‌دانند و همینها هنوز بر محافل ایرانشناسی آمریکا تسلط دارند. نویسندگان ایران در آن زمان، مدام با سلطنت مخالفت می‌کردند، به همین دلیل به محافل ایرانشناسی راهی نداشتند. سلطنت در پشت خاکریز نیروی مادی خود را پیاده کرده بود، و آن نیروی مادی، و یا منت‌پذیران آن زمان آن، هنوز در پشت خاکریز مانده‌اند. علت دوم این است که اغلب ایرانشناسان، بویژه در آمریکا، به فرهنگ آمریکا راهی ندارند. این ایرانشناسان نه تنها فرهنگ ما را نمی‌شناسند، و سطوح مختلف برداشتهای ما از زبان را نمی‌دانند، بلکه سطوح مختلف زبان و ادب خود نویسندگان و شاعران غربی از ادبیات خود غرب را هم نمی‌شناسند. به همین دلیل ایرانشناس در آمریکا موجود مفقودالاثری است که نه سر پیاز است و نه ته پیاز. اصولاً کسی که فرهنگ غرب را از روسو و مارکی دوساد و بودلرو رمبو و فلوبر و پروست تا جویس و الیوت و پاثوند و ییتس و سوررئالیستها و شاعران «کوهستان سیاه» آمریکا و سایر رمان‌نویسهای بزرگ غرب نشناسد، و از فرهنگ ما از بیهقی تا جلال آل‌احمد و از رودکی تا شاملو را نخوانده باشد، نباید دست به ترجمهٔ آثار ما بزند.

ما اعتقاد داریم با پشتوانهٔ زبان درخشان فارسی، با تجهیز خاصی که هم از طریق زبانهای مختلف و هم از طریق ترجمه پیدا کرده‌ایم، می‌توانیم در ادبیات جهان، نقشی جدی بازی کنیم، و من به صراحت تمام می‌گویم که ادبیات غرب، این بار توسط ادبیات ما منقلب خواهد شد. زمانی بود که جلال آل‌احمد می‌گفت که دست آن زندانی یمگان، یعنی ناصرخسرو، بالا سر من است و من اگر نمی‌توانم بوبین بسازم، زبان که می‌توانم بسازم. این درست و برحق بود و هنوز هم درست و برحق است، ولی من به عنوان نویسندهٔ امروز ایران، به عنوان یک ایرانی معاصر، که کوچک‌ترین عقده‌ای در برابر موزه‌ها، دانشگاهها و تأسیسات غرب ندارد و در ادبیات درس خود را خوب خوانده و خوب هم در همه جا، از خردترین تا کلان‌ترینش، پس داده است، اعلام می‌کنم که صدای فرهنگ معاصر من در سراسر جهان خواهد پیچید، چرا که وسعت بینش من، مرا تنها محدود به آن دست نمی‌کند؛ چرا که نَفَسی که از من در سه چهار هزاره پیش به مشام دئونیزوس خورد، کل فرهنگ ادبی یونان را از حماسه تا تراژدی سوفوکل بنیان گذاشت. می دئونیزوس، خون من است که در خُمهای مصیبت‌نامهٔ ادویپ شاه کور می‌جوشد. ادویپ‌کور، همان بوف‌کور عهد ازل‌من است. آتش آتشکده‌های‌من بود که‌پرومته دزدید

و خود را دزد آتش خواند. اما جگرگاه من به منقار قوشها و کرکسان سپرده شد. چگونه بگویم که زرتشت‌من بود که افلاطون را راه انداخت تا بعداً غربیان و غربزدگان و نوچگان محلی آنان چنین وانمود کنند که عرفان من از مُثُل افلاطون به عاریه گرفته شده است، غافل از اینکه سقراط خود شاگرد کوچک‌زرتشت من‌بود. چگونه‌بگویم که‌اگر دئونیزوس اسطورهٔ مثال و مثله شد، من که اسماعیل و عیسی و حسین بن علی و سیاوش و حسین منصور و حسنک وزیر و بابک خرم‌دین و عین‌القضاة و دیگرانم را دارم. از نیل تا سیحون و جیحون، بالای دار بوده‌ام و صدای اناالحقم در مرایا و مناظر عالمیان پیچیده است. مگر شمس مرا غوغا از بین نبرد و مگر اوباشان حسنک را سنگسار نکردند، و آیا یادم رفته که مولوی در شصت و هشت سالگی از عشق زرد شد و هر که از او پرسید، چرا این همه زردشدی، گفت، عاشقم، هان، مگرنگفت؟ و مگرنیمای من در شصت‌ودو سالگی، شش‌هفت ماهی پیش از مرگش، انتظار عشق را به این زبان ساده و زیبا و جنگلی نسرود:

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم

شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گَرَم یادآوری یا نه
من از یادت نمی‌کاهم
تو را من چشم در راهم [؟]

و مگر «پیر مغان» من به «روح مرکب» «چهار کوارتت» الیوت استحاله نمی‌یابد؟ و مگر «خضر» من صورت نوعی پیر فرزانهٔ یونگ و هسه نیست؟ و مگر زنی که در «الههٔ سفید» رابرت گریوز، ماهوار از شرق برخاست و نام یک یک درختان مقدس را بر زبان آورد و راه یونان و روم و شعر تغزّلی سراسر غرب را در پیش گرفت زن من ایرانی نیست؟ و مگر کرامات شیوخ ما در هرات و نیشابور و سمرقند و خیوه، همان نوشته‌های آقای بورخس آرژانتینی نیست؟ و مگر آقای مارکز خود نمی‌گوید که هر چه در «صد سال تنهایی» نوشته می‌شد، در نهایت به زبان سانسکریت قبلاً نوشته شده بود، و در واقع ریشهٔ همین زبان من، آیا ساختار عمقی زبان مارکز نیست؟ این جهان من است که

واقعیت جادویی را به صورت جادوی هنر درمی‌آورده است. حالا من کم بیاورم؟ مگر «ماندالای» اردبیل را از سقف تا کف موزه‌ای در لندن آویزان نکرده‌اند؟ من آن را «فرش» می‌خوانم، شما آن را «ماندالا»ی روان جمعی انسان بدانید. ما از هر سو جهان را صدا می‌زنیم. آن فرش را خواهران من در چهارصد پانصد سال پیش بافته‌اند. شیخی که به خاطر آن، آن فرش را بافته‌اند، از اسلاف سرهنگ جزایری، شخصیت مظلوم «رازهای سرزمین من» بود. فرش من عرش شماست. برای غنی کردن خود از نظر مادی، همه چیز مرا دزدیده‌اید، جز یک چیز: من آن روان جمعی هستم که شما قرنهاست به دنبالش می‌گردید. روح مرا نمی‌توانید بدزدید. من با چشمان یک چهرهٔ ازلی شما را تماشا می‌کنم، و شما نور آن را نمی‌توانید تمیز دهید. من بشقابهای پرندهٔ روحم را در کمان هزار و یک شب نهادم و به سوی قرن شما و قاره‌های زیر پای شما پرتاب کردم. می‌آیم، خودی از نور ساطع می‌کنم، در روان شما بارقه می‌زنم، و پیش از آنکه با هزار دامتان بتوانید به تله‌ام بیندازید، من به هوا رفته‌ام. با این سوابق است که می‌گویم ادبیات ایرانیِ معاصر، و نه ادبیات معاصر ایران و نه ادبیات ایران معاصر.

زمانی بود که ما می‌گفتیم دو صورت نوعی با هم و یا ترکیب دو بینش با هم می‌شد ادبیات معاصر: یکی تجدد بود و دیگری تعهد. وقتی که این دو بینش با هم درآمیخت، ما جدی‌ترین افراد ادبیات معاصر ایران را داشتیم. نیما یکی، شاملو دیگری، اخوان ــ تا حدودی ــ یکی دیگر، فروغ فرخزاد یکی دیگر، آل‌احمد، یکی دیگر، ساعدی یکی دیگر. ولی وقتی که یکی ازاین دو بینش لنگ می‌زد، انگار نیمرخ صورتی زیبا حذف شده بود. از ترکیب این دو، اندیشهٔ ترکیب در ذهنها قوی‌تر راه می‌جست. ولی وقتی که این ترکیب وجود نداشت، امکان داشت گاهی در سادگی غرق شویم و گاهی این سادگی به ساده‌لوحی نزدیک شود. به نظر من، فرق اساسی بین فروغ فرخزاد و سهراب سپهری در این بود که اگر گهگاه فرخزاد ساده بود، هرگز ساده‌لوح نبود، و گاهی در پشت آن سادگی صوری، پیچیدگی درونی و بطنی داشت. فرخزاد همیشه بر لبهٔ پرتگاه بود: درست در برابر اضطرابی عمیق و جانکاه که مدام روح او را به سوی اضطرابهای بیشتر پرتاب می‌کرد. روح زنی فاقد امنیت و فاقد «امن عیش»، از نوعی که حافظ از آن سخن می‌گوید. ولی به نظر من در فرخزاد این فقدان «امن عیش» بیش از شاعران و نویسندگان مرد بود. اتفاقاً فقدان امن عیش او ناشی از امن عیشی بود که بسیاری از آدمهای الکی خوش داشتند، و این همان ساده‌لوحی است. مشکل اصلی، با سپهری در این بود که انگار او به «امن عیش» خود دست پیدا کرده است چیزی که حافظ نتوانست به آن دست پیدا کند،

چگونه سپهری به این سادگی توانست آن را از آن خود کند؟

من می‌خواهم اتفاقاً کمی در این جا بر سر سپهری توقف کنم. چون ممکن است شنونده تصور کند بخشی از حرفهای من به نوعی عرفان ختم می‌شود. ولی عرفان یک منظومه است، یک سیستم ویژه است. مراتب دارد و حکمایش از آن مراتب حرف می‌زنند. عارفی که با این مراتب بخواهد به حقیقت برسد، هرگز به حقیقت نخواهد رسید. اصلاً وصل مرتبه ندارد. می‌پری و آنجایی، مثل شمس، مثل خضر، مثل پیر مغان، مثل زرتشت. مراتب کدام است؟ حکمای عرفان مراتب را خلق کرده‌اند تا خود را اهل بخیه نشان دهند. چیزی که وصل حقیقی را از وصل کاذب جدا می‌کند، همین پرتاب از درون است، و این، اساس همهٔ وصلها و همهٔ هنرهاست. وصل، یعنی شیرخوران متقابل، یعنی با درون یک شیء و یک آدم، رابطهٔ بی‌واسطه داشتن، و هر چیزی که مَعَ‌واسطه باشد کاذب است. قال است نه حال. اصل هنر بر همین وصل، یعنی شیرخوران متقابل از جهان و ابزار تبیین جهان است. چیزی که هم به روح حقیقت و هم به روح هنر نزدیک است، همین اتصال بی‌واسطه است، یعنی بازگشت به بطن، و چون همیشه هنرمند طالب بازگشت به بطن است، و همیشه چنین چیزی عملی نیست، او همیشه در خطر است، و به همین دلیل برای جبران این در خطر بودن باید همیشه خطر کند و خود را پرتاب کند. یعنی باید سینهٔ خشکش را سرشار شیر کند و جهان را، عالم و عالمیان را شیر دهد و شیر دیگران را بنوشد: هنر یعنی شیرخوران متقابل. پرتاب همیشه میسر نیست. پرتاب پیوسته یعنی مرگ ابد. به همین دلیل، شیوهٔ هنری، آثار هنری را جداجدا غرق در بیواسطگی می‌کند، طوری که هر اثر از اثر دیگر جدا می‌شود. غزلهای مولوی به رغم اشتراک مضمون با یکدیگر، هر یک، حادثهٔ جداگانهٔ هنری است. و به همین دلیل، مولوی، نخست شاعر شهودی است، و بعد هر چیز دیگر، منجمله عارف؛ و شاعر شهودی مهم‌تر از عارف است، به دلیل اینکه نزدیک‌ترین موجود به رسول، نبی و پیامبر است، و آنچه می‌گوید نزدیک‌ترین چیز به قولی است که وحی خوانده می‌شود. شعر سپهری و یا عرفان او از نوعی نیست که شهودی باشد، ساختگی‌تر از آن است که حکمت سینهٔ آدمی خوانده شود در غربت جهانی بزرگ‌تر از آدمی.

روی آن «امن عیش» باز هم توقف می‌کنم. به این دلیل «امن عیش» وجود ندارد که زمان می‌گذرد، مرگ می‌رسد، باید پیش از آنکه بمیری در آن شیرخوران متقابل شرکت کنی. «مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم ــ جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها.» و این چیزی است که «کی یرکه گور» نام آن را «اضطراب در جهت مرگ»

گذاشته است. انسان وقتی که خوش می‌گذراند، ناگهان می‌ترسد. زنده و سالم است، ولی ناگهان دچار هول و ولا می‌شود. اضطراب همان هول و ولاست. کنار معشوقمان راه می‌رویم بسیار هم خوشحالیم، می‌گوییم و می‌خندیم. ولی ناگهان وحشت می‌کنیم. عیش را داریم ولی امن عیش را نداریم. در منزل جانان هستیم، ولی مرگ آن لحظه با ماست. وقتی که از نردبان بالا رفته‌ایم، نرسیده به پلهٔ آخر، وقتی که نزدیک است به عرش اعلا برسیم، نردبان از زیر پایمان برداشته می‌شود. ولی سپهری همیشه در منزل جانان است. امن عیش دارد. هرگز جرسش فریاد نمی‌دارد که بربندید محملها. یعنی سپهری فاقد اضطراب درونی است، فاقد اضطراب تفرید شدهٔ جهانی است. مرگ را تشخیص نمی‌دهد. ولی حقیقت هستی چیز دیگری است. می‌ترسیم خوشی تمام شود، و به همین دلیل، در کنار معشوق، موقعی که اسباب عیش مهیاست، همه‌اش وحشت می‌کنیم که تمام شود. من، شخصاً، فکر می‌کنم که وقتی که در آن لحظهٔ شور و عشق، وحشت پایان وجود نداشته باشد، حتماً شور و عشق هم نبوده است، چرا که این دو باهمند. من در فروغ این دو حالت را می‌بینم. این حالت است که پیچیدگی درونی انسان در کلمات را بوجود می‌آورد. می‌گوید: «همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی است که تو را در خود تکرار کنان / به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد. من در این آیه تو را آه کشیدم، آه.» در جایی دیگر گفته‌ام که این آیه از یک سو، با نَفَس انسان سروکار دارد و از سوی دیگر با نفس آفرینش. یکی از ساختارهای اصلی آن، همان «نفخت فیه من روحی» قرآن است، ساختار دیگر آن، همان «مهر تو عکسی بر ما نیفکند، آیینه رویا، آه از دلت، آه» که حافظ گفته است. ساختار دیگر آن سکوتهای عمیق و چند سالهٔ آیین‌های هندی است. ساختار دیگر آن سکوت در مصراع است. ولی یک ساختار دیگر هم دوگانگی ذاتی آن است. وحدتی که در حال تقسیم به دوگانگی است. آیه‌ای که تاریک است. فرخزاد این دوگانگی ناشی از وحدت را در جاهای دیگر هم دارد: «چراغ‌های رابطه تاریکند / چراغهای رابطه تاریکند / کسی مرا / به آفتاب معرفی نخواهد کرد / کسی مرا / به میهمانی گنجشکها نخواهد برد / پرواز را بخاطر بسپار / پرنده مردنی‌ست.» چراغ و تاریکی، آفتاب و من، میهمانی گنجشکها و من، پرواز و پرندهٔ مردنی. این ترکیب هول و ولاست. این ترکیب: انسان خاکی ماست. غرضم از تعهد و تجدد دقیقاً همین است. شهادت به عبوری پر هول و ولا. انسان مجبور است ساختار زوال خود را طوری بیان کند که انگار زوال را ویران کرده است. تنها انسان می‌تواند انگشت بر روی آن درد اول و آغاز بشری بگذارد. چیزی که سپهری ندارد. علت اینکه مجامع رسمی هر دورانی از شعر

سپهری خوششان می‌آید این است که شعر سپهری شعر تسلیم عیشی است بی‌خطر. مجامع رسمی این‌گونه شعر بی‌خطر را دوست دارند. وظیفهٔ شاعر انگشت گذاشتن بر روی درد اول و آخر بشری است که در وجود شاعر، در عصر تاریخی شعر، صورت تفریدی خود را پیدا کرده باشد. نگاه کنید به فرش زیر پایتان. پیچیدگی مضطرب است، پیچیدگی هول و ولاست. گوش کنید به تار و سه‌تار. هول و ولاست. نگاه کنید به شعر فردوسی. هول و ولاست. شعر سعدی: «حدیث سعدی اگر کائنات بپسندد، به هیچ کار نیاید گرش تو نپسندی.» هول و ولاست. خط ما، مینیاتور ما، مصراع بی‌نظیر همهٔ شعرهای ما، البته شعرهای خوب و هستی‌یافتهٔ ما، سراسر هول و ولاست. نه تنها نیما و شاملو و اخوان و فرخ‌زاد که شعر نادرپور و نصرت رحمانی هم انباشته از این هندسه‌های پیچ‌درپیچ هول و ولاست. بوف کور قیامتی از هول و ولاست. گاهی این هول و ولا پرتاب تیر به سوی زیبایی است. سنگ صبور چوبک دقیقاً چنین تیری است. گاهی پرتاب تیری است به سوی زوال. صورت شازده احتجاب را در صفحات آخر کتاب با صورت محمدرضا شاه محتضر که عکسش همه جا چاپ شد، مقایسه کنید. اثر، هول و ولای تاریخ ماست. ادب جدی ما هول و ولای ازل و ابد را در دوره‌ای از تاریخ، تفرید می‌کند. ادب جدی، مثل خدایان اساطیری، از ثنویت بدیعی برخودار است، نیکی و پلشتی، ابد و موقت، اینها همه در حال آویزش و آمیزش با یکدیگرند. و این قضیهٔ درونی منتقل می‌شود به ذات اثر. زبان پیچیده می‌شود، سبک پیچیده می‌شود، ساختار پیچیده می‌شود. چنین چیزی را هنوز هیچ ایران‌شناس غربی به غرب توضیح نداده است. چرا که ایرانشناس می‌خواهد دانشیار و استاد شود، ولی ادبیات سرش نمی‌شود.

باری در شعر سپهری ما با یک روی قضیه سروکار داریم، تصویر. ولی در شعر او، وزن درونی، شکل درونی، هارمونی واقعی نمی‌بینیم. و ساختار زبان، یکسر فاقد موسیقی است: هم موسیقی اصوات بیرون، چیزی که به گوش شنیده می‌شود، و هم موسیقی اصوات درون، چیزی که به هوش شنیده می‌شود. مسئله این است: تجدد و تعهد توأمان چگونه چیزی است؟ ما نمونه‌های کامل آن را در شعر جدید پیش از سال ۵۷ داریم. ولی این تجدد و تعهد در شعر معاصر و امروزی ما دست به فراروی می‌زند. ترکیب بدیعی بوجود می‌آید که خاستگاه آن حکمت سینه است. حالا که ما دردها را کشیده‌ایم و می‌کشیم، حالا که ما درمانها را آزموده‌ایم و می‌آزماییم، حالا که ما، هم درد ازل و ابد داریم و هم درد امروز و اینجا و آنجا را، و درمانهای پیشنهادی زمینی و آسمانی را، آیا پشت کنیم به هر چه هست و نیست؟ و یا ضمن بیان آنها در زبانهای جدید و

معاصر، از آنها فراتر برویم. اینجاست که ایرانیِ معاصر برای من به صورت دیگری مطرح می‌شود. بگذارید دو نمونه از شعر امروز فارسی بدهم، اولی از یدالله مفتون امینی؛ دومی از منوچهر آتشی. به خاطر داشته باشیم که می‌توانستم مثالهایی بدهم از احمد شاملو، از محمد مختاری، از کاظم سادات اشکوری، از جواد مجابی و از جوانترها، از سید علی صالحی و از شمس لنگرودی، ولی به همین دو مثال اکتفا می‌کنم:

آفتاب را به تو نمی‌دهم
تا خرده خرده بشکافی‌اش، و از آن هزار ستاره بسازی
ماه را به تو نمی‌دهم
تا بخاطر کوه نور، دریای مروارید را انکار کنی
ستاره‌ها را به تو نمی‌دهم
تا بگویی خوشا شب‌های بی‌مهتاب

آسمان را به تو می‌دهم
تا ندانی که چه باید کرد.[۳]

و حالا شعر آتشی:

باران کنار دریا بوتیمار است
...
باران کنار دریا می‌گرید
از بیم آنکه روزی
این چشمهٔ عظیم گریه شود خشک و خاک...
و خشک و خاکسار شود
شور عظیم گریه در بوتیمار
...
باران کنار دریا
معماری غریب حواصیل است
وقتی اریب می‌آید از صخره‌ها فرود
و نوک بی‌قوارهٔ خود را پی‌درپی
در ماسه‌های خیس فرومی‌برد

و سایهٔ بلندش
در موج‌های سرکش می‌آشوبد
و بادها تعادل او را مدام به هم می‌زنند
باران کنار دریا
معماری خیال پریشان شاعر است
...
انسان کنار دریا شکل الهه‌ای است
ـ عریان و خیس و تاریک ـ
که روی تخته سنگ سیاهی دو زانو نشسته
و آب‌های دور جهان را می‌پاید
بی‌آنکه انتظار آمدن هیچکس
گیسوی خیس و شفافش را
به اهتزاز درآورد.[۴]

به نظر من در این قبیل شعرها ما ترکیب تجزیه‌ناپذیر درد و درمان را داریم که در آن اجزای شعر طوری در یکدیگر ادغام شده‌اند که تجزیهٔ آنها به مفردات شعر عملی نیست. شاعر با بیان شاعرانه کشمکش نمی‌کند، با طبیعت و با فرهنگش کشمکش نمی‌کند، بلکه زبان درونی آنها می‌شود و سینه‌اش را در پهنای جهان می‌گستراند. این، آن ایرانی معاصر است، ولی به ایران محدود نیست و من نمونه‌هایی از این نوع شعر را در آثار رؤیائی دیده‌ام، در شعر نادرپور و خویی و پیام (اسماعیل نوری علا) دیده‌ام و در شعر جوان‌ترها در اروپا و آمریکا دیده‌ام و من این را کلاً شعر ایرانیِ معاصر می‌دانم. خواه در بوشهر باشد، خواه در کالیفرنیا، خواه در تهران باشد، خواه در پاریس، خواه در تبریز باشد، خواه در لندن؛ ولی من این را در شعر حمیدی و رعدی و توللی و اوستا و مشفق و سبزواری ندیده‌ام؛ ولی امروز در غزل سیمین بهبهانی می‌بینم، گرچه در غزل بیست و پنج و سی سال پیش او نمی‌دیدم. بزرگ‌ترین خصیصهٔ این شعر در این است که در بهترین نمونه‌هایش، حتی از اسارت توهمات ایدئولوژیکی خود این شاعرها فراتر می‌رود، طوری که من می‌توانم با ایدئولوژی بسیاری از این شاعرها موافق نباشم، ولی با شعرشان موافق باشم؛ چرا که اگر شعر از ایدئولوژی شاعر فراتر نرود، شعر نیست. من از شعری خوشم نمی‌آید که بخشی از تاریخ مرا در مقابل بخش دیگر آن قرار دهد و یا

جهان را بصورت قراردادی و باسمه‌ای شرقی و غربی ببیند. از شعری خوشم نمی‌آید که به تصور و توهم طبقاتی بودن از شعریت خود دست بردارد، به همین دلیل در خود شوروی، من پیوسته از شاعرانی خوشم می‌آمد که تجربهٔ درونی خود را در برابر تجربهٔ بیرون می‌گذاشتند. من از شعر «آخماتووا»ی روس خوشم می‌آمد و می‌آید، ولی برغم آذربایجانی بودنم، از شعر «صمد وورغون» به دلیل ایدئولوژیکی بودن شدید آن خوشم نمی‌آمد و نمی‌آید. هنوز شهریار را بـه آن یکی آذربـایجانیها ترجیح می‌دهم.«ایتیمیز قورد اولالی بیزده قاییتدیق قویون اولدوخ / ایتی‌لن قول بویون اولدوخ.»[۵] به دلیل اینکه من دنبال شعر هستم، اگر می‌خواستم سیاست بخوانم می‌رفتم لنین را می‌خواندم، تروتسکی را می‌خواندم، روزا لوکزامبورگ را می‌خواندم. ولی چه چیز شعریت ایران را حفظ می‌کند؟ عدم تجزیهٔ ترکیبات شعر به مفردات شعر. خـاستگاه چنین شعری حکمت سینه است. حرکت بعدی شعر ایرانی معاصر بـه سوی این حکمت سینه است. و این حکمت سینه، با حکمت عرفان فرق دارد، به همـانگونه کـه شعر رمبو و لوتره آمون با سمبولیسم قراردادی عصر آنها فـرق داشت. این حکمت سینه پس از آزمودن صد سال تاریخ انقلاب و ضدانقلاب بـه دست آمـده است. حکمت سینه، شعر پیروزی و شکست سیـاسی نیست. شعری است فـرارونده از تقسیمات زمانی و مکانی به پیروزی و شکست. سقوط شوروی در سراسر جهان حس شده است، ولی شعر نمی‌تواند فقط شهادت‌دهنده به آن سقوط باشد. باید از آن فراتر برود. این شعر، شعر لذتها و دردهای انسان در طول قرون است، شعری است که انسان را در مقطع سپیده‌دم همهٔ پدیده‌ها و پدیدارها قرار می‌دهد. این شعر، شرق و غرب را پشت‌سر می‌گذارد: «شرق و مغرب چیست اندر لامکـان؟ گلخنی تـاریک و حمامی بکار»[۶] این شعر غربزدگی و شرقزدگی را پشت‌سر می‌نهد. پرشی است به سوی اعماق هستی و از آنجـا به ارکان کون و مکان. شاعر این شعر، شعر را نمی‌گوید، شعر او را تسخیر می‌کند، این، شعر است که شاعر است و شاعر جسمی است که آن شاعر بزرگ از طریق او سخن می‌گوید:

حالا که من این شعر را می‌نویسم
شاعری در پشت‌سر من ایستاده است
شاعری که من و شعرم را با هم مثل شعری می‌سراید
اوست که شاعر بزرگ است

مثل فردوس در پشت‌سر «آدم» است
زبانی است در بوتهٔ آتش
مثل جبریل است که قاری و راوی نخستین است
مثل رستم است که فردوسی و شاهنامه را با هم می‌سراید
مثل شمس است که مولوی را می‌رقصاند
مثل پیر مغان که حافظ و شعرش را با هم می‌گوید

نمی‌شناسمش
ولی یقین دارم از من بزرگتر است
دایره‌ای عظیم است که محیطی وسیع‌تر از جام چهرهٔ من دارد
مثل «رینگ» به اطراف یک مشت زن
مثل تشک که وسیع‌تر از اندم کشتی‌گیر است
مثل شولایی از کهکشانها بر دوش من
آن شاعر بزرگ را عبادت می‌کنم
رابط من با آخرت شاعران بزرگ است

مثل آهنگسازی که موقع آفریدن آهنگ، آن را ضبط می‌کند
و ناگهان موقع باز شنیدن نوار، می‌بیند موسیقی دیگری را هم ضبط کرده است
یک موسیقی بزرگتر از موسیقی خود او، ولی مربوط به آن
که مثل سائق شطح مرگ در هستی حضور می‌یابد
و رابط او با موسیقی کهکشانها می‌شود
مثل همهٔ مرگها و زندگیها، و زندگیها و مرگها، که با هم در آینده میعاد دارند
و معاد شعر و شاعر در آنجاست[۷]

از این نظر، من، ایرانی را به داخل ایران و بیرون ایران تقسیم نمی‌کنم. به همین دلیل می‌گویم، ایرانی معاصر. برغم همهٔ ناموزونیها، برغم همهٔ دورافتادگیها، برغم همهٔ سرگردانیها، برغم همهٔ دردها و اختلافها، یک لذت مشترک، همچون ملاط یا سیمانی قوی و محکم و گیرا، چیزی به نام شعر، به نام ادبیات، این ایرانی معاصر را، هم معاصر و

هم ایرانی نگه می‌دارد. ادبیاتی که درون ما را در همهٔ آفاق زبان می‌گستراند، از ورای مرزها به سراغ شما و به سراغ جهان می‌آید و یا از سوی شاعران و نویسندگان ما در جهان به سوی ما می‌آید و در ما رسوخ می‌کند، مرز و بوم ما را به صورت کیفیتی عمیق و جذاب، به صورت یک قارهٔ کیفی درونی، نه به صورت عشق الکی به «میهن» و هویتهای کاذبی که این «میهن» در مراحل مختلف تاریخی ممکن است بخود بگیرد؛ نه! به صورت یک زلالیِ درون، ولی شدیداً متغیر، در برگیرندهٔ جهان و یادگیرنده از آن، بازپس‌دهندهٔ به آن، و تعلیم‌دهندهٔ آن، مثل یک خودآموز درونی بشری که یاد می‌گیرد و یاد می‌دهد، مثل جنگلی از آدم که با هر رستاخیزش سیلی از خون پیش پای بشر امروز می‌پاشد تا او دوباره بپاخیزد و دوباره مثل مولوی بگوید، زردی من از عشق است، من عاشقم؛ مؤدب به ادب عشق؛ شاعرانی که زیبایی چهره‌شان برغم زردی آن، جهان را، آینده را، از آن خود می‌کند، و از اعماق، جهان خفته را صلا می‌دهد. گرچه از عسرت درون و گرچه از تبعید برون، و گرچه از هول و ولای زمانه؛ شعری که گذرنامه‌ها را دور می‌اندازد و بدون آداب و تشریفات سیاسی و اجتماعی و تاریخی از بالای مرزها به هر سو می‌پرد، و دستی از شفقت و مهربانی بر سر و روی انسان یتیم امروزی می‌کشد و می‌گوید: دیگر بغض و عقده و منم‌گویی و تقسیم و فرقه و فرقه‌بندی موقوف! همگی بیایید به زیر سقفی به بلندای زبان، زبانی که فرشتگان بدان تعظیم کرده‌اند.

ادبیات ایرانیِ معاصر، سیّالهٔ درونی کیفیتی است هم در نثر و هم در شعر، و هم در نمایشنامه. در جهان نمایشنامه هنوز سه نفر بر تارک ادبیات ما سر برافراشته‌اند. ساعدی، رادی و بیضایی. ساعدی رفته است. وسواس زبانی که رادی در نمایشنامه‌های نیمه کلاسیک و نیمه مدرن خود نشان داده، ارائهٔ صورت نوعی انسان در قالب تیپ‌هایی که قدرت فردیت یافتن دارند، شاخصیت بلند تاریخی شخصیت‌ها، خواه چیزی که در نتیجهٔ رشد تدریجی تاریخ حاصل شده و خواه آنچه محصول تب و تاب تند و تیز حرکت انقلابی است ــ نوعی نمایش ایبسون و چخوف و اونیل که می‌خواهد از یک سو به برشت و از سوی دیگر به بکت بپیوندد ــ و از همه بالاتر فخر زبانی توفنده و پرتحرک که سینهٔ شخصیت نمایش را می‌شکافد و بیرون می‌پرد، باری اینها و سایر عناصر نمایشی در قالب طرح و توطئه‌ای که نهایتاً شرافت انسان را به پیروزی می‌رساند، ویژگیهای نمایش رادی است که در بعد از انقلاب، هیجان‌انگیزتر از گذشته ادامه یافته است. در بیضایی ما از یک سو با موفق‌ترین چهرهٔ سینمای مؤلف در ایران روبرو بوده‌ایم، و از سوی دیگر با نمایشنامه‌هایی که برغم تعلیق به محال اجرای آنها، در بسیاری از آنها

تاریخ و اسطوره، در زبانی موجز و ملخّص تألیف شده است. نیروی خلاقهٔ بیضایی، نمایشنامه پشت نمایشنامه تحویل داده و فیلم پشت فیلم، و زبان پاره‌ای از این نمایشنامه‌ها قابل مقایسه با زبان مهم‌ترین آثار تراژیک جهان است. تکیه بیضایی بر دو سنت، سنت ادب کلاسیک و ملی، و سنت تجدد جهانی، و تلفیق این دو در جهان شبیخونهای روانشناختی ـ نه فرویدی، بلکه یونگی ـ ادبیات ما را شاهد قد برافراشتن یکی از احترام انگیزترین چهره‌های ادبی ـ هنری ایران امروز کرده است.

اگرچه عظمت و مهابت حوادثی که بر ما گذشت ـ انقلاب، هیجان عظیم برای انقلاب و دو سه سال بعد از آن، جنگ، دربدری، صف اقتصادی، مادران مویه‌گر در بسیاری از خانه‌های ایران و سراسر گورستانها ـ اولویت‌های ادبی را جابه‌جا کرد و رمان را به عنوان دربرگیرندهٔ تعداد و مقادیر زیادی از این حوادث و مهابت و عظمت آنها، جلوتر راند، ولی بوطیقای رمان ما، آن دستگاه منظوم روایت‌سازی ما، هرگز خود را یکسره از شعر جدا نکرد. بخشی از شعر ما درونی آن شد. ادبیات منثوری بوجود آمد که علاوه بر جولان دادن زبان در شکل گریز از مرکز آن، آن را با حسی از رجعت به مرکز، هم در آدمها و هم در ساختارهایش به حرکت درآورد. این شعریت را در قصهٔ کوتاه، در آثار گلشیری، مجابی، محمدعلی، صفدری، ربیحاوی، عبداللهی، مدرس صادقی، بیجاری، مندنی‌پور، چهل تن، معروفی، روانی‌پور، جولایی و دهها قصه‌نویس دیگر می‌بینید. درون در آثار این نویسندگان برون را می‌قاپد، آن را فرا چنگ می‌آورد، و وقتی که آن را دوباره در ساختار قصه کوتاه بیرون می‌دهد، تمامی امکانات مباحثهٔ تئوریک ادبی را تجهیز شده می‌خواهد تا به قضاوت ساختاری اثر بپردازد. بطور کلی، در حوزهٔ قصهٔ کوتاه، ما به مراتب قوی‌تر از گذشته هستیم. گلشیری هر چه می‌نویسد، حتی به صورت رمان، کوتاه است؛ ولی رمانش هم قصهٔ کوتاه است. دستکم من این طور می‌بینم. ولی از آن مهم‌تر، گلشیری در قصه کوتاه، یک حرکت است، تنها نیست و بسیاری از قصه‌نویسهای جوان، از او آموخته‌اند. و این بسیار مهم است.

در حوزهٔ رمان، ما امروز بسیار قوی‌تر شده‌ایم. بطور کلی، رمان ما، در سلسله مراتب و نسب‌نامهٔ فرهنگی ما، دخالت جدی کرده است. این حرف، هرگز به معنای دستکم گرفتن شعر نیست. ولی شعر؛ مدت هزار و صد سال، فرم برتر ادبی ما بوده است. ما اکنون در وضعی قرار داریم که بگوییم رمان، درون ما را کشف کرده است. درست است که ما یک درون بظاهر رئالیستی را در رمان تجربه کرده‌ایم ـ از کارهای علوی تا احمد محمود و محمود دولت‌آبادی ـ ولی از آن تجربه به سوی بررسی اعماق انسان معاصر

ایرانی آمده‌ایم. این حوزه، حوزه‌ای است جدید، برغم نمونه‌های درخشانی از ادبیات درونی که داشته‌ایم، مثل «سه قطره خون»، بوف کور و «فردا»ی هدایت، مثل «بعدازظهر آخر پاییز» و سنگ صبور چوبک، و سفر شب بهمن شعله‌ور و شازده احتجاب گلشیری، و بخشهایی از سووشون سیمین دانشور، اینک حوزهٔ جدید ادبی ما بیشتر با درون در برابر ماست.

رمان حوزهٔ خاصی دارد. این حوزه جدا از حوزهٔ بقیهٔ اشکال و انواع ادبی است. جدا از بقیهٔ فرمها و هنرهاست. درون هر فردی در عصر ما، نویسنده‌ای کمین کرده است که زبان گویای آن درون است، و آن را برای درونهای دیگر می‌نویسد. در این‌جا، رمان، فرم و محتوای خود را یک جا و به صورت تجزیه‌ناپذیر یافته است. من رمانهایی از قبیل سمفونی مردگان، اهل غرق، طوبا و معنای شب، زنان بدون مردان و خانهٔ ادریسیها را از نوع رمانی می‌دانم که با آن درون سروکار دارد، درونی شقه شده، درونی متشتت و متلاشی، درونی منقلب، و یا، به قول «میخائیل باختین»، تئوریسین بزرگ ادبی روس، درونی «دیالوژیک»، و یا درونی دوگفتاره و یا چندگفتاره. درونی که در آن انسان به چند صدا منشعب می‌شود، مثل شخصیت یادداشتهای زیرزمینی داستایوسکی. اصلاً همه چیز از همین کتاب شروع شده است. مثل شخصیت «میشکین» در ابله، مثل شخصیت «اسمیردیاکف» در برادران کارامازوف، و یا راسکلنیکف در جنایت و مکافات، مثل شخصیتهای ویرجینیاوولف، پروست، جویس و فالکنر، مثل راوی در بوف کور، مثل شخصیت پسر در چمدان علوی، مثل فاحشه‌های قصه‌های چوبک در خمیه‌شب‌بازی و شخصیت احمد آقا در سنگ صبور، مثل «ایاز» در روزگار دوزخی آقای ایاز، مثل «شازده» در شازده احتجاب. در رمان بعد از انقلاب، من وجه شاخص را در آن حوزهٔ وسیع درون می‌بینم، بی‌آنکه ساختار واقعی رمان را آسیب‌پذیر یافته باشم. در بخش اعظم این درون، زمان شکسته است، کرونولوژیک و وابسته به زمان عادی و اعتیادی و تکخطه نیست رمانی است که زمان و مکان را بر حسب ضرورت فضای درون قطعه‌قطعه می‌کند و به اعماق می‌فرستد، و در زمان بازیابی آنها، آنها را آغشته در زمان و مکانی می‌کند که نه خاص واقعیت بیرون از رمان، بلکه مخصوص واقعیت درون قالب رمان باشد. با این واقعیت درون، لفاظی نمی‌توان کرد، استعاره پشت استعاره در آن نمی‌توان کاشت. زمان تحقیق شده را در آن راهی نیست. به یک معنا زبان «ادبی» [ادبی در داخل گیومه]، بدان راه ندارد. زبان آن مبتنی بر واقعیت‌گرایی زبانشناختی است، یعنی اینکه زبان آن واقعی است، به دلیل اینکه قاتل، عاشق، زندانی، فاحشه، زن ستمدیده، ادبیات

سرش نمی‌شود و اتکایش بر آن زبان واقعی است که درون فضای روانی یک قاتل، یک عاشق، زندانی، فاحشه و زن ستمدیده بر حالات او حاکمیت دارد. برای رمان‌نویس امروز ایران، فقط یک نوع واقعیت‌گرایی وجود دارد، واقعیت‌گرایی زبان درون. این، آن حالت زبان ــ روانشناختی ویاروان ــ زبانشناختی و یا به قول زبانشناسان و ساختارشناسان ــ از «یاکوبسون» تا «تودوروف»، نوع خاصی از بوطیقاست. این ادبیت جدا از ادبیات قراردادی است. ادبیت چنین اثری برخاسته از جزء‌به‌جزء عناصری است که یک اثر را به صورت «ژنریک»، یا تکوینی، به آن اثر تبدیل می‌کند. از این طریق ما تأکید را از ارتباط اجتماع با نویسنده، پیش از نوشته شدن اثر، با ارتباط نویسنده با خواننده، هنگام خواندن اثر عوض می‌کنیم. ارتباط دوم اهمیت پیدا می‌کند. نویسندهٔ خوب کسی نیست که دم از انقلاب بزند، گزارشگر تاریخ و اجتماع باشد، و در واقع اثر او، مدام به دنبال تقسیم اثر به شکل و محتوا باشد. نویسندهٔ خوب کسی است که خواننده را منقلب کند، او را غرق در لذت و تحول کند. در چنین وضعی، خواننده شرکت‌کننده است، شریک جرم راسکلنیکف و اسمیریادکف، راوی واقعی بوف کور، و شریک واقعی حوادث زنان بدون مردان است. در واقع هیچ‌کس دوباره نمی‌میرد، هیچ‌کس به درخت تبدیل نمی‌شود، هیچ‌کس مثل بلور نمی‌شود، هیچ‌کس پرواز نمی‌کند، ولی رمان فضایی است که در آن این قبیل اتفاقات واقعاً اتفاق می‌افتد. واقعیت‌گرایی زبانشناختی رمان را گفتم، این را هم بگویم که به چیزی به نام واقعیت‌گرایی ساختاری هم اعتقاد دارم، یعنی اینکه خواننده به تدریج، با دقت، با تأمل و هوشیاری، به این نکته پی ببرد که آن چیزی که در برابر او خود را جزء‌به‌جزء عرضه می‌کند، در واقع کلیت جامعی است که از ترکیب آن اجزاء ساخته شده است. خواننده موقع حرکت از یک جزء به جزءِ دیگر غرق لذت می‌شود. اشکلوفسکی، یک تئوریسین بزرگ دیگر، این قضیه را مربوط به ساختار طرح و توطئه می‌داند که با عقب‌انداختن یک حادثه، و پیش کشیدن چند حادثهٔ دیگر، خواننده را به سوی هیجان هنری، لذت هنری، و کنجکاوی شدید انسانی رهنمون می‌شود. در واقع خواننده به نویسنده می‌گوید: کشف حقیقت را عقب بینداز تا من از کشف جزء‌به‌جزء حقیقت رمان لذت ببرم. تئوریسین ادبی کسی است که قوانین لذت بردن خواننده از اثر را رقم می‌زند. قرار است خواننده دگرگون شود. معیارهای این دگرگونی چیست؟ وظیفهٔ اصلی تئوریسین ادبی این است که ببیند در اثر مورد بحث او، فیگورها، شخصیتها و ابزارها و مکانیسمهای اثر در چه رابطه‌ای با هم قرار می‌گیرند.

ما چنین کاری را مدام در جامعه انجام می‌دهیم. و در تاریخ انجام می‌دهیم. چرا در ادبیات انجام ندهیم؟ یک بنّا در خانه‌اش با زن و بچه‌اش در چارچوب روابط خاصی قابل بررسی است؛ ولی وقتی که او ماله و تیشه به دست می‌گیرد و از داربستی بالا می‌رود، در چارچوب روابط خاصی با ساختمان، کارگرها، ابزارهای معماری، مصالح ساختمانی، دستمزد و ارتفاع داربست قرار می‌گیرد که مجموعاً چارچوب روابط خاص دیگری را بوجود می‌آورند. پس در ادبیات هم، ظهور عناصر در چارچوب یک ساختار است که ارتباطات خاصی را ایجاد می‌کند. ادبیت اثر ادبی نه در خود آن عناصر، بل در روابط آن عناصر نهفته است. وقتی که ما به زبان یک رمان بسیار پرحجم اعتراض می‌کنیم، به این علت است که زبان آن در خارج از آن رمان، ادبیات است، و نه درون آن. یعنی در آن رمان بنّا خانه‌نشین شده است، به جای آنکه بالای داربست باشد. بنا هم به صورت آجر و سیمان و تیرآهن جدا از همه باقی مانده است.

لازم است دو سه نکتهٔ تئوریک دیگر را هم یادآور شویم. رمان تاریخی، از آدمهای بظاهر تاریخی درست نمی‌شود، گرچه ممکن است آدمهای تاریخی هم موضوع رمان تاریخی قرار گیرند. وقتی که تاریخ در فضای رمان به صورت چکیده‌ای ساختاری نفوذ کرد، این چکیده باید در صف‌آرایی ابزارهای رمان خود را به ساختار رمان تحویل دهد. یعنی چه؟ وسایل رمان با وسائل تاریخ فرق دارند. اول رمان باید رمان باشد، و بعد تاریخی یا غیرتاریخی، ولی بطور کلی هر قصهٔ کوتاه مهم و هر رمان مهم به معنای خاصی تاریخی است. چگونه؟

به صراحت بگوییم که سه اثر از آثار روایی اولیهٔ ما در قرن حاضر از اهمیت تاریخی و هنری برخوردارند. قصهٔ «فارسی شکر است» جمال‌زاده، قصهٔ «چمدان» بزرگ علوی و رمان بوف کور هدایت. و هر سه، علاوه بر قصه بودن، تاریخی هم هستند. جمال‌زاده برای اولین‌بار موفق می‌شود در حضور چهار شخصیت، مرد عرب‌زده، مرد فرنگ‌زده، مرد روستایی و روشنفکر خیرخواه، چهار زبان برای سراسر رمان و قصهٔ کوتاه فارسی خلق کند. این چهار شخصیت در آثار روایی ما، پس از «فارسی شکر است»، پیوسته در قصهٔ کوتاه و رمان حضور داشته‌اند. پس، بی‌آنکه شخصیت‌ها عملاً آدمهای بنام تاریخی باشند، تاریخی هستند. جدال آدمها نه بر سر واقعیت مطلق، بلکه بر سر واقعیت زبانشناختی آنهاست. کدام زبان، زبان واقعی است؟ این سؤال بسیار مهم است. علوی و هدایت نخستین پاسخ‌دهندگان واقعی به این سؤال هستند، ولی این دو، عناصر و حالات روانی و درونی آدمها را در حوزهٔ ادبیات روایی به سطح دیگری می‌رسانند. در «چمدان»

پدر، معشوق پسرش را کشف می‌رود. جدال عمیق تاریخی ما، یعنی چکیدهٔ ساختاری تاریخ ما، که در آن اولویت با کهن‌سالار ــ سالاری است، در جان قصه چکیده و بعد به صورت ابزارهایی چون چمدان، پسر معشوق، پدر، زمان و مکان، متجلی شده است. مثلث پدر و پسر و معشوق، مثلثی که در برادران کارامازوف، بر پدر کارامازوف، پسر و معشوقش حاکم بود، در قصهٔ علوی، در تلخیص شده‌ترین شکلش، به صورت بومی، بیان شده است. قصه، تاریخ را بیان کرده است، ولی مربوط به آدمهای تاریخی نیست. روابط حاکم بر آدمهای قصه، کلیتی ساختاری دارد، که هم آن روز عصر علوی را بیان می‌کرد، هم دویست سال پیشتر از آن عصر را، و هم عصر ما را. در حالیکه یک دورهٔ تاریخی، تنها همان دوره را بیان می‌کند و نه ادوار دیگر را. پس چمدان از تاریخ عصر خود به گذشته و آینده فراروی می‌کند. اگر توازی تاریخی، دستخوش فراروی تاریخی نشود، ما تاریخ دورهٔ خاصی را خواهیم داشت و نه قصهٔ تاریخی را که فرارونده از یک دورهٔ تاریخی به سوی ادوار دیگر تاریخی است. ماندگاری هنر در این است که نسبت به ادوار تاریخی دست به فراروی می‌زند.

در بوف کور، هم توازی، هم چکیدگی، هم ساختاریابی و فراروی، درونی‌تر و عمیق‌تر است. بهتر است از زبان راوی بوف کور بشنویم:

«... ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد ــ دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه ــ یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی باو تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را میجوید.

دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی بنظر می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمیشد. نگاه می‌کرد، بی‌آنکه نگاه کرده باشد؛ لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود، مثل اینکه بفکر شخص غایبی بوده باشد ــ از آنجا بود که چشمهای مهیب افسونگر، چشمهایی که مثل این بود که بانسان سرزنش تلخی می‌زند، چشمهای مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهندهٔ او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گویهای براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد ــ این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آنجائیکه فکر بشر عاجز است بخودش کشید ـ

چشمهای مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراء طبیعی و مست‌کننده داشت، در عین حال میترسانید و جذب میکرد، مثل اینکه با چشمهایش مناظر ترسناک و ماوراء طبیعی دیده بود که هر کسی نمی‌توانست ببیند؛ گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، ... موهای ژولیدهٔ سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه‌اش چسبیده بود ــ لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد، فقط یک دختر رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.
حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش، همهٔ اینها نشان میداد که او مانند مردمان معمولی نیست، اصلاً خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظرهٔ رؤیای افیونی بمن جلوه کرد...
لباس سیاه چین‌خورده‌ای پوشیده بود که قالب و چسب تنش بود، وقتی که من نگاه کردم گویا می‌خواست از روی جوئی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست، آنوقت پیرمرد زد زیر خنده، خندهٔ خشک و زننده‌ای بود که مو را بتن آدم راست می‌کرد، یک خندهٔ سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد بی‌آنکه صورتش تغییری بکند، مثل انعکاس خنده‌ای بود که از میان تهی بیرون آمده باشد.»[۸]

سروکار ما در این اثر نیز با همان مثلث فجیع روانی است. راوی، پیرمرد، دختر. اول تصویر هر سه با هم داده می‌شود. راوی در پشت سوراخ، و پیرمرد و دختر در برابر او. و بعد، هدایت این سه شخصیت را تقسیم می‌کند به آدمهای مختلف، دوباره آنها را جمع می‌کند، و باز آنها را تقسیم می‌کند. واقعاً چهار عمل اصلی. جمع و تفریق و ضرب و تقسیم، در میان شخصیتها بارها اتفاق می‌افتد تا نهایتاً زن بمیرد و راوی در پیرمرد ادغام شود و یا بشود او. جوان آزادیخواه برای زنده ماندن خود، دیگری را می‌کشد، و تنها با تبدیل شدن به پیرمرد به زندگی ادامه می‌دهد. رمان، رمان تاریخی است و در حال فراروی از عصر بوف کور به همهٔ اعصار.

و حالا، یک مسئلهٔ تئوریک دیگر ــ و باور کنید این دیگر پایان ماجراست.[۹] مردها به زنها، بطور کلی در زمان پیش از انقلاب، به دو صورت نگاه می‌کنند: زن یا اثیری و فرشته است، یعنی دیدگاه سراسر آسمانی است، و به چنین زنی، اصلاً نباید دست زد؛ و یا اگر

زدیم و دست زدند، آن روی سکه، یعنی لکاته است، و شوهر احساس می‌کند که خود واسطه‌ای بیش نیست. در آثار هدایت، علاوه بر زن اثیری و لکاته، مرجان «داش آکل» و علویه خانم را هم داریم. کاملاً مخالف هم. در کارهای چوبک، زنهای مردهٔ زیبا را داریم در یک سو، و زنهای مرده‌شو و فاحشه را. در سنگ صبور، گوهر پیوسته غایب اثیری را داریم و بلقیس حشری و جهان سلطون بوگندو را؛ و در شازده احتجاب، زن اثیری شازده را داریم، و کلفت شیء شده را. دو تیپی که در کار گلشیری مدام تکرار شده‌اند. و در شوهر آهو خانم، آهو خانم اثیری را داریم و هووی لکاته را. این عدم واقع‌بینی در مورد زن در دو اثر، بصورت جدی بهم می‌خورد، یکی در جای خالی سلوچ دولت آبادی، که در آن «مرگان» یکی از زیباترین شخصیت‌های‌زن در رمان‌معاصر است، و یکی‌در داستان یک‌شهر که در آن شریفهٔ‌فاحشه، براستی شریف است، ولی رفتار مردها با او، حتی رفتار راوی زشت است. و از اینجا می‌رسیم به یک ساختار عمقی رمان مردها راجع به زنها، و این‌ساختار گاهی بخشی از زندگی را هم تشکیل می‌دهد. مثال اول را از هدایت می‌دهم:

«شبها وقتیکه وارد خانه میشدم، او هنوز نیامده بود. نمیدانستم که آمده است یا نه ــ اصلاً نمیخواستم که بدانم ــ چون من محکوم به تنهائی، محکوم به مرگ بوده‌ام. خواستم بهر وسیله‌ای شده با فاسق‌های او رابطه پیدا بکنم. این را دیگر کسی باور نخواهد کرد ــ از هر کسی که شنیده بودم خوشش میآمد، کشیک میکشیدم، میرفتم هزار جور خفت و مذلت بخودم هموار میکردم، با آن شخص آشنا میشدم، تملقش را میگفتم و او را برایش غر میزدم و میآوردم. آنهم چه فاسق‌هایی... که اسمها و القابشان فرق میکرد، ولی همه‌شاگرد کله‌پز بودند. همهٔ آنها را بمن ترجیح‌میداد ــ با چه خفت و خواری خودم را کوچک و ذلیل میکردم کسی باور نخواهدکرد ــ میترسیدم زنم از دستم در برود. میخواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربائی را از فاسقهای زنم یاد بگیرم ولی جاکش بدبختی بودم که همهٔ احمق‌ها بریشم می‌خندیدند ــ اصلاً چطور میتوانستم رفتار و اخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرم؟ حالا میدانم آن‌ها را دوست داشت چون بی‌حیا، احمق و متعفن بودند. عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توأم بود ــ آیا حقیقتاً من مایل بودم با او بخوابم، آیا صورت ظاهر او مرا شیفتهٔ خودش کرده بود یا تنفر او از من یا حرکات و اطوارش بود و یا علاقه و عشقی که از

بچگی بمادرش داشتم و یا همه اینها دست بیکی کرده بودند؟ نه، نمیدانم. تنها یک چیز را میدانم: این زن، این لکاته، این جادو، نمیدانم چه زهری در روح من، در هستی من ریخته بود که نه تنها او را میخواستم، بلکه ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت...

«اسمش را لکاته گذاشتم، چون هیچ اسمی باین خوبی رویش نمیافتاد. نمیخواهم بگویم: «زنم» چون خاصیت زن و شوهری بین ما وجود نداشت و بخودم دروغ میگفتم. ــ من همیشه از روز ازل او را لکاته نامیده‌ام ــ ولی این اسم کشش مخصوصی داشت. اگر او را گرفتم برای این بود که اول او بطرف من آمد. آنهم از فکر و حیله‌اش بود. نه، هیچ علاقه‌ای بمن نداشت ــ اصلاً چطور ممکن بود او بکسی علاقه پیدا بکند؟ یک زن هوس‌باز که یک مرد را برای شهوترانی، یکی را برای عشقبازی و یکی را برای شکنجه دادن لازم داشت...»[۱۰]

راوی هدایت مثلثی درست می‌کند که در آن خودش قواد است، زن اثیری، زن آسمانی است، و لکاته، زنی بدجنس. در این میان واقعیت زن گم شده است. هم زنی که زن اوست، هم زنی که آسمانی است. و با همین گم شدن هویت زن، هویت مرد هم گم شده است، و نیز هویت مردهای دیگر. مردهای دیگر کسانی هستند که با زن او رابطه دارند، و زن از آنها به صورت وسیله استفاده می‌کند.

این اگر سرنوشت راوی هدایت است، راوی «سنگی بر گوری» آل‌احمد که دیگر کسی جز خود آل‌احمد نیست، رفتار مشابهی دارد به صورتی دیگر. ما دقیقاً نمی‌دانیم که آیا هدایت قدرت مردی داشت و بچه‌دار شد یا نه. ولی مسئله این نیست و ما نمی‌خواهیم هدایت را روانکاوی کنیم. ما می‌خواهیم به اصل رفتارهای مردها نسبت به زنها در رمان و در متن نوشته پی ببریم. اگر در بوف کور با جهانی خیالی سروکار داریم، در متن آل‌احمد در برابر جهان واقع هستیم. ولی انگار بین خیال هدایت و واقعیت آل‌احمد، فاصلهٔ چندانی نیست. آل‌احمد در سنگی بر گوری می‌نویسد که او و سیمین بچه‌دار نمی‌شوند و تمام معاینات پزشکی نشان می‌دهد که عیب نه از سیمین، که از آل‌احمد است. او یک بار از این فقدان بچه یک جهان‌بینی آسمانی می‌سازد، در پایان کتاب، و یک بار هم در وسطهای نوشته از خود یک قواد. واقعیت زن، در هیچیک از این دو حالت مطرح نیست. آل‌احمد مسئلهٔ نداشتن بچه را به این صورت مطرح می‌کند:

«... به هر صورت دنبال همهٔ این فکرها و قیاس‌ها بود که به کله‌اَم زد خودم را اخته کنم. باید عالمی داشته باشد. فارغ از پائین تنه و یک پله به سمت ملکوت. آنوقت یک روز زنم درآمد که *بله تو دیگر مثل آنوقت‌ها نیستی. و اصلاً از من سیر شده‌ای والخ...!!*[۱۱] که کفرم درآمد و همان روز صاف گذاشتم توی دستش که:

«میدانی، زن؟ می‌بینی که از من کاری برنمی‌آید. یا خیالش را از سر بدر کن. یا برو تلقیح مصنوعی. با سرنگ هم بچه‌دار می‌شوی. بهتر از بچه‌های لابراتواری که هست. که چشمهایش از وحشت گرد شد. و من دیدم که در زمینهٔ عصمت قرون وسطایی او جز با خشونت قرن بیستمی نمی‌شود چیزی را کاشت. این بود که حرف آخر را زدم:

«ــ میدانی، زن؟ در عهد بوق که نیستیم. بچه می‌خواهی؟ بسیار خوب. چرا لقمه را از پشت‌سر به دهان بگذاری؟ طبیعی‌ترین راه این که بروی و یک مرد خوش‌تخم پیدا کنی و خلاص. من از سربند آن دکتر امراض زنانه مزهٔ قرمساقی را چشیده‌ام ــ هیچ حرفی هم ندارم. فقط من ندانم کیست. شرعاً و عرفاً مجازی...»[۱۲]

و بعد آل‌احمد «قضیهٔ لولهٔ تخمدان» را روایت می‌کند. و قضیه بسادگی از این قرار است که دکتری، زنش را معاینه کرده است. آل‌احمد این قضیه را از سیر تا پیاز تعریف می‌کند. علت احساس قوادی، عملاً از معاینهٔ پزشک سرچشمه گرفته است. آل‌احمد حسادت خود را کتمان نمی‌کند. احساس غیرتی‌شدن شدید می‌کند، و حتی بدترین فحش را هم از این بابت به خود می‌دهد، ولی پس از این جریانها دست به کار عجیبی می‌زند. وقتی که به فرنگ می‌رود،

«... اما به هانور که رسیدیم... برف و سرما بدجوری بود... و من از کیسهٔ آب گرم بدم می‌آمد. در سرما وسط خیابان دختر بلند کردم. در برلن فرصت تجربه‌های دیگر نبود... و به هامبورگ هم تا رسیدیم پریدیم. اما در آمستردام قضیه جدی شد... زنی تازه از شوهر طلاق گرفته و توراندازه و همسن و سال خودم. و خدمتکار به تمام معنی. ولری دوغ ندیده‌تر از من. و هفت روز بسش نبود. دنبالم آمد لندن. ده روز هم آنجا. و برگشتن هم مرا کشید به آمستردام. و دو روز از نو. وکه *اگر بچه‌دار شدم؟*... وکه

خوب. *معلوم است می‌گیرمت.*[۱۳] و از این حرف و سخن‌ها. و من به عمد نسخهٔ دکتر را بکار می‌بستم. تا سفر تمام شد و برگشتم. و کاغذها و کاغذها و من مدام چشم براه خبر. خبر گویندهٔ لااله‌الاالله که در دیار کفر کاشته بودم...[۱۴]»

پس اگر مردی، حتی پزشکی، به زن کسی، باقتضای حرفه‌اش دست زد، شوهر آن زن، حتی اگر نویسنده‌ای مثل آل‌احمد باشد، احساس قوادی می‌کند، انگار زنش جلوی چشمش به او خیانت کرده و او دم برنیاورده است، ولی وقتی او، یعنی جلال آل‌احمد، زنی را در جایی دیگر دوباره به شیء تبدیل می‌کند، به یک وسیله برای بچه‌دار شدن، و با او بارها هماغوش می‌شود، رفتار زن، یعنی زن قانونی، گرچه در ابتدا با قهر و گریه و زاری توأم است، ولی بعداً بسیار بزرگوارانه است. سیمین دانشور برغم اطلاع از این مسائل، سالها بعد کتابش را به آل‌احمد «جلال زندگی» خود تقدیم کرده است. در رمان سووشون، یوسف را بر اساس الگوی مبارزهٔ آل‌احمد ساخته است. در واقع مهم‌ترین بخش ذهنیت «زری»، یعنی جریان سیال ذهنی مربوط به «سووشون» در ارتباط با مرگ یوسف در رمان نوشته شده است. در واقع سیمین دانشور مرگ یوسف را به مرگ زیباترین و مصیبت‌بارترین مرد پیش ـ تاریخ ایران، و سرآمد آیینهای جوانمرگی مربوط می‌کند. تشییع جنازهٔ یوسف، بی‌شباهت به تشییع جنازهٔ خود جلال نیست. انگار رمان پیشگوی مرگ جلال بوده است. رفتار سیمین دانشور با جلال، هم به صورت استعارهٔ «یوسف» در رمان سووشون، و هم در دو مقالهٔ بسیار شیوایی که یکی را پیش از مرگ جلال و دیگری را پس از مرگ جلال نوشته ـ «شوهر من جلال» و «غروب جلال» ـ سراسر توأم با بزرگواری بوده است. این مهربانی را از نظر ادبی، ما در «زری» سووشون می‌بینیم، و با این شخصیت است که ادبیات ما وارد فضایی می‌شود که باید نام آن را «بوطیقای رمان زنان» در ایران گذاشت. زن دارد ذهن خود را می‌نویسد. اتفاقاً با بیرون ریختن احساسها به آن صورت شطح‌وار، و پیوند زدن آن احساسها به جان زنانهٔ «آنیما» و ندبه بر مرگ شوهر جوان، که آیین‌های بهارهٔ دئونیزوس ـ سیاوشی را به یاد می‌آورد، اساس «ادبیت» رمان زنان در ایران را می‌گذارد.

این خصلت زنانه‌نگاری را در زنی دیگر نیز دیده‌ایم. در فروغ فرخزاد، که تأثیرش در ذهنیت زنان ما بیش از سیمین دانشور بوده است. هم در زمانی که او عصیان علیه مردها و پدرسالاری و شوهرسالاری را در شعرهای خامش رقم زده، و هم در زمانی که با

ذهنیت «آنیما»یی و نیمایی خود جهان درونی و شکوفا و زیبا و دردآلود زن ایرانی را ترسیم کرده است:

کدم قله، کدام اوج
مرا پناه دهید ای اجاقهای پر آتش ــ ای فصلهای خوشبختی
و ای سرود ظرفهای مسین در سیاهکاری مطبخ
و ای ترنّم دلگیر چرخ خیاطی
و ای جدال روز و شب فرشها و جاروها
مرا پناه دهید ای تمام عشق‌های حریصی
که میل دردناک بقا بستر تصرفتان را
به آب جادو
و قطره‌های خون تازه می‌آراید

تمام روز تمام روز
رها شده، رها شده، چون لاشه‌ای بر آب
به سوی سهمناکترین صخره پیش می‌رفتم
به سوی ژرف‌ترین غارهای دریائی
و گوشتخوارترین ماهیان
و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

نمی‌توانستم دیگر نمی‌توانستم
صدای پایم از انکار راه برمی‌خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیعتر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت
«نگاه کن
«تو هیچگاه پیش نرفتی
«تو فرو رفتی.»[۱۵]

رمان‌نویسهای زن ما در بعد از انقلاب به اوجهای فاخری دست یافته‌اند. من این رمان‌نویسها را در جایی دیگر به تفصیل بررسی کرده‌ام.[۱۶] اساس کار این رمان‌نویسها بر تفکیک نیست، بلکه بر ترکیب است. حوزهٔ اصلی کار این رمان‌نویسها زن است، درون زن. نه اینکه مردها هرگز نخواسته‌اند در روح زن رسوخ کنند. در جایی گفته‌ام، در وجود هر مردی، یک زن واقعی نهفته است، نه پشت‌سرش، آنطور که مرسوم است می‌گویند هر مرد بزرگی، در پشت سرش زن بزرگی جای گرفته است. غرضم آن نیست. من نام آن زن نهفته در وجود نویسندهٔ مرد را، در صورتی که او آگاهیهای خود را تربیت کند، «کاتبهٔ درون» خوانده‌ام. وقتی که ترمزها و موانع تحمیلی کنار می‌روند، وقتی که «اتوریته» و خرد حسابگر عقب می‌نشیند، درون آدمی زایش خاصی را تجربه می‌کند. این زایش، عمیقاً پیش ـ تاریخی، ناخودآگاه، آزادیخواه، خودجوش و به شدت انسانی است. رمان واقعی فضای آن ناخودآگاه است که ابزارها و دستگاههای هنری خود را می‌آفریند و پیش می‌رود. گرچه این آگاهی، مشترکاً بین مردها و زنهای نویسنده پیدا شده، در این نکته تردیدی نیست که هر قدر حوزهٔ کار ادبی و هنری زنان در جامعهٔ ما قوت بگیرد، فضای گسترده‌تری بوجود خواهد آمد که بزرگ‌ترین تأثیر را بر روی همگان خواهد گذاشت. در صدر این زنان، در فضای امروز فرهنگی ایران، سه زن را از همه مهم‌تر می‌دانم: شهرنوش پارسی‌پور، غزالهٔ علیزاده و منیرو روانی‌پور. به نظر من به حد کافی مطلب، مقاله، رمان و قصهٔ کوتاه از زنان نویسنده در اختیار داریم تا بگوییم پدیده‌ای به نام بوطیقای ادبی زنان، به عنوان تئوری، در حال شکل گرفتن است. در واقع یکی از آنان، وقتی که دربارهٔ کارش حرف می‌زند، به این قضیه، تلویحاً اشاره می‌کند، و من با آوردن دو بخش از حرفهای او به این بحث پایان می‌دهم:

سؤال: علت استقبال عمومی و تیراژ بالای کتاب طوبا و معنای شب را در چه می‌دانید؟ آیا این حدس نیز در آن راه می‌یابد که سلیقه‌های سهل‌پسند را ارضا می‌کند؟

«جواب: واقعاً نمی‌دانم علت استقبال مردم چیست، چون طیف گسترده‌ای آن را می‌خوانند که از نظر سن و سال، جنسیت و نسبت و سواد و تخصص با یکدیگر تفاوت دارند. این را می‌دانم که در آغاز کار با صمیمیت آستین‌ها را بالا زدم و نشستم به نوشتن. هدفم نیز کمک بوده است به روشنگری دربارهٔ مطالبی که اطلاع زیادی از آنها در دست نیست.

مثلاً طریق اندیشهٔ زنان که عملاً کاری در این مورد صورت نگرفته است. این طور به نظرم می‌رسد که بخش قابل ملاحظه‌ای از تضادها و اختلافاتی که میان گروهها و افراد مختلف وجود دارد، به همین مسئله بازمی‌گردد...»

«اگر بیست سال پیش می‌پرسیدید چرا می‌نویسم لابد پاسخم این بود که می‌خواهم مشهور بشوم، یا حرفی برای گفتن دارم، یا می‌خواهم کسی بشوم، یا بی‌آنکه بدانم چرا، معترضم.

«امروز در چهل و یک، دو سالگی می‌توانم بگویم می‌نویسم برای آنکه ناگهان جریان حوادث اجتماعی نسل مرا به میدان حادثه پرتاب کرده است، این گویا یک فرمان تاریخی است...

«می‌نویسم چون اندیشیدن را آغازیده‌ام، دست خودم نبوده است که چنین شده، ناگهان پوستهٔ حیوانی «ماده گاو» را از دوشم برداشته‌اند. از این رو می‌نویسم. چون گویا دارم انسان می‌شوم. می‌خواهم بدانم کیستم؟ چرا نمی‌توانم عشق را ــ حسب قاعدهٔ مرسوم ــ بر روی فرد مشخصی یا حوزهٔ مشخصی محدود کنم، چرا این عشق می‌رود تا از یک ذرهٔ کوچک چرخنده در کوچک‌ترین اتم شناخته شده الی کل مجموعهٔ هستی را دربرگیرد. می‌نویسم، چون به دلیل این حال عاشقانه آرام و قرار ندارم و می‌نویسم چون زهدانم را هم‌هویت با فضای هستی می‌بینم، می‌خواهم بدانم قلبی که در بالای این زهدان قرار گرفته چگونه می‌تپد، مغزی که در بالای قلب قرار گرفته، به چه می‌اندیشد؟ آیا چنین حضوری هست؟ یا پندار است؟»[۱۷]

۱۴ آوریل ۹۲ ــ برلین

حواشی

۱ـ بخشی از یک شعر فروغ فرخزاد.

۲ـ محمد حقوقی، *شب، مانا، شب*، انتشارات نگاه، ۷۰، تهران، صص ۳۹ ـ ۳۸.

۳ـ مفتون امینی، *فصل پنهان*، شعر «گران بخشی»، نشر مرغ آمین، ۷۰، تهران، ص ۱۲۰.

۴ـ منوچهر آتشی، *وصف گل سوری*، شعر «دیدار ساحلی (۱)»، انتشارات مروارید، ۷۰، تهران، صص ۶۱ ـ ۶۰.

۵ـ خطی از شعر ترکی شهریار: «از زمانی که سگمان گرگ شده، ما هم برگشتیم گوسفند شدیم / با سگ هم‌آغوش شدیم.»

۶ـ بیتی از مولوی.
۷ـ رضا براهنی، *اسماعیل*، نشر مرغ آمین، ۶۶، تهران، صص ۷۵ ـ ۷۳.
۸ـ صادق هدایت، *بوف کور*، انتشارات امیرکبیر، ۵۱، تهران، صص ۱۶ ـ ۱۴.
۹ـ در زمستان و بهار سال ۹۱ که در آکسفورد و لندن بودم و به وین و برلین و هامبورگ هم سفر کردم، علاوه بر سخنرانی مربوط به «ادبیات ایرانیِ معاصر» یک سخنرانی دیگری نیز کردم، تحت عنوان: «رمان‌نویسان زن ایران». و در آن بوطیقای رمان زنان را در برابر بوطیقای رمان مردان بررسی کردم. این سخنرانی در آکسفورد، دانشگاه لندن، دانشگاه کمبریج، دانشگاه منچستر ودانشگاه وین به زبان انگلیسی ایراد شد. ولی چون در برلین سخنرانی مربوط به زنان به انگلیسی ایراد نشد و عده‌ای علاقمند بودند که بخشی از آن سخنرانی به فارسی ایراد شود، چکیدهٔ آن سخنرانی انگلیسی را به ترجمهٔ فارسی در سخنرانی «ادبیات ایرانیِ معاصر» گنجاندم و خواندم، که شما در این متن چاپ شده می‌خوانید.
۱۰ـ صادق هدایت، *بوف کور*، صص ۶۸ ـ ۶۱.
۱۱ـ تأکید از خود آل‌احمد.
۱۲ـ جلال آل‌احمد، *سنگی بر گوری*، انتشارات رواق، سال ۶۰، تهران، صص ۳۱ ـ ۳۰.
۱۳ـ تأکید از خود آل‌احمد.
۱۴ـ همان کتاب آل‌احمد، صص ۷۷ ـ ۷۶.
۱۵ـ فروغ فرخزاد، *گزینهٔ اشعار*، انتشارات مروارید، ۶۴، تهران، صص ۱۹۸ ـ ۱۹۷.
۱۶ـ همان سخنرانی دانشگاه لندن به زبان انگلیسی که در حاشیهٔ شماره ۹ به آن اشاره کردم.
۱۷ـ دو یادداشت برگرفته از مصاحبه‌های شهرنوش پارسی‌پور با *آدینه* و *دنیای سخن*، سالهای ۶۸ و ۶۹.

ناموزونی تاریخی

در سفری که آقای دکتر رضا براهنی، چهرهٔ برجستهٔ ادبیات ما، جهت اجرای سخنرانی و شعرخوانی به هامبورگ داشت، فرصتی پیش آمد تا با ایشان مصاحبه‌ای انجام گیرد. در این مصاحبه، بی‌آنکه قصد بحث و گفتگو در میان باشد، خواسته‌ام بیشتر در مقام پرسنده، از نظریات ایشان آگاهی بیشتری کسب کنم. این مصاحبه از نوار به روی کاغذ آمده، و طبیعی است که نثر آن بیشتر به نثر گفتاری نزدیک است، اما، تا آنجا که لازم بوده، کوشش شده است که نثر، به نثر نوشتاری نزدیک شود بدون آنکه چیزی به گفت و شنود افزوده، یا از آن کاسته شود. این گفت و شنود را، برای چاپ به «بررسی کتاب» می‌سپارم.

محمود فلکی

م. ف. ــ آقای براهنی، ضمن تشکر از اینکه پذیرفتید این مصاحبه با شما انجام بگیرد، نخستین سئوالم مربوط می‌شود به مسافرت شما در خارج از کشور. شما پس از سالها دوباره به خارج از کشور مسافرت کردید. می‌خواستم دربارهٔ این مسافرت و برنامه‌هایی که در طول سفر داشته‌اید نکاتی را توضیح بدهید.

ر. ب. ــ من مدتها بود که به خارج از ایران نیامده بودم. دعوتی از طرف دانشگاه آکسفورد شده بود. آنها یک برنامه‌ای دارند که استادانی را از سراسر دنیا دعوت می‌کنند برای تدریس مبحث‌های مربوط به خاورمیانه یا مسائل دیگر. و این دفعه از من دعوت کرده بودند که به مدت سه ماه در آنجا ادبیات معاصر ایران را معرفی کنم. در طول هشت هفته (که تقریباً یک ترم درسی را شامل می‌شد)، من هشت جلسه، برای دانشجویان

دوره‌های فوق لیسانس و دکتری، و در عین حال برای استادان خود آنجا، در ارتباط با ادبیات معاصر ایران، مخصوصاً ادبیات بعد از انقلاب ایران، سخنرانی کردم. علاوه بر اینها، سه جلسهٔ دیگر در آکسفورد داشتم که دو جلسهٔ آن سخنرانی بود و یک جلسه شعرخوانی. یکی از سخنرانی‌ها راجع به نویسندگان زن ایران، رمان‌نویسهای بعد از انقلاب یا کسانی که بعد از انقلاب شهرت بسزایی پیدا کردند، بود و یکی هم راجع به شعر فروغ فرخزاد. همهٔ اینها به زبان انگلیسی بود. و بعد یک شعرخوانی هم داشتم در آکسفورد که به زبان فارسی و انگلیسی بود. بعد در دانشگاه لندن ــ دانشکدهٔ مطالعات آسیایی و آفریقایی ــ یک سخنرانی داشتم که آن هم به زبان انگلیسی بود. و همچنین در دانشگاه منچستر و دانشگاه کمبریج که همه سخنرانی‌ها به انگلیسی بودند. علاوه بر اینها دو جلسهٔ دیگر هم باز در لندن داشتم که یکی از آنها راجع به «ادبیات ایرانیِ معاصر» بود و یکی هم شعرخوانی. بعد از جاهای دیگر، از سوئد، دانمارک، اتریش و آلمان دعوت کردند برای سخنرانی و شعرخوانی، که سوئد و دانمارک را نتوانستم بروم. و گرچه به آمریکا هم دعوت شده بودم، نرفتم. فقط رفتم به اتریش. در وین سه جلسه داشتم: جلسهٔ شعرخوانی، جلسه معرفی ادبیات جدید ایران و یک سخنرانی راجع به نویسندگان زن ایران به زبان انگلیسی. و همین قضیه به یک صورت دیگر در برلین تکرار شد. منتهی در برلین چیزی که اهمیت داشت، این بود که بحثی کردیم در ارتباط با نویسندگان ایرانی و آلمانی. اینها (نویسندگان آلمانی) که در اتحادیه‌شان تازگیها، شرق و غرب، به هم پیوستند، از من دعوت کردند با آنها صبحت کنم. این صحبت به مدت تقریباً پنج ساعت طول کشید. بحث فوق‌العاده مفیدی بود از نظر دانستن ریشه‌های به‌اصطلاح اساسی فرهنگ شرق و غرب، و در عین حال دربارهٔ برخوردهایی که ما، با توجه به ساختارهای فرهنگی خودمان و ساختار فرهنگی آنها، می‌توانیم با هم داشته باشیم، و بحث، بیشتر فلسفی ــ ادبی بود تا مثلاً بحث اجتماعی ــ سیاسی. این بحثی بود که خودم خیلی از آن خوشم آمد. و بعد بعضی از اینها علاقمند شدند که در مباحث مربوط به ایران شرکت بکنند. و حتی بعضی‌هاشان آمدند به شعرخوانی من در برلین. دربارهٔ جلسه‌ای که داشتیم مصاحبه کردند (که این مصاحبه را ایرانیها قرار شد در برلین پخش کنند). بعد از آن هم آمدم به هامبورگ برای سخنرانی‌ها و شعرخوانی‌های تقریباً مشابه. که از اینها، دوتاش اجرا شده و یکیش هم امروز اجرا خواهد شد.

م. ف. ــ پس از انقلاب، عده‌ای از ایرانیها به خارج از کشور مهاجرت کردند، و طبعاً در بین آنها، عده‌ای از نویسندگان، شعرا یا هنرمندان رشته‌های مختلف هنری هم وجود

دارند. این نویسندگان و شاعران در این سالها، آثاری نیز پدید آورده‌اند. برای شما مسلماً دستیابی به این آثار دشوار بوده است و ارزیابی آنها هم ناممکن. در این مدتی که در خارج از کشور بودید، آیا فرصتی پیدا شد تا با آثار این نویسندگان یا خود این هنرمندان برخوردهایی داشته باشید؟ اگر بوده، این آثار را در رابطه با ارزشهای امروزین ادبیات ما چگونه ارزیابی می‌کنید؟

ر. ب. ــ تحولاتی که در حوزهٔ ادبیات معاصر ایران در داخل کشور به وجود آمده، بستگی دارد به حوادثی که در کشور اتفاق افتاده است. مهمترین این حوادث، حادثهٔ انقلاب و حادثه جنگ است. و خوب، کسانی که به خارج از ایران مهاجرت کردند، آنها تجربهٔ بخش اول مسئله را در جریانهای انقلاب، تا حدودی، مثل بقیه داشتند، ولی در جریان جنگ نبودند. از آن باز هم مهمتر، آن فضای روانشناختی خاص است که بر ما حاکم بود، که به نویسندگان خارج از کشور حاکم نبود، یعنی آن فضا و حوادثی که به صورت ارگانیک برای ما اتفاق افتاده. یعنی جامعه از آن ما بوده، تاریخ از آن ما بوده، انقلاب و جنگ و فرض کنید آن مشکلات مختلفی که نویسنده‌ها با ارگان‌های مختلف پیدا می‌کردند، همهٔ اینها از آن ما بوده، و ارتباطی که اینها با مسئلهٔ زندگی پیدا می‌کردند، زندگی آدمها، مسئله جوانها که مسئلهٔ نویسندگان ایران هم بوده. در نتیجه، آنچه در ایران اتفاق افتاده و ادبیات را شکلی خاص داده، فرق می‌کند با کارهایی که در خارج از ایران اتفاق افتاده. کسی که به خارج آمده، تجربه خاص خود، مثلاً تجربهٔ سفر را داشته، که گاهی این سفرها، سفرهای بسیار ناراحت کننده‌ای بوده است. و بعد تجربهٔ اقامت در هر کشوری بوده، که به هر طریق ممکن است در مورد بعضی جنبهٔ اختیاری داشته، ولی در اغلب موارد، جنبهٔ اجباری. با بسیاری از آدمهایی که دست‌اندرکار فرهنگ و ادب ایران در خارج از کشور هستند، صحبت کردم. احساس کردم هنوز آنها احساس بیگانگی فوق‌العاده شدیدی با محیطهای زندگی خودشان در خارج از کشور دارند، و به طور کلی غرق نشدن در زندگی محیط خارج، شاید مهمترین خصیصهٔ زندگی اینها باشد؛ حتی برای کسانی که قبل از انقلاب به خارج آمدند. بعضی از نویسنده‌ها، مثل اسماعیل نوری علاء، قبلاً هم در خارج از کشور بودند. او چند سال قبل از انقلاب آمده بود و در لندن زندگی می‌کرد. تعداد بیشماری از این اشخاص، انتظارات، توهمات و تصویرهایی از انقلاب داشته‌اند، و به همین دلیل در انقلاب به یک معنا، شرکت کردند و موقعی که انقلاب اتفاق می‌افتاد، حاضر بودند. بعد چون آن تصورات، آن توهمات جامهٔ عمل نپوشید و مشکلاتی پیدا شد، به طور کلی برای گروههای مختلف سیاسی در ایران،

آنهایی که با این گروههای سیاسی، گاهی، همکاری می‌کردند و گاهی نمی‌کردند، ممکن است عواقبی این قضیه داشته که به اجبار آمدند در خارج از ایران زندگی کنند. اینها یک ادبیات خاصی را به وجود آوردند که به نظر من اسمش را می‌شود گذاشت «ادبیات مهاجرت» یا ادبیات دوری از وطن یا ادبیات نوستالژی برای وطن؛ ادبیاتی که تا حدودی ادامهٔ همان است که ما در زندگی خودمان داشتیم. ولی شاید شاخصهٔ اصلی این ادبیات عبارت از دو چیز باشد: یکی اینکه این ادبیات، ادامه‌دهندهٔ ادبیات قبل از انقلاب و حول‌وحوش انقلاب است، دیگر اینکه از ده سال گذشته، یازده ــ دوازده سال گذشتهٔ ایران، در این ادبیات انعکاسی دیده نمی‌شود، بلکه انعکاس به یک چیز دیگر منتقل شده، به یک زندگی تقریباً منزوی و تنها و در عین حال علاقمند به زندگی خود در ایران. به همین دلیل، من اعتقاد دارم، موقعی که می‌گوییم «ادبیات معاصر ایران»، باید این را در یک جای دیگر، یک تعریف دیگری بکنیم. و یا تعریف دیگری از آن، یک مبنای دیگری پیدا می‌کند: آن هم عبارت است از «ادبیات ایرانیِ معاصر». ایرانیها در ممالک مختلف زندگی می‌کنند. اینها که در جاهای مختلف زندگی می‌کنند به نظر من، شبیه دو دستهٔ مختلف یا به اصطلاح دو گروه مختلف‌اند. زندگی اینها در خارج از ایران، بی‌شباهت به زندگی ارامنهٔ خارج از ارمنستان نیست، زندگی‌شان به یک معنا بی‌شباهت به زندگی یهودیان دوران قبل از پیدایش اسرائیل نیست، یعنی در سرگردانی، اجتماع در شهرهای کوچک، بیشتر به صورت گروههای مهاجر هنوز غرق نشده در تک‌تک این کشورها زندگی می‌کنند. در بعضی جاها، که البته من ندیدم، ولی شنیدم، در جایی مثل لوس‌آنجلس، آنقدر ایرانی زیاد است که می‌شود گفت که در همه جای شهر پراکنده‌اند، و طبیعتاً در آنجا غرق شدن در زندگی آمریکایی عملی است. ولی در پاره‌ای جاها این غرق شدن عملی نیست. شاید اگر همهٔ ایرانی‌هایی که در آلمان هستند، در یکی از شهرها متمرکز می‌شدند، اکثریت آن شهر را تشکیل می‌دادند. ولی فرض کنید که پنج هزار نفر اینجا زندگی می‌کنند، شش هزار نفر آنجا زندگی می‌کنند، ده هزار نفر در جای دیگر، و اینها بیشتر در آن شهرها واقعاً تبعیدی هستند، واقعاً به صورت گروههای تبعیدی زندگی می‌کنند.

و ادبیاتی که به وجود می‌آورند، ادبیاتی است که نه با داخل ایران، نه با ذهنیتهای داخل ایران، آن ارتباط خیلی ارگانیک را دارد و نه با ادبیات این کشورهایی که ایرانیها در آنجا زندگی می‌کنند. فضای حاکم بر شعرها و قصه‌ها فضای حاکم بر حتی نقد ادبی کسانی که در خارج ایران زندگی می‌کنند، بی‌شباهت به فضای داخل ایران نیست، و از

این نقطهٔ نظر است که می‌شود گفت:

درست است که یک کشور بسیار بزرگ وجود دارد با شصت میلیون جمعیت، و ادبیات جدی خودش را دارد، ادبیات طرفدار حکومت را دارد، ادبیات غیرطرفدار حکومت را دارد، با وجود این یک چیزی به نام یک ایرانیِ ذهنی هم وجود دارد که فقط آن ایرانی عینی نیست که آنجا زندگی می‌کند، به همین دلیل، ایرانی بودن، یک نوع ذهنیت است، یک نوع جهان‌بینی است، که من معتقدم این جهان‌بینی قابل تقسیم به ایرانی داخل کشور و ایرانی خارج کشور نیست، و آدم احساس می‌کند که فرض کنید شعر نادرپور، شعر رؤیایی، شعر خویی، شعر میرزا آقا عسگری، شعر نوری علاء، شعر خود شما، شعری که در پاریس مثلاً من دیدم (سه چهار نفر شعرشان را چاپ کرده‌اند)، اینها همه در یک جاهایی قابل تبدیل است به نزدیکترین چیزی که ادبیات ایران است، و نه ادبیات غرب، یعنی اتفاقاً غربزدگی در این نوع کارها دیده نمی‌شود. شخصاً البته، من سلیقه خودم را می‌گویم، اگر احیاناً من در خارج از ایران زندگی می‌کردم، به آن صورتی زندگی می‌کردم که قبلاً در زمان شاه زندگی کرده بودم، یعنی سعی می‌کردم مقداری از کارهایم را به زبانهای دیگر ترجمه کنم (در مورد خودم البته به انگلیسی ترجمه می‌کردم)، یا به انگلیسی شعر بنویسم و چاپ بکنم، یعنی برای اینکه خودم را منزوی نگه ندارم (بالاخره من هم یک آدمی هستم که باید زندگی خودم را بکنم)، غرق می‌شدم در زندگی کشوری که در آنجا زندگی می‌کردم، بخشی از فلسفهٔ فرهنگ اینها را سعی می‌کردم که نه تنها یاد بگیرم، بلکه تولید کنم. به دلیل اینکه انسان باید در هیچ شرایطی به صورت مکانیستی زندگی نکند، بلکه به صورت ارگانیک زندگی بکند. این ارگانیک بودن، دو صورت دارد: یکی این است که ما با ایرانیها دائم در ارتباط باشیم، یکی هم اینکه با محیط‌هایی که ایرانیها زندگی می‌کنند، ارتباط مستقیم داشته باشیم. در اینجا ممکن است مخالفت بکنند و موافقت بکنند، ولی به هر طریق، تحرک ذهنی ما باید وجود داشته باشد. اگر وجود نداشته باشد، ما عملاً مثل آب مرداب می‌گندیم. مخصوصاً اگر طول اقامت، اینقدر طولانی باشد. خیلی‌ها الان بچه‌هایی دارند که به مدارس انگلیسی، به مدارس آمریکایی، مدارس آلمانی، یا فرانسوی می‌روند. خوب، طبیعتاً بتدریج بچه‌ها پدر و مادرها را دگرگون می‌کنند و آنها را مجبور می‌کنند که در یک نوع زندگی غرق بشوند. از این بابت، بی‌آنکه من زیاد خواهان این باشم که در خارج از ایران شخصاً زندگی کنم و یا به کسی توصیه بکنم که در خارج از ایران زندگی بکند، اعتقاد دارم که غرق شدن در فرهنگ جهانی، بلامانع است، به دلیل اینکه شما نمی‌توانید

تا آخر در کنار آلمانی زندگی بکنید، ولی بخشی از فرهنگ او را جذب نکنید. البته آن سطح ظاهری فرهنگ را آدم یاد می‌گیرد، ولی من فکر می‌کنم که یک نفر که اینجا زندگی می‌کند، باید موسیقی آلمانی را خیلی خوب بفهمد، یا فرض کنید فلسفهٔ آلمانی را درست و حسابی دنبالش برود، یا شروع کند به خواندن هاینریش بل، گونتر گراس، توماس مان، برشت و ریلکه و... این اصلاً می‌تواند یک نوع آزمون فرهنگی باشد، یک امتحانی باشد برای ذهنیت ایرانی. اینجور اشخاص فرهنگهای جهانی را به وجود می‌آورند، و این از نظر من فوق‌العاده جالب خواهد بود.

م. ف. ــ این داد و ستد فرهنگی که گفتید نکته‌ای است قابل پذیرش، وگرنه ذهن جامد می‌ماند و حرکتی نخواهد کرد. البته هستند برخی از هنرمندان یا اهل قلم که سعی می‌کنند این ارتباط را برقرار کنند. اینکه تا چه اندازه موفق هستند امر دیگری است، و ممکن است این مسئله در آثارشان منعکس باشد. ولی نکتهٔ دیگری هم هست. آیا فکر نمی‌کنید علت این عدم پذیرش از جانب برخی از هنرمندان برای نزدیک شدن به فرهنگ کشور بیگانه این باشد که آنها به نوعی شاید احساس می‌کنند که مسافر موقتی هستند؟ این حالت را در بعضی‌ها می‌توان دید. یعنی همیشه حس مسافر را دارند و فکر می‌کنند که هر آن ممکن است برگردند. و مسافر هم هیچوقت نمی‌تواند به طور پایه‌ای و ریشه‌ای با محیطی که زندگی می‌کند، ارتباط عمیق برقرار بکند.

ر. ب. ــ البته به نظر من این کاملاً درست است که اینها اغلب، مخصوصاً موقعی که به اینجا رسیده بودند، همیشه فکر می‌کردند که بزودی برمی‌گردند، یعنی این مسافرت موقت تمام می‌شود و بالاخره بازگشت عملی می‌شود. ولی در عین حال معتقدم حتی مسافر باید حس ماجراجویی دقیق داشته باشد، و در عین حال بپذیرد که خود سفر، یک ماجراست، و خود انسان، اصلاً یک مسافر موقت است در دنیا. در نتیجه در این سفر، از هر چیزی که امکان دارد یک چیزی را یاد بگیرد، و بعد در عین حال، خودش هم نقشی بازی بکند. این البته یک قسمتش. قسمت دوم این است که (این را حتی موقعی که در ایران بودم نوشتم) به نظر من بهتر است کسانی که در خارج از ایران زندگی می‌کنند آثارشان را بفرستند در ایران چاپ بشود. و من می‌دانم که بسیاری از کسانی که در خارج از ایران زندگی می‌کنند، نگران فرهنگ کشور خودشان هستند. این نگرانی فرهنگی، یک بخش آن هم نگرانی دربارهٔ خودشان است. یعنی یک شاعر می‌گوید من دوست دارم ببینم که همقطاران من در ایران دربارهٔ شعر من چه فکر می‌کنند. این نگرانی را من در همه دیدم. من حتی با یکی از شعرای خیلی معروف ایران اخیراً تلفنی صحبت می‌کردم،

و گفتم که «خیلی‌ها هستند که شعر ترا دوست دارند و دوست دارند که شعرت چاپ بشود». اولین جمله‌ای که از من پرسید این بود که «اصلاً مردم مرا به یاد دارند؟» این نگرانی وجود دارد و خیلی هم مهم است. به همین دلیل اولین قدمی که در این باره باید برداشته شود این است که آثاری که در اینجا نوشته می‌شود، بهتر است که به ایران فرستاده شود و در صورت امکان، در مطبوعات مستقل ایران چاپ بشود. این یک مسئلهٔ اساسی است.

مسئله دوم این است که کتابها چاپ بشوند، در صورت امکان، کتابهایی که در اینجا نوشته می‌شوند، در ایران چاپ بشوند.

مسئله سوم این است که راهها باز باشد و اشخاص بتوانند بروند و برگردند. یعنی یک جوری نباشد که مثلاً یک نویسنده بیاید و بعد نتواند برگردد. اخیراً من مثلاً بزرگ علوی را دیدم، گفت که روز دوشنبه به ایران می‌رود. و فکر می‌کنم الان رفته باشد. این قدمها در مورد کسانی که تأثیرپذیرترند، مهم‌تر است. به دلیل اینکه بزرگ علوی یک عمر طولانی داشته و ممکن است الان زندگی ایرانی بر او اثر خیلی‌خیلی جدی نگذارد. ولی طبیعی است یک آدمی که ۳۰ ساله است، ۳۵ ساله است، ۴۰ ساله است، هنوز هم فرهنگ ایران آن قدرت را دارد که ذهن او را به طرف یک نوع حرکت سوق بدهد. و تازه اینها خودشان هم می‌توانند در فرهنگ ایران نقش خیلی خیلی جدی بازی کنند.

من در یکی از این بحثهایی که داشتیم گفتم که یکی از مشخصات اصلی فرهنگ ایران، ناموزونی این فرهنگ است. فرهنگ ما فرهنگی نیست که فرض کنید از یک جایی شروع می‌شود و به یک جای دیگر می‌رسد و در تمام مدت با یک نوع به اصطلاح ثبات کامل و استمرار کامل حرکت می‌کند. فرهنگ ما متأثر از فرهنگهای جهان است و این تأثیر گرفتن از فرهنگهای جهان، فرهنگ ما را از بستر اصلی خودش که بستر سنن نسبتاً مطلق‌پرست گذشته بوده، جاکن کرده و سوق داده به طرف فرهنگهای جهانی. در نتیجه الان باید به ما به عنوان بخشی از فرهنگ جهانی نگاه بشود (به جای اینکه فقط گفته شود «فرهنگ ایران»)، یعنی به آن صورتی که گاهی به ما نگاه می‌شد، می‌گفتند که این فرهنگ باستان‌شناختی است، یعنی به ما به عنوان یک چیز باستانی نگاه می‌کردند (هنوز هم البته مستشرقینی هستند که به ما به عنوان یک مسئلهٔ باستانشناختی نگاه می‌کنند). آنها فکر می‌کردند که مثلاً یک نویسنده را از اعماق زمان می‌کشند بیرون و معرفی می‌کنند، در حالی که به نظر من، فرهنگ ایران یک غنای خاصی پیدا کرده، مهابت حوادث یک جوری بوده که اولویت‌های ادبی و اولویت‌های هنری دگرگون شده‌اند. بسیار جالب

است که فرهنگ غرب، حدود ۲۵۰۰ سال نمایشنامه داشته و فقط ۹۰ سال فیلم داشته، اما این ۹۰ سال نتوانسته آن ۲۵۰۰ سال را از بین ببرد. در فرهنگ ما تأتر و سینما همزمان معرفی شدند. با وجود این، بعد از انقلاب، فرهنگ سینما فرهنگ تأتر را عملاً پشت‌سر گذاشته است. در نتیجه، سینما همان اولویتی را پیدا کرده که در سالهای ۴۰ تا ۵۰، تقریباً نمایشنامه این اولویت را پیدا کرده بود. در فرهنگ ما یک اتفاق دیگر هم افتاده. ۱۱۰۰ سال تمام شعر ما اولویت داشته. در فرهنگ بعد از انقلاب، رمان برای اولین‌بار این اولویت را بدست آورده است. از این نظر است که می‌گویم ما وارد فرهنگ جهانی شده‌ایم. رمان برای اولین‌بار فرم عمدهٔ فرهنگی ما شده است. یعنی ما از طریق رمان است که خودمان را می‌شناسیم، در حالی که تا سالهای ۵۰ ما از طریق شعر بود که خودمان را می‌شناختیم. الان وسیلهٔ شناسایی ما، وسیلهٔ اصلی بیان ما، رمان است، یعنی به نظر می‌رسد که حوادثی که در ایران اتفاق افتاده: انقلاب، آن حرکت دموکراتیک بعدی، جنگ، صفهای طولانی، همهٔ اینها به ما یاد داده که در ابعاد زمان فکر کنیم، در ابعاد مختلف زمان فکر کنیم. به همین دلیل ما تاریخ‌خوان شده‌ایم. بینندهٔ فیلم شده‌ایم، رمان‌خوان شده‌ایم. فرض کنید در آن دوره، «همسایه‌ها» که چاپ شد، سه هزار نسخه رفت، یا کتابهای آل‌احمد سه بار چهار بار چاپ شده، که مجموعاً می‌شود هفت ــ هشت هزار نسخه. ولی شما کافی است که رمان بعد از انقلاب را ببینید. بعضی از رمانهایی که چاپ شده، ۳۰ هزار تا ۴۰ هزار تیراژ داشته، و این اولویت رمان را نشان می‌دهد، و خوانندهٔ رمان را نشان می‌دهد. در گذشته دو هزار نفر اگر می‌خواندند، آن دو هزار نفر تقریباً همه‌شان دست‌اندرکار آفریدن کتاب هم بودند، یعنی خوانندهٔ کتاب، روزنامه‌نگار، گاهی معلم مدرسه، و نظیر اینها بودند. ولی الان وضع کاملاً عوض شده. عده‌ای از زنهای ایران مثلاً توی خانه نشسته‌اند، رمان می‌خوانند. مخصوصاً زنها از این نظر یک حالت شایستگی عجیب و غریبی از خودشان نشان داده‌اند. نه تنها کتاب‌خوان به معنی واقعی شده‌اند، بلکه تبدیل شدند به نویسندگانی که ما الان به آنها به عنوان امیدهای درخشان رمان‌نویسی در آینده نگاه می‌کنیم. مثلِ فرض کنید خانم غزاله علیزاده، خانم شهرنوش پارسی‌پور. در ایران، خوانندهٔ مخاطب، ماهیتش عوض شده. در گذشته، مرد جوان، و گاهی هم زنهای جوان کتاب می‌خواندند، و اینها معمولاً به یک صورتی روشنفکر بودند، ولی الان آدمهایی که نمی‌خواهند رمان بنویسند، اما رمان می‌خوانند، آدمهایی که نمی‌خواهند مورخ بشوند، ولی تاریخ می‌خوانند، آدمهایی که نمی‌خواهند فیلمساز بشوند، ولی فیلم می‌بینند. این ذهن ما به دلیل حرکت تاریخی ما

یک ذهن روایی‌تر شده، داستانی‌تر شده. این ذهن دارد رمانی عمل می‌کند، به جای اینکه شعری عمل بکند. البته شکی نیست که شعری هم عمل می‌کند. شعر ادامه پیدا کرده و حتی به اعتقاد من، فوق‌العاده هم بهتر از شعر سالهای ۴۰ تا ۵۰ شده. ولی در عین حال، رمان آمده، آن اولویت را به هم زده. این فقط در حوزهٔ رمان اتفاق نیفتاده، در حوزه‌های دیگر هم اتفاق افتاده: در هنر فیلم هم اتفاق افتاده، در خود تاریخ هم اتفاق افتاده، تا حدودی هم در نمایشنامه اتفاق افتاده. ولی یک مسئلهٔ دیگر هم هست: و آن اینکه هنوز آن ناموزونی تاریخی بر ما حاکم است. ما ممکن است دقیقاً دو، سه یا چهار نویسنده داشته باشیم که عملاً در سطح جهانی مطرح باشند، ولی در عین حال، نویسنده‌هایی هم داریم که ابتدایی‌ترین اصول نویسندگی را بلد نیستند و در عین حال در جامعهٔ ما مطرح‌اند. این، آن ناموزونی تاریخی است. این در حوزه شعر هم مطرح است. مثلاً اهمیت عجیبی را که ما برای شعر از نظر اجتماعی قائلیم، در دنیا کسی به آن صورت این نوع اهمیت را قائل نیست. یک بخشش مربوط می‌شود به تصور سنتی که ما از شعر داریم، در حالی که رمان به عنوان یک عنصر مدرن وارد فرهنگ ما شده است و در نتیجه آن تصور سنتی را به هم می‌زند. یک توازن خاصی ایجاد می‌کند: مقام خاصی را برای شعر تعیین می‌کند، مقام خاصی را برای خودش تعیین می‌کند، مقام خاصی را برای نقد ادبی تعیین می‌کند، و اینها دارند در آن خطی می‌افتند که به ما می‌گویند ما با ساختارهای ناموزون خودمان، به طور کلی، چه جور روبرو بشویم و چه جور بحرانهای خاصی را که پیدا کرده‌ایم، حل کنیم.

م. ف. ــ *مسئلهٔ رشد رمان بعد از انقلاب را که مطرح کردید، دلایل مختلفی برای آن وجود دارد. بعضی‌ها دلیل ظاهری و سطحی را مطرح می‌کنند، و آن علت کمبود تفریحات معمولی مردم است. ولی فکر می‌کنم باید دلایل را عمقی‌تر بررسی کرد. شما علل اصلی پیش افتادن رمان از شعر در جامعهٔ بعد از انقلاب را در چه می‌بینید؟*

ر. ب. ــ این را من تا حدودی خدمتتان عرض کردم. موقعی که حادثهٔ خیلی‌خیلی مهمی اتفاق می‌افتد... و این فقط در تاریخ ما اتفاق نیفتاده. در قرن ۱۷ که انقلاب انگلستان، یعنی انقلاب طبقهٔ متوسط شروع شد خودبخود رمان به وجود آمد. این مسئله از آن زمان تا به امروز تقریباً محرز بوده که رمان مربوط می‌شود به جوامع شهرنشین. به همین دلیل اشخاصی که در آن زمان رمان نوشتند، مثل دانیل دفو (اواخر قرن ۱۷) و بعد تا مثلاً قرن ۱۸، ۱۹ و ۲۰، در رمان‌های خود زندگی ذهن متشتت و بحران‌زدهٔ آدمهایی را که در شهرهای بزرگ زندگی می‌کنند، نشان می‌دهند. اتفاقاً لوکاچ دربارهٔ این قضیه حرف

فوق‌العاده جالبی دارد. او می‌گوید که در حماسه، ذهن متشتت نیست، یک نوع کلیت و جامعیتی را بررسی می‌کند. در حالی که در رمان، یک نوع تلاشی ذهنی اتفاق می‌افتد. موقعی که جامعه در حال متلاشی شدن است، رمان نویس خودش را در مرکز این تلاشی قرار می‌دهد و این تشتت و تلاشی را بیان می‌کند. انقلابها، سیستم سنتی را به هم می‌ریزند و سیستم‌های دیگری را به جای سیستم‌های سنتی می‌نشانند. حتی اگر سیستم‌هایی را از گذشته احیا کرده باشند، در دوران معاصر، این سیستم‌ها (که از گذشته پا شدند آمدند به دوران ما) دیگر دقیقاً همان سیستم‌های گذشته نیستند، بلکه سیستم‌های جدیدی هستند که یا باید با جهان امروز آشتی بکنند، یعنی به جهان امروز تبدیل بشوند، یا اینکه اینها خودبخود در این برخوردهای جهانی از بین خواهند رفت. ما نمونهٔ این را در عصر کرامول می‌بینیم، و بعد نمونهٔ دیگرش را در انقلاب کبیر فرانسه، نمونهٔ دیگرش را در طول انقلاب آلمان در قرن ۱۸ یا در خود کمون پاریس می‌بینیم، و بعد در انقلاب بلشویک به صورت جدی‌تر می‌بینیم، در اواخر قرن ۱۹، در انقلاب آمریکا هم این مسئله را می‌بینیم. در هر جایی که این برخورد و تحرک اتفاق افتاده، تصور جدیدی از زمان بدست داده شده، و موقعی که تصور جدید از زمان بدست داده می‌شود، فرمی به وجود می‌آید که در طول زمان حرکت می‌کند. این فرم، در طول ۳۰۰ سال، ۳۵۰ سال گذشته، در دنیا فرم رمان است. به همین دلیل هم هست که از دوران انقلاب مشروطیت به بعد، تفکر رمان‌نویسی در ایران پیدا شده، به این معنی که ما در یک جمله نخواهیم یک چیز را بگوییم، از یک جمله حرکت بکنیم به طرف جمله بعدی. آن حرفها که رولن بارت گفته که «رمان یا بطور کلی ادبیات از جایی شروع می‌شود که جمله تمام می‌شود» یعنی شما جملهٔ بعدی را می‌گویید، و باز جملهٔ بعدی را. یک دفعه یک ساختار به وجود می‌آید. این ساختار، این جملات، و ارتباط این جملات، دارد ساخته می‌شود. یکی از مهمترین خصائص رمان این است که حوادث در طول زمان حرکت می‌کند، یا در عمق زمان حرکت می‌کند، و یا زمان پس و پیش می‌شود، که در رمان جدید، زمان پس و پیش می‌شود.

در رمان سنتی یا رمان رئالیستی زمان به صورت افقی حرکت می‌کند. خب، آشنایی ما با این تصور از زمان، آشنایی ما با این تصور از مکان، آشنایی ما با ترکیب این دو تا، یعنی زمان و مکان است که خودبخود یک فضای روانشناختی در ذهن ما ایجاد می‌کند که کاملاً جدید است و در طول صد سال گذشته اتفاق افتاده.

انقلاب مشروطیت، یک انقلاب ناقص بود. و به همین دلیل آنچه که بعد از آن به

وجود آمد، تمام نقص‌ها را داشت: «افسانه» ناقص بود، «چرند و پرند» دهخدا ناقص بود، قصه‌هایی که جمالزاده نوشته بود تا حدودی قصه‌های ناقصی بودند. آدمهایی مثل هدایت و نیما، به فاصلهٔ دو سه سال از همدیگر، اولین شعرهای جدید و رمان‌های جدید خودشان را نوشتند. بنابراین بین «بوف کور» و «ققنوس»، فاصله فقط دو سه سال است. در این فاصله‌ها ما تقریباً سی سال از مشروطیت فاصله گرفته بودیم و در حال ساختن یک چیزی بودیم که منبعث از مشروطیت است. ولی در عین حال از آن فاصله گرفته و دارد می‌رود به طرف یک حادثهٔ دیگر. از این نظر فرم بوف کور، فرم ققنوس، ضمن اینکه منبعث از گذشته، از مشروطیت است، پیش‌بینی کنندهٔ حوادث بعدی است. ققنوس، حادثه بعدی را، یعنی شهریور ۲۰ را، پیش‌بینی می‌کند. و از آنجا شما حرکت بکنید بیایید به حرکت بعدی انقلاب ایران. که بیشتر حرکات ضداستعماری است به یک معنا، و حرکات دموکراتیک است به معنای دیگر. و از سال ۱۳۲۰ تا ۳۲ شما می‌بینید با وجود اینکه رمان بزرگ نوشته نمی‌شود، ولی حوزه، حوزه رمان است. دوباره قصه‌های کوتاه فراوان نوشته می‌شود. شعرها نسبتاً بلندتر می‌شوند. مسائل اجتماعی وارد شعر می‌شود. نیما «مرغ آمین» را که شعر بلندی است یا «پادشاه فتح» را که شعر بلندی است، یا «قوقولی قو، خروس می‌خواند»، «ناقوس» را که شعر بلندی است، در این دوره به جامعه تحویل می‌دهد.

دوباره مسئله‌ای که پیش می‌آید، موضوع ضد انقلاب است. دوران ضد انقلاب، برای ادبیات، ضد انقلاب نیست. از سال چهل تا پنجاه و هفت، ادبیات ایران رشد عجیب و غریبی دارد، گرچه از نظر تاریخی ما در دوران ضد انقلاب داریم زندگی می‌کنیم. یعنی در ادبیات، شاید بشود گفت که به جای اینکه همزمانی انقلاب و ادبیات انقلابی باشد یا فرمهای انقلابی باشد، تناوب هست. یعنی حرکت اجتماعی اتفاق می‌افتد، پشت‌سرش با یک فاصلهٔ بیست ساله، حرکت ادبی و حرکت هنری اتفاق می‌افتد. این مسئله، در دوران ما به یک صورت دیگری اتفاق افتاده. ادبیات بعد از انقلاب ۲۲ بهمن، یک ادبیات قوی است: چند نفر شاعر مهم، چند نفر قصه‌نویس مهم، چند نفر نمایشنامه‌نویس مهم، چند تا فیلمساز که بعداً قرار است بهترین فیلم‌هایشان را بسازند، ناقدهای مهم، در این جامعه بالاخره رشد می‌کنند و حرکت می‌کنند. این ادبیات، فوق‌العاده مهم است. این ادبیات فرم جدیدی می‌خواهد. ترجمهٔ این به حرکت اجتماعی، می‌شود اینکه ما به دنبال فرم جدیدی در همه چیز هستیم. این یک واقعیت است. یعنی مثلاً شاملو، فرم نیمایی را به هم می‌زند، اگر نیما قبلاً فرم سنتی را به هم زده، اگر فروغ برای اولین بار شعر زنانه ایجاد

می‌کند، و بنده هم فرضاً می‌گویم هیچکدام از سیستم‌های نقدهای ادبی گذشته را نمی‌پذیرم و ما باید یک سیستم کاملاً غیردانشگاهی را از داخل روزنامه‌ها و مجلات درست بکنیم، و اصلاً به مردم تفهیم بکنیم که انتقاد ادبی و ادبیات انتقادی چه نوع ادبیاتی‌اند. و آن زدوخوردهای خیلی‌خیلی طولانی اتفاق می‌افتد. نمونهٔ فوق‌العاده خوب این قضیه، «شازده احتجاب» است. شازده احتجاب، درست است که سروکارش با یک حادثه و جریان دوران قاجار و اوائل دوران سلطنت پهلوی است، در واقع، سقوط ارزشهای گذشته، ارزشهای یک سلطنت گذشته را درست در مقطع پیدایش سلطنت بعدی دارد مطرح می‌کند. آن شازده احتجاب، قیافهٔ شازده احتجاب، حالتهایی که برای شازده احتجاب دست می‌دهد، حالتهایی که در ارتباط با زنها به او دست می‌دهد، دقیقاً حالتهایی است که برای محمدرضا شاه پهلوی دست می‌دهد. از این نظر، شازده احتجاب، توازی تاریخی اضمحلال سلطنت و به دنبال یک فرم دیگری از حکومت است. البته ادبیات هرگز نمی‌تواند نوع دقیق این حکومت را تعیین کند.

م. ف. ــ *وظیفه‌اش هم نیست.*

ر. ب. ــ وظیفه‌اش هم نیست، بلکه ادبیات می‌تواند پیشاهنگ آن تفکری باشد که در سایه آن، تحول اجتماعی هم به ذهن‌ها برسد، تحول تاریخی هم به ذهن‌ها برسد، و در نتیجه، مسئلهٔ انقلاب، به صورت جدی‌اش مطرح بشود. خوب، اگر این ریشه‌ها را در نظر بگیرید، یکی از کارهایی که ادبیات متحول یا تحول ادبی انجام می‌دهد این است که فرمها را متحول می‌کند، و این تحول در فرم، در واقع تحولی در تاریخ و اجتماع هم است. می‌دانید که در دوران انقلاب ادبیات شدیداً سیاسی می‌شود. بخش مهم ادبیاتی که در دوران یکی دو سال آغاز انقلاب نوشته می‌شود، ادبیات مزخرفی است، ادبیات سیاسی صرف است. و ادبیات سیاسی صرف، یعنی هر چه که با هستی انسان، فقط در یکی از ابعادش ارتباط برقرار کند، ادبیات مزخرفی خواهد بود. ولی حزکاتی که اتفاق می‌افتد: تثبیت شدن حکومت، به صورتی که الان هست، و وقایعی که در سالهای ۵۷، ۵۸ تا ۶۰ اتفاق می‌افتد، مجموع این حوادث سبب می‌شود که ما با یک نوع درجهٔ تثبیت به فرمهایی نگاه بکنیم که به وجود آمده. هم مرحلهٔ قبلی و هم در مرحلهٔ بعدی. یعنی رمان تبدیل می‌شود به آن فرمی که کل این ماجراها را می‌تواند بیان کند. اگر انقلاب اتفاق نمی‌افتاد، محمود دولت‌آبادی نمی‌توانست «جای خالی سلوچ» را بنویسد. به دلیل اینکه کاراکتر اصلی «جای خالی سلوچ» زن است، زن خوبی است، یعنی زن مظلوم واقعی است، زن قلابی نیست. خیلی چیزها در جای خالی سلوچ هست که ممکن است من با

آنها موافق نباشم، مثلاً بعضی بحثهای ایدئولوژیکی که آدمهای غیرایدئولوژیکی می‌کنند این کلمات در ذهن آن شخصیت‌ها نمی‌گنجد. اینها را باید واقعاً دولت‌آبادی از رمان خودش بیرون می‌ریخت، ولی مسئله‌ای که هست یک زن که در آغاز رمان وجود دارد، تا آخر رمان دردها و ناراحتیهایی که او می‌کشد، دردها و ناراحتیهای واقعی است. از این نظر، این رمان، رمان خوبی است. این رمان چرا اینجوری و به این صورت نوشته شده؟ و بعدها «کلیدر» چرا؟ با وجود اینکه ما با آن طول، موافق نیستیم، با وجود اینکه به نظر من کلیدر، بحران رمان را نشان می‌دهد، تا اینکه خود نمایندگی یک رمان بزرگ را داشته باشد، با وجود آن همه کلمات خیلی خیلی زیاد، در یک چیز نمی‌شود تردید کرد، آن هم این است که به جای آنکه بُعد «باشبیرو» به ذهن دولت‌آبادی برسد، بُعد «کلیدر» به ذهن او می‌رسد، یعنی فضاهایی که باز شده، آنقدر وسیع است که ما باید به رمان با یک وسعت نظر بیشتر نگاه بکنیم. در نتیجه ایجاد رمان خیلی‌خیلی بلند به ذهن می‌رسد. در مورد خود من هم دقیقاً همین اتفاق افتاده. به نظر من اگر انقلاب اتفاق نمی‌افتاد، من «آواز کشتگان» را در ۴۰۰ صفحه و «رازهای سرزمین من» را در ۱۲۷۰ صفحه یا رمان بعدی را با همین ابعاد نمی‌توانستم بنویسم. به همین دلیل این درست است که ممکن است نبودن تفریحات، به رواج رمان کمک کرده باشد گرچه فکر می‌کنم این تفریحات هست. به نظر من در جامعهٔ ما تفریحات فوق‌العاده زیاد است. منتهی این تفریحات جنبه خصوصی پیدا کرده. فکر می‌کنم حدود ۵۰۰ تا ۶۰۰ نفر در سطح تهران، مخصوصاً در وسطها و شمال تهران، هر شب ــ بدون استثناء ــ فیلم ویدیوئی به خانه‌ها می‌رسانند. در نتیجه هر کسی که یکی دو تا فیلم را ممکن است در تلویزیون نبیند، به این صورت می‌بیند.

م. ف. ــ *ولی این امکانات محدود است و برای همه نیست.*

ر. ب. ــ امکانات برای همه نیست. درست است، برای همه نیست. در این تردید نیست، که امکانات برای همه نیست، ولی همه، همان کتابخوانها نیستند، همه هنوز نیامده‌اند وارد به اصطلاح کادر کتابخوان بشوند. اگر آنها وارد جریان کتاب بشوند، بنده به جای اینکه سی هزار نسخه از «رازهای سرزمین من» را بفروشم، باید قاعدتاً در حدود ۵۰۰ هزار نسخه بفروشم. برای اینکه «همه» هنوز وارد نشده‌اند، و امیدوارم که در مرحلهٔ بعدی همه وارد بشوند، یعنی فرهنگ گسترش پیدا بکند.

در عین حال مسائل مختلفی هم هست که اجازه نمی‌دهد که ما کارمان را انجام بدهیم. تا موقعی که کسانی به فرهنگ مستقل ایران به دیدهٔ حسادت نگاه می‌کنند،

کسانی که مثلاً نمی‌توانند شعر بگویند. و خودشان را می‌چسبانند به حکومت، در نتیجه، فکر می‌کنند که می‌شود اینجوری شاعر شد. خوب، نمی‌شود. مثلاً جای شاملو نمی‌توانید سبزواری را بگذارید، یا جای اخوان، اوستا را بگذارید. اینها واقعیت است. مسئله‌ای هم که واقعاً خیلی‌خیلی مهم است، که در زمان گذشته اتفاق افتاده و بعد ادامه پیدا کرده، مسئلهٔ زن است. به نظر من، ما بتدریج به این جا می‌رسیم که می‌توانیم یک بوطیقای ادبیات زنان در جامعه‌مان داشته باشیم. این، از دو نفر شروع شده. آن راوی، یعنی دوربینی که سیمین دانشور در «سووشون»، در ذهن زری گذاشته، یکی از بزرگترین حوادث تاریخ ادبی ماست. در آنجا برای اولین‌بار، از دیدگاه یک زن، مرد و محیط مردها و زنها دیده شده. آن زن فمینیست نیست. به دلیل آنکه این زن، قهرمانش یوسف است، قهرمانش خودش نیست. در عین حال در همان زمان که این رمان نوشته شده، هفت ـ هشت سال قبلش، یک قهرمان زن به وجود آمده، آن هم فروغ فرخزاد است. آنجا هم دوربین عملاً گذاشته شده توی ذهن زن، و ذهن زن دارد این دوربین را توی ذهن خودش می‌چرخاند و خودش را می‌بیند، یعنی فروغ فرخزاد، در واقع بوطیقای شعر زنانه ایران را، یک نوع شعر فمینیستی را در ایران، پایه‌گذاری می‌کند. و این فوق‌العاده اهمیت دارد. ۱۱۰۰ سال بود که شعر فارسی، شعر مردها، و خطاب به مردها بود. فروغ فرخزاد کسی‌است که برای اولین‌بار، شعر زن را خطاب به زن و خطاب به مرد گفته است.

م. ف. ـ پروین اعتصامی هم در واقع شعر مردانه می‌گفت.

ر. ب. ـ بله، پروین اعتصامی هم دقیقاً شعر مردانه می‌گفت. من یک وقتی نوشتم که پروین اعتصامی ناصر خسروی مؤنث است. حتی می‌شود گفت ناصر خسرویی که دیگر مؤنث هم نیست.

به چه دلیل این اتفاق در مورد فروغ افتاده؟ شما کافی است فروغ فرخزاد را ترجمه بکنید به انقلاب. در انقلاب، تعداد زنهایی که شرکت کردند فوق‌العاده فراوان بود. این فرق می‌کرد با آن چیزی که یک عده به صورت فرمایشی دستور بدهند که یک عده بیایند بیرون، همان طور که در زمان شاه اتفاق می‌افتاد. در دوران انقلاب، منظورم خود انقلاب است، منظورم بعدها نیست که یک کسی ممکن است بگوید اینها به صورت فرمایشی آمدند بیرون، خود انقلاب را دارم می‌گویم که زنها در آن شرکت کردند. این فوق‌العاده مهم بود. به همان صورتی که فرخزاد در شعرش به عنوان زن شرکت کرده بود، زبان گسترش دیگری پیدا کرد، یعنی وقتی من شعر «ظل الله» را با الهام از زبان زندان، زبان شکنجه، زبان شکنجه‌گرها و زبان شکنجه‌شده‌ها نوشتم، زبان آن با زبان شعر عاشقانه

خودم ــ درست دو سه ماه قبل از رفتن به زندان ــ کاملاً فرق می‌کرد. بعد از آنکه شعر را گرفته بودم، چهار پنج سال بعدش، انقلاب شد. و من در انقلاب دیدم که زبان انقلاب شبیه زبان «ظل الله» است، زبان طنز است، زبان مسخره است، زبان شعار است، زبان حرکت است، زبان کاریکاتور درست کردن است در مورد کسانی که مخالف مردم بودند، مثل شاه و وزرایش، ازهاری و بختیار و نظایر اینها، زبانی بود که زبان فحاشی و طنز بود. خب، ریشهٔ اصلی این زبان، در «ظل الله» عملاً پیش‌بینی شده بود، به همان صورت که در فروغ فرخزاد این پیش‌بینی شده بود که زنها در صورتی که شرکت بکنند، زبان باز می‌کنند. به همین دلیل چیزی به نام بوطیقای شعر زنان و بوطیقای رمان زنان ما در حال پیدا شدن است. اینها را اگر کسانی از دیدگاه آزادی زن مثلاً در آمریکا نگاه بکنند، آزادی مرد و زن در یک کشور اروپایی نگاه بکنند، درک اینها برایشان مشکل است. یا اینکه ممکن است به صورت «طرح‌واره» این مسائل را ببینند. به این معنی که چون فروغ فرخزاد فلان چیز را گفته، پس در اینجا فمینیست است و آنجا فمینیست نیست. ما اینجوری نگاه نمی‌کنیم. نگاه می‌کنیم به اینکه ساختار اصلی و تاریخی ما و ساختار اصلی ادبیات ما چیست، که اینها موقعی که در کنار هم، سوار هم، و زیر و روی هم حرکت می‌کنند، زن، وسعتی پیدا می‌کند که قبلاً نکرده بود، زبان، گسترشی پیدا می‌کند که قبلاً نکرده بود. در این ارتباط است که ما یکدفعه می‌آییم فروغ فرخزاد را می‌بینیم و احساس می‌کنیم یک شاعر فوق‌العاده اصیلی است، و این اصالت، با هر اصالت دیگری که در جاهای دیگر ممکن است وجود داشته باشد، کاملاً همسایگی پیدا می‌کند. شعر فرخزاد فرض کنید با شعر آنا آخماتوا قابل مقایسه است (گرچه آن شش سال شعر جدی گفته و این شصت سال)، با شعر دنیس لورتاف قابل مقایسه است، با اینکه دنیس لورتاف از فروغ فرخزاد، دهسالی بزرگتر بود و الان هم زنده است و آمریکایی انگلیسی‌الاصل است، یا مثلاً امیلی دیکینسون یا شعرای دیگر آمریکایی، یا مثلاً سیلویا پلات، شاعرهٔ انگلیسی. این ذهنیتها از هر جایی که سرچشمه گرفته باشند، نهایتاً محصولی که می‌دهند (در صورتی که واقعاً اصالت داشته باشند)، در بستر وسیع ادبیات و فرهنگ جهانی ریخته می‌شوند. از این نظر، ما به وسیلهٔ اشخاصی، به یک صورتی، وارد فرهنگ جهانی می‌شویم که قبلاً فکر می‌کردیم به وسیله اشخاص دیگری وارد می‌شویم. مثلاً ما به وسیله هدایت وارد فرهنگ جهانی شدیم، به وسیلهٔ نیما وارد فرهنگ جهانی شدیم، به وسیله فروغ وارد فرهنگ جهانی شدیم، در حالی که در سالهای ۴۰، ۴۱، ۴۲، ما فکر می‌کردیم که با آل‌احمد وارد فرهنگ جهانی می‌شویم. در

این مسأله، یعنی چگونگی ارتباط زن و مرد، اگر آدم دقت بکند، بعضی چیزها اهمیت پیدا می‌کند. سیمین دانشور که به طور کلی از نظر سیاسی، محافظه‌کارتر از آل‌احمد است، انقلابی‌تر از آل‌احمد است. چرا؟ به دلیل اینکه دوربین را گذاشته توی ذهن زن. و این انقلابی‌تر است. و فروغ فرخزاد، به یک معنا، انقلابی‌تر از نیماست، به دلیل اینکه دوربین را گذاشته توی ذهن زن. و آینده چه جوری است؟ ۵۰ درصد مردم دنیا باید زبان باز بکنند و حرف بزنند. اینها آمال و آرزوهای خودشان را بیان خواهند کرد. در ادبیات ما یک چنین چیزی در شرف وقوع است. شهرنوش پارسی‌پور رمان می‌نویسد، منیرو روانی‌پور رمان می‌نویسد، غزالهٔ علیزاده رمان می‌نویسد، و چند نفر دیگر که من می‌شناسم ــ جوان، جوانتر از اینها، ۲۵ تا ۳۵ ساله ــ که دارند رمان می‌نویسند، و بعضی از اینها، رمانهای خیلی خوب می‌نویسند. بسیاری از اینها شعرهای خیلی‌خیلی خوب می‌گویند. و خب، طبیعی است که یک نوع ادبیت ادبیات زنانه، ادبیت خاصی، یعنی آداب ادیب شدن زنانه در حضور زنها در حال پیدایش است که این فوق‌العاده مهم است.

م. ف. ــ آقای براهنی! من صحبت را می‌برم روی یک مسئله دیگر که در هر حال در این سالها مطرح است، و آن در رابطه با نوعی بحران در شعر فارسی است. شما هم در مقاله‌ای که شعر دههٔ شصت را بررسی کردید، به این مسئله پرداختید. منتهی همیشه وقتی که بحران هست، درکنارش عناصر انحرافی هم امکان رشد می‌یابند و تشخیص صدف از خزف و یا امکان شناخت درست از نادرست دشوار خواهد بود. شما در مصاحبه‌ای با «دنیای سخن» دربارهٔ شعر موج نو که شعر انحرافی پیش از انقلاب محسوب می‌شود، گفتید که بخشی از آن در شعر معاصر ادغام شد و بخشی هم دفن شد. ولی در همان سالها، شعری هم تحت عنوان «شعر حجم» مطرح شده بود یا معرفی شده بود که در حد همان سالها هم باقی ماند و رشدی نکرد. اما در دو سه سال اخیر به نظر می‌رسد آقای رؤیایی در رابطه با شعر حجم مسائلی را عنوان کردند که بیشتر نشان‌دهندهٔ این نکته است که ایشان معتقد هستند که در واقع، شعر نسل پس از انقلاب، شعر حجم است. برای اینکه حرف ایشان را درست منتقل کنم، نقل قولی از او می‌آورم. ایشان در مصاحبه‌ای (این مصاحبه در سال هفتاد در مجلهٔ آرش انجام شده)، می‌گویند: «نسل پس از انقلاب، وقتی شعر قبل از انقلاب را کشف می‌کند تازه به شعر حجم می‌رسد... و شعر حجم که فارغ از تعهد بود و فارغ از مبارزات سیاسی، بیشتر به جهت آوانگارد بودنش، اسلحه دیگری می‌داد تا این نسل، نگاه تازه‌ای به ایدئولوژی‌ها بکند... و اینکه می‌بینند که موج سوم در اشتراکش با شعر حجم، یکی از مظاهر زایندهٔ شعر معاصر است، به جهت این است که شاعران از توضیح و

تشریح خسته شده‌اند، رسیده‌اند به نوعی ایجاز و ایجاز یکی از خطوط اساسی شعر حجم است. بنابراین وجه مشترکی می‌سازد بین این نسل و شعر حجم و به عبارت دیگر، شعر حجم را شعر این نسل می‌کند.»

در واقع اینجا به نظر می‌رسد که یک نوع ادعای رهبری شعر پس از انقلاب مطرح است. می‌خواستم نظرتان را در رابطه با همین مسئله و شعر حجم و دربارهٔ بحرانی که دچارش هستیم بپرسم.

ر. ب. ــ به نظر من بعضی چیزهاست که باید از نظر فرهنگی برای ما روشن شود. آنچه که رؤیایی در اینجا گفته شامل حال بخشی از شعر فارسی می‌شود. به نظر من رؤیایی از یک نظر بی‌شباهت به شاملو نیست. آن هم این که رؤیایی یک شکل خاصی پیدا کرده در شعرش که آن شکل خاص، ارتباطی به کسانی که فکر می‌کنند مثل رؤیایی شعر می‌گویند ندارد. ببینیم آن چیست؟ رؤیایی شعری می‌گوید که آن شعر، رفرانس خارجی خیلی کم داشته باشد. بارها گفته‌ام و حالا هم می‌گویم که اصلاً نمی‌فهمم به چه مناسبت اسم این شعر باید «شعر حجم» گذاشته بشود. بالاخره از یک کلمه مفهوم خاصی را استنباط می‌کنیم. و حتی آن چیزی را که رؤیایی به فرانسه هم اسمش را گذاشته «اسپاسمانتالیسم» آن را هم نمی‌توانم بفهمم. در عین حال می‌دانم اشخاصی هستند، مخصوصاً یک فیلسوف فرانسوی (باشلار) که کتابی نوشته به نام «بوطیقای حجم» که کتاب خیلی مهمی است و تأثیر گذاشته روی فرهنگ انتقادی جهان. آن را هم که من خواندم، ارتباطی به آن تصوری که رؤیایی در شعر حجم می‌گوید، ندارد. و آنچه که هنوز برای خودم روشن نشده این است که به چه مناسبت شعری که رؤیایی می‌گوید، باید اسمش «شعر حجم» باشد؟ حالا به هر طریق، خواه این اسم را بپذیریم، خواه نپذیریم، شعری که رؤیایی می‌گوید، به طور کلی با شعر دیگران فرق می‌کند. فرقش، (بگذارید من از یک کلمهٔ انگلیسی استفاده کنم، و شاید مثلاً خودم دارم این کلمه را درست می‌کنم)، nonrefrential بودن آن است، یعنی غیرارجاعی بودن این شعر. این شعر به بیرون از خودش زیاد ارجاع داده نمی‌شود. در حالی که شما وقتی شعر نیما را می‌خوانید، بزرگترین خصیصهٔ شعر نیما، تفسیرپذیری آن است، یعنی شعری که تفسیرپذیر باشد، قابلیت ارجاع به خارج از خودش را پیدا می‌کند. به نظر من شعر عارفانه مخصوصاً شعر حافظ یا مولوی، دارای تفسیرپذیری تقریباً پایان‌ناپذیری است. و از این نظر، شعر رؤیایی، شعری است که ماهیت اصلی و نه همهٔ ماهیت آن را ارجاع‌ناپذیری آن تشکیل می‌دهد. حالا من این ارجاع‌ناپذیری را با یک نمونهٔ دیگر از

عالم داستان بگویم. شما می‌دانید که قصه‌ای داریم به نام «زنی که مردش راگم کرد» مال هدایت: یک قصه هم داریم به اسم «سه قطره خون» که باز هم از هدایت است. «زنی که مردش راگم کرد» ارجاع به بیرون دارد، یعنی یک همچو زنی را می‌توانید در بیرون پیدا کنید، همچو مردی را می‌توانید در بیرون پیدا کنید. در نتیجه، «زنی که مردش راگم کرد»، قابل ارجاع به بیرون از خود قصه است. در «سه قطره خون» یک اپیزود را توضیح می‌دهد و زیرش می‌نویسد: «سه قطره خون»، و اپیزود دیگر را توضیح می‌دهد و زیرش باز نوشته می‌شود «سه قطره خون»، و در اپیزود بعدی هم همینطور. این «سه قطره خون»، چهار ـ پنج بار تکرار می‌شود. در نتیجه، ما می‌رویم داخل خود قصه و در داخل قصه دنبال ارجاعات می‌گردیم. یعنی می‌گویم این اپیزود با سه قطره خون چه ارتباطی دارد، با آن یکی اپیزود، با سه قطره خون. ارجاعات درونی است، به جای اینکه بیرونی باشد. از این نظر، سه قطره خون، شبیه شعر رؤیایی است. به این معنی که ارجاعات درون شعر است، یعنی یک کلمه با کلمه دیگر یک ارتباط بسته‌ای ایجاد می‌کند که شعر در آن ارتباط بسته، حادث می‌شود، به جای اینکه یک معنایی در بیرون از خودش داشته باشد. به همین دلیل، «سه قطره خون» یک قصهٔ ناب است و «زنی که مردش راگم کرد» قصهٔ ناب نیست. به دلیل اینکه با زبان رفتاری می‌کند که زبان، خودش می‌شود خلاصهٔ شعر و شعر می‌شود خلاصهٔ زبان. و این اساس یک نوع به اصطلاح ناب بودن شعر است. البته این اتفاق در چند شعر می‌افتد.

حالا بنیانهای این نوع شعر را بررسی می‌کنیم. یکی از مشخصات شعر رؤیایی این است که با موازین کلاسیک شعر گفته می‌شود. موازین کلاسیک شعر چیست؟ این شعر وزن دارد و تقریباً وزن قراردادی دارد، منتهی با وزنهای نیمایی قابل تقطیع است و با وزنهای غیرنیمایی یا وزنهای غیرکلاسیک قابل تقطیع نیست. گاهی این شعر، اندکی حرکت می‌کند به طرف یک نوع نثر گونه، نثر آهنگین، ولی دوباره برمی‌گردد به آن وزنی که رؤیایی برای سرودن شعرش انتخاب کرده است. در بین کسانی که این نوع شعر را می‌سرایند، جز خود رؤیائی، یک نفر را پیدا نمی‌کنیم که حتی کوچکترین بویی از وزن شعر فارسی برده باشد. در نتیجه دقیقاً چیزی است مثل جریان شعر شاملو. شاملو نثر کلاسیک گذشته را بهتر از شعر کلاسیک گذشته می‌شناسد. در نتیجه نگاه که می‌کنیم می‌بینیم شاملو از سجع استفاده می‌کند، از قافیه (حالا سجع هم نگوییم) استفاده می‌کند، از ارتباط مصوتها و صامتها و تکرار اینها استفاده می‌کند. این یک نوع حالت وزنی است. یک عده هستند که شعر سپید می‌گویند، ولی از هیچکدام از ابزاری که

شاملو استفاده می‌کند استفاده نمی‌کنند. در نتیجه، شعری که شاملو می‌گوید، شعری است کاملاً در خلاف جهت شعر رؤیایی. به دلیل اینکه شعر شاملو، برای این است که حتماً ارجاع خارجی داشته باشد، حتماً با یک نوع توازی تاریخی گفته بشود. مثلاً موقعی که می‌گوید: «دهانت را می‌بویند»، این، ارجاع خارجی دارد. در نتیجه، شاملو همیشه شعرش را موقعی می‌گوید که حرفی برای گفتن دارد. رؤیایی شعرش را موقعی می‌گوید که تکنیکی برای ارائه کردن داشته باشد. اینها دو شاعر کاملاً متفاوت هستند. اگر احیاناً تنها به دلیل اینکه یک عده به طرف شعر بی‌وزن آمده‌اند، ما بگوییم که اینها ادای شعر شاملو را درمی‌آورند و یا از شعر شاملو تقلید می‌کنند، و در واقع این را از شاملو گرفته‌اند، به نظر من اشتباه خواهد بود. به دلیل اینکه بین کسانی که شعر سپید می‌گویند، من حتی یک نفر را نمی‌شناسم که به قوزک پای احمد شاملو برسد.

ولی آیا شعر بی‌وزن می‌شود گفت یا نه؟ من معتقدم که شعر بی‌وزن می‌شود گفت، و شعر بی‌وزن غیرشاملویی هم می‌شود گفت. این، ابعادش هست. خیلی‌ها هستند که دارند می‌گویند. گاهی آتشی می‌گوید، مفتون امینی می‌گوید، من خودم «اسماعیل» را گفتم که فکر می‌کنم کوچکترین ربطی به شعری که شاملو به صورت بی‌وزن گفته، ندارد و یا مقداری از شعرهایی که من در «ظل الله» گفته‌ام و بی‌وزن است، و یا شعرهایی که گفته‌ام و چاپ نکرده‌ام، یا در «یار خوش چیزی است»، یک مقدار شعر بی‌وزن چاپ شده که کوچکترین ارتباطی به شعر سپید شاملویی ندارد. اگر کسانی که یک تصویر را برمی‌دارند و فقط دو تا کلمه اینور و آنورش می‌گذارند بگویند که ما تحت تأثیر رؤیایی هستیم، همانطور که فرامرز سلیمانی، کتابی چاپ کرده به نام «رؤیایی‌ها»، اینها کوچکترین ربطی به شعر رؤیایی ندارد. به نظر من اشتباه رؤیایی در این است که فکر می‌کند این شعر ارتباطی به شعر او دارد. نه! شعر بعد از انقلاب، شعر درخشانی است، ولی سهم رؤیایی، همان «لبریخته‌ها»ست، یعنی شعر خودش است. و اینکه در خارج از ایران، هستند بعضی‌ها که شعر می‌گویند و فکر می‌کنند مثل رؤیایی شعر می‌گویند، اینها باید آن تبحری را که رؤیایی در شعر کلاسیک داشته، پیدا کنند، آن آشنایی بسیار جدی را که رؤیایی با شعر فرانسه داشته، پیدا کنند. تا موقعی که این پیدا نشده، و تا موقعی که اینها در وزنها و بحور به آن صورتی که رؤیایی گاهی ماجراجویانه کارهای خودش را انجام می‌دهد، انجام نداده‌اند، ما شعری شبیه شعر رؤیایی نداریم.

در مورد شعر حجم: حقیقتش این است که مقدار زیادی از شعرهایی که به نام «موج سوم» گفته شد، خیلی راحت می‌توانید برگردید به سالهای ۴۲ و ۴۳ و آنها را پیدا کنید.

در آن «موج نو»، یک نفر هم نیست که مثل احمدرضا احمدی شعر بگوید. به دلیل اینکه احمدرضا احمدی یک ذهنیت خیلی‌خیلی بکر دارد که شباهت پیدا کردن به آن خیلی‌خیلی مشکل است، یعنی باید از مجموع تصادفات، یک چیزی بسازید که بهیچوجه جنبهٔ تصادفی ندارد. و این خصیصهٔ اصلی شعر احمدرضا احمدی است. از این بابت، من فکر می‌کنم که شعر رؤیایی شباهتش در پاره‌ای موارد به شعر خود من، به شعر آتشی، به شعر حقوقی، به شعر آزاد، خیلی‌خیلی بیشتر است، به دلیل اینکه ما گهگاه شعرهایی می‌گوییم که مطلقاً ناب است، ولی این ناب بودن، در یک جای دیگر هم ناب است، و آن اینکه این شعر یک فضای ذهنی ایجاد می‌کند در کسی که آن را می‌شنود، که بیشتر شبیه موسیقی‌ای است که شنیده، به جای اینکه یک تفسیر اجتماعی به نام شعر شنیده باشد. بگذارید یک جور دیگری بگویم: شعری که از شاملو می‌خوانیم، احساس می‌کنیم که این شعر دارد حرفی را به ما می‌گوید، و آن حرف را تقریباً دقیق می‌گوید. می‌گوید اعراب آمدند این کار را کردند، مغولها آمدند آن کار را کردند، وطن اینطور شد. اینها دقیق‌اند. در نتیجه اگر با دقت بیشتر، یعنی با ابزار شاعری به این شعر نگاه کنید، ممکن است در شعر بودن شعر شک کنید. بگویید که اینها حرفهای فوق‌العاده خوبی است و یک شاعر خیلی مهم هم دارد این حرفها را می‌زند. ما به این دلیل اینها را به عنوان یک شعر خوب قبول می‌کنیم که اجراهای کلامی سر جایش است. اگر یک کس دیگر بیاید بگوید که مغولها آمدند ما را کشتند، اعراب آمدند ما را تار و مار کردند، ترکها آمدند فلان کار را کردند، و مجموع اینها قرار است شعر باشد، من می‌گویم نه. شاملو آمده آن حرفی که به اصطلاح حرف است (حالا کاری نداریم که درست است یا نادرست، من معتقدم که درست نیست)، کاری که کرده، این حرف را اجرا کرده، اسم این اجرا را گذاشته شعر شاملو. یک وقتی این اجرا، جنبهٔ فوق‌العاده درخشانی پیدا کرده، مثل آن امیرزادهٔ کاشی‌ها که شاملو ساخته، که شعر فوق‌العاده قشنگی است، و پاشایی هم تفسیر فوق‌العاده خوب برای آن نوشته. اینها همه خیلی خوب است. در این تردیدی نیست که آن نوع شعر است که شاملو را تبدیل می‌کند به یکی از شعرای مهم مملکت ما. ولی اگر کسی محتوای شعر شاملو را خارج از اجرای آن محتوا به من بدهد، من نمی‌پذیرم. می‌گویم اینها حرف است. ولی در مورد شاملو، به این دلیل می‌پذیرم که اجرایش خوب است. در نتیجه در مورد شاملو یک دایکاتمی، یک‌دوگانگی به‌وجود می‌آید. یعنی محتوا خودش را از فرم جدا می‌کند و می‌آید به طرف من. و این ارجاع‌پذیری است. در شعر رؤیایی ارجاع‌پذیری به این صورت وجود ندارد.

من در شعر خودم دوست دارم که شعرم جوری باشد که مردم انواع تفسیرها را بکنند، ولی هرگز روی یک بخش از محتوا تأکید نکنند. یعنی دقیقاً مثل موسیقی، تحت تأثیرش قرار بگیرند. یعنی شعر، فضایی به وجود بیاورد که فضای موسیقی به وجود می‌آورد. طرف، خواننده یا شنونده، می‌گوید که شعر الان این را به من می‌گوید، فردا بگوید الان چیز دیگری را به من می‌گوید، پس‌فردا بگوید الان این را به من می‌گوید. این، ارجاع‌پذیری و ارجاع‌ناپذیری پایان‌ناپذیر است. در شعر شاملو، ارجاع‌پذیری در پاره‌ای موارد محدود است. یعنی شما در مورد آن شعر مغول و ترک و اینها، فقط یک نوع ارجاع دارید. و آن هم ارجاع تاریخی است. در آنجا فقط اجرای زبان است که شعر را نجات می‌دهد. این یک نوع شعر است، و در این شکی نیست. در شعر رؤیایی ارجاع‌ناپذیری مطرح‌است. یعنی‌شما از خارج‌شعر نمی‌توانیدبیایید توی‌شعر ویگویید که‌شعر یعنی این. شعری که بنده دارم، عبارت است از شعری که شما، درباره آن ارجاع‌پذیری بی‌پایان داشته باشید. از این نظر، این شعر، شعر شهودی است. نه شعر شاملو و نه شعر رؤیایی هیچکدام شعر شهودی نیستند و من معتقدم که شعر از شهود به وجود می‌آید. به نظر من موقعی که رؤیایی این حرف را می‌زند که اینها از گذشته گرفتند و امروز شعر بعد از انقلاب، در زمان مرگ ایدئولوژی‌ها، شعر به اصطلاح «حجم» خواهد بود، این فقط بخشی از بحران رهبری ادبی را در ایران بیان می‌کند، به جای اینکه بحران رهبری را به سود رؤیایی یا به سود یک آدم دیگر حل کرده باشد. و خوب است که این بحران رهبری وجود داشته باشد. به دلیل اینکه تکثر و تعدد مطالب مطرح می‌شود. در ذهن همهٔ ما، یک خرده دیکتاتور هست. رؤیایی با گفتن اینکه شعر بعد از انقلاب، شعر حجم است، آن خرده دیکتاتور خودش را به رخ می‌کشد. آن آدمی که بگوید شعر من اِله شد، بِله شد، و شعر من است که مسئله را حل می‌کند، آن هم دیکتاتوری خواهد داشت. خوبی‌اش این است که ما الان در حدود هفت، هشت یا ده شاعر داریم که، این شاعرها، آنقدر به شعرشان به صورت جدی نگاه می‌کنند، که فکر می‌کنند که شعر آنها تنها شعر است. و این عالی است. ولی کسی مثل من که یک بخش دیگر هم دارد، و آن عبارت است از بخش انتقاد و تئوری ادبی، به این قضیه به این صورت نگاه می‌کند که هر کس نوع خاص شعر خودش را می‌گوید، و هر کسی فکر می‌کند که بحران رهبری ادبی را به سود خودش حل کرده، ولی می‌بینیم که بحران رهبری ادبی وجود دارد. و این خوب است که این بحران رهبری هنوز به سود کسی حل نشده. به دلیل اینکه اگر به سود کسی حل بشود، در واقع، یکدستی ادبی خواهیم داشت.

م. ف. ــ برای اینکه موضوع بازتر شود، در طرح سئوال پیشین، می‌خواهم نکته‌ای را در همین رابطه مطرح کنم. و آن بیشتر برمی‌خورد به شعر مدرن. چون به هر حال آن چیزی که ما درباره‌اش صحبت می‌کنیم در ارتباط با شعر امروز ما و بویژه شعر مدرن ماست. در هر حال خودتان بهتر می‌دانید که زندگی متنوع است و اشکال شعور اجتماعی یا معنویت بشری به همان نسبت متنوع است. و در شعر هم اشکال مختلفی وجود دارد که حق حیات خودشان را دارند. و شکل شعر رؤیایی هم یکی از این اشکال است. ولی آن چیزی که مربوط به شعر مدرن است، این است که شعر مدرن، در واقع، می‌کوشد تا هویت ذهنی و زبانی خودش را همسو بکند با شرایط جدید، با آن تنشهای روانی کنونی که در جامعهٔ ما یا به طور کلی در جهان وجود دارد. بنابراین با یک ساختار نوینی وارد می‌شود که با ذهنیت برآمده از نیاز زمانه، هماهنگی دارد. از این نظر، من فکر می‌کنم که شاعر مدرن، شاعری که شعر مدرن می‌گوید، ناچار است که برخورد داشته باشد با بخشی از رویدادهای بشری، به مسائلی که در جهان امروز روی می‌دهد و فجایعی که محصول تمدن امروز است. این مسئله برمی‌گردد به نگاه شاعر به زندگی، زندگی کنونی، به زندگی امروز ما. وقتی که یک شاعر صرفاً یا بیشتر به مسئله تکنیک می‌پردازد (البته شکی نیست که بدون تکنیک، هیچ هنری ساخته نمی‌شود)، ولی وقتی اینهمه مسائل زندگی، هنوز درونی شعر این شاعر نشده، آیا می‌شود این شاعر را جزو شاعران اصیل مدرن قرار داد؟ البته این نکته را هم بگویم که وقتی از رویدادها صحبت می‌کنم، منظورم این نیست که شاعر بیاید درباره این مسائل شعر بگوید، یا شعر خبری بگوید، یا دربارهٔ یک حادثه شعر بگوید، اینها وظیفهٔ شعر نیست، بلکه منظورم درونی شدن این مسائل است در وجود خود شاعر.

ر. ب. ــ به طور کلی در کار هنری گاهی فکر می‌کنیم که این بخش، تاریخ است، این بخش، اجتماع است، این بخش، رویدادهای روزمره است، این بخش، عشق است، زن است، مرد است، یعنی به طور کلی به این چیزها ممکن است به صورت بیرونی نگاه کنیم. پروسهٔ درونی شدن ــ که من بارها از این کلمه استفاده کرده‌ام ــ یک پروسهٔ خاصی است که مکانیسم آن برمی‌گردد به تئوری ادبی.

در این شکی نیست که همه تحت تأثیر حوادث قرار می‌گیریم و هم توی حوادث شرکت می‌کنیم. انسانهای شریفی هستند که در انقلابها شرکت می‌کنند، در مقاومت در برابر دیکتاتورها شرکت می‌کنند. تمام این تحولاتی که اتفاق می‌افتد تأثیر فوق‌العاده‌ای در ذهن انسانها می‌گذارد. ولی از آن بیشتر، یک چیزی به نام جهان‌بینی به وجود می‌آورد.

این جهان‌بینی مختص فقط یک عصر نیست. اگر مختص همان عصر باشد، نمی‌تواندبا اعصار دیگر همسایگی پیدا بکند. در این هم تردیدی نیست که شعر و فرم‌های هنری و ادبی تحت‌تأثیر بزرگترین مضامین اجتماعی قرار می‌گیرند. اینها به طور کلی وجود دارد. ولی اینها در مسائل دیگری هم وجود دارند. فرض کنید که یک نفر که به بیماری روانی دچار می‌شود، می‌رود بیمارستان. آیا مسائل تاریخی و اجتماعی و شخصی در او تأثیر نگذاشته؟ طبیعی است که مسائل مختلف بر او تأثیر گذاشته و بیمارش کرده است. فرض کیند که الان روی سر ما بمب شیمیایی بریزند. آیا همه ما مریض نمی‌شویم و نمی‌میریم؟ ولی یک نفر هست که این قضیه را به صورت اجتماعی نشان می‌دهد، به صورت تاریخی، به صورت مقاله، به صورت گزارش خبری نشان می‌دهد، و یک نفر هست که این را به صورت ادبیات، مخصوصاً فرم شعر نشان می‌دهد. اگر قرار باشد آنچه که در خارج اتفاق افتاده، این آدم، دقیقاً در درون خویش، حتی درونی هم بکند، ولی آنرا با ابزار خود شعر بیان نکند، آیا شعر گفته؟ بین آدمی که مثلاً به دلیل افتادن بمب در جایی دچار شوک شده و رفته بیمارستان خوابیده و کسی که شاعر است و دچار همان شوک شده، ولی بیمارستان نرفته و دارد تحت تأثیر آن حادثه شعرش را می‌گوید، فرق در کجاست؟ آیا فرقش در این نیست که شاعر از ابزار هنری استفاده می‌کند و آن شخص از ابزار بیمارستان یا ابزار مثلاً روانکاوی؟ درونی شدن، پروسهٔ خاص خودش را پیدا می‌کند. یک فرمولی را در این باره پیدا کردم و از جاهای دیگر هم یادگرفتم، ولی چون شاید به دلیل تأکیدی که من رویش کردم، بیشتر اشخاص فکر کردند که مال خود من است: اعتقاد من اینست که شاعر، شعرش را نمی‌گوید، شعر شاعر و خود شاعر به وسیلهٔ یک شعر بزرگتر گفته می‌شود. این آن پروسهٔ درونی شدن و درونی کردن است. به این معنی که شما آگاهانه نمی‌توانید دربارهٔ مسائل اجتماعی و تاریخی شعر بگویید. اینها به اضافهٔ جهان‌بینی عصر، به اضافه جهان‌بینی سنت‌های گذشته و به اضافه نگاه کردن به آینده، مجموع اینها جمع می‌شود و این کل، از فرد شاعر به مراتب بزرگتر می‌شود. به همین دلیل انگار تمام اینها، شاعر را انتخاب می‌کنند. دقیقاً مثل یک رسول، انتخاب می‌کنند، برمی‌گزینند تا او بتواند به زبان خودش، آنچه را که قابل بیان است، بیان کند. اینجاست که در پشت سر شاعر، هر شاعر کوچکی، یک شاعر بزرگتر قرار دارد، شاعری که جهان‌بینی همهٔ اعصار، و صورت نوعی شاعر را در وجود یک شاعر تفرید می‌کند، به او حالت فردی می‌دهد. از جاهای مختلف می‌توانم نمونه‌های فراوانی بگویم. مثلاً در خود یونان، همانطور که نیچه در «تولد تراژدی» می‌گوید، شما با دو

عنصر سروکار دارید. یکی عنصر کلکتیو است، جمعی است، که نمایندهٔ آن، دئونیزوس است، که در عین حال نمایندهٔ موسیقی هم است، و بیشتر موسیقی فولکلوریک. این به اصطلاح موسیقی کلکتیو، این حالت شاعرانهٔ کلکتیو، اثرش را به صورت وجد و سماع و رقص و در عین حال رقص کلمات و از خود برانگیختگی کامل، از جاکنده شدن و ناگهان در خلسه فرورفتن و مجموع اینها تشکیل می‌دهد. آن عنصر کلکتیو باید یک چیز دیگر را انتخاب بکند و به وسیلهٔ آن، بیان بکند. آن بیان، بیان شاعر است. آن بیان را سیستم آپولویی می‌گویند، یعنی فرد و جمع باید با همدیگر جمع بشوند تا شاعر بزرگ به وجود بیاید. این مسئله، فقط مسئله فنی نیست، فقط مسئله تکنیک نیست. وقتی به شعر رؤیایی نگاه می‌کنم، می‌گویم از نظر تکنیکی، شعر خیلی خوبی است. ولی موقعی که می‌رسم به اینکه آیا این شعر، کی به رقص برخواهد خاست، کی دچار آن وجد و سماع خواهد شد، و کی ناگهان جهان‌بینی‌های مختلف را در وجود خودش جمع خواهد کرد و به حرکت و سیلان در خواهد آورد، من این نوع شعر را در وجود شعر رؤیایی نمی‌بینم. رؤیایی هرگز دربارهٔ ایجاز به صورت فنی حرف نزده، ولی ایجاز را به صورت فنی به کار برده. ببینیم ایجاز چیست؟ شما موقعی که یک تشبیه را به طرف استعاره می‌برید، در واقع می‌خواهید بگویید که ۱=۱+۱+۱ (یک به اضافهٔ یک به اضافهٔ یک، مساوی است با یک). به دلیل اینکه مشبه و مشبه به، ادات تشبیه و وجه شبه، یعنی چهار چیز، یک چیز را تشکیل می‌دهند. در واقع آن چیز، جانشین آن چهار چیز می‌شود. این، می‌شود یکی که چهار تا هم در آن وجود دارد. در نتیجه بین استعاره و تشبیه، شما ایجاز را دارید. به دلیل اینکه چهار تا را حذف کردید و آن یکی رادرست کردید.بعد در عین حال شما ده تا استعاره به کار می‌برید. یک به اضافه یک به اضافه یک، تا می‌آید می‌شود ده تا، آن ده هم می‌شود مساوی یک، یعنی از مجموع استعاره‌ها یک چیزی درست می‌کنید که «نماد» است. در واقع اگر به صورت تشبیهی نگاه بکنید، ده تا استعاره، چهل عنصر دارد. این چهل عنصر نثری را در ابتدا تبدیل می‌کند به ده تا استعاره یا چهار تا، یا هر چند استعاره، و بعد آن ده تا استعاره را تبدیل می‌کنید به یک عنصر. عنصر نماد. آنوقت باز هم از اینجا حرکت می‌کنید به طرف ایجاز. چه جوری؟ ده تا نماد را یا سه، چهار یا پنج تا نماد را در همدیگر ادغام می‌کنید، با همهٔ آن حالتهای تفسیری که در خود استعاره در خود تشبیه، و، بیش از هر عنصر دیگر، در خود نماد وجود داشت. مجموع این حالتهای تفسیری را جمع می‌کنید و در یک قالب ساختاری اسطوره می‌گذارید. این، می‌شود ایجاز مطلق. رؤیایی تکنیک این ایجاز مطلق را می‌داند، ولی نمی‌گوید. به دلیل اینکه،

مسئلهٔ تئوری‌اش، یک موضوع دیگر است. این، در شعر شاملو هم اتفاق می‌افتد. فرض کنید همان شعر امیرزادهٔ کاشی‌ها. آنجا هم شاملو شروع می‌کند به حذف کردن. یعنی ذهن، خود بخود، به صورت درونی، شروع می‌کند به حذف کردن. حذف می‌کند، حذف می‌کند... و نهایتاً می‌رسد به جایی که دیگر امکان ندارد حذف بکند. اگر حذف بکند، دیگر شعر به صورت جدی وجود نخواهد داشت. در نتیجه یک شعر اسطوره‌ای می‌سازد. اسطوره آن چیزی است که ما را در سپیده‌دم ساختارها قرار می‌دهد. این فقط به دوران ابتدایی ارتباط ندارد، بلکه به دوران ما هم ارتباط دارد. موقعی که یکدفعه چیزی را می‌بینیم که این سلسله مراتب تشبیه به استعاره، استعاره به نماد و نماد به طرف اسطوره را ناگهان طی می‌کند، یکدفعه یک راهی که فرض کنیم آدم با الاغ مثلاً می‌توانست در طول شصت سال طی بکند، در طول یک ساعت یا دو ساعت طی می‌کند، و نهایتاً فرض کنید که ممکن است از این راه برسد به یک قاره دیگر. این حالت، آن حالت ادغامی است که تکنیک عصر ماست. خوب، اگر شعر رؤیایی را در برابر رمان کلیدر بگذارید، رؤیایی متمدن است، و کلیدر ناشی از آن حرکت بطئی و کندی است که در اثر ادبی‌ای که با معیارهای کهن نوشته می‌شود، وجود دارد.

حالا برمی‌گردیم به اثری مثل کلیدر. برای اینکه بحثش واقعاً اهمیت دارد. گفتیم که تشبیه را تلخیص می‌کنید تا به صورت استعاره دربیاید، مجموع ده تا استعاره را درهم ادغام می‌کنید تا یک نماد درست بشود، مجموع ده تا نماد را در همدیگر ادغام می‌کنید تا یک اسطوره به وجود بیاید، تا بالاخره یک دنیای فوق‌العاده وسیعی را بیان کند. علت اینکه من می‌گویم شازده احتجاب به مراتب مهمتر از کلیدر است، این است که در شازده احتجاب، این تلخیص صورت گرفته، ولی در کلیدر صورت نگرفته. عکس آن صورت گرفته، یعنی یک تشبیه آوردید، انگار این قانع‌کننده نبوده، یک تشبیه دیگر. یک کلمه آوردید، انگار آن کلمه کافی نبوده، پنج تا مترادف دیگر. مجموع اینها، کلیدر را با شکست مفتضحانه روبرو می‌کند (به عنوان تکنیک). در مقابل این تکنیک، تکنیکی را دارید که تکنیک رؤیایی است. این را باید نسل جوان، درونی کار خودش بکند، خواه بخواهد برای تاریخ شعر بگوید، خواه بخواهد برای اجتماع شعر بگوید، خواه برای همه چیز، نهایتاً این تکنیک، تکنیک فوق‌العاده مهمی است. درست است که بیان این تکنیک، بیان تئوریک این تکنیک، به وسیله آدمهایی که طرفدار این نوع تکنیک هستند، صورت نگرفته، من وظیفه دارم که این بیان فنی را ارائه دهم. نمونه‌هایش را خیلی راحت می‌شود در شعرهای دیگران هم دید. برای شما شعری را بخوانم که می‌گوید:

این تَرَک نیست به رخسارهٔ ما، آینه گفت چین‌پیری‌ست‌توگفتی‌که به‌پیشانی ماست
بغض او پر شد و در چشم زلالش ترکید از غم توست شیاری که به پیشانی ماست

این شعر از نادرپور است. موقعی که به این شعر نگاه می‌کنم، احساس می‌کنم که آن تلخیص‌شدگی کامل در این شعر وجود دارد. کاری به بقیهٔ شعر ندارم، چون یادم نیست. ولی این یادم هست که در بقیهٔ شعر هم تا یک حدودی این تلخیص مراعات شده. ولی ما همین شعر نادرپور را می‌گذاریم در مقابل شعر دیگری از نادرپور، جایی که می‌گوید: «کجا شهد است، انگور است...» پشت‌سر هم این مسائل را می‌گوید. در اینجا، در این شعر هم، آن انبارشدگی مترادف وجود دارد. در حالیکه در آنجا، در شعر پیشین، حرکت کردید از ادغام‌ها. البته تشبیه هم در آن هست، به دلیل اینکه یکی از ابزار اسطوره، تشبیه است. یکی اینکه تشبیه را به عنوان خودش (خود تشبیه) نگاه کنید، یکی هم این است که به تشبیه به عنوان جزیی که در آن پرتاب‌شدگی اسطوره‌ای جهان، نقشی را ایفا خواهد کرد، یعنی جزیی از کل آن قضیه خواهد شد، نگاه کنید. به همین دلیل ما این شعر عاشقانه نادرپور را به عنوان یک شعر فوق‌العاده خوب می‌پذیریم، در حالی که در مورد آن شعر «کجا شهد است» احساس می‌کنیم که مترادفات بیش از آن حد است که بتواند عمق آن حرکت را که حالت هیجان در آن هست، بیان کند. ولی در شعر «این ترک نیست به رخسارهٔ ما...» آنقدر عناصر دیگر حذف شده تا آن ایجاز به وجود آمده، در عین حال عنصر انسانی هم در داخل این شعر هست. آنچه که در شعر رؤیایی گاهی آدم احساس می‌کند که حذف می‌شود، عنصر انسانی است. یعنی آدم احساس می‌کند که خوب، این همه تکنیک، درست، همه این تکنیک‌ها خوب، ولی راجع به چه بخش از موقعیت انسان، و هستی کل بشر بیان شعری ارائه شده. اصلاً تاریخ امروز و انقلابات و ایدئولوژی‌ها، و فرض کنید اوج و سقوط مارکسیسم و سوسیالیسم، و همه اینها را بگذارید کنار، کجاست آن انسانی که از اعماق این شعر بیرون می‌آید و می‌خواهد حرف بزند؟ این مشکل اساسی است. ولی در عین حال او ممکن است در برابر ما این موضوع را عنوان کند که تکنیک، خودش هم انسان است، یعنی کسی که بتواند اینجور مسئلهٔ فنی را بیان کند، حتماً انسانیتی توی وجودش هست. می‌گویم اتفاقاً این هست، ولی می‌تواند به مراتب از این بهتر باشد. به دلیل اینکه نمی‌گویم تکنیک هنری را در خدمت بیان انسانی قرار بده، به هیچ وجه، بلکه می‌گویم که انسان هم ظرفیتی است در عمق آن تکنیک. این را یکنفر دارد یا ندارد. در عین حال معتقدم که از نظر فنی، شعر ما از شعر رؤیایی فراروی کرده. و موقع فراروی از این بیانهای مختلف شعری، از کلاسیک، جدید،

از خود شعر رؤیایی، شعر شاملو و از شعرهای ترجمه شده، آن هیجان دئونیزین، به اصطلاح عرفان ایرانی و کشف و شهودی که به طور کلی ذات فرهنگ ماست، همه اینها را جمع کرده و حرکت کرده به طرف آیندهٔ آن شعر. در اینجا شعر رؤیایی، مرحله‌ای از شعر بوده و پایان شعر نبوده.

اما این حرفی که زدم، هرگز نباید به این معنا گرفته شود که قسمت اعظم شعرهایی که به صورت اجتماعی گفته می‌شود و هر آدمی پا می‌شود می‌گوید: اینور ظالم، آنور مظلوم، چهار ـ پنج کلمه خوشگل هم این وسط بگوید و بعد به من بگوید که این شعر است، من نمی‌پذیرم. به همین دلیل است که می‌خواهم مسئله‌ای را که بارها نوشته‌ام، بازگو کنم. و این باز هم عقیده خودم نیست، عقیده‌ای است که از دیگران گرفته‌ام، من به اصطلاح ممکن است آن را بسط بیشتری داده باشم، و آن حرف «لوسین گلدمن» است. او در اول کتاب «خدای پنهان»، یک حرف فوق‌العاده خوبی دارد. می‌گوید که بیوگرافی یک نویسنده کافی نیست برای شناختن آن نویسنده، بلکه بیوگرافی همه نویسندگان آن عصر باید داده شود تا معلوم بشود که یک نویسنده چه بیوگرافی‌ای دارد. مثلاً بنده ممکن است در زندگی شخصی خودم، دهها مسئله و ماجرا داشته باشم، این ماجرا را آیا من می‌توانستم فی‌المثل در قرن ۱۲ هجری داشته باشم؟ مسلماً، نه. پس سرنوشت شخص من در چهارچوب یک عصر خاص مطرح است، در عین حال می‌دانم که کششهای درونی من، کششهایی است که در قرن ۱۲ هم حتماً می‌توانست وجود داشته باشد. مثل مسئله عشق، شهوت، تخیل، مسئله تکثیر انسان، غذا خوردن، خواب دیدن، اینها چیزهایی است که انسان، آنطور که ما می‌شناسیم در همهٔ اعصار داشته است. به همین دلیل اگر یک کسی زندگی شخصی مرا از طریق شعرم و یا خودم بنویسد، این ناقص خواهد بود. باید فعالیت فرهنگی سی سال گذشته تک‌تک نویسندگان و شعرای ایران را در کنار هم مطالعه کرد. چیزی که من در خارج از ایران دیدم، این است که یکی مصاحبه کرده و جز آثار خودش به آثار دیگران کوچکترین توجهی نکرده. دیدم که یک کسی مثلاً راجع به او حرف زدند و فقط انگشت را گذاشتند روی سینه او و گفتند که شما بفرمایید اینجا فلان کار را چطور کردید؟ ولی به نظر من این مسائل از نظر متفکرها، مخصوصاً نسل جوان که باید متفکر باشد و هست و می‌تواند به این قضیه با تفکر نگاه بکند، باید به این صورت باشد که آقا شما که این شعر را گفتید در چهارچوب شعرهای دیگران گفتید، شما که این شعر را در قرن ۱۲ نگفتید که شخصاً گفته باشید. شما از نظر فنی، از نظر محتوایی، از نظر شکلهای مختلف، انواع مختلف ابداعات را که کردید، این

ابداعات در چهارچوب زمانه‌ای خاص اتفاق افتاده. پس آن زمانه یک مشخصات خاصی دارد. کل آن مشخصات را در چهارچوب اساطیری قرار بدهید، یعنی یک اسطوره برایش درست بکنید، آن می‌شود جهان‌بینی آن عصر، یعنی چکیدهٔ ساختاری اتفاقهایی که برای ما افتاده، و ادغام باز هم از همان واقعیت مطلق، یعنی از جزء کوچک تشبیه شروع کردن و رفتن تا ته اسطوره. و اینجوری می‌توانیم جهان‌بینی یک عصر را داشته باشیم. به همین دلیل است که من در سال ۴۱، ۴۲، در اولین یادداشتی که چاپ کردم، گفتم که چهار شاعر اهمیت دارند. بعد از نیما، این چهار شاعر عبارت‌اند از شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد، و نادرپور. هنوز برای آن دوره بر این اعتقاد باقی هستم. به دلیل اینکه این اعتقاد من به وسیله نسلهای بعدی تأکید شده. کسی مثلاً نادرپور را با مشیری اشتباه نمی‌کند، کسی شاملو را با شاهرودی که دوست خیلی خوب من بود، اشتباه نمی‌کند، کسی فروغ فرخزاد را در آن دوره با شعرای زن آن دوره، یعنی با لعبت والا، سیمین بهبهانی، با طاهره صفارزاده یا پروین اعتصامی که قبل از او آمده اشتباه نمی‌کند. یعنی ما مشخصاتی داریم در این چهار نفر، که زبان خودشان و جهان‌بینی مخصوص خودشان را دارند. ولی این جهان‌بینی چگونه شکل گرفته؟ در کنار هم شکل گرفته. موقعی که این جهان‌بینی شکل می‌گرفت، یک نسلی هم بود که داشت شهرت پیدا می‌کرد، یعنی نسل ما، نسل رؤیایی، آتشی، آزاد، نیستانی، بنده، حقوقی و ده، دوازده نفر دیگر. و بعد کسان دیگر آمدند که شکل‌گیری بعدی شعری‌شان متأثر از شکل‌گیری شعر ما بوده است. به دلیل اینکه ما فعالیتی که می‌کردیم، اینها را به هیجان می‌انداخت و اینها شروع می‌کردند به دگرگون شدن، و این دگرگونی شعری، از ما تأثیر می‌پذیرفت، شعر ما از آنها تأثیر می‌پذیرفت. در نتیجه اگر کسی بخواهد جهان‌بینی آن دوره را بنویسد، باید کل مجموعه را در نظر بگیرد. اتفاقاً علت اینکه این کتاب خیلی‌خیلی ناچیز من، «طلا در مس»، این اهمیتی را پیدا کرده که اصلاً استحقاقش را ندارد، این است که کسی که این کتاب را می‌خواند، با جهان‌بینی آن عصر آشنایی پیدا می‌کند. به همین دلیل مثلاً موقعی که شاملو در یک جایی مصاحبه می‌کند و به هیچ کدام از شعرا اشاره نمی‌کند، در واقع آن جهان‌بینی حذف شده. موقعی که رؤیایی می‌گوید که بعد از شعر حجم است که این اتفاق افتاده، در واقع آن جهان‌بینی حذف شده است. این حذف، حذف خود رؤیایی هم هست. در حالی که دموکراسی این نیست. دموکراسی این است که شما مجموعه آدمهایی که این ترکیب، این جهان‌بینی را به وجود آوردند، و این جهان‌بینی را مجموعاً در مقابل جهان‌بینی‌های گذشته می‌گذارند و نشان می‌دهند در

کجا وجوه اشتراک با جهان‌بینی‌های گذشته دارد و در کجا وجوه افتراق، همهٔ اینها را بیان کنید. مجموع اینهاست که بیان‌کنندهٔ ماست. به همین دلیل بیوگرافی رؤیایی، به تنهایی بیوگرافی ما نیست، بیوگرافی نادرپور، به تنهایی بیوگرافی ما نمی‌تواند باشد، بیوگرافی بنده، بیوگرافی شخص من نمی‌تواند باشد، بیوگرافی فرخزاد به تنهایی نمی‌تواند بیوگرافی او باشد. برای نوشتن بیوگرافی تک‌تک اینها، لازم است که بیوگرافی همزمانهای اینها نوشته شود.

م. ف. ــ *در ارتباط با این نکته که گفتید شعر امروز ما از تکنیک رؤیایی فراروی کرده، می‌خواستم ببینم که این فراروی تکنیکی در شعر امروز ما، در شعر چه شاعرانی دیده می‌شود؟ چند شب پیش که به شعرخوانی یا سخنرانی شما گوش می‌کردم به نکته‌ای اشاره کردید در رابطه با تحول وزنی که شما در شعر خودتان ایجاد کردید، و شعر «دف» را به عنوان نمونه خواندید. حال این فراروی و این دگرگونی تکنیکی را در شعر چه شاعرانی می‌بینید و چگونه می‌بینید؟*

ر. ب. ــ به نظر من یکی از مسائلی که خیلی‌خیلی مهم است و من در سخنرانی‌ام بحث آنرا پیش کشیدم، این است که هارمونی چیست؟ قبلاً این را بگویم که بعضی‌ها به هارمونی اعتقاد ندارند. مثلاً در بعضی شعرها، مثل شعر سوررئالیستها، هارمونی یک کیفیت روانشناختی است، یعنی در آن لحظه که آن شعر گفته می‌شود، آن کیفیت مطرح است. در این شکی نیست که شعر رؤیایی یا شعر بعضی از دوستان دیگر، شعر سوررئالیستی نیست. گهگاه در گذشته به نظر می‌رسید که مثلاً شعر شاملو ممکن است یک مقدار جنبه سوررئالیستی داشته باشد. اعتقاد دارم که نتیجهٔ کار به اینجا رسیده که شعر شاملو شعر سوررئالیستی نیست.

شاید تنها کسی که روی شعرش بشود به صورت جدی صحبت کرد که شعر سوررئالیستی است، شعرهای احمدرضا احمدی است. اعتقاد دارم که شعر سپید راهی را پیدا خواهد کرد که شعر شاملو نیست. به دلیل اینکه شعر شاملو ــ خود ــ این راه را فرسوده کرده، یعنی به پایان رسانده، و از آنجا به بعد به جایی نمی‌رسد. الان شعر نیمایی هم گفتن، به آن صورتی که نیما خودش شعر می‌گفت یا بعضی از شعرهای اخوان که در آن وزنها است، یا آن تصور وزنی که هست، به نسبت شعری که ما امروز می‌گوییم، کهنه است. و اما آینده؟ در آینده، شعر بی‌وزن باید اوضاعی به وجود بیاورد که آن مقدار چیزهایی که به وسیلهٔ شعر سپید شاملویی قابل بیان نیست، قابل بیان گردد. مثلاً انقلاب، جنگ و حرکتهایی که اتفاق افتاده، تقریباً همه جا از شعر شاملو غایب است. شاملو

اشاراتی به این مسائل به طنز دارد، ولی این زبان و بیانی که شاملو به کار برده، برمی‌گردد به زبان و بیان باز هم ۲۵ سال پیش. خب، زبان در ارتباط با حرکتهایی که در بین مردم اتفاق می‌افتد، دگرگونیهایی پیدا می‌کند، وگرنه شاملو خودش «کتاب کوچه» را نمی‌نوشت. شاملو ضمن اینکه باز هم شعرهای خوب خواهد گفت، ولی در همان زبان و بیان معروف خودش، به اعتقاد من زبانی که در شعر منثور پیش خواهد آمد، زبان دیگری است. چندین نوع زبان را می‌شود پیش‌بینی کرد. این زبان عبارت خواهد بود از زبان هیجان فوق‌العاده قوی سوررئالیستی. به دلیل اینکه اشیاء از جاهایی، از کانونهای ناموزون به سراغ ذهن شاعر می‌آیند، و ذهن شاعر کانون بزرگتر این ساختارهای ناموزون می‌شود. اینها را ممکن است نتواند به صورت یک چیز هماهنگ تحویل بدهد. شعر سوررئالیست فرانسه به این دلیل به وجود آمده که مسئلهٔ جنگ مطرح بود، مسئله کشت و کشتار مطرح بود، و پشت‌سرش یکدفعه مسئله فروریختن تمام ارزشهای بیان مطرح بود. و یکدفعه ظهور چیزی به صورت دادائیسم، و پشت‌سرش چیزی به اسم سوررئالیسم بود. و بعداً دوباره محیط جنگ پیش آمد، و فروریزی مجدد این ارزشها و پیدایش آثار نو، به اصطلاح رمان نو، رمان بکت‌وار، رمان ژان ژنه، «چشم به راه گودو» و اینها که باز هم از تکه‌تکه‌ها ساخته می‌شد و از ناموزونی‌ها ساخته می‌شد، به جای اینکه از یک تشکیلات موزون آفریده شده باشد. در شعر ما، در جایی که به هارمونی می‌خواهیم نزدیک بشویم، این هارمونی را باید از مسائل متضاد و ابزار متضاد استخراج کنیم، نه از ابزارهایی که جنبهٔ متجانس دارد. در شعر نیما اتفاقاً این ابزار، متجانس است: موقعی که می‌گوید: «هست شب / یک شب دم‌کرده و خاک / رنگ رخ باخته است / باد، نو باوهٔ ابر، از بر کوه / سوی من تاخته است / هست شب همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا...» و تا آخر. در این شعر اولاً با یک وزن سروکار دارید: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن و... که تکرار و کوتاه و بلند می‌شود. ثانیاً سروکار شما با یک تصویر مرکزی است. حتی در شعر بلندی مثل «مرغ آمین»، می‌بینید که یک تصویر مرکزی هست: «مرغ آمین» است، «مردم» هستند، و آن «جهان‌خواره» است. این سه تا هستند و دور هم می‌چرخند. یعنی شعر، با اینکه بلند است، یک کانون دارد. یک ایراد بزرگتر هم که در این جور شعرها وجود دارد ــ که البته در «مرغ آمین» به دلیل فخامت زبان، به چشم نمی‌خورد ــ این است که شعر از یک وزن درست شده است، از یک وزن نسبتاً ساده: فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن و تا آخر. به عقیدهٔ من اگر اینها را تکرار کنیم، مخصوصاً بدهیم به دست اشخاصی که کاملاً ناشی هستند، و به آنها بگوییم که همین فاعلاتن فاعلاتن را بگو و

پیش برو، ما بدترین شعرها را خواهیم داشت، بدتر از شعر به اصطلاح اعتیادی گذشته. در جایی که نیما نتوانسته وزنها را دگرگون بکند، در جایی که او مصرع را متوقف کرده، ما باید از آن توقف شروع کنیم و حرکت کنیم به طرف ایجاد وزنهایی که نه در وزن شعر کلاسیک است و نه در وزن نیمایی. این ابداعهای جدید، ابداعهای بعد از نیماست. موقعی که یک نفر شروع می‌کند به شعر گفتن، یکی از وزنها دست‌آموزش می‌شود. مثلاً در شعر فرخزاد، فاعلاتن فعلاتن فعلاتن. در شعر اولیهٔ خود من هم فاعلاتن، فعلاتن فعلاتن دست‌آموز شده بود. حرف که می‌زدم در این زبان و وزن حرف می‌زدم. فرخزاد، افاعیل وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات را گاهی با همدیگر ترکیب می‌کرد، گاهی وزنها را می‌شکست. از سال ۴۰ به بعد، در شعر فارسی این مسئله پیش آمد که وزنهایی را که نیما می‌گفت جامدند، یعنی «وزنهای مرکب» که او (نیما) قدرت طولانی کردن مصراعهای آنها را نداشت، طولانی‌تر بشود. چند نفر دست به همین کار زدند: آتشی، آزاد، فرخزاد، من و رؤیایی. یعنی یک مجموعه آمدند این کار را کردند که در کتابهایشان هست. به یک معنا تا حدودی شاملو هم این کار را کرد، ولی اخوان و پیروان او این کار را نکردند، گرچه به عنوان تحقیق، اخوان نمونه‌ای از آن را در «نوعی وزن در شعر فارسی» بررسی کرد. بعداً موقعی که به اواخر سال ۱۳۵۰، سالهای ۴۸ و ۴۹ رسیدیم، یعنی بعد از اینکه «مصیبتی زیر آفتاب» و «گل بر گسترهٔ ماه» را چاپ کرده بودم، موقعی که رفتم به زندان، دیدم که هیچکدام از این زبانهایی که ما بکار می‌بریم، به کار گرفته نمی‌شود، در نتیجه زبان «ظل الله» پیش آمد. در «ظل الله» با وجود اینکه نصف شعرهایش بی‌وزن است، هیچ ربطی به شعر بی‌وزن شاملو ندارد. اگر شعر شاملو شعر سپید است، به اینها نمی‌شود گفت شعر سپید. این شعر، شعری است که در دنیا گفته می‌شود. موقعی که شعر پل سلان، نرودا، و الوار را بخوانید، می‌بینید که به طور کلی پرداختهای غیر ریتمیک به این صورت است. در مراحل بعد، شعر فارسی داشت از این مراحل می‌گذشت، یعنی زبان، ساده‌تر می‌شد، زبان از حالت تشریفاتی بیرون می‌آمد. این تشریفات می‌دانید که در شعر رؤیایی به صورت خیلی‌خیلی شدیدش هست، در قافیه‌هایی که شاملو گاهی در شعرش به کار می‌برد، به صورت دقیقش هست، ولی شعری که از زندانها بیرون می‌آید، شعری که از روان رنجور آدمها، از ناراحتیها و شکنجه‌ها بیرون می‌آید، شعری که از تحقیر به وجود می‌آید، جریان دیگری است، وضع روانشناختی ـ زبانی خاص دیگری دارد. در آن دوره، من دوره‌ای را گذراندم که دوره تحقیر زبان به وسیلهٔ حکومت بود، دوره‌ای که احساس می‌کردم ما باید زبان را از دست این شکنجه‌گرهای دوران شاه نجات

بدهیم. نجات‌دادنش این بود که این زبان را بیان کنیم. «ظل الله» اینجوری نوشته شد. این البته فقط در شعر من اتفاق نمی‌افتاد، در شعر خیلی‌ها این داشت اتفاق می‌افتاد، به دلیل اینکه احساس می‌کردند زبانهای گذشته فرسوده شده است. من پیش‌بینی می‌کردم که زبان اخوان به طرف کلاسیسم خواهد رفت. به همین دلیل در سال ۴۸، موقعی که او یکی از کتابهای کوچکش را چاپ کرد، من نوشتم: «و او دارد غرق می‌شود.» و حقیقت اینکه او غرق شد. یعنی اخوان از سال ۴۸ تا زمانی که مرد، به استثنای مثلاً شش یا هفت شعر بسیار خوب، بقیه شعرهایش را دقیقاً مثل شعرهای کلاسیک گذشته گفت. در آن زمان من مسئله‌ای را مطرح کردم: اگر فرهنگ قوی داشته باشیم، اگر دنیا را بشناسیم، می‌توانیم شعر را ادامه بدهیم. اگر دنیا را نشناسیم، شعر ما در می‌ماند. در بعد از انقلاب، مخصوصاً در دو سه سال اول در شعر ما اتفاقی افتاد. اشخاصی بودند که انقلاب را عملاً درک کرده بودند، حرکتهای بعد از انقلاب را درک کرده بودند، گرفتاریهای مربوط به مثلاً بعد از انقلاب را درک کرده بودند جنگ را، لااقل اگر هم خودشان به جبهه نرفته بودند، عملاً دیده بودند که در شهرهای بزرگ و برای کسانی که به جنگ رفتند، چه اتفاقی افتاده. همه اینها یک فضای ذهنی خاصی به وجود آورد. و در عین حال یک نوع شعر به اصطلاح حکومتی متکی بر فرمهای کلاسیک به وجود آمده بود. مثلاً احمد عزیزی که فقط مثنوی میگفت یا چیزهایی می‌نوشت به نام شطح، یا مشفق کاشانی، اوستا، سبزواری، اینها همه به شکل کلاسیک و گذشته شعر می‌گفتند. خوب، کسانی که برانگیختهٔ حرکتهای انقلابی باشند، لابد باید به انقلاب، یک پاسخ زبانی هم بدهند، پاسخ فرمی هم بدهند، پاسخ شکلی هم بدهند، ولی اینها نمی‌دادند. مسئلهٔ اصلی این بود که اشخاص دیگری فکر می‌کردند که انقلاب مال آنهاست و پاسخ می‌دادند به این قضیه. اینها کی‌ها بودند؟ از سال ۶۱، ۶۲، ۶۳ به بعد این مسئله مطرح شد که شعرا دور هم جمع بشوند. کانون که تعطیل شده بود. شعرا دور هم جمع شدند. سه چهار نفر از شعرای جوان از من خواستند که با آنها نشست‌هایی داشته باشم. این شعرای جوان اسامی‌شان هست: خانم مرسده لسانی، ناهید تقی‌بگلو، آقای فرامرز نیکو، آقای فدائی و عباس عارف. علی دهباشی هم در تمام جریانها بود و همه بحثهایی را که ما درباره شعر می‌کردیم ضبط می‌کرد. این تقریباً سه چهار سال ادامه پیدا کرد و ۲۰۰ تا ۲۵۰ نوار از این بحثها گرفته شد. علاوه بر این کار که از پنج ــ شش نفر شروع شد و بعد رسید به ۶۰، ۷۰ تا شاعر که «شبهای چهارشنبه» می‌آمدند شعرهایشان را می‌خواندند، یک گروه دیگر هم که یک ذره مسن‌تر از این اشخاص بودند، دور هم جمع شدند: محمد مختاری،

نصیری‌پور، سادات‌اشکوری، جوادمجابی، عمران‌صلاحی، و محمد محمدعلی که قصه می‌نویسد. اینها جمع شدند و «شبهای سه‌شنبه» را تشکیل دادند که هنوز هم تشکیل می‌شود. این مجموعه‌ها که درست شد، یکی آن گروه که من با آنها همکاری می‌کردم و یکی آن گروهی که از پنج ــ شش نفر تشکیل شده بود و بعضی از افراد آن مثل مجابی، سلیمانی، مختاری، صلاحی و یا احمد محیط، می‌آمدند در جلسات ما شرکت می‌کردند، از این دیالوگ، از این برخوردها و از این جمع شدن و آمدن شعرای شهرستانی و شرکت کردن آنها در جمع ما، نهایتاً این حرکتهای جدید شعری به صورت جدی شروع شد. اشخاصی که از گذشته می‌آمدند، فرض کنید آتشی که به نظر من بهترین شعرهایش را بعد از انقلاب گفته، حقوقی و سپانلو که به نظر من بهترین شعرهایشان را بعد از انقلاب گفتند. یا مفتون امینی که به نظر من تبدیل شد به یکی از بهترین شاعرهایی که شعر سپید یا شعر بی‌وزن می‌گویند که کوچکترین ارتباطی به شعر سپید شاملو ندارد، و یا اشخاصی که مستقلاً کار می‌کردند، مثل شمس لنگرودی یا سید علی صالحی که شعرهایی می‌گفتند با حالت بی‌وزنی که باز هم گهگاه ارتباطی به شعر شاملو پیدا می‌کرد و گاهی پیدا نمی‌کرد، یا اشخاصی که به تنهایی پیش خودشان شعر می‌گفتند مثل ژیلا مساعد که آدمی بوده که هم پیش از انقلاب و هم بعد از انقلاب‌بوده، و خانم فرشته ساری که شعرهایش بعد از انقلاب چاپ شده، در کنار اینها، بعضی از شعرا که یک وقتی با گلشیری کار می‌کردند، در گروه «پنج‌شنبه»ی گلشیری که مخصوص قصه بود. در عین حال کسانی که با شاملو رفت و آمد می‌کردند، کسانی که با اخوان رفت‌وآمد می‌کردند، مجموع اینها شعرهایی را به وجود آوردند که آن شعرها کاملاً از زبانهای شناخته شدهٔ گذشته، از زبانهای شناخته شده آن نسل اول، آن چهار نفر، فراروی کردند و به صورت فرم جدید درآمدند. اصلاً بگذارید یک نکتهٔ بیوگرافیک را شرح دهم. تاریخ شعرهای «بیا کنار پنجره» مربوط می‌شود به دورانی که من با این جوانها حشر و نشر داشتم. اگر تاریخ شعرهایی را که در «یار خوش چیزی است» چاپ کرده‌ام، ببینید، باز هم آن حشر و نشر را می‌بینید. شعرهایی که من بعداً یک مقدارش را چاپ کردم یا نکردم، مثل همین «نامش را نمی‌گویم ممنوع است»، کل اینها در نتیجه این دیالوگ مدام که ما با همدیگر داشتیم به وجود آمد. به همین دلیل، همانطور که شعر آن قدیمی‌ها را نمی‌شود از هم جدا کرد، با حفظ استقلال سبکی آنها که کلاً یک جهان‌بینی وجود داشته که بیشتر مثلاً از سال ۱۳۲۵ تا ۱۳۴۵ را در برگرفته، در مورد نسل ما باید گفت که ما یک مقدار همسایگی با نسل گذشته و بعد در طول این ۱۴، ۱۵، ۲۰ سال گذشته، یک

همسایگی هم با خودمان پیدا کردیم. نسلی که بعد از ما آمد، مثل خانم ساری، لسانی، خانم تقی‌بگلو که اصلاً شعرهایش چاپ نشده، ولی در آنجا خوانده و بحث شده، یا مثلاً عباس عارف، ندا ابکاری، همه اینها در ارتباط با ما کارهایشان مطرح شده و در عین حال در ارتباط با نسلی که بعد از اینها خواهد آمد. اینجوری یک پانوراما، یک دورنمای خیلی وسیعی در شعر فارسی به وجود می‌آید. اینها در شعر بی‌وزن، از شاملو فراروی کردند. در شعر موزون نیمایی، از شعر نیما فراروی کردند. از شعر فروغ فرخزاد که حالتهای خاص خودش را داشت، فراروی کردند. به همین دلیل هست که شعر ایران در مرحله‌ای است که من از آن بنام بحران رهبری در شعر یاد می‌کنم. علتش این است که عناصر نامتجانس ــ در عصری که این عناصر نامتجانس را به وجود آورده ــ همزمان با هم زندگی می‌کنند. این است ناموزونی تاریخی. یعنی در گذشته امکان نداشت که هم شاعری مثل حافظ داشته باشید، هم شاعری مثل شاملو. ولی در این دوره یک دفعه «دف» را دارید. این دف، موسیقی‌اش، درست است که بر اساس نوعی موسیقی عروضی است، ولی تاریخ عروض را در خویش، درونی می‌کند. یعنی بر اساس مفعول فاعلات مفاعیل... شروع می‌کند و در آن از حالتی که در شعر کلاسیک و در شعر نیما بود، تجاوز می‌کند. برای تجاوز کردن از آن، فراروی از آن، برای خودش یک لولایی درست می‌کند. این لولا، وزن است. ولی این وزن، وزن قراردادی عروضی نیست، موزیکال‌تر از آن است، یعنی موقعی که دف را یکبار می‌شنوید یا بلند می‌خوانید، می‌دانید که با مونوفونی، یا تک صدایی سروکار ندارید، بلکه با یک سمفونی سروکار دارید. کار من در دف این بود که فرمهای گذشته را تا آن حد بفرسایم ــ اگر بشود این حرف را زد ــ که بمیرند و ناگهان موقعی که دوباره به وجود می‌آیند، در شرایط دیگری، طوری وجود بیایند که از شعر من قابل تفکیک نباشند. یعنی نشود گفت که این محتوای شعر است، این، فرم شعر است. کاملاً این شعر، یک شعر پرتابی است. یعنی پرتاب شده به بیرون و مجموعش یکجا به عنوان یک شعر مطرح است.

م. ف. ــ شما در ارتباط با فراروی شعر امروز نسبت به شعر گذشته یا معاصر ما، عمدتاً شعرایی را مطرح کردید که در ایران زندگی می‌کنند و در آنجا فعالیت هنری دارند. ولی می‌دانیم که عده‌ای از شعرای ما، بعد از انقلاب، مهاجرت کردند و در طول این سالها فعالیت‌شعری داشتند. آیا شعر این‌شعرا در آن مجموعه‌ای که‌شما به‌آن شکل مطرح کردید، گنجانده‌می‌شوند یانه؟ اگر می‌شوند، چگونه و اگرنه، لطفاً بازهم چگونگی‌اش‌را بیان‌کنید!

ر. ب. ــ باید در نظر بگیرید که من اطلاعم از این نوع شعرها بسیار کم است. یعنی

مثلاً تعدادی از مجلات را دیدم. به نظر من، مشکل اصلی، مشکل زبان است و مشکل ایجاز. در بعضی از شعرها (اسم نمی‌خواهم ببرم)، یک نوع حالت سیاسی خیلی حاد می‌بینم. من کاری ندارم که طرف موافق است یا مخالف، نمیدانم ایدئولوژی دارد یا ندارد، اصلاً من به این قبیل مسائل کاری ندارم. فقط می‌توانم بگویم که این نوع شعر سیاسی، شعر نیست. من هنوز هم روی این حرفم باقی هستم که شعرهایی که در گذشته، از نوع شعرهای خسرو گلسرخی یا از نوع شعرهای سعید سلطانپور گفته شده، خواه آنهایی که در وزنهای نیمایی کار کرده‌اند و خواه در بی‌وزنی، من، به طور کلی، این نوع شعرها را به حد کافی شعر نمی‌دانم. ممکن است بخوانم و به عنوان یک طنز سیاسی لذت هم ببرم، یا به عنوان یک اعتراض از آنها خوشم بیاید (البته ممکن است به اعتراض معترض باشم). همه اینها هست، ولی این را به طور کلی نمی‌توانم در چارچوب آن شعری که ما الان بحثش را کردیم بگنجانم. البته، در عین حال، از نظر ایدئولوژیکی هم در وجود یکی از شعرا مسئله‌ای را دیدم که واقعاً مورد اعتراض است. من در گذشته مثلاً به اخوان اعتراض کردم، به دلیل اینکه فکر می‌کردم که این همه فحش دادن به عرب و ترک هیچ مفهومی ندارد، و یا ایران را مرکز جهان شناختن هیچ مفهومی نمی‌تواند داشته باشد. این را در شعر یکی از شعرا، به صورت عجیب و غریبش دیدم. طبیعی است که من با این نوع طرز تفکر نمی‌توانم سر سازش داشته باشم. من معتقدم که تمام اقوام، یا یک درجه ظالم، و یا یک درجه، مظلوم هستند. در نتیجه نه مظلومیت به طور کامل در اختیار ایرانی‌هاست و نه ظالم بودن در اختیار گروههای دیگر. مخصوصاً در مملکتی که از انواع مختلف اقوام تشکیل شده، نسبت دادن ظلم به بعضی از این اقوام، کار درستی نخواهد بود. فکر می‌کنم که این از یک راسیسم بنیادی سرچشمه می‌گیرد. این باید متوقف بشود.

شما ممکن است که با یک جریان خاص سیاسی مخالف باشید، ولی شما نمی‌توانید این را به پای قوم دیگری بنویسید. شما ممکن است معتقد باشید که زبان فارسی، زبان خیلی‌خیلی خوبی است، ولی هی بیایید فحش بدهید به مغول، فحش بدهید به ترک، به عرب، که چی؟ اصلاً زبان فارسی، در نتیجه دخالت اینها و در نتیجه مقاومتی که در مقابل اینها نشان داده شده، از ترکیب اقوام مختلف است که عظمت خودش را پیدا کرده است. در نتیجه من مخالفم با آن شعری که، نه تنها سیاسی به آن صورت، بلکه در مورد اقوام دیگر مغرضانه و راسیستی هم هست. یک پاکی بنیادی به نژاد آریایی ایرانی نسبت داده می‌شود که من با آن کاملاً مخالفم. اقوام مختلف هم اسطوره‌های خاص خودشان را

دارند. آنها هم می‌گویند که ما هم دارای یک پاکی خاص بودیم، ایرانی‌ها آمده‌اند آن را به هم زده‌اند. مثل یونانی‌ها. من حتی از این نظر با آدمی مثل «ماندلشتام» هم مخالفم. با وجود اینکه آدم مظلومی بود و در نتیجهٔ تبعید به سیبری به وسیلهٔ استالین کشته شد، اما آن موقعی که می‌خواهد به استالین فحش بدهد، می‌گوید او ایرانی است. چون استالین گرجی بوده، فکر می‌کرده که ایرانی و گرجی یکی است. علمای بزرگ جامعه‌شناس مثل «لوی اشتروس» نشان داده‌اند که فرهنگ عقب مانده و قوم عقب مانده وجود خارجی ندارد، بلکه فرهنگها و ساختارهای فرهنگی اقوام مختلف با یکدیگر معاصرند، و به همین دلیل شما نمی‌توانید یقهٔ سرخ‌پوست برزیلی را بگیرید که یک تیری طرف فلان انداخت. اتفاقاً قاتلها و جنایتکارها اغلب تمدن‌های بزرگ بوده‌اند. آمریکا رفته در ویتنام چنان کرده، در عراق، اخیراً، این کارها را کرد و یا جاهای دیگر. هیتلر، آلمانی بود و خودش را هم آریایی می‌دانست، که رفت و آن جنایتها را کرد. این واقعاً قابل سرزنش است که اشخاص بر این اساس شعر بگویند.

ولی در عین حال بعضی شعرهای خیلی خوب، شعرهای تغزلی خیلی‌خیلی خوب هم در خارج از ایران گفته شده است. بعضی از شعرهایی که از نادرپور خواندم، شعرهای خوبی است، بعضی از شعرهای خوئی، شعرهای خوبی است. در مورد اسماعیل نوری علاء، که من در گذشته مشکلاتی از نظر به اصطلاح برخورد، با او پیداکرده بودم، بعد از اینکه بعضی از شعرهایش، اتفاقاً شعرهای بی‌وزنش را خواندم که شعرهای عاشقانه بود، دیدم که شعرهای خیلی نجیب و تمیز و خوبی‌اند. شعرهایی هم خواندم از شعرای جوانتر در جاهای مختلف. به طور خلاصه می‌توانم بگویم که در جاهایی سلامت زبانی دیده می‌شود، ولی این زبان، وسطش خالی است. یعنی ایجاز وجود ندارد، اینور و آنور کلمات به همدیگر ارتباط پیدا نمی‌کند، قدرت تصویر کم است. بخش عظیم این شعر، شعر حسرت است، حسرت بازگشت است، بریده شدن از تنهٔ اصلی مردم و بعد بیگانگی و احساس بازگشت. این حالت را در شعر نادرپور می‌بینم، در شعر خوئی هم می‌بینم. در شعر نوری علاء به آن صورت نمی‌بینم، در شعر شماها می‌بینم. این احساس بازگشت، نگرانی نسبت به یک قارهٔ خاطرات که پشت‌سر گذاشته شده، وجود دارد، و این خیلی نجیبانه و پاک است. و به همین دلیل باید نقد ادبی ما به این قضیه پاسخ دقیق بدهد.

متأسفانه اطلاع من از این مسائل کم بوده و هنوز هم کم است. این مسائل خیلی مهم است و بهتر است که ما از اینها آگاهی داشته باشیم. معتقدم که یک نوع ادبیات، ادبیات

مهاجری ـ یا ادبیات مهاجرت ـ وجود دارد که خیلی جدید است و باید جدی گرفته شود. ولی متأسفانه بخشی از همین ادبیات ما در سال ۱۳۵۷ راکد شده است. یعنی مسائل سیاسی، فرقه بازیهای سیاسی، مسائل اجتماعی، مجموع اینها هنوز در سال ۱۳۵۷ مانده است، در حالی که در داخل کشور مسئله به یک صورت دیگر است. سیلان خود زندگی ما را دگرگون کرده. یعنی ما به یک صورت دیگر به مسائل نگاه می‌کنیم. این موضوع ممکن است پیش بیاید که آیا شعر خارج، از نظر سطح بیان و شکل، قوی‌تر است یا شعر داخل؟ من معتقدم که شعر داخل قوی‌تر است. با وجود آزادی بی‌حد و حصری که شماها داشتید، شعر شما بطرف ابعاد دیگری نرفته است. من موقعی که این شعرها را می‌خوانم، می‌بینم که شماها در ادامه سالهای ۱۳۵۷ و ۵۸ دارید شعر می‌گویید. چرا؟ من معتقدم که شماها باید غرق در فرهنگ غرب بشوید و متأثر از هر چیزی که اینجا وجود دارد باشید. البته از بین شعرهایی که از خارج برای من فرستادند، یکبار یک مجموعه شعری فرستاده شدکه در شعرهای آن احساس کردم که آن غرق شدن وجود دارد. الان اسم شاعر یادم نیست، ولی شعرش را خواندم و خیلی تحت تأثیر قرار گرفتم. در آن شعرها یک مقدار برخورد با مسائل اینجا وجود داشت. خوب، یکنفر که اینجا خانه دارد، زندگی دارد، می‌آید بیرون، سوار مترو می‌شود، می‌رود یک جایی کار می‌کند، مجموع اینها به عنوان تجربه در شعر منتقل نشده، در حالی که در آنجا (ایران) منتقل شده. آنجا فرض کنید که «صف» منتقل شده، آنجا حرکاتی که در جامعه اتفاق افتاده در شعر منتقل شده. همین خودش ریتم‌های جدیدی به وجود آورده. من اینجا هیچگونه ریتم جدیدی که از سینهٔ شاعر ایرانی برخاسته باشد و به دنبال نوعی دگرگونی ریتم‌ها باشد، ندیدم. چطور این همه تجربه تبدیل نمی‌شود به شعر بزرگ، شعر بزرگی که ما را واقعاً دگرگون کند؟ به همین دلیل احساس من این است که بیشتر شعرایی که در خارج از ایران زندگی می‌کنند، به استثنای یکی دو نفر که شاخص‌ترین هستند و سبکهایشان را هم قبل از اینکه از ایران خارج بشوند، پیدا کرده بودند، بقیه شعرهایی که گفته می‌شود، هنوز با همان شیوه‌ای است که در ایران سروده می‌شود. شعر سپید، شعر خوبی است، ولی شماها، بنظر من باید از اینها رد بشوید. ما خودمان در آنجا از این مسائل رد شدیم. شماها هم به دلیل موقعیتهای خاص خودتان از این مسائل رد بشوید، بروید آنورتر. اصلاً این دنیای به این بزرگی را باید ببینید. من اگر در خارج از ایران مانده بودم، در اینجا غرق می‌شدم و شعرم صورت دیگری پیدا می‌کرد. حقیقت اینکه موقعی که در آمریکا بودم، شعرم صورت دیگری پیداکرد. حتی شعری که به زبان انگلیسی

می‌گفتم، با شعری که به زبان فارسی می‌گفتم، فرق داشت. شماها دارید تجربه‌ای می‌کنید که اصیل است، رنج و درد و بدبختی‌اش اصیل است، ریتم‌ها و صداهایی که به مغز شماها هجوم می‌آورد، اصیل است. شما تحت تأثیر این مسائل هستید. آخر چه دلیلی دارد که شماها فرض کنید مثل شاملو یا اخوان یا رؤیایی یا دیگران شعر بگویید؟ آن نفسی که شخصاً می‌کشید، آن نفس شخص شماست که در اینجا باید شعر را به وجود بیاورد، و شماها هستید که می‌توانید زبان فارسی را وسعت بدهید. شما این را در نظر بگیرید که «توماس مان»، نویسنده آلمانی از آلمان رفت، و نویسندگان دیگر هم مهاجرت کردند. یکی از زیباترین مقالات درباره این ماجرا توسط توماس مان نوشته شده که خیلی جالب است. درست است که فضایی که در ایران هست، آن فضایی نیست که او آلمان را ترک کرد و رفت. ولی مسئله‌ای که هست این است که او روی رمان‌های خودش، روی مقالات خودش کار کرده است. همینطور هم هست در مورد خیلی از شعرایی که از آلمان رفتند یا خیلی از نویسندگان شوروی که شوروی را ترک کردند، برادسکی را در نظر بگیرید! او آمده تحت تأثیر الیوت و آدن و دیگران قرار گرفته و شعر روسی خودش را گفته که شعر خیلی خوبی هم هست. این شعر به مراتب بهتر از شعر یفتوشنکو و وزنزنسکی است. به دلیل اینکه فضاهای جدیدی از ذهنیت‌ها، به مغز او هجوم آورده و ذهن او جهان‌بینی دیگری پیدا کرده است. چه مانعی دارد که ذهنیت‌ها در اینجا تقویت بشود؟ در مورد رمان‌هایی که در خارج از کشور نوشته می‌شود باید بگویم که، از نظر فرم، رمان‌های داخل ایران خیلی پیشرفته‌تر است و بیشتر متأثر از غرب است تا رمان‌هایی که اینجا نوشته می‌شود. من می‌بینم که اکثر آدمهایی که اینجا قصه می‌نویسند، تحت تأثیر فرض کنید رئالیسم سوسیالیستی و این قبیل چیزها هستند. بابا، رئالیسم سوسیالیستی را، ما این همه گفتیم که، اصلاً مرده، ما این همه علیه رئالیسم سوسیالیستی مطلب نوشتیم. در خود ایران، آنهایی که به رئالیسم سوسیالیستی شهرت داشتند، دارند سبک عوض می‌کنند در آخرین رمانی که محمود دولت‌آبادی نوشته، «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده»، کوشش او بیشتر برای جدا شدن از رئالیسم سوسیالیستی است. یا اخیراً کارهایی که احمد محمود کرده بیشتر برای این است که مثلاً «فلاش بک» را ببرد داخل جمله، در نتیجه مثلاً گیومه می‌گذارد. البته اینها خیلی کارهای ابتدایی است که سالها پیش توسط دیگران انجام شده، ولی مسئله این است که یک حسی پیدا شده در مملکت که ادبیات مستقل از ایدئولوژیها را، تقویت بکند. واقعیت این است که یک زمانی، حزب کمونیست شوروی به «نویسندهٔ» ایرانی گفته بود که چطوری بنویسد. در

نتیجه شما سیاوش کسرایی را دارید به عنوان شاعر. من دیگر اصلاً کسرایی را به عنوان شاعر نمی‌شناسم، من او را فقط به عنوان آدمی که باید حقوق دمکراتیک داشته باشد می‌شناسم. کسرایی دقیقاً، مو به مو، اجرا کننده منویات فکری یک نوع ایدئولوژی بوده است. به خودش بارها و بارها گفته شده بود که آقا این کار را نکن، تو داری به استعداد خودت خیانت می‌کنی! قصه‌هایی که در خارج از ایران نوشته می‌شود، از همان ده ـ دوازده صفحهٔ اول آدم متوجه می‌شود که بوی گذشته را می‌دهد. این قصهٔ خارج از کشور باید از این حالت بیرون بیاید. یعنی باید با دنیا، دنیای بزرگتر آشنا بشود.

این دنیای بزرگتر چیست؟ تاریخ پیشرفت دستاوردهای عصر بورژوازی. بورژوازی دستاوردی نداشته، هر دستاوردی که داشته، مال طبقات محروم بوده. دستاورد عصر بورژوازی از چهارصد سال پیش تا به امروز چه بوده؟ تجربه کردن با زبان؟ تجربه کردن با روانشناسی انسان، تجربه کردن با آزادی. مجموع اینها باید با فرمهای دیگری به وجود بیاید. این یک قسمتش هست. قسمت دیگر مربوط می‌شود به ادبیاتی که چپ مستقل به وجود آورده است. مثلاً به صورت جدی باید به مکتب فرانکفورت بپردازند. به والتر بنیامین و تئودور آدرنو، هورکهایمر و دیگران، و بعد به پشت‌سر آنها و اتفاقاتی که در ادبیات افتاده است. باید نسبت به تکنولوژیهای بیان جدید در جهان، آگاهی کسب کرد. قصه‌نویسی که در خارج نشسته، در فرانسه، انگلیس یا آلمان یا آمریکا، نشسته، چرا باید به مسایل به آن صورتی که در سراسر جهان نگاه می‌کنند، نگاه نکند؟ چرا ما باید هنوز مثل یک قصه‌نویس سال هزار و سیصد و مثلاً بیست و هفت یا بیست و هشت به قضایا نگاه کنیم؟ البته یک مسئله‌ای را بارها به من گفته‌اند، و حتی از من خواسته‌اند که روی آن تأکید خاصی بکنم، و آن یأس وحشتناکی است که بین روشنفکران در خارج از ایران وجود دارد. گاهی یک نوع افسردگی یا اضطراب دسته جمعی وجود دارد و این اضطراب، که درون مملکت چی می‌گذرد؟ آیا من می‌توانم برگردم؟ مفهوم این فروپاشی نظام به اصطلاح استالینی در شوروی، در اروپای شرقی چیست؟ من البته این اتفاق را پیش‌بینی می‌کردم، درباره‌اش هم کتاب نوشتم. الان هست. این اتفاقی که افتاده، برای ما یک مفهوم عظیمی دارد. آن هم این است که بحرانهای غرب تشدید شده است. الان آلمان دچار بحران است. بحران اقتصادی پیدا خواهد کرد، آن هم به صورت جدی. بحران گودهای اطراف شهرهای بزرگ، مثل برلین، و بزودی حتماً دور و بر هامبورگ یا شهرهای دیگر پیدا خواهد شد. در نتیجه، مبارزه طبقاتی به عنوان کلاسیکش در حال بازگشت است.

این حرف رؤیایی که با فروپاشی نظام شوروی، مسئله طبقات و این چیزها که مطرح بوده، از بین رفته. این حرفها، حرفهای آدمی است که به مسائل تاریخی وارد نیست. موقعی که من به چشم‌انداز این جریانها نگاه می‌کنم، به نظر من هیچ راه حلی برای جهان، جز سوسیالیسم وجود ندارد. کدام راه‌حل دیگری می‌تواند مشکلات آمریکا، انگلستان، یا فرض کنید مشکلات آلمان، یا بطور کلی اروپا و مشکلات این فقری را که به وجود آمده حل کند؟ خب، فکر کردند که بله، چه خوب شد کمونیسم از بین رفت! هم چپهای مستقل جهان و هم دست راستیها خوشحال شدند. البته هر یک به دلیل خاص خود. دست راستی، از اینرو که همیشه می‌خواست این غول از بین برود. چپ مستقل هم می‌گفت این شبح عجیب و غریب را که بالای سر من به وجود آمده، بردارید تا من بتوانم راحت فکر کنم. حالا این راحت فکر کردن چه چیزی را به ذهن من می‌رساند؟ آیا دنیا می‌تواند بدون دسترسی پیدا کردن به نوع خاصی از سوسیالیسم، که در آن آزادی، دمکراسی، آزادی مذاهب، آزادی همه انسانها مطرح باشد، مشکلات اقتصادی و مشکلات روانی خودش را حل کند؟ گفتن این حرف در این لحظه ممکن است که آدم را به دیوانگی متهم کند. یعنی گفته شود حالا، یعنی موقعی که قلعهٔ این سوسیالیسم فروپاشیده، طرف دارد از مسئلهٔ سوسیالیسم صحبت می‌کند. حقیقت این است که به نظر من راه‌حل دیگری، آلترناتیو دیگری، و چاره دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. چطور می‌توانند همهٔ مردم سراسر شوروی را تغذیه کنند؟ چطور می‌توان آن سیستم را تبدیل کرد به سیستم صدقه‌ای؟ خوب، مثلاً یک میلیارد دلار از بودجهٔ تسلیحاتی آمریکا را بدهند به شوروی تا زمستان را از سر بگذرانند! آیا این جای اقتصاد با نقشه را می‌گیرد؟ اینها همه شوخی است. دنیا بتدریج به این نتیجه خواهد رسید که، نه از طریق انقلابات خونین، بلکه از طریق برنامه‌هایی که به وسیله آنها، راه تعدیل ثروت و ایجاد دمکراسی برای همه میسر شود، و فرقه بازیهای مختلف نژادی و غیره از بین برود، می‌توانند به جایی برسند که آدمها به طور مساوی با هم زندگی کنند.

دنیا این مسائل را چه جوری حل خواهد کرد؟ من هر قدر فکر می‌کنم می‌بینم راه‌حلی جز راه‌حل سوسیالیسم وجود ندارد. البته نه آن سوسیالیسم استالینی بلکه سوسیالیسمی که‌دموکراسی در ذات آن‌باشد، آزادی‌و تساوی‌آدمها عنصراصلی آن باشد.

الان چشمشان را دوخته‌اند به نفت کشورهای عربی. آن دموکراسی به چه درد من می‌خورد که راحت بیایند عراق را بزنند، یا به عراق اجازه بدهند کویت را بزنند، یا بیاید هواپیمای مسافربری ایرانی را بزند و بعد طرف برود و مدال بگیرد؟ ولی اگر در لیبی

اتفاق مشابهی بیفتد، لیبی را قرنطینه می‌کنند. این دموکراسی به چه درد من می‌خورد؟ تمام روشنفکران اروپایی هم سکوت کرده‌اند. این مسائل را باید حل کرد، وگرنه فردا تمام غربیها را آدمخوار خواهیم یافت. یعنی عملاً تمام آدمهایی را که ماده خام دارند باید بگیرند بخورند تا اینکه بتوانند از این بحرانها بگذرند. باید این قضیه بحث بشود که آیندهٔ دنیا، آیندهٔ آدمخوارهای غربی نیست. باید جریان دیگری وجود داشته باشد. اینجاست که نقش نویسنده ایرانی مطرح می‌شود. اینجاست که می‌گویم یأس نباید وجود داشته باشد. چشم دوختن به خود مملکت و حوادثی که در داخل آن اتفاق می‌افتد، باید از هر عصبیتی از نوع گذشته، برکنار باشد، یعنی از همهٔ آن چیزی که در گذشته اشخاص را از همدیگر جدا کرده، آن فرقه‌های سیاسی و گروهی را به وجود آورده، باید اجتناب بشود. در عین حال که باید نگران مردم خود و نگران مردم مظلوم دنیا بود، باید به هم نزدیک شد. ایرانی که در خارج نشسته، می‌تواند با انسانیت خیلی‌خیلی والا و با یک آزادی خیلی بیشتر به این مسائل نگاه کند و اتفاقاً به ما یاد بدهد. اینها اصلاً کارهای ما را نخوانده‌اند، حتی اسم بعضی از کتابهای مرا هم نشنیده‌اند. کوشش نمی‌کنند که این کارها و این نوشته‌ها به اشخاص دیگر هم معرفی شود. در نتیجه ما نویسندگان،ا ینجا و آنجا، باید بگوییم که فی‌المثل من هم یک رمان نوشته‌ام، نه، حتی دو تا رمان هم نوشته‌ام. فلان خارجی که با من صحبت می‌کند، می‌بیند که من می‌توانم دربارهٔ گوته صحبت کنم. وقتی با اعضای نویسندگان آلمان صحبت می‌کردم، و گفتم که تقریباً تمام آثار بزرگ ادبیات آلمانی ــ کلاسیک و معاصر ــ به زبان فارسی ترجمه شده، تعجب کردند. احساس گناه عجیبی کردند که چطور شده آثار بزرگ ادبیات جدید ایران به آلمانی ترجمه نشده! این همه ایرانی در خارج از ایران، دست روی دست گذاشته‌اند و یک مجموعه شعر هزار صفحه‌ای از شعرای معاصر ایران در طول چهل ــ پنجاه سال گذشته در اختیار اینها قرار نداده‌اند. آنوقت یک عده‌ای هستند، مستشرقهایی که آثار کلاسیک ایرانی را چاپ می‌کنند، ولی این چاپ کردن فقط برای این است که استادیار بشود دانشیار، دانشیار بشود استاد و استاد هم بشود بازنشسته! به دلیل اینکه کسی به ادبیات جدید ایرانی اهمیت نداده است. فرض کنید یک بار کاری از آل‌احمد چاپ شده، ولی در «نیویورک ریویو»* یک یادداشت درباره آل‌احمد وجود ندارد. کار چوبک چاپ شده، ولی در مجلات معتبر غرب، یادداشتی در مورد اینکه «سنگ صبور» چی دارد می‌گوید، وجود

* *The New York Review of Books*

ندارد. جمع‌بندی این ایرادها و مسائل و حل کردن آنها، مسئله اصلی کلنی مهاجران ایرانی در خارج از کشور است.

م. ف. ــ آقای براهنی! مسائلی که شما مطرح کردید، بخش مهمی از واقعیت زندگی در خارج از کشور است، ولی این نکته را باید توضیح بدهم که کاملاً اینطور نیست که شما برآورد کردید، یعنی اینطور نیست که آن اندیشه‌ای را که ایرانیان مقیم خارج در گذشته داشتند، به همان صورت حفظ کرده باشند یا اینکه هنوز مانند سالهای مثلاً ۵۷ و ۵۸ بنویسند. البته نمی‌گویم در نزد همه افراد، ولی در نزد بسیاری، هم به خاطر تجربیات شخصی (تجربه انقلاب و غیره) و هم به خاطر برخورد با فرهنگ و زندگی تازه در جهانی تازه که داشتند، تحولات فکری، و دگرگونی اندیشگی در اشکال مختلف به وجود آمده است. بویژه همین برخورد مستقیم با فرهنگی دیگر که امکان آن برای روشنفکران داخل کشور فراهم نبوده، تأثیر زیادی در این دگرگونی داشته. البته کافی نیست، ولی این تحول وجود دارد. بسیاری از آن دگم‌ها، مطلق نگریها و یکسویه نگریها، تا آنجا که من شاهدش هستم، در نزد خیلی‌ها یا از بین رفته یا کم شده.

ر. ب. ــ بله، من هم این را دیدم.

م. ف. ــ اما اینکه چرا هنرمند ایرانی، شاعر ایرانی، (در ارتباط با صحبت شما) نتوانسته یک ریتم یا شکل تازه‌ای ارائه بدهد، ولی مثلاً توماس مان و یا برادسکی توانستند در مهاجرت، کاری متفاوت ارائه بدهند و اینکه مهاجرت در آنها تأثیری نیکو داشته، باید بگویم که اولاً تأثیر این زندگی جدید و مطالعه در نوشته‌های بعضی‌ها دیده می‌شود و گمانم کم‌کم شکل خاص خودش را خواهد گرفت. در ثانی باید تفاوت فاحش فرهنگی جامعهٔ ایرانی را ــ با مثلاً جامعهٔ آلمانی ــ در نظر گرفت، در حالی که این تفاوت فاحش فرهنگی را بین جامعهٔ آلمانی با دیگر کشورهای اروپایی یا آمریکایی نمی‌بینیم یا کمتر می‌بینیم. اینها از لحاظ صنعتی، اجتماعی و غیره تا حدود بسیار زیادی به هم نزدیک هستند. بنابراین نویسنده یا مهاجر آلمانی در آمریکا خیلی راحت‌تر می‌تواند خودش را با جامعهٔ آنجا تطبیق بدهد، ولی این روند تطبیق مهاجر ایرانی در غرب که فرهنگی کاملاً متفاوت دارد، ساده نیست و باید در نظر گرفت که...

ر. ب. ــ این به نظر من اتفاقاً درست است. ولی یک مسئله‌ای هست و آن اینکه در این ممالک به دلیل همان تشابه، یک علاقهٔ شدید به طرف چیزهای خارجی بوده. درست است که آلمانی نسبت به آمریکایی و آمریکایی نسبت به آلمانی خارجی هستند، ولی ما نسبت به آلمانی و آمریکایی خارجی‌تریم. و به همین دلیل یک چیز «اگزوتیک»، یعنی هم

غریب و هم خارجی، به آنها به صورتی داده می‌شود که واقعاً تازگی دارد و آنها را از آن اعتیادهای عجیب و غریبی که نسبت به فرهنگ خودشان پیدا کرده‌اند نجات می‌دهد و آنها را به طرف یک تازگی و یک بدعت سوق می‌دهد. نمونه‌اش را مخصوصاً در شعر آمریکا داریم. آقای الن گینزبرگ رفته در تبت مانده و عملاً یاد گرفته که چه جوری شعر عارفانه و شعر شهودی بگوید. آقای گری سنایدر رفته چند سال در ژاپن مانده و ذن ــ بودیسم را یاد گرفته. آقای هرمان هسه رفته در هند، آقای یونگ تمام تحقیقاتش مربوط می‌شود به هند و خاورمیانه. آقای الیوت، در همان سرزمین ویرانش، متأثر است از فرهنگی که از رودخانه گنگ تا رود نیل را در بر می‌گیرد. یعنی این را باید در نظر گرفت که اتفاقاً آن چیزهای اگزوتیک و خارجی است که یکدفعه اینها را تکان می‌دهد و منقلبشان می‌کند و آنها را تبدیل می‌کند به یک آدم دیگر. ما نسبت به اینها حالت خارجی و اگزوتیک را پیدا کرده‌ایم. نویسندگان آمریکای لاتین هم چیزهایی دارند که به اینها بدهند. البته آنها به اینها نزدیک‌ترند، به دلیل اینکه زبان اسپانیولی خیلی نزدیکتر است به‌زبانهای اروپایی‌تا زبان ما. اتفاقاً بازهم در اینجامرکز آن نوع فعالیتها در ایران بوده. اصلاً خواستگاه ذهنیت بورخس، آسیای مرکزی است. این است که می‌گویم باید طور دیگری هم به قضیه نگاه بکنیم. همانطور که مثلاً اخیراً عاشق‌ها آمدند در پاریس برنامه اجرا کردند و ده‌هزار نفر در یک کلیسا، در حدود شش ــ هفت ساعت شب نخوابیدند تا در آنجا برنامهٔ عاشق‌ها را ببینند. ــ به نظر من همین مسئله می‌تواند دقیقاً در مورد ادبیات ایران هم، شعر ایران هم ــ چه آنهایی که در خارج گفته شده و چه در داخل ــ به یک صورت دیگر اجرا بشود.

تفرقهٔ سیاسی حاکم بر کسانی که در خارج از ایران هستند، بخشی از تفرقهٔ ادبی شده، و این باید از بین برود. اشخاص نسبت به همدیگر از خود گذشتگی نشان نمی‌دهند، احساس فداکاری نمی‌کنند. مگر اینکه شرایط خیلی عجیب و غریب بیاید به اینها بگوید که آقا احساس اشتراک نَفَس بکنید! این احساس مشترک نفس در اشخاص وجود ندارد. باید مطبوعات درست و حسابی وجود داشته باشد. همه نشریاتی که الان چاپ می‌شوند تکه‌تکه و پراکنده است، اینجا و آنجا، کوچولو، کوچولو. کار کردن به آن صورت خیلی پیچیده است. و همانطور که به من گفته‌اند همه می‌خواهند مجله «آدینه» چاپ کنند. و این درست نیست. من که در آدینه کار کردم و مطلب نوشتم، این ممکن است برای من افتخار باشد که ببینم در خارج از کشور بعضی از مجلات دوست دارند همان کاری را انجام بدهند که آدینه کرده. می‌شود برای همه نویسندگان و شعرای دنیا

برنامه‌های مشترک فرهنگ و شعر و ادب گذاشت و فرهنگ ما را از انزوا درآورد. نه اینکه نویسندهٔ ایرانی به این قبیل حمایتها احتیاج داشته باشد! برای اینکه ما آنجا کارمان را می‌کنیم. آنقدر مطلب، هم برای نوشتن و هم تجربه کردن، هم در فرم و هم در محتوا وجود دارد که اگر من هزار سال زندگی کنم، باز هم مطلب هست. کسانی که در خارج از ایران زندگی می‌کنند باید خودشان را از این انزوا بیرون بکشند. در جایی که من بودم، در لندن، این انزوا را در جامعهٔ ادبی آنجا دیدم. آنها قاتی نمی‌شوند، نمی‌توانند قاتی بشوند. من یک تجربهٔ اقامت پنج ساله در آمریکا دارم و آن مسئله قاتی شدن است. در آن زمان، کسانی، از قبیل بنیاد پهلوی، مراکز خاورمیانه را به کمک چند نفر می‌چرخاندند، که نتیجه‌اش فوق‌العاده بد بود. آنها برای ادبیات معاصر فارسی، در آن زمان کوچکترین مساعدتی نکردند. الان می‌خواهند جبران کنند، ولی باز هم به ما مساعدت نمی‌کنند، اگر مساعدت می‌کنند، مساعدت به گذشتهٔ ماست. در آن زمان، دیدم که خوب اینها اصلاً کاری نمی‌توانند بکنند، اینها عملاً دست دولت شاهنشاهی در خارج از کشورند. در نتیجه بنده رفتم با دپارتمان‌های انگلیسی کار کردم. و از همان طریق آثارم را برای ناشرهای تجاری فرستادم به جای اینکه بروم به این مراکز کوچولو، کوچولوی خاورمیانه که همه‌شان در همدیگر می‌لولند و یکی پشت‌سر آن و یکی پشت سر این ایستاده و مسائل کهنه و جامد مطرح می‌شود و با یک زبان واقعاً درمانده. اغلب مستشرقها زبان انگلیسی بلد نیستند. نتیجه اینکه وقتی به زبان انگلیسی ترجمه می‌کنند، کارشان نقد و بررسی نمی‌شود، درباره‌شان نقد نمی‌نویسند. این است که فرهنگ ما، منزوی شده، در حالی که دربارهٔ آمریکای لاتین اینطور نیست. آنوقت تمام کاسه کوزه‌ها را سر ما می‌شکنند و می‌گویند که ادبیات ما هنوز به آنجا نرسیده. خوب، طرف که نمی‌تواند فارسی بخواند از کجا بفهمد اصلاً جریان چیست. در نتیجه فکر کردم (در طول آن پنج سال) که باید در یک جای دیگر و از یک طریق دیگر به سراغ همکاران، یعنی نویسندگان آمریکایی، بروم و با خودشان همکاری کنم.

م. ف. ــ *اما نکته‌ای را می‌خواستم مطرح کنم و آن این است که شما از نویسندگانی مانند هرمان هسه، الیوت یا یونگ و دیگران نام بردید که به شرق یا به کشورهای مختلف و محیطهای دیگر رفتند و در آنجا آثار تازه‌شان را بیان کردند، ولی این کار در واقع نوعی انتخاب داوطلبانه و هدفمند بود. البته این را برای توجیه واقعیتها نمی‌گویم، ولی باید این را در نظر داشت که...*

ر. ب. ــ در مورد توماس مان و نویسندگان اروپای شرقی اینطور نبوده، مثلاً میلان

کوندرا وقتی پاشد رفت فرانسه، این داوطلبانه نبود...

م. ف. ــ *در هر حال عللی باعث شده تا عده‌ای مهاجرت کنند. علت مهاجرت می‌تواند جنبهٔ خصوصی داشته باشد یا اجتماعی. من فکر می‌کنم، علاوه بر آن اختلاف فاحش فرهنگی که صحبتش را کردیم، بسیاری از هنرمندان ایرانی، در شرایط تازه‌ای که پدید آمده بود و باعث مهاجرت شده بود، در واقع احساس می‌کردند که در مهاجرت به نوعی گم شده‌اند، یعنی دچار یک نوع گم گشتگی روانی ــ اجتماعی شدند و می‌خواستند خودشان را و هویتشان را پیدا کنند. این پیدا کردن هویت، شاید نیاز به زمان داشته باشد. درست است که در نزد بعضی‌ها (نه در نزد همه)، این زمان، بیش از اندازه طولانی شده، ولی این نکته را هم باید افزود که...*

ر. ب. ــ رهبری وجود ندارد. رهبری فرهنگی در جامعه نیست. هر کسی سنگ خودش را به سینه می‌زند. یک نفر چهار تا شعر نوشته و خوانده و بعد یک نفر رفته گفته خواهش می‌کنم بیایید شعرتان را در اینجا چاپ کنیم. یکی رفته با او مصاحبهٔ مختصری انجام داده و آنرا به فلان مجله داده است. یا مسئله‌ای پیش آمده، از نوع مسائل اجتماعی که پیش می‌آید، و یا مسائلی که غرب علم می‌کند تا به هر بهانه‌ای حقوق انسانی مردم را نادیده بگیرد، و یکی رفته همین مسائل را مطرح کرده است. مجموع اینها از بحران رهبری در خارج از کشور سرچشمه می‌گیرد. من با هر کسی که صحبت می‌کنم، صمیمانه می‌خواهد یاد بگیرد، صمیمانه می‌خواهد مطلب چاپ کند، صمیمانه نگران مملکت خودش است، ولی بعد در مجموع نمی‌خواهند با هم آشتی کنند! یکی از مشکلات اصلی کلنی ایرانی در خارج از کشور، توهمات عجیب و غریب دربارهٔ سلطنت است، توهمات عجیب و غریب دربارهٔ استالین است. این توهمان در تمام دنیا، برای ایرانی هم، فرو ریخته. دیروز پس از سخنرانی، یک کسی به من گفت که «آقا شما از انقلاب صحبت کردید، از کدام انقلاب صحبت می‌کنید؟ مگر ۲۲ بهمن هم انقلاب بوده؟ یک عده خارجی آمدند در ایران انقلاب کردند!» فکرش را بکنید! من بالاخره در جریان انقلاب شرکت داشتم و خودم همه چیزش را دیدم و در تمام ماجراهایش هم بودم. آنوقت یکی می‌آید و اینجوری با من حرف می‌زند. البته او آدمی نبود که مسئله سیاسی خاصی داشته باشد و خواسته باشد از نقطه‌نظر خود با من صحبت کند. باید واقعیتهای جامعه را به صورت عینی بررسی کرد. بله، ما گرفتاری داریم، انواع گرفتاریها را داریم، ولی با توهمات و خیالات که نمی‌شود مسائل را بررسی کرد. کوشش باید بشود تا بهترین شعرها و قصه‌های داخل جمع‌آوری و بهترین رمان‌های کشور، در خارج از

ایران معرفی بشوند. یک نسلی درست شده. این نسل خوب دارد کار می‌کند. من تک‌تک اینها را در جاهای مختلف نام بردم. نسل جوانی که دارد رمان می‌نویسد. مثلاً رمان اهل غرق منیرو روانی‌پور را در نظر بگیرید یا فرض کنید سمفونی مردگان عباس معروفی را، رمان خانم پارسی‌پور، «طوبی و معنای شب» را. اینها کارهای نسبتاً خوبی است. در حوزهٔ قصه کوتاه براحتی می‌شود ۲۰ تا ۲۵ نفر را جمع کرد و از هر کدام یک قصه گرفت و ترجمه کرد و در اختیار مردم گذاشت. در مورد رمان‌ها باید بگویم که چیزی که فضا را به روی فرهنگ ما باز می‌کند، رمان است. یعنی رمان باید به صورت جدی مطرح بشود. آن رمان‌هایی که فضا را به روی ما باز می‌کند، رمان‌هایی نیست که دربارهٔ گذشته نوشته شده باشد. من هم دوست دارم مثلاً رمانی در مورد قاجاریه یا صفویه بنویسم. ولی به اعتقاد من، رمان‌هایی که با زندگی این سی ـ چهل سال گذشته ما سروکار دارد، عجیب می‌تواند در ذهن آدمهایی که در خارج به مسائل ما نگاه می‌کنند، تأثیر بگذارد. هم رمانهایی که در خارج از ایران نوشته شده و هم آنهایی که در داخل ایران نوشته شده، باید معرفی بشوند. در حوزه‌های تئوری ادبی، تازه یواش‌یواش بعضی از منتقدین فرانسوی متوجه می‌شوند که ما وقتی در گذشته قصه‌نویسی را می‌نوشتیم، یک نوع ساختار را بیان می‌کردیم. من دیدم که مثلاً این را مقایسه کردند با نوعی ساختارشناسی در غرب. اینها دارد اتفاق می‌افتد. بهتر است که ما خودمان به اینها پاسخ بدهیم و اگر کارمان نویسندگی است، به عنوان نویسنده در دنیا زندگی کنیم. من احساس کردم اشخاصی که نویسنده نیستند، شدیداً به عالم نویسندگی علاقه دارند. واقعاً کاری که در لندن شد، در وین یا برلین شد، این علاقه را نشان داد. یعنی در برلین، با اینکه در آنجا به آن صورت هم تبلیغ نشده بود، سیصد نفر، چهارصد یا پانصد نفر آمدند، شعر گوش کردند. با این علاقه‌ای که من به این صورت دیدم، فکر می‌کنم اگر از هر یک از کتابهایم پانصدتا نسخه همراه داشتم، راحت می‌توانستم آنها را بفروشم. این عشق هست، این شور هست، این عشق و شور و هیجان فوق‌العاده است. در این تردیدی نیست که فضایی باید درست بشود که نویسندگان ایرانی آزادانه بیایند ایران و برگردند. ممکن است یکی بخواهد در دو جا خانه داشته باشد، یک خانه در آلمان و یکی هم در ایران. فضایی از حسن نیت باید به وجود بیاید. این قضیه معمولاً باید از طرف کسی که قدرت دارد اعمال بشود. به دلیل اینکه شما قدرتی ندارید. باید این کار از دولت خواسته بشود که شما راحت بیایید و راحت بروید. این مسئله باید در جایی حل بشود، به دلیل اینکه ما نمی‌خواهیم قطع رابطهٔ فرهنگی بشود. من سیزده سال بود که به خارج از کشور نیامده

بودم. فقط یکبار رفتم ترکیه و با یاشار کمال بودم. این اولین‌بار است که پس از سیزده سال به کشورهای غربی می‌آیم. چرا باید اینطور شده باشد؟ نه اینکه کسی جلویم را گرفته باشد یا بگویند که شما حق ندارید بروید، ولی مسئله‌ای که هست وجود نگرانیهای عجیب و غریب انسانهاست. این همه آدم در بیرون وجود دارند. و همه هم مملکت خودشان را دوست دارند. اینها با وجود داشتن اختلاف عقیده، اختلاف شیوه، اگر می‌خواهند بیایند مملکتشان، باید راه به روی فعالیت گسترده‌شان باز باشد. در عین حال باید تضمین‌های کافی هم وجود داشته باشد. اشخاص باید امنیت شغلی داشته باشند. اخیراً در مصاحبه‌ای دکتر کنعانی گفته که «امنیت شغلی برای اشخاصی که در خارج از ایران هستند، موقعی به وجود می‌آید که آنهایی که در ایران زندگی می‌کنند امنیت شغلی داشته باشند.» یعنی اشخاص بی‌دلیل از کار برکنار نشوند، استادانی که الان کنار گذاشته شده‌اند به‌دانشگاهها برگردند، دانشجویانی که برکنار شدند برگردند به دانشگاهها و یک فضای مناسب و مساعد برای تدریس، برای دیالوگ به وجود بیاید. به جای دوتا یا سه ـ چهار تا مجله، پنجاه تا مجله در مملکت به وجود بیاید. موقعی که یک همچون اوضاعی به وجود بیاید، طبیعی است که احساس مهاجرت، احساس تبعید، احساس دور بودن از وطن و یا همچنین احساس دور بودن کسی که در داخل هست از فعالیتهای خارج از کشور، می‌تواند از بین برود. ولی مسئله اصلی این است که باید یک آدم قوی قدم جلو بگذارد، باید یک قدرتی قدم جلو بگذارد و بگوید که من حاضرم در این مسئله کوتاه بیایم. وگرنه یک آدم منفرد، تنها و منزوی در خارج از کشور، آن قدرت را ندارد که بگوید بله من این هستم. این نیروی خلاق عظیمی که هم از نظر فرهنگی و هم از نظر تکنولوژی به هدر می‌رود، باید در یک جایی و به طرف آفریدن فضای خیلی جدی کانالیزه بشود. خوب، خیلی چیزها ضرورت دارد. شما در بیرون به چیزهایی عادت کرده‌اید که ما عادت نکرده‌ایم و طبیعی است که من با آن چیزهایی که عادت نکرده‌ام می‌توانم بسازم.

زندگی هر کسی یک جوری است که می‌گوید من می‌خواهم هنوز به این تجربه ادامه بدهم، این زندگی من است. این مصیبت است؟ مال من است، این شادی است؟ مال من است، این مرگ جوان است؟ مال من است، بیکاری است؟ مال من است، بدبختی؟ مال من است. من می‌خواهم با این تجربه زندگی بکنم. من می‌خواهم نویسندهٔ این محیط باشم، و به همین دلیل هم، به هیچوجه پشیمان نیستم که از ایران بیرون نیامده‌ام. احساس می‌کنم که تعلق عجیبی به آنجا دارم، یعنی رشته‌ها و تار و پود عجیب و غریبی مرا به آنجا پیوند می‌دهد. آن چیزی که مرا به آنجا پیوند می‌دهد، مسئلهٔ اصلی من است.

بدبختی‌اش، خوب یا بدش مال من است. ولی احساس می‌کنم مال همه هم هست. فضایی که در خارج از کشور وجود دارد، آن فضایی نیست که تصورش را داشتم و یا مانند آن فضایی نیست که من در آمریکا بودم و می‌دیدم که اشخاص چه کارها می‌کنند. یک فرهنگ بزرگ، همیشه این فرهنگهای کوچولوی تنها را خرد می‌کند. افتخار نویسنده ایرانی این نباید باشد که دو تا شعرش در فلان مجله انگلیسی یا آمریکایی یا مجله آلمانی چاپ شده. افتخار یک نویسنده باید این باشد که دارد ذهن متفکر جوانان مملکت را به طرف یک تفکر بیشتر سوق می‌دهد. اینجاست که موضوع دگرگون کردن پیش میاید، و اینکه یک نفر با حس دگرگونی به خودش نگاه بکند، فکر بکند که معنی زندگی من آیا این است که مثلاً من در یک آپارتمان امنیت داشته باشم؟ یا بیرون، در خیابان امنیت داشته باشم؟ یا به صورتی پول داشته باشم که ماشین بهتری بخرم؟ آیا اینهاست؟ یا اینکه زندگی من معنی دیگری هم باید داشته باشد، برغم اینکه ممکن است در عسرت عاطفی، در عسرت آزادی زندگی بکنم، برغم اینکه ممکن است امنیت شغلی هم نداشته باشم، برغم اینکه ممکن است در چهار جای مختلف کار کنم، شب و روز دوندگی کنم تا زندگی‌ام اداره بشود. موقعی انسان، انسان است که زندگی‌اش معنی داشته باشد. اگر معنی نداشته باشد چه فایده‌ای دارد؟ البته اشخاصی هم هستند که نمی‌خواهند برگردند و بهانه می‌آورند. با وجود اینکه می‌گویند در حسرت مملکت خودم می‌سوزم، عاشقش هستم، ولی متأسفانه نمی‌توانم بیایم. من فکرمی‌کنم که یک مقدار راحتی‌های خارج از کشور، برخی را گرفتار کرده است. من واقعاً دلم برای ترکها که الان در آلمان این وضع را دارند می‌سوزد.

یک نقاش ایرانی، بهکلام، یک تابلوی خیلی قشنگی در این مورد کشیده. نقاش، در این تابلو، نصف آن صلیب شکسته یا ستاره داود را که نازیها بر پیشانی یهودیها داغ می‌زدند، بریده و صورت ترکها را به جای آن گذاشته. یعنی اینکه در برلین این امکان هست که یک فضایی به وجود بیاید که آلمانی با ترکها همان کاری را بکند که در گذشته آن آلمانی پنجاه سال پیش با یهودیها می‌کرد. خوب، یک همچو فضایی وجود دارد، از نظر زیبایی هم استانبول بمراتب زیباتر از برلین است. پس خیلی‌ها هم دلشان می‌خواهد به خارج بروند. در هر حال انسان باید فکر کند که معنی زندگی‌اش چیست؟ زندگی‌اش در کجا معنی پیدا می‌کند؟ یا باید زندگی‌اش را در یک جای دیگر معنی بدهد، یا اینجا به زندگی‌اش مدام معنی بدهد. گاهی می‌بینم که تعداد زیادی از ایرانیها واقعاً زندگی‌شان معنی ندارد. اعتقاد دارم که اغلب ایرانیها در یک حالت معلق مانده‌اند. همیشه این مسئله

به ذهنشان هجوم می‌آورد که آیا می‌شود برگشت؟ اغلب روشنفکرانی که من دیدم، نویسندگانی که دیدم، در آنها این حالت و پرسش هست که «زندگی من در خارج از کشور چه معنی دارد؟» من خودم در داخل کشور زندگی‌ام معنی دارد. این معنی، برغم ناراحتیهایی که در طول این ده ــ دوازده سال گذشته متحمل شده‌ام، وجود دارد.

م. ف. ــ این نکاتی را که گفتید و بویژه در ارتباط با معلق بودن، یک نوع تعلیق فرهنگی هم برای انسان مهاجر به وجود می‌آید. گاه یک انسان ایرانی در خارج از کشور، نه ارتباط خیلی نزدیک می‌تواند با فرهنگ خودش داشته باشد و نه اینکه در اینجا کاملاً جذب محیط می‌شود، یعنی به نوعی به تعلیق فرهنگی می‌رسد، که البته خودش قابل بحث است. اما در مورد ترجمه نشدن آثار نویسندگان و شعرای ایرانی یا کم کاری‌ای که می‌شود، واقعیتی است آشکار. متأسفانه تا حدودی زیادی هنوز تفرقه‌ها و تکرویها وجود دارد. البته اینجا و آنجا سعی شده که کم بشود، ولی هنوز وجود دارد. این درست است که باید نیروها را حول یک یا چند نشریه درست معتبر و با کیفیت بالا جمع کرد. البته در این راه هم مشکلاتی، بویژه به خاطر پراکندگی نویسندگان وجود دارد. با همهٔ این اوصاف، بی‌آنکه بخواهم خوشبینانه با مسئله برخورد کنم، به نوعی احساس می‌شود که کم‌کم این حالت درک ضرورتها دارد شکل می‌گیرد، البته نه به شکل عالی، ولی جابجا خودش را نشان می‌دهد. بعضی‌ها هم به این فکر رسیدند که باید ادبیات ما را به جهانیان معرفی کنند. خود رسیدن به این تفکر، مهم است، و البته بعضی‌ها هم این کار را آغاز کردند. متأسفانه کم است و کافی نیست، ولی همین که این اندیشه پدید آمده، خودش حرکتی است. باید بیشتر تجربه بشود. و من امیدوارم که این اندیشه، جامهٔ عمل بپوشد. و جدی‌تر بشود و ادبیات ما، نه تنها ادبیات مهاجرت یا ادبیات نویسندگان مقیم خارج، بلکه ادبیاتی هم که در ایران به وجود می‌آید و تپنده است به جهانیان ارائه بشود، یعنی ادبیات امروز و مدرن ایران، نه آن ادبیات جامدی که نه به درد جامعهٔ معاصر غرب می‌خورد و نه به درد جامعه معاصر ما.

در هر حال، بار دیگراز لطف شما متشکرم و امیدوارم که با خاطرهٔ خوش به ایران بازگردید!

ر. ب. ــ خیلی از لطفتان ممنونم.

هامبورگ ــ ۲۵ آوریل ۱۹۹۲ / ۵ اردیبهشت ۱۳۷۱

چاپ شده در «بررسی کتاب»، دو شمارهٔ متوالی، همان سال

شهریار و مالیخولیای اقلیمی

۱ــ وقتی که به شهریار می‌اندیشیم باید بدانیم که پیش و بیش از آنکه او شاعر متجدد و معاصر باشد، صورت نوعی شاعر است؛ به این معنی که در ذات هستی او، سهم آن خاصیتی که در همهٔ اعصار ویژگی شاعری شمرده می‌شود، بیش از آن مقدار سهمی که شاعری معاصر خوانده می‌شود، بودیعه گذاشته شده است. شهریار گرچه به دوران معاصر می‌پردازد، ولی بیش از دوران معاصر، به آن عنصر ازلی و ابدی می‌پردازد که شعرا در همهٔ اعصار به آن پرداخته‌اند: «منصوروار می‌کشدم سرفراز دار / ای ساغران سرکش غم سرفراز کن»؛ و یا: «آسمان چون جمع مشتاقان پریشان می‌کند / در شگفتم من نمی‌پاشد ز هم دنیا چرا؟» صورت نوعی شاعر قرار نیست فلسفهٔ هستی و شعر هستی را از جهان هستی بیاموزد. او اینها را نیازموده و نیاموخته می‌داند. صورت نوعی شاعر، شاعر مادرزاد است. جهان او را به عنوان زبان گویای خود برگزیده است. چنین شاعری به دنبال دگرگون کردن جهان نیست، بلکه به دنبال بیان رمز و راز و معنا و مفهوم بود و نبود پدیده‌هاست. گرایش ذاتی و درونی شهریار به متون، آرا و حسیت‌های اسطوره‌ای و دینی، در ساختار صورت نوعی شاعری مثل شهریار نهفته است، نه در صورت ماکیاولی، پراگماتیسم سیاسی و یا نیازهای جسمانی او. او از همان آغاز کار شاعری با این گرایشها بار آمده، با آنها رشد کرده، شکل نهایی خود را پیدا کرده، و نهایتاً در لحظهٔ آخر حیات با همین تمایلات رخت از جهان بربسته است. گرایش او به حافظ بیش از هر شاعر دیگر را هم، دقیقاً در همین میل درونی صورت نوعی شاعری او باید جست. شهریار شاعری است که در پشت‌سرش، شاعر بزرگ‌تری را می‌بیند که

«لسان‌الغیب» است. شهریار در سراسر حیات شاعری خود می‌خواست لسان‌الغیب شود؛ و این، از ویژگیهای روحی و روانی صورت نوعی شاعر است.

۲ـ آن زخم کاری که جفای معشوق، در آغاز کار شاعری شهریار بر روان او وارد کرد، استخوان اصلی هستی او را شکست و تا پایان حیات روان او را به تلاطم درد انداخت. این تلاطم از او «امن عیش» را برای همیشه گرفت، او را به سوی مسؤولیتی از نوعی دیگر راند. شهریار تبدیل به صورت نوعی شاعر عاشقی شد که ضمن بیان آیین دلدادگی و آیینهای جانسوزتر و جهانسوزتر شکست در عشق، باید مدام ناله سر دهد و به قهری خانمان برانداز تن در دهد که برغم علاج‌پذیر بودن آن با شیوه‌های جدید روانشناسی و روانکاوی، و حتی بیگانه بودن آن قهر و هجر از دیدگاه این شیوه‌ها، دردی است که تنها در صورت نوعی عشاق دیده می‌شود: فرهاد، مجنون، دیگران. وقتی که ما در نوجوانیمان شهریار را می‌دیدیم که با آن چشمهای کشیده و دردمند و غرق در خود، در کنار استخر بزرگ «باغ گلستان» تبریز نشسته بود و در آب خیره شده بود، و یا وقتی که بلند می‌شد، و اندامش مثل تیغهٔ برگی بلند و باریک و بُرّا، راه می‌افتاد و ما دنبالش راه می‌افتادیم و حتی نوع راه رفتنِ او را که انگار پاورچین پاورچین می‌رفت تا زمین خفته بیدار نشود، تقلید می‌کردیم؛ باری، در همهٔ این احوال، او دچار عشقی مالیخولیایی از نوع مالیخولیای فرهاد و مجنون بود. ولی این مالیخولیا، منحصر به شخص شهریار به سبب آن زخم کاری نبود. آن زخم کاری سبب‌ساز کشت شاعر در وجود عاشق شد. ولی به محض تراشیده شدن شاعر از پهلوی عاشق، مالیخولیای او با مالیخولیای اقلیمی همسایگی پیدا کرد و ضمن بیان آن، در آن، ادغام شد. بین بناهای مهیب و وهم‌انگیز «هفت پیکر» نظامی، دهکدهٔ وهمی «بیل» ساعدی و حیدربابا و تبریز افسانه‌ای شهریار و کوهستانهای تاریخی خطهٔ بلاخیز و بلاپذیر و شورانگیز آذربایجان، ارتباطی ساختاری وجود دارد. علت هر چه باشد، بزرگ‌ترین ویژگی نویسنده و شاعر آذربایجان، توهم است، توهم دردی بالاتر از دردهای عادی و معمولی. انگار پرومته‌ای که به کوه قاف زنجیر شده ــ با آن سینهٔ بزرگ و دردمند به منقار عقاب سپرده‌اش ــ صورت نوعی شاعری و نویسندگی اقلیم آذربایجان است. و شهریار سینه‌ای دردمند، و به قول خودش «آهی گیرا» دارد. درد، درد هجران، و وهم ناشی از اینکه این جهان موجود، با تمام غرایب و شگفتیهایش با او سر ستیز دارد، خیال در خیال که در مثنوی معنوی می‌آید، نماد پشت نماد که در «شیخ شبستری» دیده می‌شود، طنز اعجاب‌انگیز و افشاگر میرزا معجز شبستری، غرایب وهم‌انگیز سخنان شمس تبریزی که مجردات را به هیاکل عینی

بدل می‌کند، اینها همه در شهریار، نمودها، نمونه‌ها و نمادهای خاص خود را می‌یابند. اگر در صورت نوعی نخستین ما با شاعر عامِ همه ـ زمانی و همه ـ مکانی کار داریم، در دومی سروکار ما با شاعری است که از خلالِ سینهٔ دردمندش، روح اقلیمی خود را به منصهٔ ظهور می‌رساند. در اولی، با شاعر «ظهوری» و در دومی با شاعر اقلیمی روبرو هستیم. در اولی، غیب، و در دومی مالیخولیا و توهم، ویژگیهای اصلی شاعری شهریار را تشکیل می‌دهند.

۳ـ فاصلهٔ بین آن شاعر ظهوری و شاعر اقلیمی را چه چیز پر می‌کند؟ واقعیتی زبانشناختی مبتنی بر خلق و خوی بومی و نسب‌نامهٔ اقلیمی. شهریار بنیاد شعر ترکی خود را نه بر زبان ادبی، بل بر زبان رایج قرار داد («تورکون دیلی تک سؤیگولی، ایستکلی دیل اولماز / ئوزگه دیله قاتسان، بواصیل دیل، اصیل اولماز... شاعر اولا بیلمز سن، آنان دوغماسا شاعر / مس سن آبالام هر ساری کوئینک قیزیل اولماز.») ریشه‌های این زبان، در لحن عامیانه و زبان معمولی مردم بود. یک غزل شهریار در ترکی، مجموعه‌ای است بدیع از اصطلاحات متداول مردم امروز آذربایجان. شهریار، لحن‌ها، شیوه‌ها و شگردها را استخراج کرد و بکار گرفت. شهریار شاعری متجدد نبود ولی شاعری بود که در مقطعِ بحرانِ زبانیِ زبان مادری خود، بیش از هر شاعر دیگری در نیم قرن اخیر، به احیای آن کمک کرد. شهریار فهمید که نجات بخش زبان مادری، نه وارد کردن کلمات و نحو ترکی ترکیه و فرمهای شعری آن، و نه وارد کردن فرمهای شعری زبان ترکی باکوست. سرمایهٔ اصلی این زبان، مایه‌های اصلی زبانشناختی خود آن است. نحوی ملموس و قابل فهم، کلماتی صمیمی و درونی در زبان، اصطلاحات عمیق رایج آن، و فولکلور فوق‌العاده قوی آن، متکی بر خلق و خوی مردم و روانشناسی جمعی اقلیمی. شهریار، این زبان را، در طول بیش از پنج دهه، برغم مقدار کم شعرهایی که بدان سرود، آمادهٔ قبول هر نوع مفهوم کرد، طوری که می‌توان گفت که گرچه شهریار، شاعری متجدد، به معنای امروز نیمایی و بعد از نیمایی کلمه نبود، ولی دستکم در شعر ترکی‌اش بمراتب متجددتر و امروزی‌تر از شعر فارسی‌اش بود. در واقع شهریار، زبان ترکی آذربایجان امروز را استعداد و انعطاف شاعری امروزین داد. اگر تصور برود که شهریار در ایجاد ترکیب و تصویر و ساختارهای زبانی و وزنی و شکلی شاعر متجددی بود، تصور غلطی خواهد بود. شهریار حتی در آن دسته از شعرهای بظاهر جدید که به فارسی گفت ــ «ایوای مادرم»، «دو مرغ بهشتی»، «پیام به انشتین» و «نقاش عزیز»، شاعر جدید نبود، بلکه شاعر مطلع از نیاز به تجدد بود، بی‌آنکه خود سرسپردهٔ این تجدد باشد. و

موضع دوگانهٔ او دربارهٔ نیما هم از این‌جا سرچشمه می‌گیرد، روزی به او احترام می‌گذاشت و روزی دیگر او را بیسواد می‌خواند. اگر او در خلق شکل جدید شعر فارسی نه اهمیت تاریخی دارد و نه اهمیت فردی، در جای دیگری که واقعاً باید اهمیت داشته باشد، اهمیت دارد. اهمیتی که او در تکوین زبان شعرترکی دارد از نوع اهمیتی است که رودکی در تکوین شعر فارسی دارد. لحن شهریار در این شعرهای ترکی، مثل لحن رودکی، جوان، پاک، و ریشه‌دار است. البته اگر کسی زبان ترکی آذربایجانی را نداند، نخواهد فهمید ما چه می‌گوییم. شهریار نه زبان «احمد هاشم» و بعد از او «ناظم حکمت» و «فاضل حسنو داغلارجا»ی ترکیه را بکار گرفت و نه زبان امثال «صمد وورغون» آذربایجان شوروی سابق را. شهریار به زبان درونی و بطنی مادری خود به همان صورت سرسپرد که فردوسی به زبان فارسی سرسپرده بود. با این فرق که شهریار بهترین دوران زندگی شاعری خود را در عصر بدبیاری زبان اقلیمی آذربایجان زیست، موقعی که نگارش و سرودن و چاپ به آن زبان ممنوع اعلام شده بود. و شهریار همیشه از این مسئله شکوه داشت.

۴ـ اگر در شکل و ساختار شعر جدید فارسی، شهریار، اهمیت شاعران مهم عصر ما را ندارد، از یک دیدگاه، کار او در خور اعتنا، و در پاره‌ای موارد شایان ستایش است. آن دیدگاه، دیدگاه زبانشناختی و سبک‌شناختی است. در شعر جدید فارسی، حتی هنوز هم، این نکته مطرح است که انگار زبان شعر باید پیشاپیش شاعرانه باشد تا به آن زبان شعر گفته شود. به استثنای چند تن از شاعران جدید ایران، نیما، فروغ فرخزاد و شاملو، و پس از آنها، تنی چند، بقیهٔ شعرای جدید ایران شیفتهٔ زبان «شاعرانه» و زبان «ادبی» هستند. اعتلا بخشیدن به کلمات معمول و رایج و حیثیت شعری دادن به آنها را، روی هم، عمل لغوی می‌دانند. اینان، شاعری را که تسلیم اصل مسلم واقعیت گرایی زبانشناختی بشود و در واقع کلمات شعر خود را نه از گنجینهٔ ادبی و کلمات شاعرانه، بلکه از دریای عظیم زبان انتخاب کند، روی هم مطرود می‌دانند. به همین دلیل ترکیب کلمات شاعرانه و تصویر و وزن را منتهای خلاقیت شاعرانه می‌دانند. شهریار، حتی در قالب غزل فارسی، غیر از این بود. برغم سرسپردگی‌اش به زبان مکتب عراقی و الحان سودایی آن، زبان غزل فارسی را به سوی واقعیت‌گرایی زبانشناختی راند، و آن هم با استفاده از کلمات معمولی، رایج، منثور و غیرشاعرانه. کافی است غزل او را با غزل رهی، عماد، امید وسایه مقایسه کنید. زبان اینان، سراسر زبان کلمات ادبی و شاعرانه است .اهمیت غزل شهریار در نزدیکی آن به زبان سادهٔ مردم روزگار خود شاعر است.

غزل سعدی و حافظ پس از هفتصد و یا ششصد سال ورد زبان مردم شد. غزل شهریار درست پس از چاپ به صورت بخشی از فرهنگ رایج مردم درآمد. سادگی، خلوص، غم و خاکی بودن بنیاد روانشناختی آن، غزل شهریار را به میان مردم برد. ارزش و اعتبار چنین دستاوردی اندک نیست. ولی ارزش راستین حیات شاعری شهریار در همت بسیار شریف و نجیبی است که او برای تشخص شعری بخشیدن به زبان مادری خود، یعنی زبان همهٔ مردم آذربایجان ــ در هر جا که آنها باشند ــ مبذول کرد. کاری یک تنه، شگرف و ستایش‌انگیز که تنها از عهدهٔ شاعران واقعی ملتها برمی‌آید. تردید نداریم که همهٔ نویسندگان و شاعران آذربایجان در برابر این همت و غیرت شهریار سرتعظیم فرود می‌آورند.

یکم دیماه ۷۱ ــ تهران

نگاهی تئوریک به دو کتاب
«شعر، به دقیقهٔ اکنون»

۱ــ مقولهٔ شعر جوان فارسی را باید جدی بگیریم. جدی گرفتن آن به معنای هدایت کردن آن در جهت خاصی نیست. وقتی که ما از بحران رهبری ادبی سخن می‌گوییم، به معنای تقلیل دادن این بحران به اختلاف شخصیت‌های ادبی و یا رهبری از سوی شخصیت‌های ادبی نیست. چنین چیز مجردی هرگز در تفکر ما نگنجیده است. بحران رهبری ادبی، در اولویت خود مقولات و پدیده‌های ادبی نهفته است؛ حالا اگر در زمانی این اولویت تجسم خود را در وجود شخصیتی و یا شخصیت‌هایی پیدا کرد، یا بدان اهمیت ثانوی قائل می‌شویم، و یا آن را هم می‌بریم در بطن همان مقولات و پدیده‌ها، و همه را یک جا بررسی می‌کنیم. هیچکس به تنهایی نمی‌تواند مدعی حل این نوع بحران باشد. این بحران را یک نفر بوجود نیاورده است تا او نیز آن را حل کند و یا یک نفر دیگر آن را حل کند. بحرانی از این دست، بحرانی فرهنگی ــ اجتماعی است. هر کسی می‌تواند صورت خود از مسئله را بنویسد، ولی حل آن مسئله‌ای است فوق فردی، و فقط یک مجموعهٔ فرهنگی ــ اجتماعی می‌تواند آن را حل کند. ما نیز در طول این سال‌ها کوشیده‌ایم صورت مسئله را از دید خود بیان کنیم. و اگر کمکی به حل بحران کرده باشیم در همین محدودهٔ ترسیم صورت مسئله بوده است، و همه می‌دانیم که ارائهٔ صحیح یک پرسش، قدمی است به سوی یافتن پاسخ صحیح آن پرسش. به ما مربوط نیست که یک نفر از طرح این پرسش ما احساس خطر کرده باشد. ما به روانشناسی فردی اشخاص

کاری نداریم. ما وایِ مجموع را می‌زنیم، و اگر می‌گوییم شعر جوان فارسی را باید جدی بگیریم، در راستای همین نگرانی است که گفتیم.

۲ـ این نیز گفتنی است که هر شاعر مسن‌تری با طرفداری از شاعر جوانی که به شیوهٔ او شعر می‌گوید نمی‌تواند به حل قضیه کمک کند. هر روز، در هر روزنامه و مجله‌ای، مقاله‌ای به طرفداری از یکی دو شاعر جوان، توسط شاعری مسن‌تر می‌بینیم، و ناگهان آن شاعرهای جوان‌تر، انگار درجهٔ اجتهاد از دست شاعر مسن‌تر گرفته‌اند، این‌ور و آن‌ور، بحث سبک و شیوه و شگرد خاص خود را می‌کنند. غافل از اینکه، در این قبیل موارد جدا کردن فرد از جمع و پرداختن به کار او، بحران را پیچیده‌تر می‌کند؛ به دلیل اینکه جوانهای دیگر می‌گویند کی بالاخره نوبت ما می‌رسد؟ در حالیکه باید به جوانها به صورت پدیده‌ای فرهنگی ـ اجتماعی نگاه کرد، و در این قبیل موارد، تنها با جدی گرفتن مجموع می‌توانیم صورت مسئله را تعیین کنیم. جمع‌آوری وجوه اختلاف و اشتراک مجموعه‌ای از آدمها در یک عصر، در مقایسه با عصری دیگر، می‌تواند بخشی از ابعاد موضوع را در برابر ما بنشاند. ولی این هم کافی نیست. باید دید شیوهٔ جمع‌آوری کنندهٔ وجوه اختلاف و اشتراک، چیست و از کجا سرچشمه می‌گیرد. آن شیوه باید مبتنی بر تئوری باشد، و تئوری باید توضیح داده شود؛ آنوقت افراد آن مجموع می‌توانند مثالهای آن تئوری را تأمین کنند.

۳ـ هر کسی که شعر می‌گوید، تصور می‌کند کار جدیدی به نسبت معاصران و گذشتگان تحویل می‌دهد. درست است که مسئله تقلید، شاگردی و تلمّذ، تبعیت از شیوهٔ رایج در جامعه، گروه و یا دار و دسته مطرح می‌شوند، ولی فردیت خلاق هر شاعر در ذهن او این تفکر اولیه را می‌کارد که او جدا از دیگران است. شاعر از یک رسالت فردی تبعیت می‌کند ـ البته در این مرحله. ولی اشخاصی هستند که حتی این فردیت‌های خلاق را مجموع می‌کنند و در نتیجه این فرصت را در اختیار جامعه می‌گذارند که راجع به مجموعه قضاوت کنند و نه راجع به افراد. مجموع کردن کار شاعران تثبیت شده، نسبتاً ساده است. در این جا، جمع‌آوری کننده سروکار با ذوق‌ها و استعدادها و تمایلات عمومی پیدا می‌کند و بیشتر دنبال بینشهایی می‌رود که آشنا و ارضاکنندهٔ عادات ملموس و نسبتاً سنتی یک عصر هستند. در حالیکه کسانی که آثار عادت‌زدا و غیراعتیادی را مجموع می‌کنند، در صورتی که ذوق خود را منحصر به فرقه‌گرایی‌های خاص حاکم بر یک عصر نکنند، در صورتی که بوجوه مختلف خلاقیت یک دوره توجه کنند، در صورتی که حوزهٔ دسترسی خود به افراد یک مجموع را وسعت بدهند، در صورتی که

آگاهی شکلی، سبکی و ساختاری نسبت به موضوع مطالعهٔ خود داشته باشند، بی‌شک مفید واقع خواهند شد. البته اگر فردی به آن درجه از شاخصیت رسیده باشد که جامعه از او بپذیرد که آثار شاعران معاصر را مجموع کند، دست زدن او به چنین کاری نه تنها بلامانع بلکه بسیار سودمند و راهگشاست. چاپ جدید کتاب *شعر نو از آغاز تا امروز* از آن کتاب‌های سودمند است. مقدمه بر اساس ذوق فردی جمع‌آوری کننده نوشته نشده، بلکه نوعی ذوق جمعی چند دهه بر آن حاکم شده، و شعرها بر اساس جهان‌بینی خاص ناشی از تحولات ادبی و فرهنگی این هفتاد سال گذشته تنظیم شده است. کافی است این کتاب با مجموعهٔ *روشن‌تر از خاموشی* مقایسه شود تا اهمیت دید و انتخاب کسی که جهان‌بینی خاص خود را دارد در مقام مقایسه با کار کسی که تنها بر ذوق خصوصی و احیاناً بر رفاقت و حومه‌گرایی و شهرستانی بازی تأکید می‌ورزد روشن شود. ولی قصد ما بررسی این کتابها نیست. در این جا ما به دو جلد کتاب خواهیم پرداخت که تأکید بیشتر بر عادت‌زدایی، نوگرایی و خلاقیت نسل جوان دارد. دو کتابی که علاوه بر داشتن اهمیت نسبی خود، به دلیل حساس بودن موضوع، و وسعت خود مسئله، جدا از محتویات این دو کتاب، با رابطه‌ها و ضابطه‌های خاصی سروکار دارد که بیش از محدودهٔ آن دو کتاب را در برمی‌گیرد. اول از مقدمه‌ها شروع می‌کنیم، و بعد نظر خود را راجع به آن مقدمه‌ها می‌نویسیم، و پس از آن، برای اینکه این شائبه پیش نیاید که ما نیز بر اساس تنها ذوق شخصی خود به شعرهای این دو کتاب می‌پردازیم، مسئله را به سطح فراشخصی و تئوریک ارتقا می‌دهیم، و بعد بر اساس تئوری پاره‌ای از شعرهای این دو مجموعه را بررسی می‌کنیم.

۴ـ گردآوردندگان این دو مجموعه [*شعر، به دقیقهٔ اکنون*] خانم فیروزهٔ میزانی و آقای دکتر احمد محیط هستند. البته در مجموعهٔ دوم، نام آقای رضا تقوی، نیز روی جلد کتاب ظاهر می‌شود. جلد اول در سال ۶۸ و جلد دوم در سال ۷۰ به چاپ رسیده است. گردآورندگان در دو سه پاراگراف کوتاه، معیارهای انتخاب خود را به ما ارائه داده‌اند:

> «شعرهای این دفتر برگرفته از کارهای منتشر نشدهٔ گروهی از شاعران این سرزمین است، فارغ از اعتبار نام یا اعتنا به سن...
> ارائهٔ *خط شعری* خاص نیز مبنای *انتخاب* نبوده است. تنها *نگرش متفاوت* این شاعران به دنیای پیرامونشان و نیز کوشش مستمر آنان ـ هر چند متفاوت از یکدیگر ـ در جهت *دست یافتن به خیال و زبان و بیانی از آن*

خویش، در نهایت چون شیرازه‌ای نامرئی به گرد آمدن پیوندشان داده است.

دور از راستی و هوشمندی نخواهد بود اگر گفته شود، سالهاست ــ دست کم یک دهه ــ که بخش عظیمی از ادبیات شعری ما را سروده‌های این گونه شاعران تغذیه کرده است.

عدم بهره‌وری از شناخت درست، نقد و بررسی و ارزش‌گذاری کم و کیف این کارها، اما، همواره نمی‌بایست با نادیده گرفتنشان از سمت ناقدان حمل شود؛ چرا که شناساندن *زبانی خاص* و *هویتی نو* ــ که *برخی از این شاعران خود یک تنه آن را آفریده و صیقل داده‌اند ــ روش ناقدان گذشته را برنمی‌تابد و داوران تازه و همنفس خویش می‌جوید*....

می‌خواستیم بی‌هیچ پیش درآمدی خواننده را با حرکتی رودررو کرده باشیم، پس این نوشته هم اشاره‌ای باشد تنها به *علت* گرد آمدن، *بی‌داعیهٔ برتری یا رهبری*، که هیچ‌گاه به فرصت یک کتاب نگنجیده است.»[1]
[تأکیدات از ماست.]

در جلد دوم، گردآورندگان در ارائهٔ شیوهٔ گردآوری خود علاوه بر تأکید بر آن نکتهٔ اول، یعنی تنها نگرش متفاوت... نکات بعدی را باکمی تفاوت دوباره بیان می‌کنند، تأکید بر «همهٔ سمتهای پیشرو شعر» است و تصورشان بر این است که چنین کاری، یعنی «مجالهایی» از نوع گردآوری این کتابها، منتقدان را در بررسی، با نگاهی گسترده‌تر یاری می‌دهد. و بعد می‌گویند:

«پیشینه و خاستگاه، و سمتهای پیمودهٔ شدهٔ خاص هر شاعر است که حضورش را به این دقیقه و با این مشخصات قابل دریافت می‌کند. *معیارهای از پیش آمده و آماده بیش از آنکه به چگونگی مثبت یا منفی بودن کاری بپردازند، روایتگر عدم تحمل در رویارویی با پدیده‌های تازه‌اند. پدیده‌های تازه* که تنها به یارایی *شناختِ ناشناخته‌ها جستارگرانی را از مرزهای عادات عبور داده است تا در توقف و تأخیر جدا از رفتار پرشتاب* جهان نمانده باشند...

و اما شعرهای این دفتر که سوای وابستگی به تلاشهای متفاوت، *با ریشه‌های درهم تنیده‌ای که دارنده گواهِ ردِ انگارهٔ گسستن شعر امروز از*

گذشته‌اند. حضور شاعران سه دهه با هم، شاعرانی که در مقاطع مختلف هر یک و به‌گونه‌یی درگشودن سمتهای تازه‌تر پیشتاز بوده‌اند، نمایانگر آن است که در جدال با کل کهنگی و فرسودگی است که شعر به هر دقیقه‌ای، معنویتی تر و تازه‌تر برای خود تدارک می‌بیند، تا در رویارویی و درگیری مستقیم با جهان، همواره ماحصل حس و اندیشه‌هایی باشد که لحظه‌ها و پاره‌های واقعی حیات را حضوری دیگرباره و دیگرگونه می‌بخشند، حضوری زایا و نوگرا و کشاف؛ تا یاوه و بی‌ثمر نماند.

«شعر به دقیقهٔ اکنون» بر همین مبناست که ره‌یابی به دقایق بعد را، حتی بیرون از همهٔ اشکال پذیرفته شده، امکان‌ناپذیر نمی‌داند...»[۲]

این تقریباً کل بخش نظری دو مقدمه است. بیش از این چیزی نمی‌یابیم. در جلد اول شاعرها را به چهار بخش مجزا تقسیم کرده‌اند: نخست «شاعرانی که انعطاف دید و اعتقاد همواره‌ٔ ایشان به جوانی و بالندگی شعر، اخلاق شعریشان را از توهم کمال مصون داشته تا حق مسلم نو شدن را با دیگران بعد از خویش، همراه شوند و چون آنان آرایشی ساده را به صف بایستند.» بخش دوم در برگیرندهٔ شاعرانی است که «در برهه‌ای از زمان زیر نام «شعر ناب» آثاری منتشر کرده‌اند.» بخش سوم را شاعران مستقل، از گروه‌های شعری مختلف، شکل می‌دهند، کسانی که در شعر و شاعری پیشینه‌ای کم و بیش طولانی دارند و بعضی از آنان نیز صاحب کتاب یا کتابهایی هستند.» «بخش چهارم را به شاعران تازه نفس‌تر داده‌ایم، هر چند که در میان اینان نیز نامهای آشنا کم نیست.» در همان جلد اول، چهار شاعر را به عنوان شاعران بخش اول آورده‌اند: منوچهر آتشی، مفتون امینی، بیژن جلالی، و یدالله رؤیایی. از شاعران شناخته شده در بخش سوم محمد مختاری، عمران صلاحی و شاپور بنیاد را هم آورده‌اند. در جلد دوم بخشها را بهم زده‌اند و شاعرها را به ترتیب الفبایی آورده‌اند. با این فرق که دو شاعر معروف دیگر را به فهرست افزوده‌اند: احمدرضا احمدی و محمدعلی سپانلو. تعداد شاعرهای جلد اول ۳۳ است، در جلد دوم تعداد شاعرها به ۴۸ نفر رسیده است.

۵ــ آن بخش به ظاهر نظری را بررسی کنیم. وقتی که کسی صحبت از «نگرش متفاوت شاعران و کوشش مستمر آنان... در جهت دست یافتن به خیال و زبان و بیانی از آن خویش» می‌کند، بلافاصله این سؤال پیش می‌آید «نگرش متفاوت» نسبت به نگرش چه کسانی؟ و «خیال و زبان و بیانی از آن خویش»، با چه ماهیتی، و نسبت به خیال و زبان

و بیان چه کسانی؟ این ادعا که «بخش عظیمی از ادبیات شعری ما را سروده‌های این گونه شاعران تغذیه کرده است»، اگر در این مقدمه‌ها به اثبات نرسیده باشد، در کجا، و در نوشتهٔ کدام تئوریسین و ناقدی به اثبات رسیده است؟ و اگر حتی این ادعا را هم بپذیریم که «شناساندن زبانی خاص و هویتی نو... روش ناقدان گذشته را برنمی‌تابد و داوران تازه و همنفس خویش می‌جوید»، چرا ــ در صورتی که هفت یا هشت شاعر معروف این دو مجموعه را کنار بگذاریم ــ حتی یک نفر، خواه از میان چهل نفر دیگر این مجموعه و خواه از میان چهارصد پانصد شاعر دیگر این کشور ــ شناسانده نشده است؟ آیا توضیح این شاعران در جامعهٔ ما جزو محرّمات بوده است؟ آیا کسی جلو داوران تازه و همنفس را در طول این سالها می‌گرفته است؟ و اگر «معیارهای از پیش آمده و آماده، پیش از آنکه به چگونگی مثبت یا منفی بودن کاری بپردازند، روایتگر عدم تحمل در رویارویی با پدیده‌های تازه‌اند»، آن معیارهای نو، از پیش نیامده و آفریده همین عصر این شاعران در کجا قرار دارند، و چرا از معرفی و اشاعهٔ آن معیارهای نو امتناع می‌کنید؟ درست است که باید جرأت داشت و ناشناخته‌ها را شناخت؛ درست است که باید جستارگرانی وجود داشته باشند تا از مرز عادت‌ها بگذرند؛ درست است که باید درجهان پرشتاب امروزی از توقف و تأخیر احتراز کرد؛ ولی آن ناشناخته کدام است، آن عادت چیست، آن جستارگر کیست و توقف و تأخیر از چه نوع است؟ اگر گردآورندگان این دو مجموعه توضیح این مسئله را نمی‌دهند، ما از چه کسی باید انتظار توضیح مسئله را داشته باشیم؟ اگر «ریشه‌های درهم تنیده‌ای» برای این شعرها تصور شده است، اگر شعرهای این دفاتر قصد گسستن از شعر امروز را ندارند، اگر حضور شاعران سه دهه با هم که هر کدام در مقطعی در «سمتهای تازه‌تر پیشتاز بوده‌اند و همین نمایانگر» جداول کامل کهنگی و فرسودگی است»، آن شعر امروز کلاً از چه خصائصی برخوردار بوده است، شاعران این دفاتر در چه سمتهای تازه‌تری پیشتاز بوده‌اند، و با کدام کهنگی و فرسودگی به جدال برخاسته‌اند؟ و اگر «شعر به هر دقیقه‌ای، معنویتی تر و تازه‌تر برای خود تدارک می‌بیند»، آن معنویت تر و تازه چیست؟ و امکان‌ناپذیر ندانستن «ره‌یابی به دقایق بعد»، حتی بیرون از همهٔ اشکال پذیرفته شده، در کجا ممکن است مثال و نمونهٔ دقیق خود را پیدا کند؟

وقتی که می‌بینیم پاسخ این سؤال‌ها را که همگی برانگیختهٔ خود موضوعات دو مقدمه هستند، در هیچ جا ــ نه در این جا و نه در جایی دیگر ــ نداده‌اند و هیچ‌گونه تعریف و تبیین تئوریک از این مسائل نشده است، بررسی قضیه به چند صورت مختلف درمی‌آید. ۱) هیچ‌گونه تئوری و محمل و مستمسک و توضیح قانع کننده‌ای برای قضیه

وجود ندارد، و پشت‌سر خالی است؛ ۲) تئوری وجود دارد و گفته نمی‌شود؛ ۳) گفته نمی‌شود چون نیست؛ ۴) گفته نمی‌شود چون قرار است پیدا شود. به هر طریق، چون آلترناتیو آخر محتمل‌تر است؛ پس باید راهی برای پیدا کردن توجیه تئوریک این قضایا به دست آوریم، و چون هنوز «داوران تازه و همنفس» این شاعران از راه نرسیده‌اند، به‌رغم اینکه «شناساندن زبانی خاص و هویتی نو... روش ناقدان گذشته را برنمی‌تابد»، ما با معصومیت تمام داوطلب یافتن راه حل این معما می‌شویم، و بی‌درنگ پیشنهاد می‌کنیم که به آثار دو شاعری که این دو جلد کتاب را جمع‌آوری کرده‌اند، در خود این کتاب‌ها مراجعه کنیم، شاید مبنای انتخاب و محمل مفاد دو مقدمه را از خلال رشحات قلمی خود گردآورندگان استنباط کنیم.

۶ــ در مورد «شعر» پانزده صفحه‌ای «هنوز نیاموخته بودیم» جلد اول مجموعهٔ «شعر، به دقیقه اکنون» ما شعر را توی گیومه می‌گذاریم. فهرستی از اشخاص، اشیاء، حالات و حرکات داده می‌شود بی‌آنکه شعر بوجود آید. بند اول شعر نمونهٔ این «فهرست وارگی» است: «بوی خارشتر و شیر خشت / بوی درمنه و پسته پوست / بوی خزانیِ بهارهای نیمه‌جان / بوی آشنای سفره‌های ناشتا / عطر بیاتِ نانِ سرمازده / و آواز پگاهی «چل مردان» / با قافله‌اش از قیچ و کتیرا...» و ادامهٔ آن «اتاقهای فاجعه، / چشمان کبود افیون / گونه‌های بیدار خواب، / میزهای نجوا / نیمروزهای خمیازه /» و ادامهٔ آن: «مردی و مجله‌هایش / مردی با جعبهٔ خاکستری رادیو / مردی می‌آمد و / با دستانش از تعصب و تردید / جاده‌ها را می‌برید. / مرد باستانی فردا / و زنی یکه / ــ مهی رقیق ــ / که خموشانه پاس می‌داد / جان را. / دستان ماه / بوی کال کاهگل داشت / لبان خشک ستاره‌ها زخم می‌زد / بر پوست ترک خوردهٔ بلوغ / عشقاواهای ممنوع / غزل می‌سرود / بر حواشی مثلثات / جهان کردی نبود / خط مستقیم مدرسه / خط مستقیم خانه به مدرسه / خط گچ / دور مسدود حافظهٔ خسته / دَوَرانِ اشیائی / که در نقطه صفر پایان می‌یافتند /.»[۳] و می‌توانید همین طور ادامه بدهید تا ص ۱۱۵ جلد اول. هر «/» علامت یک سطر از شعر آقای دکتر احمد محیط است. بطور کلی هیچ‌گونه شکلی بر تقطیع سطرها جز اینکه هر عبارت یا احیاناً جمله قرار است یک سطر را به خود تخصیص بدهد در نوشته نمی‌بینیم، یعنی نحو جمله، دستور تقطیع شعر است. و این ربطی به شعر ندارد. شعر باید تقطیع خاص خود را بیاورد. وقتی آن تقطیع خاص آمد، گرامر شعر بر گرامر زبان غالب می‌شود؛ در واقع فرم شعر حاصل فرم‌زدایی نحو سادهٔ زبان است، بی‌آنکه فرم زدایی از این دست مانع کامل حضور آن نحو اولیه شود.

یعنی آقای دکتر محیط به صورت اتوماتیک چیزهایی را پشت‌سر هم می‌چیند و چیزی را از طریق فرم شعر که وسیله‌ای برای غیراتوماتیک کردن شعر و در واقع عادت‌زدایی از نحوزبان‌است، دگرگون‌نمی‌کند. شعر از بیان‌عادی و فهرست‌وار و کاهل و اعتیادی شروع می‌کند و می‌رود تا ته. به همین دلیل این نوشته را گذاشتیم توی گیومه. این شعر نه تنها با مفاد آن مقدمه‌ها نمی‌خواند، بلکه عملاً همان چیزی است، البته سطح بسیار پایین آن چیز ــ که با آن مخالفت می‌کند. یعنی این «شعر» فاقد «نیت‌مندی هنری»[۴] است. و به همین دلیل در واقع شعر نیست.

مسئلهٔ دیگر این که کلمات یک شعر آیا معنای خود را می‌دهند، یا معنای دیگری را در نثر زبان وسیلهٔ انتقال معنی است. در شعر، زبان موضوعیت پیدا می‌کند به عنوان موضوع اول، و اولویت با خود زبان می‌شود. یعنی در زبان نثر، زبان پس از ارائهٔ معنی، نقش خود را تمام یافته اعلام می‌کند؛ در شعر زبان نقش اصلی را بازی می‌کند، به همین دلیل ارجاعات خارجی را به حداقل می‌رساند و در واقع «ارجاعی» به خود می‌شود. کلمات، به قول «موکاروفسکی»، آینهٔ یکدیگر می‌شوند، در حالیکه در نثر آیینه‌های معناها آن سوی خود زبان بودند. ما این حالت را در «شعر» آقای محیط نمی‌بینیم. کلمات به خارج از خود «شعر» سفر می‌کنند و در آنجا معناهای دور از همی را به ذهن خواننده می‌رسانند، ولی خواننده را مجذوب درون شعر نمی‌کنند. یعنی در این شعر آقای محیط هم کلمات و هم معانی زائد به نظر می‌رسند. به همین دلیل نوشته، هم به صورت شبه‌شعر درمی‌آید و هم به صورت شبه نثر. حذف عامل ارجاع درونی کلمات به یکدیگر، بکلی از این نوشته سلب شعریت می‌کند. از سوی دیگر، صدای معمولی کلمات در زبان شعر کافی نیست. یعنی علاوه بر بیان، وسائل ایجاد صوت در کلمات زبان شاعرانه باید به رقص درآیند، یعنی علاوه بر بیان زبانی که هم در نثر صورت می‌گیرد و هم در شعر، باید زبان شعر از طریق ارگان‌های ایجاد صدا، صدادار شود. یعنی مسئله‌ای به نام صدادار کردن [articulation] علاوه بر بیان [expression] مطرح است. نوشتهٔ آقای دکتر محیط بکلی فاقد بیان صدادار است، به همین دلیل در این نوشته، نه آوا مطرح است، نه لحن، نه موسیقی، نه ریتم و نه خوش‌آوایی. علاوه بر این فرم در شعر جدید ــ هم در جهان و هم در ایران امروز ــ از جابه‌جایی زمانی استفاده می‌کند، به این معنی که درست است که تکه‌ای از شعر مکمل تکهٔ دیگر آن است، ولی در ضمن، قطع‌کنندهٔ زمانی آن نیز هست. یعنی موقعی فرم بوجود می‌آید که چندین بن مایه [موتیف]، هر کدام متعلق به یک میدان تصویری دیگر، و متعلق به زمان‌ها و مکان‌های

مختلف، یکدیگر را قطع کنند، در یکدیگر تداخل کنند، از یکدیگر منشعب شوند، و با حس تقارب و تجمع به سوی یکدیگر بشتابند تا از ترکیب آنها، کمپوزیسیون شعر حاصل شود. شعر پانزده صفحه‌ای آقای دکتر محیط فاقد چنین کمپوزیسیونی است. این جابه‌جایی زمانی و مکانی، در شعر بلند، مسئلهٔ طرح و توطئه شعری را پیش می‌کشد و آن اینکه زمان افقی و مکان استمراری به سود جابه‌جایی زمانی و مکان‌های متقاطع مختلف از صفحه خارج می‌شوند، و شعر از محتوای طبیعت فاصله می‌گیرد و با فرم پیدا کردن، صاحب خانهٔ مستقل و اهل بیت شعری مستقل می‌شود. این نیز در نوشتهٔ آقای دکتر محیط دیده نمی‌شود. علاوه بر این واژگان شعر را به دو صورت مطالعه می‌کنیم. محتوای ایستایی، معنای آنها را به طرف واقعیت می‌کشاند، و محتوای پویایی معنای آنها را به طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه‌ها می‌کشاند. به این دلیل دومی دینامیک خوانده می‌شود که معنا و صوت کلمه در ارتباط با کلمات دیگر، در ارتباط با ترکیب با کلمات دیگر سنجیده می‌شود، نه جدا از آنها و در ارتباط با کل واژگان ایستا و برون شعری زبان. موکاروفسکی در مورد ساختار معنی‌شناختی واحدهای کلامی شعر، طرحی دارد که ما آن را در این جا می‌آوریم و شرحش می‌دهیم:

بهتر است ساختار معنی‌شناختی جمله را بشناسیم. بر سه اصل تکیه می‌کنیم: ۱) یک زنجیرهٔ معنی‌شناختی را به عنوان جمله می‌شناسیم. کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد معنی‌شناختی درست می‌کنند. اصل دوم را اصل انباشتگی معنی‌شناختی می‌نامیم و طرح آن را می‌کشیم.

a	b	c	d	e	f
	a	b	c	d	e
		a	b	c	d
			a	b	c
				a	b
					a

در حالت افقی b بعد از a، c بعد از b، d بعد از c، e بعد از d و f بعد از e قرار گرفته است. یعنی وقتی که به b می‌رسیم، a، در ذهنمان قرار گرفته است، خواه خواننده باشیم، خواه شنونده. وقتی که به f می‌رسیم، همهٔ آن واحدهای انتقال معنی‌شناختی در ذهن، قرار گرفته است. در حالت افقی سروکار ما با واحدهای انتقالی بصورت پی‌درپی است و

در حالت عمودی، سروکار ما با انباشتن معنی‌شناختی واحدهای انتقالی در عمق یکدیگر. آن ارجاع‌پذیری به خود و ارجاع‌ناپذیری به خارج از شعر دقیقاً در این اصل مسلم معنی‌شناختی است. اگر در گذشته به شعر مشکل می‌گفتند: المعنی فی بطن شاعر، حالا می‌گوییم: المعنی فی بطن شعر. مسئلهٔ آگاهی واقعی به شکل درونی از این جا ناشی می‌شود که حرکت از ــ فرض کنید ــ کلمات اول که ادا می‌کنیم به سوی جمله یا هر چیز دیگری که ساختار جمله‌ای داشته باشد، حرکت از یک واحد انتقال معنی‌شناختی به سوی واحد انتقال معنی‌شناختی دیگر است، ولی به محض اینکه آن واحدها پشت‌سر هم قرار گرفتند، طرح فوق ایجاد می‌شود که در آن دو حالت مشخص به چشم می‌خورد. اول اینکه واحدهای معنی‌شناختی که جمله از آن ساخته شده بصورت ترتیب و توالی مستمری در نظر گرفته می‌شوند که در آن معماری پیچیدهٔ تابعیت و حاکمیت نحوی نادیده گرفته شده، یعنی زنجیرهٔ a ــ b ــ c ــ d؛ دوم، هر واحد بر زمینهٔ واحد یا واحدهایی که مقدم بر آن بوده است درک می‌شود، طوری که تمامی سلسله واحدهای معنی‌شناختی که جمله از آن ساخته شده، در پایان جمله، همزمان در ذهن شونده یا خواننده حضور می‌یابد. حالا شما اجزای جمله را به عنوان واحدهای معنی‌شناختی بردارید و به جای آن واحدهای معنی‌شناختی شعری بگذارید، ساختار معنی‌شناختی شعری را خواهید داشت. پس از این دو اصل، اصل نوسان بین ایستایی معنی‌شناختی و پویایی معنی‌شناختی مطرح می‌شود. یک کلمه به سوی واقعیت برمی‌گردد، یک واحد معنی‌شناختی هم به سوی واقعیت برمی‌گردد ولی ترکیبها به سوی واقعیتهایی برمی‌گردند که در شعر از رجوع آنها به یکدیگر حاصل می‌شود. در شعر معنا، خود ـ ارجاعی [self-referential] است، یعنی اولویت از معنای رجوع‌کننده به واقعیت، به معنای رجوع کننده به درون شعر نقل مکان می‌کند.[۴] گرچه آن نوسان بین ایستایی و پویایی هرگز پایان نمی‌پذیرد. این نکته نه تنها با تعریف شعر مباینتی[۵] ندارد، بلکه دقیقاً در راستای تعریفی است که «موکاروفسکی» در جای دیگر از شاعر به دست داده است: «شاعر ابداع کنندهٔ کلامی است که جهت زیباشناختی بر آن حاکمیت دارد.»[۶]

حضور هر جزء در جزءِ دیگر، حضور تک‌تک اجزا در کل این مثلث متساوی‌الاضلاع، در واقع نه تنها در معنی‌شناسی شعر، بلکه در ساختار آن از اهمیت برخوردار می‌شود. میدان‌های تصویری در هم فرومی‌روند، صداهای کلمات با هم آغشته می‌شوند، تقاطع‌های مختلف بین شکل‌های کوچک و بزرگ ایجاد می‌شوند تا نهایتاً شعر به عنوان اثری که تنها بر یکی از آحادش تکیه ندارد، بوجود بیاید. در

شبه‌شعری که از آقای دکتر محیط، به عنوان یکی از گردآورندگان دو مجموعه شعر، به دقیقه *اکنون* دیدیم، در واقع این قبیل امور اتفاق نیفتاده است.

ولی از این جا برویم به جلد دوم، و شعر دیگری از آقای دکتر محیط را مثال بزنیم. آقای دکتر محیط در جلد دوم کتاب، پنج «شعر» کوتاه چاپ کرده است. «پرواز» را برای بررسی انتخاب می‌کنیم:

بر شانه‌هام a
پرنده‌یی ساده می‌پرد. b

سر شاخه‌های دستم را c
بر نیش می‌کشد d
دیروز. e
درگوشهٔ قلمرو چشمی
دف می‌زند
نام‌آوری نیامده
و ظهر سردی
می‌خندد

این آسمان حکایت دریا دارد
حل می‌شویم.

گنجشک ساده‌یی f
ناگاه می‌پرد. g
سر شاخه‌های دست درختی h
می‌لرزد i
دستی پرنده می‌شود و j
پر می‌کشد k
از شانه‌ها l
به فردا.[۷] m

در پشت سر شعر، وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» به چشم می‌خورد. و این وزن جز در سطر دوم و دو کلمهٔ آخر شعر در تمام سطرها حفظ شده است. در برابر

بعضی سطرها ما حروف لاتین گذاشته‌ایم، در برابر بعضی سطرها نگذاشته‌ایم. به نظر ما به رغم پر بودن بند سوم و چهارم از بار معنایی و تصویری، ارتباط دینامیک یا ارجاعی بین آن دو بند و بندهای دیگر برقرار نشده است. «گوشهٔ قلمرو چشم»، «دف» «نام‌آور» «ظهر سرد»، «آسمان» و «دریا» نه از بندهای اول ارجاع می‌گیرند و نه به بندهای بعدی ارجاع می‌شوند. نه ایماژها و معناهاشان را به آنها اضافه می‌کنند و نه صداهاشان را. وزن هم در این قبیل موارد کافی نیست. اگر قرار است عنصر بیگانه‌ای به شعر معرفی شود تا از طریق عامل «بیگانه‌گردانی»، شعر از پروسهٔ «نوزایی» بگذرد، لازم است پروسهٔ بیگانه‌گردانی تکرار شود، یعنی «دف»، «آسمان»، «حکایت»، «دریا» و غیره، روال عادی شعر را باز هم قطع کنند، و بوسیلهٔ آنها قطع شوند، یعنی حضور شکلی و معنی‌شناختی در اثر داشته باشند. حالا فقط حضور از طریق وزن عمومی شعر دارند، ولی صدها چیز دیگر را هم می‌شد در همین وزن به همین نوشته اضافه کرد. ما این شعر را هم داخل گیومه می‌گذاریم. یکی اینکه به دلیل فرم ناقص آن، نمی‌توانیم هنوز آن را شعر کامل بدانیم. دیگر اینکه این شعر، برخلاف ادعای دو مقدمه‌نویس از ما عادت‌زدایی نمی‌کند. برمی‌گردد به دههٔ چهل، و در میان «پیش ـ شعرها» و نه شعرهای آن دوره قرار می‌گیرد. علاوه بر این، وقتی ما روال زبان را از هنجار زبان عام شعر خارج می‌کنیم، باید آن را به صورت فونکسیونل و یا عملکردی خارج کنیم. وقتی که در سطر اول گفته می‌شود «بر شانه‌هام»، ولی در هیچ جای شعر دیگر ضمیر ملکی به این صورت، و یا هنجارهای خارج از هنجار از نوع دیگر ظاهر نمی‌شود، ما این «م» را فقط ناشی از ترس نویسنده از خارج شدن از وزن می‌دانیم، در حالیکه اگر می‌گفت «بر شانه‌هایم» و یا «بر شانه‌های من» باز هم وزن ایرادی پیدا نمی‌کرد. همین فونکسیون خارج از هنجار وقتی واقعاً فونکسیونل می‌شود که هنجارهای عام بیان را چند بار به هم بزنند، یعنی در جریان مرتب، جریان نامرتب ایجاد کند و از ترکیب مرتب و نامرتب، لحن عام زبان پیدا شود همچنین است در مورد سطر دوم خارج از وزن. اگر قرار بر این می‌شد، شعر از ترکیب وزن و بی‌وزنی بوجود آید باید بی‌قاعدگی و بقاعدگی با هم ترکیب می‌شد، به همین دلیل یک سطر بی‌وزن همانقدر پا در هوا می‌ماند که آن «م» ملکی. پس چه بکنیم؟ زبان و شکل را یاد بگیریم.

۷ـ وقتی که ما می‌خواهیم چیز جدیدی بیافرینیم، اگر از سنت و حتی تجدد حاکم قدیمی که دیگر برای ما جنبهٔ خودبه‌خودی و اتوماتیک پیدا کرده است و بخش عظیم عادات شعری ما را تشکیل داده است، عادت‌زدایی نکنیم، و یا در واقع همهٔ عادت‌ها و

سنت‌ها را از پروسهٔ بیگانه‌گردانی نگذرانیم، نخواهیم توانست آن چیز جدید را بیافرینیم. یعنی وظیفهٔ اصلی هنرمند جدی، شکل‌زدایی از شکل‌های کهنه در جهت ایجاد شکل‌های جدید است. بر شعر ما عروض حاکم بود. در شکل‌زدایی از آن در چند جهت حرکت کردیم. به سوی شعر هجایی غیرعروضی رفتیم، به سوی «شعر»های «تندرکیا» رفتیم، به سوی شعر نیمایی رفتیم، و به سوی حرکتهایی از نوع هوشنگ ایرانی رفتیم. شعر هجایی نگرفت، ولی هجاسازی و یا ترکیب هجایی منثور در شعر بعضیها نقش اساسی بازی کرد (سجع و قافیه در شعر احمد شاملو) و وزن غیرعروضی اهمیت پیدا کرد؛ در «شعر» تندرکیا، تصادف و طنز درهم آمیخته شد، و فضای شاعرانه با واقعیت‌های خنده‌دار ترکیب شد؛ نیما ثابت کردکه وزن قدیم وزن نیست، و باید وزن را ساخت. این «نیت‌مندی هنری» نیما، وزن را تا حدی آزاد کرد؛ ولی دو نفر، شاملو و فرخ‌زاد (این دومی در شعرهای آخر عمرش) ثابت کردند که شعر را باید از وزن نیمایی هم آزاد کرد؛ در این دو نیز این «نیت‌مندی هنری» بود. ولی هم شعر هجایی، هم شعر نیمایی، هم شعر شاملو، هم شعر فرخ‌زاد، بطورکلی فاقد آن شقاق، آن بحران، آن جنون لفظی است، فاقد آن «اسکیتزوفرنی» کلامی است، که در پاره‌ای از آثار شاعران گذشته، مثل هوشنگ ایرانی ــ بندرت در شعر نصرت رحمانی، گهگاه در شعر منوچهر شیبانی، به شدت در شعرهای اواخر زندگی شعری اسماعیل شاهرودی دیده می‌شد. اساس این شعر بر عادت‌زدایی از زبان شعر رایج، هر نوع شعر رایج، بود. فضا تنگ است و مثال از گذشته کم خواهم داد، ولی برای رسیدن به نام گردآورندهٔ دیگر شعر، به دقیقهٔ *اکنون*، این حرفها را زدم. نگاه کنید به این شعر از جلد دوم آن کتاب از خانم فیروزهٔ میزانی:

یا فلک الافلاک

یا فلک الافلاک حس!
تخت پاره‌های خیالات!

خسته نمی‌سازدم
شیوهٔ کند عزیمت
بر عرشه‌های نیم مدور ایام.

خاک پس نشستهٔ تن!
خضوع پاشیدهٔ مشایعان
گاه تبعید از من!

ماکوی تند رقص عمر

در بند بودن نبوده‌ام
که بکاهی دَوَران
به کهولتم

تفریق عامم چه می‌کردی
محضِ کشیدن عشق
با آنکه کوکبه
در مدار فرقت بود
مدام![۸]

نوشته فاقد وزن قرارداری است. ولی ریتم محسوسی دارد. اساس بر مشکل کردن عمدی زبان است. پس نیتی در کار است. ولی تردیدی نیست که چون زبان نیروی بی‌معنی شدن کامل ندارد، این نوشته نیز بی‌معنی نیست. اتفاقاً زبان چنان عمداً مشکل شده، که پس از دریافت معنی زبان مشکل، دیگر چیزی نمی‌ماند. مشکل شعر بسیار مشکل، گاهی این است که جز مشکل بودن چیزی برای بیان ندارد. مثلاً از «ماکوی تند رقصِ عمر» ماکو را بردارید، مشکل زبان از بین می‌رود، به دلیل اینکه «تند رقص عمر»، با کمی تغییر، کلیشه‌ای بیش نیست. «ماکو» کلیشه را به سوی تازگی می‌برد، ولی فقدان قدرت مجاورت و مشابهت در «ماکو» با «تند رقص عمر»، «ماکوی تند رقص عمر» را دچار شقاق ذهنی و «اسکیتزوفرنی» می‌کند. این اسکیتزوفرنی را در «تفریق عامم چه می‌کردی» نیز می‌بینیم و نیز در «خضوع پاشیدهٔ مشایعان / گاه تبعید از من!» و یا در «بکاهی دَوَران / به کهولتم» زبان می‌خواهد قراردادها را زیرپا بگذارد تا چیز جدیدی بوجود بیاورد. ولی پیش از این شعر، تقریباً چهل سال قبل، زبان در کوشش خود برای زیر پا گذاشتن قرارداد از این هم فراتر رفته بود:

هیما هورای
گیل ویگولی
...
نیبون ... نیبون
غار کبود می‌دود

دست به گوش و فشرده پلک و خمیده
یکسره جیغی بنفش
می‌کشد

گوش ــ سیاهی ز پشت طلمت تابوت
کاه ــ درونِ شیر را
می‌جود

هوم بوم
هوم بوم
وی یو هو هی ی ی ی ی
هی‌یایا هی‌یایا هی‌یایا یایا!!![۹]

مثالی از پانزده سال بعد از این شعر:

دیگر
من
باور نخواهم کرد
خرطو
مفیل
و پا
ندو
ل ساعت را؛
چون
آن
آبروی
آبنبات ساعتیهای قناد
ریخته

و این
هنوز

دنبا
لهٔ تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک...[۱۰]

شاهرودی این تجربه‌ها را در شعرهایی مثل «هو غو قمریه»، «نوعی تله‌پاتی»، «طوفانی از بُرد و عقیق»، «حکایت»، «ویرانسرائیدن»، «من و من و»، «و غروب»، «شک» و «آدمانه» تا آخرین روزهای شعر سرودنش ادامه داد.

خانم فیروزهٔ میزانی در قطعه «از بی‌راه آمده است» با همان تجربهٔ «فلک الافلاک» سروکار دارد، و به همان عادت‌زادایی، و انحراف از فرم ادامه می‌دهد تا فرم دیگری بسازد، ولی تخیل در پیچیدگی زبان غرق می‌شود، بی‌آنکه قطعه عمق پیدا کند، و یا از طنز تصادف بهره بگیرد، و یا زبان قدرت پیدا کند و یا ریتم پرتحرک غیرعروضی و غیرسیلابیک، آن را از روی کاغذ بکند و در برابر، به صورت عمودی، نگاه دارد. ولی در شعر «روی دستهای جهان» هم انحراف از مسیر شکل قراردادی اتفاق می‌افتد، هم پس از دفورمه شدن شکل قبلی، شکل بعدی، جالب است

این ماه
مرا
شنید
آمد
مسافتی پرت‌تر
از راه هر شبه؟
این ماه آبهای نوشیده است
دره‌های آکنده
از کوههای افتاده
این ماه
چگونه
پرت من
افتاده‌ست؟
این ماه رفته تا یک نخ

خام و بی‌محفظه
روی دستهای جهان
این ماه
مرا
شنید
آمد
یا
من
تبعید ارتفاع شده‌ام؟[۱۱]

بعضی از کلمات شعر، کلیشهٔ «ماه» را از پروسهٔ «بیگانه‌گردانی» می‌گذرانند، مثل «این ماه آبهای نوشیده است» «پرت من»، «رفته تا یک نخ» و «تبعید ارتفاع». در بخش آخر، نوع کتابت و سؤال با ساختار معنی‌شناختی شعر تطبیق کامل دارد. ولی در بلندترین شعر خانم میزانی در این دو مجموعه، «اندودها آسیب را نمی‌راند»، گرچه خود همین جمله به عنوان ترجیع، هم در نقش بیگانه‌گردانی و هم در نقش ترجیع، کمک مناسبی است، ولی شعر یازده صفحه‌ای خانم میزانی غرق در کلیشه‌های اتوماتیک‌گردانی رمانتیسم تغزل عام شعر فارسی است. زبان شاملو بر آن سنگینی می‌کند، در کنار ذهنیت فرخ‌زادی در پاره‌ای از التماسهای لفظی و تصاویر. کافی است از بخش اول، «ساتن صدام» را حذف کنید، «اتوماتیزاسیون» شاملو را خواهید داشت:

چه سنگین می‌گذرد هوا
از خاکریزان روزانم
چه سرد
و نزدیک‌تر به من
دیگر
نه هیچ نجوایی

و یا: «از کدام در / در آمده بودم / با نارنج و ناشتا / از کدام در / به نیل شب / رفتم.» و یا: «از راهها / یکی نمی‌آید / از هواها / هیچ / و نزدیک‌تر به من / دیگر / نه هیچ نجوایی...» و یا:

تو از کدام در
درآمدی
که باغ قیام کرد
پرندگان برخاستند
و نور
سراسیمه
از ارتفاع
فرود
آمد
و تن‌پوش شب
طاقه
طاقه
مخمل شد
و آن ستاره آمد
و آن ماه
و آب‌نما
که آیینه شد

در پاره‌ای موارد دیگر، رمانتیسم تا حد نامهٔ عاشقانهٔ سطحی پایین می‌آید: «تو آمدی / ماه / مهر تو بود / تو / جهان را جهیز آوردی / و روز / رونمای تو شد» اگر کلمات و ترکیباتی از نوع «طاقنما و پاره‌های افتاده»، «پیلپاها و حصارهای ستبر / آسمانه و پاچنگ»، «بُراده‌های آبگونهٔ سقف»، «اقلیم ششدر صحرا» چند کلمهٔ دیگر، و این سطرهای زیبا نبود: «پس / از طعامها / کدام را بیاوری / از شرابها کدام / از ابرها کدام ببارد / از ماهها کدام بیاید...»،[۱۲] شعر با سراسر مفاد مقدمه‌ها به مقابله برمی‌خاست، و شعرهای کوتاه خانم میزانی هم نمی‌توانست از بازگشت او به سوی عادات اصلی شعر بی‌وزن معاصر جلوگیری کند. پس: پیچیدگی‌ها درگذشته بوده‌اند. هنوز فراروی از آنها صورت نگرفته. و بخش اعظم شعرهای گردآورندگان مجموعه، از اجرای جدی شعری دورمانده است، گرچه یک شعر از خانم میزانی او را در کنار شعر معاصر قرار می‌دهد، و ایکاش «اندودها آسیب نمی‌رساند»، دوباره با همان جهان‌بینی عادت‌زدایی و فراروی از

رمانتیسم تغزل عام شعر، نوشته می‌شد. مسئله هنوز در یک جمله خلاصه می‌شود: بحران رهبری شعر معاصر را چگونه می‌توان حل کرد؟ در شعرهایی که دیدیم، هجاشناسی، وزن‌شناسی و ریتم‌شناسی شعر فارسی متحول نشده. تخیل فردی، اعجاز خود را نشان نداده است. هنوز از مجموع این قرائت‌ها، به فرم و ساختار جدیدی که تحولی در فرم و ساختار را نمایان کند، دست نیافته‌ایم. هنوز از تمهیدات شعری اتوماتیزه شده دور نشده‌ایم. تقلید از نیما و تقلید از شاملو به اندازهٔ تضمین و اقتفای غزلی از حافظ کاری است بیهوده. گرچه در یک شعر و پاره‌هایی از چند شعر، خود خانم میزانی را در کنار شعر معاصر می‌دانیم ولی آقای دکتر محیط را نمی‌دانیم. البته مشکل خانم میزانی در یک نکتهٔ بسیار جدی است: ابزارهای صوتی شعر، حنجره، تارهای صوتی، کل دهان با دندان‌ها و لب‌ها و فضای آن به رقص درنیامده‌اند. تصاویر جابه‌جا شده‌اند؛ احساسها مبادله شده‌اند ولی زبان از دهان به رقص درنیامده است. تینیانوف گفته است: «در شعر معنای کلمات توسط صداهای آنها دگرگون می‌شود.» در هیچ جای شعر خانم میزانی چنین اتفاقی نیفتاده است. هنوز در بخش اعظم قطعات خانم میزانی، زبان منتقل کنندهٔ معانی تصاویر است؛ و در شعر چنین چیزی کافی نیست.

۸ــ در مورد چند تن از شاعران این دو مجموعه حرف نخواهیم زد: آتشی، احمدرضا احمدی، رؤیایی، مفتون امینی، سپانلو، مختاری و عمران صلاحی. اینان راهها و شیوه‌های خاص خود را دارند. آنچه را که راجع به نوشته‌های بیژن جلالی در گذشته گفته‌ایم تکرار می‌کنیم: مردی با فرهنگ که قطعه‌قطعه کردن چند جملهٔ فلسفی را شعر می‌پندارد: «افسون که شاعران نیز / می‌میرند / چون سالکان / و خواهش خویش را / هنوز نگفته‌اند / به صدای بلند / و دست خود را در نیمه‌راه / سؤال / بازپس کشیده‌اند.»[۱۳] حرفی است پرمغز. ولی هنوز اجرا نشده است، چراکه حتی این خواهش بر زبان نیامده هم باید به صدای بلند بر زبان بیاید. شعر «آریا آریاپور» در بی‌وزنها، شبیه کلمات قصار است، در موزونها به موسیقی درونی توجه نشده است و شعر آخر (ص ۳۱) بحر طویلی است در مفاعیلن، با یک استثنای ناچیز در سطر ماقبل آخر. در شعر سیروس رادمنش حرکت به سوی فرم دیده می‌شود، بویژه در شعر «چون در آید ماه». در شعر «هرمز علی‌پور» ایجازی دیده می‌شود گاهی در اوج، و آگاهی به فرم در سطح بالاست، و زبان، زبان عام شعر را به سود شعر علی‌پور از راه منحرف می‌کند: «صدای خفتهٔ ما و / بهار مرده آنجا بود ــ باران به رنگ خود می‌زد / ماه در میان باران بود ــ و بر ستاره‌ای بایر / هزار و یک نرگس به خویش پیچیدند.» (ص ۴۹) «چون دو زنبقی / که بال

به هم سایند / در خواب یک امیر / از دودمان خود / دورم کن / رودی به سینه / ماهی به مشت / می‌خواهم منظومه به خواب روم.» (ص ۵۲) سطر آخر همان تمهید جدایی از تمهید اعتیادی است. وقتی که در شعر بلند «خطابهٔ آریو...» از محمدمهدی مصلحی «آوازی از چکاچک شمشیرها / پرسه می‌زند»، طبیعی است که شعر از نظر موسیقی لنگ بزند. ولی در پاره‌ای جاها موسیقی مطلب خوب است، و تصاویر هم. منتهی باز، پیچیدگی، نوخواهی شمرده شده است. «بخت ۱» محمود مؤمنی شعر خوبی است: «نگاه کن / بر آسمان راه چه تاریک می‌گذرد؟ / آهنگری / مهتاب را به کوه می‌برد / تا / از درد / سکه‌ای بسازد؟!» (ص ۱۱۸) ایکاش شعر صدادارتر بود. «قاسم آهنین جان» با لحن نیرومند، در همهٔ شعرهایش در هر دو جلد، و با تصویرهایش، که حالت پرتابی شدید دارد، نیازمند حرکتی جدی به سوی شکل است. مسئلهٔ ارجاع‌پذیری کلمات به یکدیگر و صدادار شدن کلمات اهمیت اساسی دارد. اگر تصویر، وابستگی به ارجاعات صوتی کلمات نداشته باشد، مصراع‌بندی اغلب مصراعهای از «منقارهای هفتگانه»، از غلامحسین پرتابیان، غیرضروری خواهد بود. تصویر زیبای «آه! / از چه نمی‌گریی / که زیستن برایت / پری بوده است / که روزی از مرغی / رها شده / در بوته‌زاری / من شاید / در منقار سرخ زاده شده‌ام / که روزگارم / همیشه خونین است! /» خواه دنبال هم به صورت نثر نوشته شود و خواه زیر هم به صورت عبارات ستونی، نه زیبایی‌اش لطمه می‌خورد، و نه مفهومش. «بند دوم در منقار سبز» نیز که تصویری زیباتر از این تصویر است، دقیقاً همین حالت را دارد: «ایجاز مطلق / از زبان آیینه می‌تراود / آیینه بپوش / و رودرروی دنیا بایست / خوشا به حالت / پرندهٔ ناپیدا / که برگی سبز / در منقارت / ورق می‌خورد /». گاهی عمودی نوشتن حتی مفهوم را هم معطل نگاه می‌دارد. پرتابیان شاعر خوبی است که حس و تصویر و مفهوم را در اختیار دارد ولی صورت و شکل و ساخت را، یا ندارد، و یا از ترکیب می‌ترسد. به صدا درآر این تصاویر را، شاعر خوب! اغلب شاعران خوب این دو کتاب ساختار تخیل محتوایی را ساختار تخیل شکلی می‌پندارند. شکل تنها با فراروی از زمان و مکان و تصویر محتوایی به سوی زمان و مکان و تصویر و صدا و آوا و لحن و موسیقی شکلی بوجود می‌آید. نوشتن طبیعت، مقایسهٔ انسان با طبیعت کار ساده‌ای است. خطی بر کپی طبیعت بکش تا شکل خودت کامل بوجود بیاید. احمد فریدمند در «ویرانه‌ای که بر ضمیر شما نقش بسته است»، ساختار محتوایی را در اختیار دارد، ساختار شکلی را نه. شعر باید از روی زمین بلند شود و با رقص ابزارهای صوتی اعلام وجود کند. در دو شعر علیمراد موری (علول)، حرکت هست ولی مقدار

اطلاعات و اخبار و حسیات تصویری کم است. شعر علی مؤمنی در جلد اول، نشان‌دهندهٔ عدم تسلط وزنی است. ترکیب وزنها، بویژه وزنهای مرکب، کار مشکلی است، تمرین می‌خواهد، و ورزش جدی با هجاهای زبان می‌خواهد، نیاز به چرخاندن وزنها درون و برون یکدیگر دارد. و کار جدی. در شعر محمدرضا اصلانی در جلد دوم، سروکار ما با ترکیبی از کلمات فلسفی و تصاویر شاعرانه است. «بر من سیلاب شو» شعری فلسفی ـ عرفانی است، ولی گاهی تصویر، آن فلسفه و عرفان را بهتر بیان می‌کند تا خود فلسفه و عرفان: «مرا / به برگی بسپار که در نفسی از یک باد / به خود ختم می‌شود»، بسیار خوب است، ولی «با تو سخن می‌گویم / بر من سیلاب شو / به اشاره‌یی کمال یافته از همهٔ رنجها / و حکمت بالغه‌یی باش / بر نادانی رنج‌دیدهٔ من»، اغلب از کلمات مجرد ساخته شده، و تخیل در آنها راه ندارد. شعر «ای آفتاب دل ـ بند!» شاپور بنیاد شعری است بسیار خوب. شعر از طرح و توطئه‌ای شاعرانه فارغ نیست. رنجها و لذت‌های تصویری شعر با ایهام بیان شده‌اند، و سه تکرار دگرگون «باغ آهوان» در آخر هر بند شعر، و آمدن نام «راهول» پسر «بودا» و «بنارس» در دو سه سطر آخر شعر، آن طرح و توطئهٔ شعری را تکمیل می‌کنند. اول هیجان تصویری و بعد هیجان طرح و توطئه‌ای، و بعد پایانی شبیخون زن. باز هم پرتابیان، تصاویر زیبا، مثل بعضی از تصاویر سپهری، منتهی بی‌وزن: «ما چه تنها سیب لحظه را پوست می‌گیریم / و در بشقابی شکسته به جهان تعارف می‌کنیم!» و یا «می‌تراوم از پوست آینه / و در عرق خویش پناه می‌برم.» و یا: «باد را / خون طبل بنوشان / تا نایستد اینسان روبروی آتش!» و باز حرف ما: به صدا در آر این تصاویر را، شاعر خوب! گاهی، حتی همیشه، شکل شعر از جابه‌جا کردن زمانی و مکانی تصاویر، و گاهی، حتی همیشه، از تداخل تصاویر بوجود می‌آید. طبیعی است که کلمات شعر، نمایندگی صداهای محذوف و خفته در سکوت را بر عهده گیرد، ولی وقتی که «جمشید چارلنگی» می‌گوید: «شکل غریبی دارد / گذر این پاییز / زخم که می‌زند / نه به زخم می‌ماند / که نوشدارویی مهیا کنم ـ و نه اندوهش / به اندوهان ـ نسیم پر سمومی دارد گذر این فصل / و ما / بی‌امان / چون بغض می‌ترکیم و چون برگ می‌ریزیم.» چون تصاویر جابه‌جایی پیدا نکرده‌اند، چون چیزی تفکر پاییز را قطع نکرده است، چون کلماتی حذف نشده تا سکوتی حضور داشته باشد و به دنبال آن کلمات بیان شده سکوتهای محذوف را نمایندگی کنند، شعر شبیه تابلوی آبرنگ پاییز از آب درآمده. این بیان، کافی نیست. شعرهای هوشنگ چالنگی دقیقاً خلاف این وضع را دارند. نخست اینکه محض بیان چیستانی الحان عرفانی را دارد و ترکیبات یادآور

برشهای شکیل متون دردمندانهٔ عرفانی است؛ دوم اینکه ایجاز بر آنها حاکم است، و همیشه می‌توان مخدوفات ساکت را به صدا درآورد و تأویل متن کرد؛ سوم اینکه نگارش عمودی، در اغلب جاها هدفمند است و دیمی و تصادفی صورت نگرفته، و تقطیع معنی‌دار یعنی همین. و چهارم اینکه هر شعری یک منظومهٔ کامل شعری است، و شعرها با هم قاطی و اشتباه نمی‌شوند، به این دو شعر نگاه کنید:

استحاله (۱)

و روز گفت از تو جدا شوم
به پهنهٔ دیگر
نهفتهٔ آواها
کت به خانه برند
بر بلندای دیگر

پس
بمان و
پلک سایبان چشم
و خود را مبین
علف کوچک

ابر

روشنی
در ابرها
افق گریه‌ست
می‌خواستم پرنده‌یی به صدا
می‌خواستم
و آنجا شوم که ماه به کام خود است
چون او
که نگفته است و،
نمی‌داند

شعرهای هوشنگ چالنگی در میان بهترین شعرهای کتاب است. کافی است این شعرهای کوتاه چالنگی را با شعر طولانی «اقبال تمنایی مات» از سیروس رادمنش در همین جلد دوم مقایسه کنید. شعر رادمنش سفری است طولانی در اتوماتیزاسیون بی‌شکل. اشتباه نشود، این «اتوماتیزاسیون» ربطی به سوررئالیسم ندارد. اینجا شاعر کلمات را بی‌هدف بیرون می‌ریزد. گهگاه الیوت «سرزمین ویران» و «چهار کوارتت» از خلال کلمات شعر صدامان می‌زنند؛ و گاهی مفاهیمی از پشت سر هم می‌آیند، ولی شکل؟ ساختار؟ در این شعر، اینها همه حرف است. از «سنگنوشته»، نوشتهٔ محمدرضا شیروانی، به‌سبب پایان زیبایش لذت می‌بریم، گرچه تصاویر و مفاهیم کلمات را می‌بینیم ولی صدای حسها را نمی‌شنویم: پراکندگان فراهم آیید / یاران عطرهایشان را بر این سنگ ساییده‌اند / درخت دور دارندهٔ غمان / با تو هیچ کس هست؟ بانوی من، چشمان تو روشن است / اما چراغ را بگذار / تا خانه تنها نماند.» شعرهای حسن عالیزاد را دراین کتاب باید از بهترین شعرهای کتاب بشمار آورد. زیباترینشان «مرگ / دون ژوان» «مرگ»، و «یوحنا ۲۵:۱۲». در این شعرهای منضبط از نظر زبان و شکل، ما صداهای زبان را از ترکیب ریتمیک وزن و بی‌وزنی می‌شنویم. شعرهای عالیزاد آیین زیبایی کلامی است و در عمق آنها غمی برخاسته از انزوا موج می‌خورد. همهٔ شعرها را در کتاب بخوانید. شعر «دنیا»ی احمد علی‌پور شعر خوبی است. هرمز علی‌پور ریتم را از ترکیب وزن و بی‌وزن درست می‌کند. تصویر را آگاهانه به تصادف احاله می‌کند: «میان دست و دلم / یک ماه و یک علف خوابست و آنچه می‌کشد مرا / شعرهای مرده است»، ولی گاهی آدم فکر می‌کند چرا علی‌پور خود را رها نمی‌کند، چرا سرش را بالا نمی‌گیرد تا بخش بزرگ‌تری از جهان را ببیند. ا. فرجام، همه را با نوعی وزن نیمایی می‌گوید، ولی تصاویر و مفاهیم همه اتوماتیزه هستند. آگاهی شکل درونی بر شعر حاکم نیست تا میدان‌های تصویری گسترش بیشتر یابند و با هم ترکیب شوند. در شعر «زاریها را اندازه‌یی نیست» از محمدباقر کلامی اهری، سروکار با محتوای برهنه است، و شعر به ترجمهٔ خوبی از شعری شکل‌دار به نظر می‌آید که موقع ترجمه شکلش را از دست داده است. شعر «باز اگر شود» ابوالقاسم مؤمنی، شعر خوبی است. ولی شعر می‌خواهد فریاد صداداری بزند، و مؤمنی مانع می‌شود. شعر محمدمهدی مصلحی، با عنوان «تعویذ دریایی» دعوتی است تا آدم رساله‌ای در باب مشکلات ریتم و وزن این شعر بنویسد. این شعر، سخت نیازمند بازنویسی شکلی است. در شعر منصور ملکی، «می‌دانم، می‌دانم» بخش اعظم شعر نحو منثور دارد.

در نخستین رکعت نماز بودم من
(و هنوز با تو می‌اندیشیدم)
که عشق
در چشمان درشت بانوی بیوهٔ مسلمانی
که زیر طاقهای ضربی بازارهای بغداد و شام
حلول آیه‌یی را در خون خویش می‌آزمود
مرا صلا داد

بند قبلی شعر، و در صفحه بعدی، بند اول، و در سراسر شعر دو سه بند دیگر نحو منثور دارند. آقای ملکی فرق بین زبان شعر و زبان نثر را بهتر از اینها باید بداند. در شعرهای جلد دوم کتاب، علی‌مراد موری (علول) گرفتار لحن عام و «اتوماتیزه»ی شعر معمولی روزگار ماست. از شش شعر فیروز ناجی، اولی بسیار خوب است، ولی مشکل همان موضوع بیان صوتی شعر است. اگر می‌توان «آه می‌توانی» را در شعر «اکنون با تمام اشیاء» تکرار کرد، چرا نباید مرکزی در شعر پیدا کرد، و به دور آن خیلی چیزهای دیگر را هم تکرار کرد تا نحو منثور شعر، ساخت شعری پیدا کند؟ وقتی که آقای ناجی می‌تواند از مراجعه‌ای که واژه‌ها به یکدیگر می‌کنند، قطعهٔ کوتاه نسبتاً زیبایی بسازد، چرا همین زحمت را برای قطعات دیگر نمی‌کشد؟

و چون
رو به من داشت
سبز بود
که می‌نگریست
به چشمه‌ها
بازگشت بود
و عشق می‌گریست

۹ــ می‌دانم که حرفهایی که راجع به این شاعران و شعرهاشان و این دو کتاب زده‌ام، کافی نیست. و می‌دانم که راجع به بعضی از شاعران این دو کتاب حرفی نزده‌ام، علتش این نیست که شعرهاشان را قابل بحث نیافته‌ام. برعکس، یا تعداد شعرهاشان در کتاب کم بوده، و کلید پیدا کردن برای ورود به ذهنیت شعرها، دشوار؛ و یا آنچه دربارهٔ دیگران

گفته‌ام راجع به آنها هم صادق بوده است. بررسی شعر این همه آدم با استعدادهای متفاوت بسیار دشوار است؛ و می‌دانم که گردآوردن این شعرها دهها برابر از بررسی آنها دشوارتر بوده است، و از این بابت شعر جدید ایران از خانم میزانی و آقای محیط خدمت فداکارانه دیده است. می‌دانیم که دهها شاعر دیگر در ایران هستند که شعرهاشان در این مجموعه‌ها گنجانیده نشد است. از این بابت ما نمی‌توانیم به سلیقهٔ گردآورندگان ایراد بگیریم. کسانی که ایراد می‌گیرند، می‌توانند مجموعه‌های خود را ترتیب بدهند و چاپ کنند. طبیعی است که نویسندهٔ حاضر و یا دیگران راجع به مجموعه‌های آنها هم حرف خواهند زد. باز هم بگوییم: ما فقط صورت مسئلهٔ بحران رهبری شعر معاصر ایران را مطرح می‌کنیم، و این رهبری را نه به آدمها، بلکه به مقولات، دیدگاهها، شکلها و تئوریها و آثار شاعران مربوط می‌دانیم. در آینده ممکن است نشان دهیم که چگونه گاهی مجموع امکانات بحران‌زدگی از خلال، از درون و از حول و حوش شخصیت‌ها می‌گذرد، و در چنین وضعی آن شخصیتها، نمایندگی بحران را بر عهده می‌گیرند. در جایی که شبهه و شائبه مطرح باشد، ما یک کلمه حتی نخواهیم گفت؛ وقتی که غوغای شبهه و شائبه خوابید، سخن از نکتهٔ جدی نمایندگان بحران نیز به میان خواهیم آورد. «چهچه...» کنار پنجره غوغایی است.»[۱۴]

۷۲/۱/۱ ــ تهران

حواشی

۱ـ *شعر، به دقیقهٔ اکنون*، جلد اول، با همیاری فیروزهٔ میرزانی ــ احمد محیط، نشر نقره ــ تهران، ۶۸، صص ۱۰ ـ ۹.

۲ـ *شعر، به دقیقهٔ اکنون*، جلد دوم، با همیاری فیروزهٔ میرزانی، احمد محیط، رضا تقوی، نشر نقره، تهران، ۷۰، ص ۱۱ ـ ۹.

۳ـ جلد اول، ص ۱۰.

4- Artistic Intentionality تعبیر از «موکاروفسکی» است.

5- Jan Mukařovský, *The Word and Verbal Art*, (Yale University Press, 1977), pp. 1-65.

کتاب موکاروفسکی، ساختارشناس بزرگ مکتب پراگ در سال ۱۹۷۷ به زبان انگلیسی ترجمه شده، و از آن زمان تاکنون تأثیر عمیقی بر شعرشناسی جهان گذاشته است. اگرچه پیش از آن عقاید او توسط محققان دیگر به زبان انگلیسی معرفی شده بود، آشنایی نویسندهٔ حاضر با آثار موکاروفسکی به بعد از چاپ کتاب *کلمه و هنر کلامی* موکاروفسکی برمی‌گردد. در مقالهٔ حاضر از مقالهٔ «پیرامون زبان شعر» او استفاده شده است.

6- Ibid, p. 143.

۷ـ *شعر، به دقیقهٔ اکنون*، جلد دوم، ص ۱۵۲.

۸ـ همان، ص ۱۸۴.
۹ـ *خروس جنگی*، شمارهٔ دوم، دورهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۳۰ [با تشکر از جلیل ضیاپور] در این‌جا فقط قسمتی از شعر «کبود» هوشنگ ایرانی را نقل کردم.
۱۰ـ اسماعیل شاهرودی (آینده)، *برگزیدهٔ شعرها*، با مقدمهٔ نیما یوشیج، سازمان نشر کتاب بامداد، ۱۳۴۸، صص ۸۱ - ۱۸۰.
۱۱ـ *شعر، به دقیقهٔ اکنون*، جلد اول، ص ۷۴.
۱۲ـ همان، ص ۶۹ - ۵۹.
۱۳ـ همان، ص ۲۳.
۱۴ـ همان، ص ۱۵.

پیشنهادی برای یک جشن

درست نمی‌دانم چگونه جشن تولد برگزار می‌کنند. هرگز برای خود جشن تولدی نگرفته‌ام. و جشن تولد بچه‌هایم هم در واقع جشن تولد نبوده؛ چیزی بوده خودجوش که ناگهان به چیزی شبیه جشن تولد تبدیل شده است. ولی راستی، جشن تولد را چگونه برگزار می‌کنیم؟ سؤال من مربوط به جشن تولد آدمی نیست که حضور جسمانی دارد، و پدر و مادر و بچه و همسایهٔ دیوار به دیوار هم نیست. راجع به سالگرد تولد موجودی پنجاه‌یاشصت ساله هم نیست. سؤال من مربوط به چیزی وسیع‌تر از اینهاست؛ جشن صدمین سال تولد یک شاعر بزرگ را چگونه برگزار می‌کنند؟ اگر ما همه معترف به بزرگی او باشیم، مقدمات جشن صدمین سال تولد او را، چند ماه یا چند سال پیش از فرارسیدن آن جشن، باید فراهم کنیم؟ یک سؤال دیگر: آیا ما بلدیم جشن بگیریم؟

وقوف ما به تشریفات مرگ از اِشراف ما بر مراسم جشن بمراتب بیشتر است. چرایش را نمی‌دانم. شاید علتش آن باشد که ما مثل بعضی ملتها، و یا بیش از بسیاری از ملتها، در هالهٔ مرگ زندگی می‌کنیم. شاید دلیلش این باشد که مهابت مرگ را، مهابت جدایی عزیز و یا عزیزانی را، می‌پذیریم، ولی انگار میلاد انسان را فخر حقیری می‌شماریم. در حالی که اگر تولد عزیزی نبود، مرگ آن عزیز هم وجود نداشت. شاید ما ادب و هنر مردن و گریستن بر مرده را بهتر از آداب و تشریفات تولد و شادی کردن می‌دانیم. سؤال اصلی این است: آیا نمی‌توانیم به عنوان نمونه هم شده یک جشن درست و حسابی بگیریم و بین دو کفهٔ ترازو، یعنی کفهٔ مرگ و کفهٔ زندگی، توازن از دست رفته را برقرار کنیم؟ آیا نمی‌توانیم، اگر نه برای عبرت دیگران، دستکم به عنوان

سرمشقی برای فرزندان خود، اشکهامان را پاک کنیم و وجه مثبت قضیه را پاس بداریم؟ چه‌فرجه و فرصتی برای آماده‌کردن مقدمات این‌جشن لازم‌داریم؟ آیا ما خود، آن توجه و فرصت و مقدمه نیستیم؟ و یا اینکه دیر شده و ممکن است نتوانیم از عهدهٔ کار بربیاییم؟

مردی که من پیشنهاد می‌کنم صدمین سال تولد او را جشن بگیریم، در سال ۱۲۷۴ شمسی به دنیا آمد و در سال ۱۳۳۸ از دنیا رفت. شصت و چهار سال زندگی کرد. اگر اکنون زنده بود، مردی نود و هشت ساله بود. دو سال بعد، صد ساله می‌شد. نام او، مهم‌ترین نام فرهنگ ادبی چند قرن اخیر است. از عصر حافظ به این سو، شاعری به جرأت او، و اهمیت او نداشته‌ایم. پیشنهاد می‌کنم صدمین سال تولد او را جشن بگیریم و این دو سال را صرف تهیهٔ مقدمات آن جشن بکنیم.

زندگی او، زندگی بسیار نجیب و بسیار فروتنی بود. با چشم تیزبینش، نیم قرن تمام جامعه و تاریخ خود را پایید. سراسر تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ خود، و فرهنگ و تاریخ معاصر خود از جهان را درونی خود کرد. درونش، دستور زبان بشریت در قالب شعر بود، و بیرونش، نجیب، زیبا و دوست داشتنی. برق مهربانی، تنهایی و درد ادراک از نگاه همان نخستین عکسهایش می‌تابید، و نقاب چهرهٔ پس از مرگش، چهرهٔ مرگی است آرام که از هیچکدام از کرده‌های خود نادم نیست و جهان را به رضایت‌خاطر ترک گفته است. انگار مثل نامی که خود برای خود انتخاب کرده بود، مرگش را هم خود برگزیده است. لازم نیست از شعرها، نامه‌ها، قصه‌ها، مقاله‌ها و رهنمودهایش به شاعران و نویسندگان جوان عصر خود چیزی نقل کنیم. همه را همگی از برداریم، مثل «تصویری از او به برگشاده.» نیم قرن در خدمت شعر بود، نیم قرنی که بیش از سراسر قرنهای گذشته، عصر شگفتی بود.

در کشوری زیست که در عصر تحولات کنونی، سنگ زیرین آسیاب بود. رسیدن به شهرت جهانی از زیرپایِ «پای تا سر شکمان» محال بود. و او، اصلاً در آن خطها نبود. او جهانی بود، به‌صورتی خاص‌بزرگان. با همهٔ شاعران بزرگ عصر خود، از راه مخفی درون بزرگ خود در تماس بود. با کمی فاصله، معاصر ییتس، پائوند، الیوت، والری، سن ژون پرس، ریلکه و کاوافی بود؛ و از درون، برغم فاصلهٔ هزاران سال تمدن، دوشادوش آنان حرکت می‌کرد، با این فرق که رهبری‌ای که او برای نسلهای بعد از خود تعبیه کرد، کاری بمراتب شاق‌تر از هدایت آن بزرگان دیگر بود. با ابزارهای محدود، در زبانی که در آن سوی جهان، همه گمان می‌کردند تنها از دیدگاه باستانشناختی درخور مطالعه است، بنیاد آن دیدگاه باستانشناختی را یکسر فرو ریخت و زبان شعر جدید ایران را درست از قلب

زبان مردم عصر خود آفرید. انسانی درخشان که از درد درون و حکمت سینهٔ پاک خود، زبان و بیان و آهنگ شعر خود را بنا گذاشت و نزدیک شدن به هستی طبیعت، به طبیعت هستی و معنای هستی را به همگان آموخت. نه قدرت، او را به سوی خود جلب کرد، نه پول، نه مقام، نه محبوبیت در میان خواص و عوام. تنها به عهدی پرداخت که سرشتش او را ملتزم آن کرده بود. انسانی متفکر که هرگز در پشت سر این یا آن فرد، گروه، حزب یا دار و دسته پنهان نشد، و سوار آنها نیز نشد تا مدام، تحسین و آفرین جانبداران آنها را بشنود. از هیاهو و غوغا و رجاله دوری گزید. مردی در خود و برای خود، میان دیگران و برای دیگران؛ ترکیبی از نیکیهای بدیعی فردی و اجتماعی، که در کانون آن، زیبایی روح و روان انسان و مبارزه با زشتی و پلشتی ناشی از روابط شوم تاریخی تحمیلی بر آن انسان قرارداشت. شاعری که به‌محض‌تشخیص کارآیی‌هنری‌افراد، به‌پرورش آن‌همت گماشت. همسایه‌ای خیراندیش که حرفهای شاعرانه‌اش آویزهٔ گوش عشاق شعر شد. خردمندی مجهز به خرد عصر خود، فرزانه‌ای مخالف خرافه و قهقرا و ارتجاع، بریدهٔ از ظلمت گذشته و امیدوار به آیندهٔ درخشان فرهنگی مبتنی بر اندیشه که میراث بینش او بود. پاک، به نسبتی که تنه به مطلق پاکی می‌زد؛ و هنرمندی در رگ و پی، در حس درون، در ذهن و در سینه، در رفتار و در بیان، در زندگی و در هنر که خود تمامی زندگی اوست. مردی که زندگی خود را چون ورقی پاک بر کتاب نه چندان قطور پاکان جهان نوشت؛ و از معجون درد و عشق و شکست و مهر، بارویی بالا بلند برافراشت که مایهٔ غرور انسانهای دردمند عصر او و نسلهای بعدی بود. مردی که امید و نومیدی مردم و ملت خود را زیست و حضور ملتی درونی را گوشزد کرد، که ملتی از آن آینده‌هم بود، ملتی که‌باید دربرابر آزمندی وستم بیرون، از هرنوعش، قدعلم کند تا جهان به آزادگی و آزادی و زیبایی گردن نهد. مردی به دنبال محال، که بخشی از محال را ممکن کرد، وپدیده‌ای چون خود را که در شعر فارسی محال می‌نمود، به سوی امکان پرتاب کرد. دو سال بعد از این، صد ساله آدمی غرق در شبابی پایان‌ناپذیر. انسانی بزرگ به نام نیما یوشیج.

پیشنهاد می‌کنم برای بزرگداشت او نخست کمیته‌ای به نام «کمیتهٔ برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما یوشیج»، مرکب از سرشناس‌ترین چهره‌های فرهنگ و هنر و ادبیات معاصر ایران تشکیل دهیم، و بعد زیر نظر آن، خود جشن را در سال ۱۳۷۴ برگزار کنیم. نظر شما چیست؟

فروردین ۷۲ ــ تهران

دیباچهٔ خون و شیر

چرا اطلاع ما از آدم‌های فرهنگی و با فرهنگ کشورمان ـ آن هم در این عصر عظیم تبادل اطلاعات ـ این همه کم و تقریباً ناچیز است؟ چرا آدم فرهنگی ما، و یا بهتر بگوییم، تولیدکنندهٔ فرهنگی ما، اینقدر کم معرفی شده، و یا طوری معرفی شده که انگار اصلاً معرفی نشده است؟ چرا یک آدم فرهنگی و هنری، برغم اینکه شعر چاپ می‌کند، قصه می‌نویسد، نقاشی می‌کند، ساز می‌زند، آهنگ می‌سازد، سفر می‌کند، تأثیر می‌پذیرد، تأثیر می‌گذارد، در ذهن مردم ایران و مردم جهان به سیر و سلوک خود ادامه می‌دهد، بر کمیت و کیفیت موزه‌ها، کتابخانه‌ها و نوارخانه‌های جهان می‌افزاید، فرهنگی را زنده نگاه می‌دارد و میهنی از هنر را با خود به این‌سو و آن‌سو می‌برد، این همه گم و گمنام، غریب و دست تنها، و منزوی و نابسامان است؟ وقتی که می‌خواستم یادداشتی راجع به حشمت جزنی بنویسم، به این سؤال‌ها فکر می‌کردم، چرا که می‌دیدم برغم این همه آشنایی با جزنی، اطلاعات دست اول قابل لمس و معتبر در مراکز فرهنگی، مرجع‌های کتبی و رسمی و کتابخانه‌ها وجود ندارد. فکر می‌کنم با روانشناسی شومی سروکار داریم و همیشه آفرینندگان و تولیدکنندگان فرهنگی را از مراکز تحقیق و مراجع دور نگه می‌داریم. انگار می‌خواهیم نسلهای آینده را سرکار بگذاریم، معطلشان کنیم و بگوییم عمرتان را تلف کنید وراجع به عصر ما و اعصار گذشته به حدس و گمان متوسل شوید. هنر نزد ایرانیان است و بس، ولی مخفی کردن چهرهٔ هنرمند هم نزد ایرانیان است و بس. واقعیتی است آشکار که با مراجعه به یک کتابفروشی، و نه کتابخانهٔ درست و حسابی، می‌توانید زندگی‌نامهٔ بسیاری از مشاهیر فرهنگ جهان را بنویسید، حتی زندگی‌نامهٔ

برخی از شعرا و نویسندگان و هنرمندان درجهٔ سهٔ اروپایی و آمریکایی را هم؛ ولی دربارهٔ بسیاری از دست‌اندرکاران جدی فرهنگ خود ایران، اطلاع ما بسیار کم است. من اخیراً راجع به تاریخ تولد نیما، اشتباه بزرگی مرتکب شدم: به کتاب بسیار معتبری مراجعه کردم و تاریخ تولد او را از آن گرفتم، و بعد معلوم شد اشتباه کرده‌ام؛ و معلوم شد نویسندهٔ آن کتاب هم اشتباه کرده است. چرا بانک اطلاعاتی ما در حوزهٔ هنرمندان و شاعران ما، این قدر ناقص است؟ اصلاً این بانک چرا ورشکسته است؟

خوشم آمد از بزرگ علوی، که در سفر اخیرش به ایران، در مهمانی خانهٔ من، رسماً ضبط‌صوت به دست گرفته بود و وقتی که با آدمها صحبت می‌کرد، اول اسم و شغل و سال تولید و تعداد و نوع آثار آنها را می‌پرسید و ضبط می‌کرد ــ مردی بالای هشتاد سال ــ و بعد می‌گفت: «بفرمایید!» و همهٔ حرفهای آدمها را ضبط می‌کرد. می‌گفت: «راجع به نویسنده و هنرمند ایرانی، سندی که به درد تاریخ ادبیات و هنر بخورد وجود ندارد. من در این سن و سال باید جبران کنم.» حالا من هم می‌خواهم بخشی از اطلاعاتم را راجع به حشمت جزنی به ثبت برسانم، ولی می‌بینم زمان‌ها و مکان‌های مختلف به ذهنم هجوم می‌آورند، و انگار جز از طریق جابه‌جایی در زمان و مکان دراین کار موفق نخواهم شد.

حشمت جزنی دهها شاعر معروف جهانی را شاعران محبوب خود به حساب می‌آورد. یکی از آنها تی. اس. الیوت، شاعر بزرگ انگلیسی زبان است، و همو راجع به یادگیری زبانها حرف بسیار زیبایی دارد. می‌گوید هر شخصی به تعداد زبانهایی که خوب می‌داند، آدم است و هر کسی با هر زبانی که یاد گرفته انگار یک بار دیگر به دنیا آمده است. حشمت جزنی، آخرین بار در حول و حوش سال ۱۳۶۶ شمسی به دنیا آمد، و موقعی که به دنیا آمد پنجاه و هفت هشت ساله بود. یکی دو سال پیشتر بطور جدی به مطالعهٔ زبان انگلیسی روی آورد و در سال ۶۶، تسلطی غبطه‌انگیز در این زبان به دست آورد. همین هفت یا هشت ماه پیش که از ایرلند به ایران آمد ــ البته همین دو سه سال قبل به ایرلند رفته بود ــ شعرهایی را که از شعرای انگلیسی زبان و یا ترجمهٔ شعر دیگران به انگلیسی ــ مثلاً شعر اکتاویو پاز برای من خواند، همگی دقیق، درست و شیوا بود. تا آنجا که من می‌دانم این، آخرین تولد او بود، ولی پیشتر، در دههٔ چهل هم دوبار به دنیا آمده بود ــ یک بار به زبان فرانسه، و بار دیگر به زبان ایتالیایی. سه تولد مهم اروپایی. گرچه تولد جسمانی‌اش در کاشان در سال ۱۳۰۸ بود، ولی در سال ۱۳۱۰، اولین تولد معنوی‌اش را داشت. یعنی زبان باز کرد و فارسی حرف زد. و بعد بر این زبان در طول سال‌های بعد تسلط یافت. این می‌شود چهار زبان معتبر. البته اگر عقدهٔ حقارت نداشته

باشیم و زبان فارسی را جزو زبان‌های معتبر بدانیم. بدین ترتیب حشمت جزنی یک تن دارد و چهار سر؛ یک سر دارد و چهار شخصیت؛ و می‌بینید که کتاب ده *شاعر نامدار قرن* بیستم او ترکیبی است از شاعران چند زبان مختلف. البته در یکی دو تا از این زبان‌ها، جزنی، شخص ندارد، مثلاً روسی. و گویا یادگیری آن را به بعد از هفتاد سالگی موکول کرده است، همانطور که بزرگ علوی هم، پس از هشتاد سالگی ضبط‌صوت به دست گرفته است؛ و می‌دانیم جمال‌زاده بعد از صد سالگی خط بسیار خوشی می‌نویسد، شکسته می‌نویسد، و هیچ علامتی از لرزش دست و دل در نوشتن ندارد.

البته جزنی پنج سر عائله هم جای دیگر دارد: شاعر است؛ نقاش است؛ مترجم شعر است؛ مرمت آثار هنری می‌کند؛ و مترجم کتابهای تاریخ هنر است. علاوه بر این تا همین چند سال پیش استاد تاریخ هنر و مرمت آثار هنری در دانشگاه شهید بهشتی بود. از این شخصیتش بازنشسته شده است. گرچه یک استاد هرگز بازنشسته نمی‌شود، ولی چون درس می‌داد و حالا درس نمی‌دهد، بازنشسته است.

ولی آیا این اطلاعات جبران بی‌اطلاعی خانمان‌برانداز ما را می‌کند؟ در واقع به جای اطلاع دادن ما داریم بی‌اطلاعی تحویل می‌دهیم. ادامه بدهیم: در کاشان به دنیا آمده، تئاتر خوانده. دوست روانشادان اسماعیل شاهرودی، سهراب سپهری و منوچهر شیبانی بوده؛ کوشیده در شعر فارسی از درون رسوخ کند، بویژه این اواخر. و نیز همین اواخر، برای تمرین سی چهل غزل هم گفته. شاید این علت داشته. موقع ترجمه «ییتس» احساس کرده که باید از تجدد قدری به سوی تسلط بر کلاسی‌سیسم زبان ادب کهن فارسی برود تا بین شعر جدید ایران و «ییتس» در ترجمه پلی بزند. نتیجه را تلفنی خوانده، ولی هنوز ترجمه‌ها را ندیده‌ام. برگردیم. تلفن زنگ می‌زند. در دور از آن سوی خط صدای «لینگافن» شنیده می‌شود. یکی با تلفظ انگلیسی درس می‌دهد. جزنی، ترجمهٔ شعری از «ییتس» را پای تلفن می‌خواند، کمی بزحمت، انگلیسی‌اش را هم می‌خواند و می‌کوشد لحن بیان فرانسه و ایتالیایی و فارسی را از تلفظ انگلیسی دور بریزد. بعد، ترجمه دوباره می‌آید. ترجمه درست است. جزنی مدام شعر جهان را می‌خواند. غزل و شعر نو می‌گوید. ولی: اینها هم اطلاعات کافی نیست. آخر چرا یک نفر دست به چنین کاری می‌زند؟

در مرمر نشسته‌ایم. چند سال. جمعی عجیب. هوشنگ ایرانی، غلامحسین ساعدی، اسماعیل شاهرودی، شاغلام مرمری. یک اسکاتلندی قد بلند، و دیگران، و گهگاه، جلال آل‌احمد. و از هر دری، سخنی، سروصدا. حشمت جزنی، شیک، سراپا، لاغر،

باریک، قد بلند. حالا ریش سفید بلندی دارد. آن موقع کم حرف می‌زند. حالا حرف می‌زند. در آن زمان، یادم نیست، من چه شکلی بودم. حالا هم دقیقاً نمی‌دانم چه شکلی هستم. ولی قرار است اطلاع بدهم. نمی‌دانم. همیشه در آن سالها با ماشینش مرا می‌رساند. و شعر، و خنده. خنده‌های بلند، خیلی بلند، حتی خیلی خیلی خیلی بلند اسماعیل شاهرودی. و شب زنده‌داری جمع شاعران مرمری و خیابانی. و کلافگی. و بحث، بحث. بحث. چشم‌های قرمز، قرمزتر از چراغهای توقف. و بحث، سیگار، و بحث. و همان خنده‌های بلند. و شعر. باز هم بخوان. نمی‌خوانم. بخوان. می‌خوانم. می‌خوانیم. اصلاً ما اطلاعی از یکدیگر نداریم. اگر داشته باشیم هم نمی‌دهیم. نه زن، نه بچه، دقیق نمی‌دانم. نمی‌دانیم. فیلمی از او هست، و یا تصویری از او، در شب عروسی من، در کنار سیمین دانشور، و خانمی که اسمش یادم نیست. و شاید تنها یادگار از جوانی همه‌مان. و بعد فیلم زمان را می‌چرخانیم به عقب، به چهارراه فرخ آن روز و عباس‌آباد آن روز، و نشسته‌ایم و من *روزگار دوزخی آقای ایاز* را برای جزنی ـ آپارتمان جزنی ـ رؤیایی و شاهرودی، می‌خوانم. اینها هم اطلاعات نیست. طرف، اسم زنش چه بود؟ نمی‌دانم. نمی‌دانیم. هنرمند جدی راجع به این مسائل تقیه کرده است. در چه سالی از کاشان به تهران آمدید؟ در چه سالی به فرانسه رفتید؟ در چه سالی به ایتالیا رفتید؟ مصاحبهٔ جلال سرفراز با جزنی، یکی دو سالی قبل از انقلاب. مصاحبه خوب. ولی عیب از مصاحبه شونده است، و یا از مکانیسمی بنام مصاحبه در ایران. اطلاعات کلی داده می‌شود. ولی اطلاعات جزیی، آن اجزایی که کلیات ساختاری یک نفر، یک هنرمند، یک نقاش را می‌سازد، از آن غائب است. اجزای زندگی ما غایب است. اجزای ما مرده‌اند. شما مگر عموی بیژن جزنی نیستید؟ خوب؟ که چی؟ ایشان هم نقاشی می‌کرد؟ مگر نه! ما نقاشی‌هایش را دیده‌ایم. قبلاً کار هنری می‌کرده. رگه‌های خانوادگی از کجا می‌آید؟ بازجویی نمی‌کنیم. برای مرکز اسناد ملی می‌خواهیم. می‌خواهیم برای ملت ایران حافظهٔ مشترک هنری از دوران معاصر بسازیم. آخر می‌دانید سانسور بوده، خفقان بوده. پدر شما نقال بوده یا بقال. بعضی از عرفای ایران شغل عطار و بقال و پینه‌دوز و خرکچی داشتند. مادر شما مینیاتوریست بوده؟ نمی‌دانیم. شما همین طور لخت و عور به دنیا آمدید؟ حتماً یک کروموسوم کم داشتید که هنرمند شدید. یا یکی بیشتر. نمی‌دانیم. «آی کیو»ی شما چقدر است؟ نمی‌دانم. ولی در گفتگو... خوب می‌دانید برای شعر گفتن و نقاشی کردن که آدم «آی کیو» نمی‌گیرد. اصلاً «آی کیو» چیه؟ و خنده‌های خیلی خیلی خیلی بلند شاهرودی، از پس گور. در جامعهٔ ما، شاعرها را به دو دسته تقسیم می‌کنیم:

شاعران نقاش و نقاشان شاعر. از شاعران نقاش فقط یک نفر زنده است: حشمت جزنی. شاهرودی رفته، شیبانی رفته، سپهری رفته. از نقاشان شاعر هم فقط یکی مانده: حشمت جزنی. جایزهٔ طلای بینال تهران را هم برده. بقیهٔ آثارتان کجاست؟ اطلاع دقیق می‌خواهیم. نمی‌دانم. خانهٔ زن سابقتان؟ زن اسبقتان؟ دوستتان در ایرلند؟ دخترتان؟ برادرتان؟ اثری که برندهٔ جایزهٔ طلای بینال شده، کجاست؟ دقیقاً نمی‌دانم. شاید. آقا شاید نگویید، اطلاع مهمی است. چرا بردید؟ گفتند چی که شما بردید؟ اولین بار کی نقاش کردید. عمه‌تان؟ عجب. کمال‌الملک؟ همه مبهم است. در بچگی خط می‌کشیدید، بعد مثلث کشیدید، بعد دایره، بعد شد بیضی، و بیضی‌ها درهم و بینال؟ چرا اطلاع نداریم. چرا؟ صدای شاهرودی از اعماق بهشت‌زهرا به گوش می‌رسد: ما بی‌آنکه پدر، مادر، برادر، خواهر، مدرسه، دانشگاه، جامعه، تاریخ، سنت، مدرنیسم، پُست مدرنیسم، پُست پُست مدرنیسم داشته باشیم از زیر بُته درآمدیم و فریاد زدیم: لیکن ای ملت، دقت! و یا گفتیم، مثل جزنی که حالا از ایرلند فریاد می‌زند: «زیرا، شدن خمیرهٔ من بود.» ولی آخر چرا یک نفر به این صورت حرف زده. حافظهٔ ملی مخدوش شده. بین آن «لیکن، ای ملت، دقت!» و این «شدن، خمیرهٔ من بود»، فاجعه‌ای رخ داده است. داستایوسکی گفته بود: «ما همه از زیر شنل گوگول بیرون آمدیم.» و ما؟ ما همه از زیر شنل خفقان بیرون آمدیم. صدای شاهرودی مظلوم از ته بهشت‌زهرا به گوش می‌رسد:

چیزی به من بگو،
دستی به من بده،
راهی به من ببخش
و آفتاب کن
که می‌خواهم
در چشم‌های تو
شب را زبون‌تر از همیشه ببینم!
و
توفان شَوَم به سبزه
و بگذارم در باغ
هر چیز دیگر است

دریانشین شود،
و دریا
در چشم‌های تو
باغی چنین شود!

چیزی به من بگو،
دستی به من بده،
راهی به من ببخش[۱]

[تهران ۱۳۴۸/۹/۱۰]

گاهی دیده‌اید که آدم چشمهای زنی را که ده سال عاشقش بوده، فراموش می‌کند. هر قدر به ذهنش فشار می‌آورد، می‌بیند یادش نیست. مردم! لااقل اگر فراموش می‌کنید، این طور فراموش‌کنید و یا در خلوتی، گوشهٔ ذهنی، بالاخره در جایی، به خود فشار بیاورید که نامش، حرفش، چشمش، رنگ و بویش یادتان بیاید. من همیشه از مشایخی هنرپیشه خوشم آمده، ولی اخیراً، یعنی همین دو سه سال پیش، از او سؤال شد، الگوی شما در زندگی کیست؟ و یا می‌خواهید مثل چه کسی باشید؟ سوال مجله دقیقاً یادم نیست. مشایخی گفت: تختی. قبول. تختی آدم بسیار وارسته و پاکی بود. من خودم هم تأسفم را راجع به مرگش در شعری نشان داده‌ام. ولی آیا فکر نمی‌کنید که آدمی مثل مشایخی باید به ذهنش فشار می‌آورد تا آن رنگ چشم‌ها به خاطرش می‌آمد؟ این نوع فشارها برای همهٔ ما ضروری است. در جای دیگر، علی حاتمی برای مشایخی می‌شود سعدی نثر فیلم ایرانی. دقیقاً به همین صورت! آخر چرا یادتان می‌رود؟ و اگر یادتان رفته، چرا فشار نمی‌آورید؟ از یک سو کل هنر فراموش می‌شود، از سوی دیگر، انگار بیضایی و رادی و ساعدی، اصلاً در عالم تئاتر نبوده‌اند. تئاتری که مرکز اصلی ذهن آدمی مثل مشایخی است. چرا فشار نمی‌آرید؟ آیا مخاطب روزنامه و مجله این قدر اهمیت دارد که نام این سه تن به نفع تختی فراموش شود. آیا در عالم هنر، کسی مثل تختی در عالم کشتی پیدا نمی‌شود؟ لابد باید از یک کشتی‌گیر هم انتظار داشته باشیم که بگوید قهرمان من مشایخی است؛ و اگر شاعری بگوید الگوی من عابدزادهٔ دروازه‌بان است، شاملو حق ندارد فکر کند که سربه‌سرش گذاشته‌اند؟ مشکل مسئله در کجاست؟ ما اطلاع

۱ـ اسماعیل شاهرودی، **برگزیدهٔ شعرها**، انتشارات بامداد، ۱۳۴۸، صص ۲۳۰ - ۲۲۹.

نمی‌دهیم، و یا اطلاعاتمان را مخفی می‌کنیم. در جایی که به‌حق باید از آدمها حرف بزنیم، حرف نمی‌زنیم. پس مواظب باشیم. دیگران هم رنگ چشم ما را فراموش خواهند کرد.

بعضی اوقات در فرهنگ معاصر وقایعی اتفاق می‌افتد که ما فراموش می‌کنیم یک نفر زمینی هم بوده است. اگر بگویید که سهراب سپهری در فلان جا خنده سرداد، در فلان خانه عمل مضحکی انجام داد، رفتارش با اطرافیانش اله و بله بود، شما را جزو متهمان ردیف اول به حساب می‌آورند. برای من هیچ‌چیز تأسف‌بارتر از این نیست که مهندس بیوک مصطفوی عزیز مرد و اخبار مربوط به سه مردهٔ عزیز دیگر را، پیش از آنکه به دیگران بدهد با خود به گور برد: اخبار مربوط به فرخ‌زاد، سهراب سپهری و بیژن مفید. سومِ منوچهر شیبانی که دیدمش، گردنش گذاشتم که بنشیند و بنویسد. مردی محجوب، دوست داشتنی و همنشین سفر و حضر این سه تن. زمان مهلتش نداد. سعی کنم رنگ چشم‌هایش را به یاد بیاورم: «به چهره‌ها و راهها چنان نگاه می‌کنم که کور می‌شوم / چه مدتی‌ست دلبرا ندیده‌ام تو را؟» در سال ۳۹ که با بیوک مصطفوی آشنا شدم، مرا از پیش این نویسنده و شاعر مهم آن دوره پیش آن یکی برد و معرفی کرد، و رمان کوتاه هفتاد صفحه‌ای‌ام را بین اینها پخش کرد: «آقا، شما چند پیرهن بیشتر پاره کرده‌اید، نویسندهٔ شهرستانی است، کمکش کنید.» حالا رفته. و در بحرانی‌ترین دوران زندگی فرخ‌زاد، کمک کنندهٔ پشت صحنه، همین مصطفوی بود. و فرخ‌زاد بی‌دلیل، شعر و کتابش را به کسی تقدیم نمی‌کرد. نه! خاطرات زندگانی پرشور و حال دو نسل نویسنده را نمی‌توان به زبان ابتر نوشت. به چشم‌های حافظه فشار می‌آورید و حافظه خون می‌گرید. چرا اطلاع نمی‌دهیم؟ چرا می‌میریم پیش از آنکه بگوییم؟ چرا باید حافظه مشترک ما در گورها آرمیده باشد؟ چرا؟

* * *

دوستم منوچهر بدیعی، یکی دیگر از آن مردانی که خیلی خیلی بلند می‌خندد، و مراگاهی به یاد هق‌هق، هق‌هق دکتر غلامحسین ساعدی می‌اندازد ــ چرا که خنده‌های از ته دل و عمیق و صمیمانه، همیشه ممکن است به هق‌هق بینجامد ــ در سخنرانی بسیار شیوایش راجع به نسل اخوان، نسل متولد ۱۳۱۰ ــ ۱۳۰۰، حرف بسیار دقیقی داشت که چون ندیدم جایی به آن اشاره شده باشد، من به آن اشاره می‌کنم. گفت تعدادی از بهترین شاعران و نویسندگان و مترجمان زنده و تازه درگذشتهٔ معاصر ایران در فاصلهٔ ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰ به دنیا آمده‌اند. این نسل جدی بود. مسؤولیت سرش می‌شد. با خود حس رسالت داشت. پرکار بود. به تجدد سرسپرده بود. گفت این نسل در شهریور ۲۰ تا مرداد ۳۲ به

بلوغ رسید و صحنهٔ ادبی مملکت را به خود تخصیص داد. آل‌احمد، شاملو، شیبانی، شاهرودی، زهری، سایه، کسرایی، سیمین بهبهانی، اخوان، سپهری، رحمانی، نادرپور، دریابندری، نجفی، توکل، سید حسینی، جلالی، مفتون امینی. ولی یادش رفت دهها آدم دیگر را هم بگوید، منجمله حشمت جزنی را. بزرگ‌ترین خصیصهٔ افراد برجستهٔ این نسل، تشنگی درمان‌ناپذیر آنها برای یادگیری بود. بعضی از آنها دو خصیصهٔ اصلی نسل خود را با هم داشتند؛ تجدد و تعهد. بعضی‌ها یکی از آنها را داشتند و دیگری را نداشتند. ولی تشنگی، این درد بی‌درمان، با اغلب آنها بود. اگر تولیدات فرهنگی این نسل را از فرهنگ ایران حذف کنید، به یکی از بزرگ‌ترین حذف‌های فرهنگی تاریخ ایران دست زده‌اید. در جزنی نیز هم آن عطش و هم آن دو کوشش، تمرکز واقعی خود را پیدا کرده‌اند: تولید نقاشی و شعر و ترجمه، کشش به سوی یادگیری زبان‌های مختلف، تحویل کار از حوزهٔ فرهنگی این زبان‌ها و زبان‌های بزرگ دیگر. بعضی از افراد این نسل در حوزهٔ تجربهٔ هنری بسیار پرکار بودند. شیبانی بود، و جزنی هست. شیبانی شعر می‌گفت، نقاشی می‌کرد، فیلمنامه و نمایشنامه می‌نوشت، کارگردانی می‌کرد. حتی اپرا هم می‌نوشت. اینها همه تجربه‌های جدید بود. بعضیها را باید از روی تجربه‌های متنوع هنریشان به محک زد. کمال‌طلبی آنها در درجه دوم اهمیت قرار دارد. ولی عطش، آن درد بی‌درمان، وجود دارد. جزنی پس از شصت سالگی، این ده شاعر نامدار را آمادهٔ چاپ کرده است. تعدادی از ترجمه‌ها و مقالات و شعرهای اخیرش در ایران و در خارج از ایران مربوط به بعد از شصت سالگی است. پیش از آن سال میمون و مبارک زندگی‌اش، سالهای پرکاری از نوعی دیگر بوده. ترجمهٔ تاریخ هنر، کوشش در مرمت آثار باستانی، تدریس تاریخ هنر، و شعر و مصاحبه و ترجمه، تفسیری جدید از بعضی قطعات لبریخته‌های رؤیایی در «قلمک»، ساختن شعر برای کاریکاتورهای بیژن اسدی‌پور در آرش. ترجمهٔ شعرهایش به فرانسه و انگلیسی و چاپ آنها در مجلات خارجی، همه مربوط به همین چند سال کوتاه اخیر است. اینها تجربه‌های نوست. غزل‌ها را چاپ نکرده، که حق داشته چاپ نکند، و بخش آخر مجموعه شعرش «شکوفه‌های صدا» شعرهای بسیار خوبی دارد. در انجمن ایران و فرانسه، و انجمن ایران و آلمان شعرهایش را به فارسی و فرانسه و آلمانی اجرا کرده است و اجرا کرده‌اند، و از همه بالاتر مدام می‌خواند، و مثل یک بچهٔ هیجده ساله‌ای که تازه اولین کتاب خوبش را خوانده باشد و یا اولین شعرش را گفته باشد و یا اولین طرح موفق خود را کشیده باشد، در برابر کتاب جدید سر از پانشناس است.

پنداشتم که پهنه شدم در سکوت خویش
اما نه، موج بودم
می‌آمدم چه آمدنی
لبریز از شدن شده بودم
و رفته را
با خود به هر کجای گمان می‌بردم
بردوش من نبود
جز بادهای زخم
و می‌دیدم
می‌افتم از اریکهٔ تاریکی
در هر طلوع
و می‌غلطم
وقتی که آبهای فراموشی را
دریا به من نمود
از پهنه‌ای به پهنهٔ دیگر راندم
پنداشتم فصاحت دریا را می‌مانم
غافل که این تکان پیاپی
طرح گریز بود
و کشتی‌ها
با بادبان خواب سفر می‌کردند
یک روز در کشاکش خیزاب
سکان بادهای مهاجم را
تا شاهراه روشن دریا گرداندم
اما دریغ
با ماهیان سرد و سراسیمه
با آفتاب خسته تلاقی کردم
آنگاه
از قامت برهنهٔ خود بالا رفتم
تا قطره‌های پاک نگاهم را

بر چهرهٔ نسیم بیفشانم
اما نسیم خاطره‌ای شد تلخ
در پیشگاه موج
و من گفتم
پس در کدام پهنه فرود آیم
از خویش، از خروش
و رفتم باز
زیرا شدن خمیرهٔ من بود.[۲]

این شعر راجع به آن نسل متولد ۱۳۱۰ - ۱۳۰۰ صادق است. حس تجربه. عشق تجربه. «بار زخم» بر دوش بوده. شاعر به هر دری در این پهنهٔ عظیم می‌زده است. دریای تاریخ، دریای جامعه، دریای روابط انسانی، دریای عشق. از این سو به آن سو. گشت و واگشت. رفتن از خویش به بیرون و بازگشت به خویش. ولی نایستادن. توقفی در کار نیست. سرنوشت کسی که تا پایان می‌خواهد هنرمند بماند. هنرمند هرگز پیر نمی‌شود نفرت شمس قیس از شاعر پیر را می‌دانیم. ولی شاعر واقعی ــ و ضرورت ندارد همه شاعر بزرگ باشند ــ به دلیل سیری‌ناپذیر بودن درونش تا لحظهٔ آخر حیاتش، حتی اگر صد سال عمر کند، پیری‌ناپذیر است. «غافل که این تکان پیاپی / طرح گریز بود.» در لحظه‌ای که فکر می‌کنی «فصاحت دریا» را به دست آورده‌ای، می‌بینی خود همین فصاحت، تکان دیگری بوده، طرح گریزی بوده. عطش پایان نمی‌یابد، چرا که از اعماق، چیزی نهیب می‌زند که برو جلو، به «شاهراه روشن دریا» می‌رانی، اما آن جا هم «ماهی سرد و سراسیمه» است و «آفتاب خسته». رفتن، تمام نکردن، تمام نشدن. این گونه خمیرهٔ سیالی به دست می‌آید که مدام شکل‌های مختلف پیدا می‌کند، و این شکل‌ها پایان‌ناپذیر است. فائق شدن بر زمان، بر تاریخ، بر این گذشت عمر، با این «و رفتم باز»ها عملی است. آن نسل باز رفته است. باز می‌رود. و جزنی هم در کنار آنهاست.

* * *

خود حشمت جزنی راجع به کتاب حاضر در مقدمه‌اش توضیح لازم را داده است، هم راجع به انتخاب این شعرا و شعرهاشان، هم راجع به شعر و هم هنر ترجمه. ولی باید

۲ـ از بروشور «شب شعر حشمت جزنی» در مؤسسهٔ فرهنگی آلمان، انستیتو گوته، تهران، دوم اسفند ۵۱. شاهرودی بر این بروشور مقدمه‌ای نوشته است.

تأکید کرد که ترجمهٔ هنرمندانهٔ هر شعری، خود یک شعر است. و در پاره‌ای موارد، جزنی واقعاً توفیق به دست آورده است. تعدادی از این شعرها پیش از این ترجمه شده بود، ولی خود جزنی از وجود ترجمه‌های قبلی اطلاع چندانی نداشت. علاوه بر این، بلامانع است که هر شعر خوب خارجی، چندبار ترجمه شده باشد. احمد میرعلایی در ترجمهٔ شعری از «پاز» حق تقدم دارد، ولی ترجمهٔ جزنی نیز از این شعر، خواندنی و جذاب است. طبیعی است که همین وضع راجع به شعرهایی از «الوار» و «لورکا» نیز صادق است. یک نکته که در انتخاب شعرها به چشم می‌خورد، آگاهی درونی جزنی به موضوع است. جزنی سالها شعر این شاعران را خوانده است. و طبیعی است که انتخاب از روی کششی چندین ساله بوده است، طوری که در این انتخاب تصادف کمترین نقش را بازی می‌کند. جزنی شاعر، در پاره‌ای موارد، واقعاً دست به تألیف مجدد آن شعر زده است. روح زبان مبداء، گاهی در زمان مقصد، موج می‌زند. علاوه بر این نوع تألیف غیرمستقیم، مقدمه‌ها نیز کار خود جزنی است. جزنی منابع مقدمه‌ها را در اختیار خواننده می‌گذارد و در جایی که نیازی به داوری راجع به شعرها و موقعیت شاعر مورد نظر در جهان می‌بیند، از ارائهٔ آن دریغ نمی‌کند.

از دور که نگاه می‌کنید، ممکن است محتوای کتاب تصادفی به نظر می‌آید. ولی چنین نیست. آپولینر، یکی از انقلابی‌ترین شعرای جهان، و در واقع بنیانگذار واقعی شعر سوررئالیستی است. آخماتوا و ماندلشتام، بزرگ‌ترین شاعران مکتب «آکمه‌ییسم»[3] روس، و از بزرگ‌ترین شاعران قرن بیستم زبان روسی هستند. درد آوارگی در وطن، و عشق به شعر و عظمت آزادی در شعر هر دو شاعرموج می‌زند. «یسنین»، شاعر دیگر روس با این دو متفاوت است. او روح روستایی روسیهٔ قبل از انقلاب را با حرکت بعد از انقلاب آشتی داد. سادگی روستایی با مهابت شهر بزرگ، نخست آشتی یافت و بعد با تعارض وحشتناکش شاعر را از پا درآورد. الوار شاعر سیاست، عشق، آزادی، تخیل، سادگی تصاویر زن و طبیعت، در این کتاب جایگاه ویژه‌ای دارد، و از روانی ترجمه‌ها معلوم است که جزنی به او عشقی عمیق می‌ورزد. بر شعر دو شاعر ایتالیایی، و هر دو بزرگ، و از بزرگان شعر اروپا، تمرکز دیگری ضرورت داشت. پیش از جزنی، نادرپور، شاعران ایتالیا را معرفی کرده بود. در نادرپور زبان ادبی است. در جزنی، زبان واقعی. لورکا در ایران، شاعری بومی است، بس که ترجمه شده. در ایران، زبانهای لورکایی

3- Acmeism

وجود دارد. زبان شاملو، زبان رؤیایی ـ الهی و دیگران، و در کنار آنها زبان‌های ترجمه‌های دیگر. بررسی تطبیقی این ترجمه‌ها می‌تواند از دیدگاه زبانشناسی شعر مفید واقع شود. «پاز» شاعر محبوب جزنی است. چیزی که جزنی را شیفتهٔ او کرده، نوعی قرابت جهانشناختی بین شاعر مکزیکی و شاعر ایرانی است. مترجم با او نیز مثل شعر الوار راحت است. منتها در جایی که الوار لطافت را برخ می‌کشد، پاز واقعیت خشن تصاویر حیاتی جهان را ترسیم می‌کند. حضور جزنی در ایرلند، او را به سراغ برجسته‌ترین شاعر ایرلندی معاصر فرستاد «شیمس هینی» در ایران یکسر ناشناس است. ولی در شعر انگلیسی امروز از برجسته‌ترین نامهاست. باستثنای «پاز» و «هینی» همهٔ شاعران این مجموعه مرده‌اند. هینی از خود جزنی سن کمتری دارد. میراث عظیم این شاعران، از آن سراسر جهان است.

ولی خواننده بداند که جزنی تنها عاشق این ده شاعر بزرگ نیست. در مکالمات مفصلی که با او داشته‌ام، دیده‌ام که با چه شور و علاقه‌ای از شاعران بزرگی چون «ییتس»، «پائوند»، «الیوت»، «ویلیام کارلوس ویلیامز» و «مایاکوفسکی» و دیگران حرف می‌زند. این شاعران متعلق به نحله‌های مختلف شعر جهان هستند. رسوخ در کنه وجود این شاعران احتیاج به رسوخ در کنه وجود فرهنگ ادبی غرب دارد. ذهن در این قبیل موارد، به قول پروست، مدام ترجمه می‌کند. ادبیات، در واقع، همیشه ترجمه است. فقط ترجمهٔ زبان هستی به زبان ادبی نیست که ترجمه شمرده می‌شود. ذهنی که چند زبان را در خود جا داده است، مدام از این زبان به آن زبان، مسافر ترجمه است. سفر ترجمهٔ ذهن پایان‌ناپذیر است. جزنی دارای چنین ذهنی است. ذهن، در چنین وضعی از زبان یک شاعر به زبان شاعر دیگر نیز، به آن سفر ترجمه ادامه می‌دهد. مسافر ترجمه، تا پایان عمر، مسافر همین راه است. وقتی که جزنی چیزی را به یک زبان می‌بیند، به زبان دیگر نیز آن را می‌بیند. و همین، موضوع انتقال حسی و ساختاری از یک زبان به زبان دیگر را پیش می‌کشد. ذهن، در چنین وضعی، وسواس ترجمه می‌گیرد. مثل اینکه ذهن دچار نوعی «تیک» شده است، و دیگر «تیک» دست بردار نیست. آدمی که مترجم ذهنی شعرهای بزرگ شد، دیگر گزیر و گریزی ندارد. باید برای همیشه ترجمه کند. باین صورت است که کتاب و کار جزنی، فضای شعر ترجمه، فضای ترجمهٔ شعر، و فضای شعر را غنی می‌کند. کتاب جزنی نه تنها نشانهٔ ذوقی سالم و شوقی وافر است، بلکه خبر از شامهٔ بسیار تیزی می‌دهد که هر روز تیزتر و سخت‌گیرتر نیز می‌شود، و شیوه و سبک انتخاب و ارائه نیز از پدیده‌های سهل‌الوصول می‌گذرد و به پیچیدگی درون زبان، زبان‌ها

و شاعرها احترام می‌گذارد. جزنی پس از گذشت سالهای زیاد به این مرحله از کار رسیده است، در واقع به این مرحله از کار تعالی پیدا کرده است. پس از مهلت و فرصتی پنجاه ساله، اینک خون، شیر شده است، و شاید در عالم ترجمهٔ شعر، فرق بین سند مبداء و سند مقصد در این باشدکه فعل و انفعالات درونی ذهن، آنچه راکه در ابتدا خون بود، به شیر تبدیل کرده است، و همه می‌دانیم که هم خون ارزش دارد و هم شیر؛ و تنها کسی که جان زیبای زبان‌ها را با خود می‌برد، می‌داند که چگونه دو مادهٔ حیاتی بدن انسان را، به یکدیگر متحول کند. آنچه قبلاً خون بود، اینک به شیر تبدیل شده است. شیر ناب:[۴]

دوست داشتن شاید آموختن
گام زدن در این جهان است.
آموختن ساکت بودن
مثل بلوط و زیزفون افسانه
آموختن دیدن.
نگاهت بذر می‌افشاند.
درختی نشاندم
من حرف می‌زنم
زیرا تو برگهایش را می‌تکانی[۵]

۷۲/۵/۷ ـ تهران

۴ـ این‌مقاله به عنوان‌مقدمه‌برای کتاب «ده شاعر نامدار جهان» به ترجمهٔ حشمت جزنی نوشته شده است.
۵ـ شعری از اکتاویو پاز در متن کتاب.

تونی ماریسون و نوبل ادبی

«زمان دگرگون کردن فرا رسیده است. زمان اختراع تاریخ دیگر.»

«هلن سیکسوس»[1]

۱ــ خواندن متن، هر متنی، کار پیچیده‌ای است. این پیچیدگی جنبه‌های مختلف دارد. بخشی از پیچیدگی مربوط به نویسندهٔ متن است، بخشی دیگر مربوط به خود متن، و بخش سوم مربوط به خواننده. بخشی از انقلابی که در پدیدهٔ خواندن پیدا شده، مربوط می‌شود به اینکه خواننده چه ارتباطی با متن پیدا می‌کند. خواننده و ذهنیت او، بر اساس سوابق شخصی، تاریخی و اجتماعی و جنسی او اهمیت پیدا می‌کنند. در واقع خواننده اگر می‌خواهد متن را بفهمد جز منابع وجودی خود، چیز دیگری در اختیار ندارد. در واقع به تعداد خواننده‌های متن، متن داریم. یک متن، فقط یک متن نیست، بلکه متن‌هاست.

۲ــ یک منتقد فمینیست آمریکایی در مقاله‌ای تحت عنوان «خواندن خودمان: به سوی تئوری فمینیستی خواندن»، اعتراضی شدید به نوع متن‌خوانی «وین بوث»[2]، یکی از مهم‌ترین منتقدان پنجاه سال اخیر ادبیات آمریکا می‌کند. «وین بوث» در خطابهٔ ریاست انجمن زبان جدید آمریکا، نوع خواندن خود از متن را توضیح می‌دهد. اعتراض منتقد فمینیست به او از این بابت است که وین بوث متن را به عنوان یک خوانندهٔ مرد سفیدپوست می‌خواند و در واقع او خود را در متن می‌خواند. این متن مَردْ ــ مدار است. «هلن سیکسوس»، متفکر و رمان‌نویس فرانسوی، این نوع خواندن را «احلیل‌مدار»[3]

خوانده است. مرد موقع خواندن متن جنسیت خود را در آن دخالت می‌دهد، و چون با نادیده گرفتن و یا تخفیف دادن زن به موجودی دست دوم و خنثی، به بخش عظیمی از بشریت خیانت می‌کند، در واقع، خواننده‌ای است که به متن خیانت می‌کند. حذف این نوع خواندن متن یکی از هدفهای اساسی فمینیسم مترقی است، چرا که از این نوع خواندن، زن، بینش او، پیش‌تاریخ زن، سرگذشت و سرنوشت زن حذف شده است.

در همان مقاله، همان فمینیست آمریکایی، «ملکم ایکس»، انقلابی سیاهپوست آمریکایی را در حال خواندن متون تاریخی در زندان نشان می‌دهد. این نیز تجربهٔ بسیار مهمی است. «ملکم ایکس» هنگام خواندن آثار «ویل دورانت» و «آرنولد توین‌بی» می‌بیند تاریخ سیاهان جهان، توسط سفیدپوست‌ها از بسیط خاک حذف شده است:

> «به تدریج چشمم باز شد، گشادتر و گشادتر شد، و دیدم که چگونه مردان سفید جهان حقیقتاً عین شیاطین رفتار کرده‌اند، و همهٔ مردمان غیرسفید جهان را غارت کرده‌اند، به آنها تجاوز ناموسی کرده‌اند، خونشان را ریخته‌اند و خونشان را خالی کردند... هرگز فراموش نمی‌کنم که وقتی شروع به خواندن دهشتناکی کامل بردگی کردم، چقدر تکان خوردم... مدهش‌ترین جنایت جهان، گناه سفید و خونی که به دست مرد سفیدپوست ریخته شده، همه تقریباً باور نکردنی است.»

این نیز یک نوع خواندن است. ملکم ایکس عملاً درک می‌کند که از تاریخ جهان هر چه مربوط به سیاه بوده، از بین برده شده است. این خواندن در واقع ضد خواندن است. خوانندهٔ متن با نیت نویسندهٔ متن به مبارزه برمی‌خیزد. در واقع اگر از متن «وین بوث» در مرحلهٔ اول زن حذف شده، در مرحلهٔ دوم سیاه پوست و همهٔ اقوام غیرسفید هم حذف شده‌اند. پس خواندنی از نوع دیگری هم باید باشد.

نوع سوم خواندن را به خواندن متن توسط ویرجینیا وولف تخصیص می‌دهد. در کتاب *اتاقی از آن خود* وولف می‌کوشد تصویر زن را در میان آثار فلاسفه، مورخان، و نویسندگان پیدا کند ولی بالاخره به این نتیجه می‌رسد که نمی‌توان به استادان مرد، به مورخان مرد، به شاعران مرد در مورد حقیقت هستی زن اعتماد کرد. زن باید به مطالعهٔ زن بپردازد. طبیعی است که برای این کار احتیاج به درآمدی از آن خود دارد و نیز اتاقی از آن خود. بدین ترتیب زن، خوانندهٔ زن می‌شود.[۴]

تقسیم‌بندی این فمینیست آمریکایی از فرق بین خواندن آثار توسط مردان و خواندن

آثار زنان توسط زنان در همین جا پایان می‌یابد. گرچه مطالعهٔ خود موضوع ادامه پیدا می‌کند، و تئوریسین آمریکایی نشان می‌دهد که شیوه‌های خاصی برای خواندن متون، هم متون مردان و هم متون زنان وجود دارد، ولی به نظر من یک مقوله از ذهن منتقد تئوریسین دورمانده است. ما مرد سفید را داریم، مرد سیاه را داریم، زن سفید را داریم، ولی در این مقوله از زن سیاه خبری نیست. و در این جاست که ما می‌رسیم به برندهٔ جایزهٔ نوبل امسال، خانم تونی ماریسون، زن سیاهپوستی که در طول سی سال گذشته، چند تا از بهترین رمان‌های معاصر جهان را نوشته است، کسی که موضوع اصلی همهٔ کتابهای او، سیاهپوستان، بویژه زنان سیاهپوست آفریقایی‌تبار آمریکایی است.

۳ـ خانم تونی ماریسون به حق این جایزهٔ بزرگ را به خود تخصیص داده است. اعلام این جایزه درست در موقعی صورت گرفت که رئیس‌جمهوری آمریکا اعلام می‌کرد که نیروهای بیشتری را به سومالی اعزام خواهد کرد. رئیس‌جمهور پیش از اعلام این خبر به خبرنگاران گفت که قبل از صحبت راجع به سومالی می‌خواهد خبر خوبی را به ملت آمریکا بدهد و آن اینکه «باز هم یک آمریکایی دیگر، یک آمریکایی بزرگ، برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل شده است: خانم تونی ماریسون، که از دوستان «هیلری» [زن رئیس‌جمهوری] و من است.» انگار رئیس‌جمهوری آمریکا فراموش می‌کرد که اعتبار تونی ماریسون، علاوه بر توانایی او در نوشتن رمان‌های خوب، نیز مربوط به این اصل اساسی می‌شود که او خواسته است آن ریشه‌های اصلی و انسانی‌تبار آفریقایی خود را که سفیدها به انهدام آن قیام کردند، از طریق رمان‌های خود به رؤیت جهانیان برساند؛ و رئیس‌جمهوری آمریکا با فرستادن نیرو به سومالی برغم تمجید از کار او، دقیقاً دست به همان کار در مورد شخصیت‌های رمان‌های خانم ماریسون می‌زد که در طول این دو قرن گذشته آمریکاییهای برده‌دار و اروپاییهای استعمارگر سفیدپوست در مورد سیاهان زده بودند. اگر قرار باشد حرفهای کلینتون را هم به عنوان یک متن بخوانیم، باید بگوییم: هم می‌توان کشت و هم می‌توان از کسی که راجع به کشتگان رمان می‌نویسد تمجید کرد. تونی ماریسون زوال اخلاقی و انسانی همان سفیدهایی را نشان داده است که کلینتون می‌خواهد برگردهٔ سومالی سوار کند.

گفتیم که به آن سه نوع خواندنی که آن فمینیست آمریکایی پرداخته، می‌توان یک نوع دیگر هم اضافه کرد و آن تصوری است که زن سیاهپوست از خود دارد. سروکار ما در این‌جا با جهان‌بینی جریحه‌دار شدهٔ تاریخی است، نه جهان‌بینی زن سفیدپوستی مثل ویرجینیا وولف که به دنبال اتاقی از آن خویش است، نه جهان‌بینی مرد سیاه‌پوستی مثل

«ملکم ایکس» که تاریخ جهان را خالی شده از مردان سیاه و شکوه زندگانی آنان می‌بیند و علیه آن قیام می‌کند، بلکه جهان‌بینی جریحه‌داری که علاوه بر سیاه بودن، ستمی مضاعف را به عنوان زن سیاه تحمل می‌کند. جهان تونی ماریسون در کلیات چنین دنیایی است، و این دنیای همهٔ نویسندگان سیاه‌پوست آمریکا می‌تواند باشد. ریشهٔ بردگی مضاعف، مقاومت در برابر ستم مضاعف، و بیان آن ریشه و آن مقاومت و پایداری در برابر آن ستم. موضوع در کلیاتش روشن است. ولی آنچه تونی ماریسون را از بقیهٔ نویسندگان زن سیاهپوست جدا می‌کند، لحن بیانی است که برغم مظلومت موضوع آن، سخت به شعر درونی روان آن مظلوم آمیخته است. منتهی این شعر درونی، زبان لفاظی، زبان تصویرهای خیالی، زبان تجمل «ادبی» نیست، بلکه زبانی است پرسیلان، فتنه‌گر، آشوب‌آفرین، بشدت موسیقایی و پر ضرباهنگ، که مدام پیش می‌تازد و صفحات درخشانی را بر واقعیت‌گرایی جادویی ادب جهان سوم آمریکای شمالی ـ آری جهان سوم آمریکای شمالی ـ می‌افزاید. زبانی که می‌خواهد هویتی هنری را به جای آن هویت دستخوش تجاوز شدهٔ قبلی بگذارد، هویتی جادویی که از جهان تاراج کنندهٔ کنونی، سهمی سالم ـ دستکم در عالم هنر ـ برای خود می‌خواهد؛ هویتی که سراسر کاخهای ظلم فلسفه‌های مَردْ ـ مدار و سفید مدار سنت تفکر اروپایی و آمریکایی را به مبارزه می‌طلبد و با تپش و شعشعهٔ درخشان قارهٔ سیاه در نثر، خشونت چندین قرنی را، از طریق ارائهٔ شعری خشن و زیبا و زن ـ مدار و به همین دلیل انسان مدار، پاسخی شایسته تعبیه می‌کند. نثری که پس از درونی کردن زیباترین نثرهای آمریکا و اروپا در قرن بیستم ـ «مالی» در *اولیس* جویس، رمان‌های «سلین» و طبیعت پرآهنگ نثر سیاهان مظلوم و زیبای فالکنر، از درون این قهرمان خیال جادویی و مالیخولیایی دوقارگی و دوشقگی، بپا می‌خیزد و صفحات رمان اواخر قرن بیستم جهان را متلالی می‌کند. شیوهٔ بیانی که در خور پاسداری و شایستهٔ ستایش و تجلیل است. آری امسال، جایزهٔ نوبل به فردی شایسته مفتخر شده است.

«من محبوبم و او مال من است. «سز» همان است که گل می‌چید، گلهای زرد در آن جای پیش از دولا شدن. از برگ‌های سبز جداشان کرد، حالا روی لحاف‌اند در جایی که ما می‌خوابیم. می‌خواست به من لبخند بزند که مردهای بی‌پوست آمدند و ما را با مردگان به زیر آفتاب بردند و مردان را راندند توی دریا. «سز» رفت توی دریا. رفت آن تو. فشارش ندادند. رفت

آن‌جا داشت آماده می‌شد به من لبخند بزند و وقتی که دید مردگان را به دریا رانده‌اند او هم رفت و مرا پشت سرگذاشت بی‌صورتی و بی‌صورت او. «سزا» صورتی است که من در آب در زیر پل پیدا و گمش کردم. وقتی که رفتم تو، دیدم که صورت او به سوی من می‌آید، و صورت من هم بود. می‌خواستم بپیوندم. کوشیدم بپیوندم، ولی او درون تکه‌های نور در بالای آب رفت. باز گمش کردم، ولی خانه‌ای را که او به من به نجوا گفت پیدا کردم، و آنجا بود، و بالاخره لبخند می‌زد. خوب است و نمی‌توانم دوباره گمش کنم. فقط می‌خواهم بدانم چرا در جایی که ما دولا شده بودیم او رفت توی آب؟ چرا این کار را وقتی که می‌خواست به من لبخند بزند کرد؟ می‌خواستم در دریا به او بپیوندم ولی نمی‌توانستم تکان بخورم؛ می‌خواستم وقتی که گل‌ها را می‌چید به او کمک کنم، ولی ابرهای دود انفجار کورم کرد و او را گم کردم. سه بار گمش کردم: یک بار با گلها به علت ابرهای پر سروصدای دود؛ یک بار وقتی که به جای لبخند زدن به من رفت توی دریا؛ یک بار در زیر پل وقتی که رفتم به او بپیوندم و او به طرف من آمد و لبخند نزد. او به من نجوا کرد، من و من کرد و شنا کرد و رفت. حالا در این خانه پیدایش کرده‌ام. به من لبخند می‌زند و صورت خودم است که لبخند می‌زند. دیگر گمش نخواهم کرد. مال من است.

...

راستش را بگو. از آنور نیامدی؟

آره. من آنور بودم.

به خاطر من آمدی؟

آره.

تو مرا به یاد می‌آری؟

آره. تو را به یاد می‌آرم.

هرگز فراموشم نکردی؟

صورت تو مال من است.

مرا می‌بخشی؟ می‌مانی؟ حالا در امانی؟

مردهای بی‌پوست کجایند؟

آنور. دور دورها.

می‌توانند بیایند این تو؟
نه. آنها یک بار سعی کردند بیایند تو، ولی من جلوشان را گرفتم. دیگر هیچ‌وقت برنمی‌گردند.
یکی از آنها توی خانه‌ای بود که من بودم. اذیتم کرد.
دیگر اذیت بی‌اذیت.
گوشواره‌هایت کجاست؟
ازم گرفتند.
مردهای بی‌پوست گرفتند؟
آره.
می‌خواستم کمکت کنم ولی ابرها نگذاشتند.
این‌جا ابری در کار نیست.
اگر قلادهٔ آهنی دور گردنت بیندازند، با دندان می‌کنمش.
محبوب.
یک سبد گرد برایت درست می‌کنم.
تو برگشتی. تو برگشتی.
به من لبخند می‌زنی؟
نمی‌بینی لبخند می‌زنم.
عاشق صورت توام.

دوروبر نهر بازی می‌کردیم.
من توی آب بودم.
در زمان آرام، بازی می‌کردیم.
ابرها پر سروصدا بودند و مانع می‌شدند.
وقتی لازمت داشتم، آمدی با من باشی.
صورتش را لازم داشتم تا لبخند بزنم
فقط صدای نفس را می‌شنیدم.
نفس کشیدن رفته. فقط دندان‌ها مانده.
گفت اذیتم نمی‌کنی.
اذیتم کرد.

من ازت حمایت می‌کنم.
من صورتش را می‌خواهم.
او را زیادی دوست نداشته باش.
من او را زیادی دوست دارم.
مواظبش باش؛ می‌تواند بهت رؤیا بدهد.
می‌جود و می‌بلعد.
وقتی که موهایت را می‌بافد، نخواب.
او خندیدن است؛ من خنده‌ام.
من مواظب خانه‌ام؛ مواظب حیاطم.
ترکم کرد.
بابا دارد به سراغمان می‌آید.
چیزی داغ.

محبوب
تو خواهر منی
تو دختر منی
تو صورت منی؛ تو منی
دوباره پیدایت کرده‌ام؛ پیش من برگشتی.
تو محبوب من
مال منی
مال منی
مال منی

شیر تو را دارم
لبخند تو را دارم
مواظبت خواهم بود

تو صورت منی؛ من توام. چرا من را که توام ترک کردی؟
دیگر ترکت نمی‌کنم
دیگر هرگز ترکم نکن
تو هرگز دیگر ترکم نمی‌کنی

رفتی توی آب
خونت را نوشیدم
شیرت را آوردم
یادت رفت لبخند بزنی
دوستت داشتم
اذیتم کردی
پیش من برگشتی
ترکم کردی

منتظرت شدم
مال منی
مال منی
مال منی[۵]

۴ــ زن سیاهپوست آفریقایی ـ آمریکایی از چه سنتی استفاده می‌کند؟ طبیعی است که این سنت، واحد نمی‌تواند باشد. نخست سنت تجربهٔ سفر از آفریقا به آمریکاست که در بردگی، در بیان دردها و رنج‌های بردگی، در واقعیت دردناک زندگی در آمریکا به عنوان کالا و نه انسان، تجلی می‌کند. بعد، سنت مبارزه علیه این کالا شدگی و بردگی است. چنین دردی و چنین مبارزه‌ای، ادبیات کتبی و شفاهی خود و آیینها و مراسم خود را دارد. همانطور که این درد، دردهای متحد خود را دارد و مبارزه، مبارزه‌های متحد خود را. همهٔ ستمدیدگانِ جهان سهمی از آن کالا شدگی، نفلگی و از خود بیگانگی دارند، و همه سهمی از مبارزه علیه نیروهای ستمگر را. با این فرق که رنگ پوست سیاه، در مورد سیاهپوستان قوزبالاقوز شده است. سنت دیگر؛ سنت اروپایی ــ آمریکایی است. در این تردیدی نیست که برای نویسندهٔ سیاهپوست امروز آفریقایی ــ آمریکایی، سنت اروپایی ــ آمریکا ــ از هومر تا الیوت و جویس و فالکنر ــ سنت ارزنده‌ای است. از ترکیب تجربهٔ آفریقایی ــ آمریکایی و فرم‌سازی و بطور کلی فرمالیسم اروپایی ــ آمریکایی، تجربهٔ ادبی نویسندهٔ سیاهپوست آمریکایی صورت نهایی خود را پیدا کرده است. بر این تجربه در جهان معاصر آمریکا، باید تجربهٔ نهضت ضد جنگ، نهضت حقوق مدنی، و نهضت تساوی حقوق زن و مرد را نیز افزود. در مورد نویسندهٔ زن سیاهپوست ــ از نوع الیس واکر ــ برندهٔ دو جایزهٔ پولیتزر ــ و تونی ماریسون ــ برندهٔ

جایزهٔ منتقدان ادبی آمریکا، برندهٔ جایزهٔ پولیتزر و برندهٔ جایزهٔ نوبل امسال، تجربهٔ فمینیسم جهانی، بویژه فمینیسم سیاهپوستان را باید افزود. به این معنا، این نویسندگان، علاوه بر اینکه مثل توماس پینچون، سموئل بکت، کرت وانه‌گوت، جان بارث و ریچارد براتیگان، در جرگهٔ «پست‌مدرنیست»های جهان به شمار می‌آیند» [«اگر تأثیرات پست‌مدرنیسم به معنای قطعه‌قطعه شدن، حذف تاریخیت و فقدان تاریخیت باشد، پس ادبیات سیاهپوست همیشه پست‌مدرنیست بوده است» (تونی ماریسون)] سنت جدی فمینیسم جهانی را هم تحت عنوان فمینیسم سیاهان به آن سنت‌ها افزده‌اند، همانطور که ماریسون پس از اعلام خبر جایزه، خشنودی خود را بیشتر از این بابت ابراز کرده است که زن است، سیاهپوست و آفریقایی ـ آمریکایی است؛ و این، به معنای قرار دادن رمان‌های خود در پس زمینهٔ جدی‌ترین حرفها راجع به ادبیات معاصر جهان، بویژه سیاهان. بدیهی است که چنین سنت‌هایی گاهی با هم در تعارض شدید هستند، مثلاً سنت تفکر اروپایی ـ آمریکایی و سنت تجربهٔ حسی و دردآلود آفریقایی ـ آمریکایی؛ ولی هیچ ترکیبی بدون حذف بخشهایی از اجزای متشکلهٔ آن ترکیب عملی نبوده است، و این ترکیب نیز استثنایی بر آن قاعدهٔ کلی نمی‌تواند بود.

کافی است نظر هگل را دربارهٔ آفریقا، با نظر هلن سیکسوس فمینیست معروف فرانسوی دربارهٔ آن قاره مقایسه کنیم. هگل آفریقا را «سرزمین کودکی» بشریت خوانده است. این اندیشهٔ نژادپرستانه و کودکانه، تقریباً بر ذهنیت بسیاری از متفکران سفیدپوست حاکم بوده است. هلن سیکسوس آفریقا را به صورت زن جهانی می‌بیند که باید زن و مرد را یکسان آزاد کند. بین اندام آفریقا و اندام جهان، و اندام زن نزدیکی ظریفی می‌بیند. گرچه فمینیست‌های سیاه چندان با این تعبیر موافق نبوده‌اند، ولی نمی‌توان این نکته را نادیده گرفت که فمینیسم جهانی به دنبال توهم‌زدایی از ذهنیت حاکم بر متفکران غربی در مورد هم زن و هم آفریقاست.

«کادیاتوکانه» که در مقالهٔ زیبای خود تحت عنوان، «عشق، عزا و استعاره» تفسیری دقیق از موقعیت فمینیست‌ها در ارتباط با محتوای عنوان مقالهٔ خود نوشته است، پس از بررسی *آبی‌ترین چشم*، یکی از رمان‌های تونی ماریسون، راجع به **محبوب**، معروف‌ترین رمان «ماریسون» می‌نویسد:

«مثلاً اندام زنانه‌ای که در **محبوب** از آب سربرمی‌آورد، اندامی است که مرگ، خشونت و عزا آن را شکل داده‌اند، اندامی است که پی‌های خانه را

به لرزه درآورده است، اندامی است که هوس را شکل می‌دهد و به بستر می‌اندازد، وحدت‌های عشق را آشفته می‌کند و دیگرباره خشم‌های مرگ را بر زندگان مستولی می‌کند. نامش، استعاره‌ای برای اجتماع بر سر گور، مرگش ضرورتی از عشق، عصیان مجددش، گذشته را به مثابهٔ قیامت جسمانی و تجربهٔ زنانه را بمثابهٔ تجسد تواریخ در حال، دوباره به هم می‌آمیزد. درد است که ادامهٔ حیات می‌دهد و خود را در واقعیت جسمانی می‌فشرد و از طریق خلاقیت و انهدام آفرینی عشق در جاهای ملموس سکنی می‌گزیند. محبوب بنیان نظریهٔ جهان‌بینی سیاهان از اندام و از خانه را به عنوان واقعیتهایی که در قالب تجربیات گذشته شکل می‌پذیرند، می‌ریزد، تجربیاتی که بر جایگاه خود در زمان حال از طریق اقتضاهای اندوه و خشم تأکید می‌ورزند.»[۶]

تونی ماریسون که در سال ۱۹۳۲، در اوهایو به دنیا آمده، بردگی سیاه را در شکل‌های گوناگون آن در آثارش ترسیم کرده است. ولی مسئله به این سادگی هم نیست رسوخ در این شکل‌های تجربه، استخراج شکل‌های هنری آنها، ترکیب این شکل‌ها با قدرتمندترین شکل‌های بیان «رمان»ی، و ارائهٔ همه این دست‌آوردها در زبان‌های تغزلی و خشمبار، و در همه حال اندام آفریقای زن را در همهٔ زوایای زیبای آن، هم معرفت‌های جسمانی و هم شوق‌های اشراقی و ظهوری آن، در برابر متعالی‌ترین دیدگان هنری جهان نگه داشتن، او را به سوی پیروزی در خلق رمان‌هایی حرکت داده‌اند که اینک در کنار مرد *نامریی* رالف الیسون، نویسندهٔ بزرگ سیاهپوست، و کارهای الیس واکر و آنجلا مایو، در شمار آثار بزرگ ادبیات‌روایی است. هدف اصلی همهٔ این آثار استعمارزدایی از ذهن، استثمارزدایی از انسان، و تبدیل کردن درد و رنج بشری به لذت پرشور هنری است.

تنهایی‌ای هست که می‌توان نوسانش داد. بازوها ضربدر، زانوها بالاکشیده، نگه داشته شده، ادامه دهنده، این حرکت، عکس حرکت کشتی، نوسان دهنده را صاف می‌کند و در برمی‌گیرد. از نوع درونی است ــ چسبان مثل پوست. بعد تنهایی‌ای هست که می‌چرخد. هیچ نوسانی نمی‌تواند سرجا نگهش دارد. زنده است، سرخود. چیزی خشک و پخش شونده که صدای پای خود آدم که می‌رود انگار از جای دوری می‌آید.

همه می‌دانستند چه خوانده می‌شد، ولی کسی در جایی نمی‌دانست نامش چیست. از یاد رفته و به حساب نیامده، گمش نمی‌توان کرد، چرا که کسی به دنبالش نیست، و اگر هم کسی دنبالش باشد، چطور می‌توانند صدایش بزنند، وقتی که نامش را نمی‌دانند؟ گرچه دعوی دارد، کسی دعوی او را ندارد. در جایی که سبزهٔ بلند باز می‌شود، دختری که منتظر بود دوستش داشته باشند و بگرید ننگ در اندامهای جداگانه‌اش چنگ می‌گشاید، تا خندهٔ جونده آسان‌تر بتواند تا آن ته او را ببلعد.

قصه‌ای نبود که دهان به دهان برود.

مثل رؤیایی بد فراموشش کردند، پس از آنکه قصه‌هاشان را بافتند، آنها را شکل دادند و بزک کردند، آنهایی که آن روز در ایوان او را دیدند شتابزده و عمداً فراموشش کردند. آنهایی که با او حرف زده بودند، با او زندگی کرده بودند، عاشق او شده بودند، دیرتر توانستند فراموشش کنند، تا اینکه متوجه شدند حتی کلمه‌ای از آنچه را که او گفته بود نمی‌توانستند بیاد بیارند و یا تکرار کنند، و شروع کردند به باور کردن اینکه جز آنچه آنها خود فکر می‌کردند، او اصلاً حرفی نزده بود. پس، در پایان، او را هم فراموش کردند. به یاد آوردن غیرعاقلانه می‌نمود. هرگز ندانستند که او در کجا و چرا دولا شد، و صورت زیر آبی که او آنطور می‌خواست مال که بود. در جایی که خاطرهٔ لبخند او در زیر چانه‌اش می‌توانست باشد و نبود، قفلی بسته بود و گلسنگ شکوفهٔ سبز سیبی‌اش را به فلز چسبانده بود. چه چیز او را به این فکر انداخته بود که ناخن انگشتهایش می‌تواند قفل‌هایی را باز کند که باران بر آن می‌بارد؟

قصه‌ای نبود که دهان به دهان برود.

پس فراموشش کردند. مثل رؤیایی ناخوش در خوابی آشفته. ولی گهگاه، وقتی آنها بیدار می‌شوند، خش‌خش دامنی ساکت می‌شود و گرههای انگشتی که در خواب، آهسته از روی گونه‌ای می‌لغزید، انگار متعلق به خفته می‌شود. گاهی عکس دوست نزدیکی یا خویشی ــ که زیاده از حد بدان نگاه شود ــ جابه‌جا می‌شود و چیزی آشناتر از خود آن صورت عزیز

در آن جا تکان می‌خورد. اگر بخواهند می‌توانند به آن دست بزنند، ولی چنین کاری را را نمی‌کنند، چرا که می‌دانند اگر چنین کاری را بکنند اوضاع هرگز دیگر مثل سابق نخواهد بود.

قصه‌ای نیست که دهان به دهان برود

آن پایین کنار نهر پشت ۱۲۴، جای پاهایش می‌آیند و می‌روند، می‌آیند و می‌روند. آنقدر آشنایند. اگر بچه‌ای یا آدم بزرگی پاهایش را در آن جای پاها قرار بدهد، اندازهٔ آن پاها خواهند بود. پاها را از آن ردپاها دربیارید آنها دوباره ناپدید می‌شوند، انگار کسی هرگز پا به آنجا نگذاشته بود. بتدریج هر نشانه‌ای از بین می‌رود، و آنچه فراموش می‌شود، فقط جای پاها نیست، ولی آب هم هست و هر چیزی که آن پایین هست. بقیه هواست. نه نفس از یاد رفته و به حساب نیامده، ولی باد در لبهٔ شیروانی‌ها، و یا یخ بهاره که بسرعت زیاد آب می‌شود. فقط هوا. بی‌شک داد و قال برای بوسه‌ای نیست.

محبوب.»[۷]

و جان لنرد، منتقد معروف می‌نویسد: «نمی‌توانم بی‌آن [محبوب] تصور ادبیات آمریکا را بکنم.»

۷۲/۷/۱۹ ـ تهران

پی‌نوشتها

1- Hélène Cixous, "Sorties", in *Modern Criticism and Theory*, Edited by David Lodge, (Longman, London, 1988), pp. 286-293.

2- Wayne Booth.

3- Phallocentric.

4- Patrocinio P. Schweickert, "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading", in *Gender and Reading*, Edited by Elizabeth A. Flynn and Patrocino P. Schweickert, (The Johns Hopkins University Press, Baltiomore, Maryland, 1986), pp. 31-62.

5- Toni Morrison, *Beloved*, (New American Library, New York, 1987), pp. 214-217.

6- Kadiatu Kanne "Love, Mourning and Metaphor", in *New Feminist Discourses*, Edited by Isobel Armstrong. (Routledge, London, 1992), pp. 136-153.

7- Toni Morrison, *Beloved*, pp. 274-75.

اوج اوجی در کجاست؟

هوای باغ نکردیم
(برگزیدهٔ اشعار)
از منصور اوجی،
به انتخاب هوشنگ گلشیری،
۳۲۸ صفحه، انتشارات نوید، شیراز،

۱ــ هنوز متن کامل یادداشت هوشنگ گلشیری بر شعرهای منصور اوجی چاپ نشده است. از یادداشت آخر کتاب هم چیزی نمی‌توان فهمید. تا آن روز، شعرها را داریم و مقدمهٔ خود اوجی را، با پاره‌ای قولها که اوجی به نقل از حرفهای دیگران در مقدمهٔ کتابش آورده است. در ضرورت وجود این کتاب و چاپ برگزیده هرگز نباید تردید کنیم. کوشش اوجی در حوزه‌هایی علاوه بر حوزهٔ شعر خودش نیز پیوسته در برابر ماست، بویژه در کتاب بسیار باارزش شعر امروز فارس، با عنوان «در روشنای صبح» که به انتخاب اوجی است و پر از شعرهای بسیار خوب، از آتشی، باباچاهی، برمکی، بنیاد، خضرائی، و حتی ــ خوشبختانه یکی دو شعر خوب از پرویز خائفی، که نشان‌دهندهٔ حسن انتخاب اوجی است و نیز ظرفیت مخفی و مستور خود خائفی ــ که ایکاش از آغاز، او به شعرهایی از این دست دل می‌سپرد. پس همت اوجی، هم در کاری که برای خود می‌کند و هم در کاری که برای دیگران، مأجور و مشکور است. و نشان‌دهندهٔ این که اوجی از جوانی پایان‌ناپذیری بهره برده که حالا بهره می‌دهد هم به خود او، و هم به دیگران، و این نکته را من به عنوان یک حق و حقیقت می‌گویم که شعر گفتن در

شهرستان، و شناور ماندن در پایتخت بسیار دشوار است، و حسن سلوک، ارتباط زیبا و خوش عمومی، فروتنی ذاتی و جبلی اوجی، بر این دشواری، چیره شده است. اوجی در همه جا شعر دارد. پرنده، خروس، طاووس، سنگ، قبر، آه، نمادهای دائمی او، در همهٔ مطبوعات کشور، بویژه ماهنامه‌های تهران پراکنده است، و هیچکس تا حال به شعر اوجی دست رد نزده است. آدمی با خلق و خوی اوجی نظیر ندارد. حتی اگر خلاف رأی او چیزی بنویسی و احیاناً ایرادی بگیری، حداکثر به گله‌ای اکتفا می‌کند، در جایی که دیگران شمشیر می‌کشند.

۲ــ در جایی دیگر، پاره‌ای از ایرادهای شعر اوجی را برشمرده‌ام. قصدم در این‌جا بر شمردن مجدد آن ایردها نیست. یکی به دلیل اینکه تکرار مکررات خواهد بود، و دیگر اینکه اگر من اشتباه کرده باشم، ظلم مضاعف خواهد بود. خواننده می‌تواند به آن ایرادها در طلا در مس (چاپ جدید) مراجعه کند،[1] و آنچه را که من اکنون به اختصار می‌گویم، مکمل آنها بداند. بهر طریق، ایکاش اوجی این برگزیده را به نصف آن تقلیل می‌داد. علتش این است که من احساس می‌کنم وقتی که یک شعر اوجی را خوانده‌ام، انگار شعر بعدی را هم خوانده‌ام. پس بهتر این بود که دستکم از هر دو شعر، یک شعر انتخاب می‌شد. بر طراوت کتاب افزوده می‌شد. مقالهٔ کوتاه گنجایش آن را ندارد که مثال بدهم. دوست دارم مثال را از نوع شعری بدهم که حتماً ــ اگر اوجی می‌خواست حتی فقط بیست شعر از کل مجموعه را حفظ کند ــ باید آن را می‌آورد. به دلیل اینکه در آنجاست که شعر او زیبا می‌شود. مثالی از آن شعر خوب می‌دهم. مثالی از آن بهتر را خواهم آورد. و حتی بهترین مثال را هم خواهم آورد.

حافظه بی‌خاطرات لوح سیاهی‌ست
عهد جوانی گلی‌ست سرخ‌تر از سرخ
در چمن صبح

شب همه شب بی‌چراغ ماه نشستیم
در بغل ترس
صبح نیامد
وان شب تاریک
ثانیه‌ها را در آب ظلمت خود شست
خاطره را نیز

*

پیری ما را عزیز بی‌سببی نیست
هیچ به یادم نمانده زان چمن صبح!
ص ۳۰۰، حافظه بی‌خاطرات

این شعر خوش‌ساخت است، ولی تقریباً همهٔ عناصر سازندهٔ آن، مأنوس هستند. شاعر باید عناصر و پدیده‌های بظاهر منثور زبان و زندگی را به سطح شعر ارتقا دهد. فرم، برخلاف تصور اوجی در مقدمه، از تکرار چند صوت «ح» و «ه» و تشکل نسبی که از دستاویز آن بوجود می‌آید، نیست. شعر دیدن شعر در غیرشاعرانه‌هاست. اغلب طرحهای کوتاه اوجی از اشیای آشنا با زبان آشنای شاعرانه ساخته شده. به محض خواندن این قبیل پدیده‌های آشنای شاعرانه، عده‌ای می‌گویند: به‌به! طرح زیر شعر نیست:

جیرجیرک توی تاریکی
او به یاد کیست، کاین‌گونه بلند، یک نفس می‌خواند؟
او به یاد کیست، کاین‌گونه مدام؟

جیرجیرک توی تاریکی، آه!
ص ۲۹۳، «جیرجیرک»

ولی طرح زیر شعر است. اسم شعر را هم جزو شعر بدانید: آبادان / آبان ۵۹ (۲)

از زنده‌ها
تنها دو سگ
از طول رودخانه گذر می‌کنند
در صبح زود
و جای پایشان گم می‌شود
در مه
و جای پای من
و جای پای مرغک سقا
آه تنها دو سگ

از زنده‌ها!...

ص ۲۹۴

«آه» را حذف کنید و بخوانید. شعر کامل است. وقتی که شاعری می‌گوید: «ما پیرهن از تبر نپوشیدیم / ما پیرهن از درخت پوشیدیم»، بقیهٔ شعری را که این دو سطر از آن گرفته شده نباید بگوید. و از این سطرها فراوان می‌توان یافت.

۳ـ ولی شعری که عالی نیست، بلکه کامل است، «اما ـ»ست. اولاً، اشیای شعر بیگانه‌اند؛ ثانیاً تقابل دو بخش، ناگهانی است؛ ثالثاً، حس حدوث بر آن حاکم است. در حالیکه در پاره‌ای از شعرهای اوجی، حالتی از رفع تکلیف وجود دارد: یعنی چون من شاعرم باید در برابر همه چیز از خود تأثر نشان بدهم. نه! سکوت کن، تا ده شعر در یک شعر چکیده شود. برای عمیق شدن درد، زمان لازم است. شعر باید خودش بیاید. نگو، گفته شو!

من گاو را ندیده‌ام، اما ـ
من دیده‌ام تمامی میدان را
و لحظه‌های وحشت بازی را
و شاخضربه‌های او را
و دیدگان باز هیاهورا.

با بادهای گرمش
شب می‌رسد کویری
و زخمهای کهنهٔ جانم را
تیزاب می‌گدازد.
یک جرعه آب!

یک جرعه آب!

ص ۱۹۰

۴ـ وقتی که شاعری می‌گوید: «ای عمر ناتمام تو بر شانه‌های ما»، و غرضش مرگ نویسندهٔ چهل و شش ساله‌ای به نام جلال آل‌احمد است، دیگر نباید بگوید: «در جلوهٔ جلال چه زیبنده می‌روی». آن مصرع اولی عالی نیست، ولی شعر است؛ دومی آشنا و کهنه است. مسئله این است که آیا فرم را از استمرار در تصاویر بسازیم؟ از تقابل تصاویر

بسازیم؟ و یا نه. همه چیز را داشته باشیم، و تصویر را ـ اگر می‌خواهیم تصویر بسازیم، در مقطع سپیده‌دم تصویرآفرینی قرار بدهیم، انگار نخستین‌بار است که به ذهن انسان، تصویر خود را تابانده است، و پیش از او، نه فکر تصویر و نه تصویر، وجود نداشته‌اند. ولی این فقط یک اصل از آفریدن شعر است، نه کلش. شعر جدید از استمرار تصویر توصیفی بوجود نمی‌آید. بلکه ذهن دقیقاً با شیوهٔ پدیدارشناختی تا بخواهد از مقطع سپیده‌دم یک تصویر بلند شود و به پرواز درآید، پرواز دیگری آن را با مقطع سپیده‌دم خود قطع کند، و به جای آنکه تصاویر، بطور مستمر حرکت کنند، که بهر طریق، به معنای حرکت محتوا خواهد بود، برشهای این مقاطع سپیده‌دمی و چرخشها و افت و خیزهای آنها با هم فرم شعر را بوجود آورند. نگاه کنید به این نوشتهٔ اوجی که شعر نیست، پیش‌شعر هم نیست، بلکه تعدادی مفهوم است که با استمرار به دنبال هم آمده است.

در ته درّهٔ دنیا کوری
بر درختی که فروافتاده است
و فروپوسیده است
تکیه داده است و می‌خواند
و صدایش می‌گیرد و می‌پیچد:
«می‌نشینم که تبر آید
یا بهار آید و بیداد کنم!»
در ته درهٔ دنیا کوری‌ست!

ص ۲۷۱

این هنوز شعر نیست. و طبیعی است که ما چیزی را که شعر نیست، نمی‌توانیم تبدیل به شعر کنیم. ولی بیاییم بر سر شعری که اوجی در «قاهره» در «موزهٔ مومیایی» گفته است و عنوانش «در تشنگی» است.

خفته است
در بین ما که کهنه و غائب می‌چرخیم
در غرفه‌های موزه.
خفته است
با کاکلی سیاه

زیباتر از تمام گیاهان آبزی...
گویی هزار سال و هزاران سال بر او نرفته، هیچ ــ
این مرد مومیائی
غرق غرق
آری منم که ازمیانهٔ شنها گذشته‌ام
در خشکسالی
سالی که مصر را، ملخ از ریشه خورد و برد
و نیل
شنزار شد

با وحشتی به قدمت تاریکی
خم می‌شوم
و
دور از نگاه تیز نگهبانان
زیر گلویش را می‌بوسم
در تشنگی!...[۲]

ص ۱ - ۲۷۰

و این، اوج اوجی است.

۷۲/۱/۲۴ ــ تهران

پی‌نوشتها

۱ـ رضا براهنی، طلا در مس، جلد سوم، نشر مرغ آمین، ۱۳۷۱، صص ۴ - ۱۲۸۳.
۲ـ من یازده کلمه از شعر «در تشنگی» را بی‌اجازهٔ اوجی حذف کرده‌ام. پیشاپیش از او عذر می‌خواهم.

کشیده شدن به‌سوی آنچه کشیده‌می‌شود:
[پردهٔ نصرت‌اله مسلمیان]

در اثری از نصرت‌اله مسلمیان که در برابر من است، به عمل نقاشی اندیشیده شده است، و نقاشی، اندیشیده شده است، پیش و بیش از آنکه نقاشی به عنوان یک عمل صورت گرفته باشد؛ یعنی نقاشی به آن چیزی که نقاشی هست و باید باشد، مربوط شده است. استحکام خط و رنگ مورد سؤال قرار گرفته است و ماهیت اساسی عمل نقاشی مورد سؤال قرار گرفته است. بی‌سبب نیست که ما نقاشی را در حضور این اثر می‌اندیشیم، نه به نقاشی، بلکه نقاشی را. آن چیز، آن پدیده که نقاشی است، انگار نخستین‌بار بر ما اشراق کرده است. بر ما تابیده است. هر اثر هنری نو، و نه مدرن و یا تنها مدرن، بلکه نو، در نقاشی، باید ما را دوباره با پدیدهٔ نقاشی آشنا کند. ما خط را برای اولین‌بار می‌بینیم، رنگ را برای اولین بار می‌بینیم، دایره را برای اولین بار می‌بینیم و طلوع شکلها را برای اولین‌بار می‌بینیم. در طلوع اثر نو در هنر، ما در سپیده‌دم پیدایش آن هنر قرار می‌گیریم. انگار قرار است پدیدهٔ نقاشی برای اولین‌بار بوجود آید.

برای اینکه اثر ما را در چنان وضعی قرار دهد، ما باید عادتهای خود را برای دیدن دگرگون کنیم. البته در برابر اثر، این کار را می‌کنیم. دیگر نگاه کردن کافی نیست. باید ببینیم. وقتی که نگاه می‌کنیم، اشیا رژه می‌روند، فرار می‌کنند، پا به فرار می‌گذارند، دیده نمی‌شوند؛ وقتی که می‌بینیم اشیا، در حال فرار می‌ایستند. دیدن. بینایی اثر. نگاه به عادت آلوده است، دیدن نه. دیدن عادت را به هم می‌زند. و تازه دیدن را هم باید تعریف

کنیم؛ نمی‌توانیم دیدن را بدون حضور نقاشی تعریف کنیم. نقاشی، دیدن است. هر چیزی که دیدن ما را جذب کند، نقاشی است، و هر چیزی که نگاه کردن ما را با خود ببرد، غیر نقاشی است. معشوق را می‌بینیم. دیگران را نگاه می‌کنیم. کور هم نگاه می‌کند. ولی نمی‌بیند. و این بینایی، اصل نقاشی است. نقاشی، خود بینایی است، نخستین کسی که چشم باز کرد و جهان را دید، جهان را نقاشی کرد. آدمهایی که پس از او جهان را دیدند، آن را فقط نگاه کردند. فقط نقاش است که هنوز نخستین‌بار، می‌بیند، و نگاه نمی‌کند. آنهایی که هنوز طبیعت را می‌بینند، نگاه می‌کنند ولی نمی‌بینند. بنا به رسم و عادت چشم، و رسم و عادت نگاه می‌کنند، دیدار پرتابی ندارند، پدیدار نمی‌شوند با دیدن. چشمهایشان را از اعماق به سوی خط و رنگ پرتاب نمی‌کنند. روی نقاشی حرکت می‌کنند، آن را با چشمشان پامال می‌کنند، چرا که بین پا و چشمشان فرقی نیست. نقاش چشم رنگی دارد و پای خطی و دایره‌ای. دیدن، حتی پا را هم چشم می‌کند. کسی که نگاه می‌کند و نمی‌بیند نابیناست و کسی که بیناست به اندازهٔ دستکم قد خود، با فاصله از زمین راه می‌رود.

ولی می‌دانیم که نابینایی از نوع دیگر هم داریم. مرحله‌ای آنورتر. یا شاید این‌ورتر: وقتی که یک نفر تصمیم بگیرد آنچه راکه عادی و طبیعی است نبیند، و فقط آن چیزهایی را که خود دلش می‌خواهد ببیند، و آن چیزهایی که او دلش می‌خواهد ببیند وجود خارجی نداشته باشد، و فقط در پشت پلکهای او وجود داشته باشد و یا فقط در پشت پلکهای درون او وجود داشته باشد، وقتی که کل جهان حذف شده باشد و فقط تذکر و حافظهٔ آن چیزهایی که آن نفر در پشت پلک درون خود می‌بیند، وجود داشته باشد، ما وارد فضای دیگری شده‌ایم. او دارد جهان خود را می‌سازد. او دارد عمل بینایی را می‌سازد. او دارد تشخیص می‌دهد. او دیدن را می‌آفریند. پس برای این کار باید او، قطعات را هم با دیدن بیافریند، اجزا را هم با دیدن بیافریند، کُل‌ها را هم با دیدن بیافریند و ترکیب‌بندی را هم با دیدن بیافریند و جاهای خالی و مخفی، و آن‌سوها و این‌سوهای بیان نشده و بیان ناپذیر را هم بیافریند. این دیدن، دیدن هنری است.

البته هر نابینایی، نقاش نیست. نابینایی زاییده از بینایی اصل کار است. فقط در یک لحظه از آن سوراخ پستوی بوف کور تابلوی رود وزن اثیری و سرو و پیرمرد به سوی چشم راوی پرید. چشم از جهان بُرید. چشم از جهان رخت بربست، چشم به جهان کور شد و آن تابلو را دید. راوی نگاه نکرده، آن تابلو را دید. نور آن چشم او را کور کرد و نابینایی نتیجهٔ آن بینایی بی‌نگاه کردن بود. او بی‌نگاه دید. نابینایی درونی از این دست.

طبیعت که نگاه است خودبه‌خود مخفی شد و ناگهان چیزهایی از جاهای مختلف بیرون پرید و کنار هم با هم ترکیب شد و پس از آن نابینایی به وجود آمد. بین نابینایی و وجود رابطه‌ای هستی‌شناختی، هستی نقاشی‌شناختی بوجود آمد.

در اثری از مسلمیان که در برابر من است، به عمل نقاشی به این صورت اندیشیده شده است. طبیعت نظم داشت، هنر آن را بی‌نظم کرد و نظم جدید را بوجود آورد. نظم بعدی هنر در نتیجهٔ ایجاد بی‌نظمی در نظم قبلی بوجود آمد. نقاش امروز با نظمهایی سروکار پیدا کرد که یا باید از یک یا چند تای آنها تبعیت می‌کرد که در این صورت به هر طریق به همان نظمها هم تعلق پیدا می‌کرد، و یا باید از شکستن همهٔ آن نظمها، نظم جدید خود را خلق می‌کرد. فرق نمی‌کند که این نظمها از کجا آمده‌اند، نه غربش شکست‌ناپذیر است، نه گذشتهٔ سنتی‌اش. پس شکستن آنچه شکست‌ناپذیر می‌نمود و اثری از آن شکستن را در نظمی جدید به جا گذاشتن و تاریخ آن شکستهای متمادی و مستمر در پیش‌تاریخ و تاریخ نظمهای هنری را بر روی تابلو کشیدن، نقاشی است. یعنی بینایی، تاریخ شکست بینایی‌های دیگران در تابلوی بینایی است. تنها با شکستن آن شکست‌ناپذیرها در آن لحظهٔ بینایی نابینایی و کنار هم دیدن چیزهایی دیگر در کنار چیزهای شکسته از گذشته و از دور و نزدیک معاصر، به سوی بینایی جدید می‌توان حرکت کرد. فرارَوی از شکلهای سنتی و مدرن شرقی و غربی [غرضم از شرق، خودمان هستیم] و یا شرقها و غربهای درونی شده و درونی شونده به سوی آن بینایی نابینایی، سرنوشت نقاشی است. گذشته ناقص است، وگرنه ما حالا نبودیم. غرب ناقص است، والا ما تسلیم بودیم. آن جای خالی نقصها ما را به خود می‌خواند. آن نقص شرقی‌ها و غربی‌ها، ما را به خود می‌خواند. چیزی مخفی و پنهانی که ما به آن وقوف نداریم و به قول «مارتین هایدگر» در حال عقب‌نشینی از ماست، با عقب‌نشینی خود ما را به سوی خود می‌کشاند. «در این اندیشه‌برانگیزترین زمانها، آنچه از همه اندیشه‌برانگیزتر است، این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم.» چیزی پنهان که در حال عقب‌نشینی از ماست، ما را به سوی خود می‌کشاند. چیزهایی که امروز مدرن هستند، ممکن است فردا دیگر مدرن نباشند. سرنوشت هنر در این نیست که میان مکاتب هنری عالم دست به دست شود. مکاتب غرق در روزمرگی هستند، حتی مدرنیسم، حتی پست‌مدرنیسم. برای عبور از آن روزمرگی و از مکاتب روزمرّه باید فرارَوی کرد، ولی به کجا؟ به آن چیزی که در حال عقب‌نشینی ازجهان ماست، و این، آن اندیشه‌برانگیزترین چیزهاست که به قول هایدگر «ما هنوز نمی‌اندیشیم.» ما که هنوز نمی‌اندیشیم، تنها موقعی که آن هستی در حال

عقب‌نشینی ما را با خود می‌کشد، ما می‌فهمیم که باید کشیده شویم. ما با نقاشی کشیده می‌شویم به آن خاستگاه پنهان هستی. همه چیز به صورت تصاویر شکسته در برابر ما می‌ایستد، و ما نمی‌توانیم فقط با تصاویر شکسته هنر بیافرینیم، باید از طریق این تصاویر شکسته برگردیم به منبع خاستگاهها. آن منبع اصلی، خاستگاه خود نقاشی، خود شعر، خود اندیشیدن، خود موسیقی است؛ هستی پنهانی که بانوی حافظه‌ها، مادر الهه‌های همهٔ هنرها و همهٔ اندیشیدنها، در خود مخفی کرده است و تنها از طریق تجلی، آن را به رؤیت ما می‌پراند. آن پراندگی، همان نابینایی در فضای مخفی عقب کشیده است. نقاش، آن به عقب کشیده شدن را می‌کشد.

در اثری از مسلمیان که در برابر من است، نقاشی به سوی آن عقب کشیده شدن کشیده شده است، ولی اثر سراسر نوست، بی‌آنکه تشبّهی به مدرنیسم در کار باشد. گرچه کار ساده می‌نماید، ولی قلم از توصیف و تعریف و حتی تحسین نقاشی عاجز است، همانطور که نقاشی از توصیف و تعریف و تحسین شعر عاجز است. این عَجز در اختلافِ مقوله‌ایِ دو چیز است. نقاشی و شعر دو چیز متفاوت‌اند، گرچه خاستگاه هر دوی آنها، همان مرکز مخفی است. وقتی که کشیده می‌شویم، به سوی آن مرکز در حال عقب‌نشینی کشیده می‌شویم؛ تابلوی کشیده شده مرکز تجلی آن کشیده شدن است. سَرِ زنی که اگر پیکاسویِ متأثر از آفریقا، مینیاتور ایرانیِ متأثر از چین و آسیای مرکزی را به دست مسلمیانِ متأثر از حرکتهای نقاشیهای مختلف و اجتماعات مختلف و از زن در حالات مختلف، می‌کشید، کشیده شده است. سرکشیده شده است به آن جای مخفی که هرگز به چشم نیامده است و در پشت پلک لامکان و بی‌زمان هنر نابینا، به وضوح و در کنار عناصری از مخفیگاههای دیگر، رؤیت شده است. موها از بالای پیشانی در بادی که آنها را به عقب کشیده به صورت جنازهٔ سیاه زنی که برای زن بودن آن باید به آن مخفیگاه سرزد، کشیده شده است. صورت مینیاتوری ــ ترکمن زن، برشی مدرن دارد، برغم جاذبهٔ غریب ناشی از شباهت آن به شَمَنی مؤنث، و گردن کشیده شده است ــ بر روی این کشیدن و کشیده شدن به دو معنی، و شاید به سه معنی، بایستید ــ چرا که گردن کشیده هم هست ــ و بعد شانه‌ها از زیر گردن کشیده شده‌اند، نیمی از صورت نیلی است که تمام گردن را با نیل خود کشیده است و بخشی از خط صورت، مماس بر شانه‌ای بسیار بلند و درشت و برهنه و ابتدایی است که به سوی بالای پهنهٔ صورتی ــ سرخابی تابلو کشیده شده، و شانهٔ چپ، کوچک، برهنه و پایینش نیلی است، و برغم ناهماهنگی صوری اندازه‌های دو شانه و گردن، سر و صورت، با هماهنگی هنری ــ یعنی هماهنگی

درونی اجزای اثر ــ آن بالا ایستاده است و با تمام ظرافت و معصومیت، صورت، ناظر بر ظرافت و معصومیت خویش است ــ پرتوی است که از خود ساطع می‌شود و بر خود می‌تابد ــ در قالب شانهٔ راست این زن، زن دیگری کشیده شده، در جامه‌ای قرمز و سری با موهای مشکی که پشتش به ماست. این حدس ماست. در بخشهای مختلف آن زن پدیدار نخستین، زنهای دیگری کشیده شده‌اند که تنها وقتی که ما به سوی آن کشیده شدن کشیده می‌شویم در پشت پلکمان به رؤیت ما می‌آیند. و من روایت آن رؤیت نامرئی را می‌کنم. و بعد پشت تیغهٔ داسی سبز، سر و گردن و شانه‌های زن پدیدار نخستین را با دو زن پنهان دیگر در آن سوی تپهٔ پرسپکتیو برش خورده نگاه می‌دارد. زن را بُریده‌اند. و بعد، ما می‌آییم این ور تیغهٔ داس؛ ولی بلافاصله، به فاصله چهارانگشت از گوشه زیرین تیغهٔ داس، تن زن شروع می‌شود؛ ولی شاید تن زن هنوز شروع نشده است. به فاصلهٔ چهار انگشت اول جنازهٔ قرمز زن دیده می‌شود. که پایان آن نیلی می‌شود و به صورت دست بازی درمی‌آید، گشوده به سوی خط سبز داس و گذشته از آن و اشاره‌کننده به پهنهٔ سرخابی تابلو، با رنگ نیلی در حال عقب کشیدن که کشیده شده و تیره‌تر کشیده شده به سوی اندام زن جنازهٔ نیمه افقی و قرمز زن که در مقطع گردن بریدهٔ زن قرار داده شده، سه مثلث دایره‌ای، شبیه به خط سینهٔ زن یا خط پایین چانهٔ زن دیده می‌شود و زن نیلی و مایل که انگار به بالای صندلی زرد و نارنجی و سیاه و کرمی تکیه داده است با کمر بسیار باریک به حال نیمه‌لمیدهٔ مینیاتوری دیده می‌شود. کمر باریک را مفصل آرنج تکیه داده بر میانهٔ نیلی ایجاد کرده است. ساعد چپ را صورت برافراشتهٔ رو به بالا گرفتهٔ زنی تا نیمه قطع کرده با همان سبز داس، و از وسط صورت برافراشته، گردن سیاهی بالا رفته، و انگار از پایین جنازهٔ قرمز افقی به صورت سری به سوی راست تابلو گرفته شده سر در آورده است. سر زن سبز، همان سر برافراشته، انگار از توی سبدی سیاه بیرون آمده، ولی از همان جا ترکیبی از سبز و سیاه هم بیرون آمده که انگار سر زنی دیگر است. شکل و شمایل زانوهای زن قبلی در زیر لباس دیده می‌شود که از راست به قطعه‌ای نارنج تکیه داده است. این قطعهٔ زرد و نارنج را سبدی که از آن صحبت کردیم، دونیم کرده است، ولی خود سبد پشت موهای مشکی زنی است که به شکل مستطیل نادقیقی سر را از پشت پوشانده است. سر با یک قطع کوچک بر روی تنه‌ای کرم نشسته است و سر سیاه و کرم روی صندلی سیاهی قرار دارد که پشتش سیاه است و دو پایه‌اش کاملاً دیده می‌شود و یک پایه، کمی و پایهٔ دیگر، کمی دورتر و عمقی‌تر در تابلو به صورت سایه‌ای بسمت راست و بالای صندلی قرمز کشیده شده، طوری که انگار زن

نشسته روی صندلی در برابر خود پردهٔ قرمزی می‌بیند. سایهٔ صندلی هم محو به صورت یک لیوان دیده میشود. در زیر صندلی، بفهمی‌نفهمی، اندام‌واره‌ای هست با یک سر مچاله و مسخ ــ که معلوم نیست سر است یا نه ــ که دراز کشیده است. لکه‌ای آبی در سمت چپ بالای تابلو، و لکه‌ای سبز قرینه با سر مچاله دیده می‌شود. رنگ حاکم، پس از پهنهٔ سرخابی متن، نیلی است که وجه مشخصهٔ زن پدیدار نخستین است، با چهار تکهٔ سیاه و سه سبز و سه قرمز و دو نارنجی ــ زرد، و گهگاه ترکیبات محو اینها در این‌ور و آن‌ور. نقاش بر تابلو نامی نگذاشته است و روشن است که عبارتی مثل «زنها و داس و صندلی» هم عنوان خوبی نمی‌تواند باشد و ما ترکیبها را نمی‌توانیم بگوییم و فقط از محتوای رنگها و خطوط می‌توانیم صحبت کنیم. قلم، صحبتی از این ترکیبات نمی‌تواند بر زبان بیارد. باید تابلو را دید، به همان معنای دیدن که گفتیم.

ولی اگر تابلو فقط همین یکی بود، می‌شد گفت که باید این تابلو را دید. اجزایی که به عنوان سازندگان این تابلوی خاص حضور دارند، روی هم در جاهای دیگر هم حضور دارند. و حضور اینها در تابلوهای دیگر است که ما را برمی‌گرداند به پشت آن پلک. هنرمند اجزا را تکرار می‌کند، ترکیب آنها را در هر نوبت منحصر به یک تابلو می‌کند و یا در هر تابلو، یکی دو جزءِ دیگر هم اضافه می‌کند و اگر اجزا تقریباً یکی است، ترکیب در هر مورد منحصر به فرد است. مثل مضامین غزل حافظ که از نظر تعداد محدود است، ولی از نظر قرار گرفتن در هر بیت و ابیات هر غزل بی‌نظیر به سوی ترکیب بی‌نظیر و منحصر به فرد در هر مورد رفته است. یعنی تکرار می‌کنیم و تکرار نمی‌کنیم. مثل اجزای اصلی مفردات و شخصیتهای بوف کور که در صفحات مختلف مکرر است، ولی در هر ترکیب مجدد، منحصر به فرد می‌نماید. و از این جا به پنج اصل اساسی در کارها پی می‌بریم. یکی اجزا به صورت منفصل از یکدیگر که تقریباً در همهٔ تابلوها حضور دارند: خط داس مانند و تپه مانند وسط، چهرهٔ افراشتهٔ زن و قطعات اندام زنانه و زنهای متعدد و گهگاه حضور دو جنسی که انگار از یک جنس بپاخاسته‌اند و صاحب دو جنسیت در صورت شده‌اند، نوعی «هرمافرودیتیسم» که بر بخشی از مینیاتور کهن و غزل کهن، بویژه غزل حافظ حاکم بوده است: معشوق، دو جنسی است. شباهت عظیم بین صورت زن راوی بوف کور و صورت برادر زن او نیز همین دو جنسی بودن معشوق را از گذشته وام گرفته است. پایه‌های صندلی هم هست. و مسلمیان از لحاظ اجزای اثر ــ همانطور که صادق هدایت از لحاظ اجزا و حتی ترکیب بوف کور، به شمنیسم آسیای مرکزی و ترکان دورمانده از اسلام، نظر داشته است. منتها شمن مسلمیان، مؤنث است، و انگار باز

کشیده می‌شویم به جای مخفی و شمنیسم مؤنث پیش از پیدایش شمنیسم مذکر در آسیای مرکزی، به آن بانوی حافظه و حافظه‌آفرین، که پشت داس و تپه در وجود او به صورت شکم برآمده‌ای ابتدایی می‌نماید. این اصل اول، که اصل اجزا است. در اصل دوم، فرم هر تابلو را داریم که اجزا را در نوبت هر تابلو به صورتی منحصر به فرد به هم تاب داده است، به هم بافته است، اجزا را به درون هم فروبرده و پس و پیش هم با پرسپکتیوهای گونه‌گون قرار داده است، طوری که نه گسستگی هست، نه امکان فرا رفتن هر نوبت حرکت فرمی به سوی نوبت دیگر. و فرم در هر نوبت شکل دهندگی‌اش، مثل دستی همهٔ اجزا را سرجا و سرپا نگاه می‌دارد. مثل دست خدایِ «کتاب ساعاتِ» ریلکه که ستارگانش را. مسئلهٔ بعدی، یا اصل سوم، اصل ساختاری است که در پشت سر همهٔ اجزا و همهٔ فرمها قرار می‌گیرد، یعنی آن اجزای دائمی با فرمهای منحصر به فردشان با هم کلهای ساختاری مشابه درست می‌کنند با یک مکان بینشی به صورت ساختار مادر، مادری واحد که نشان می‌دهد همهٔ اینها از یک حکمت ساختاری بوجود آمده‌اند، طوری که تک‌تک تابلوها را نمی‌توان به اجزا و همهٔ تابلوها را نمی‌توان به تک‌تک یا مجموعهٔ فرمها تقلیل داد. ساختار، تقلیل‌ناپذیری همهٔ فرمها را به یک فرم، و اجزای همهٔ تابلوها را به یک مجموعهٔ اجزا در یک تابلو، طوری بیان می‌کند که بر همه چیز تابلوها شاملیّتی عینی و مجرد پیدا می‌کند. این، آن ساختار مادر است. چهارمین اصل، این است که چگونه و با چه شیوه یا شیوه‌هایی، خطوط و رنگها و دوایر این مجموعه‌ها قرار دارند. یک نفر خط را چگونه می‌کشد، دایره‌اش را از کجا می‌آورد، داسش را کجا قرار می‌دهد، رنگهایش را چگونه ترکیب می‌کند و انحناهایش را چگونه و در کجا تولید می‌کند و شگردهای بینایی نابینای خود را از کجاها می‌گذراند. حالا اگر اصل پنجمی برای این اثر و آثار مشابه آن جست‌وجو کنیم باید به سوی دقت دیگری کشیده شویم. و آن فضاهای خالی است، یعنی کشیده شویم به سوی آن جاهای مخفی، یعنی کشیده شدن ما به سوی آن چیزی که از ما عقب می‌کشد، شکل نیست، خط نیست، دایره نیست، ضلع‌های بهم پیوسته نیست، بلکه خالی‌های عظیم بین آنهاست که هنگام بیان، از طریق سکوت سخن می‌گویند. در جایی این احساس هست که آن خط وسط تابلو را همان بانوی عقب‌نشینی کرده کشیده است، و در حال عقب کشیدن آن را کشیده است، و زَنی که در این سو ایستاده و انگار آن سوی تپه را با نگاهش می‌بَرَد، در حال رؤیت گذشتهٔ هنربخشی خویش است، انگار صورت زنی هفت پیکری برگشته است تا خود را ببیند که به سوی هفت پیکر کشیده می‌شود و یا از هفت پیکر به سوی زادگاه خود کشیده می‌شود.

مالیخولیای اقلیمی که در قندریز و کیاست و صادق تبریزی دیده بودیم و منبعث از مالیخولیای اقلیمی بزرگ‌تری است که در جان نظامی و شمس تبریزی و شهریار و ساعدی هم چنگ انداخته بوده است. حالا اینجا هم می‌بینیم. زن به سوی چین و یا هند برگشته است. دستی که ازتن جدا افتاده، به دنبال تن خود در زمان می‌گردد و یا چهرهٔ نورانی دو جنسی که بر بالای تپه، انگار بر شادروانی برده می‌شود و یا به سوی همان مخفی‌گاه پنهان و نابینا کشیده می‌شود. و احساسی که به ما دست می‌دهد نه غم است و نه شادی، دو حالتی که روی هم، گاهی با احساس تأثر از هنر اشتباه می‌شوند، در حالیکه احساس اصلی پس از دیدن این تابلوها این است که انگار تابلوها با هم وارد یک دیالوگ درونی شده‌اند و مدام از هم چیزهایی را مطالبه می‌کنند و به یکدیگر وام می‌دهند، ولی برغم این کوشش برای دادوستد، سر جای خود، محکم، دقیق و با ظرافت ایستاده‌اند. یعنی احساس، احساس هنری است؛ در واقع حس هنری است، و تابلوها مدام به آدم می‌گویند ما کشیده شده‌ایم، نفس کشیده شدن هستیم، کشیده شدن یعنی ما؛ و انگار این آثار جز از طریق پرتو خود بیان نمی‌شوند. کشیده شدن حسی ما، با این کشیده شدن هنری، ما را می‌کشاند به درون تابلوها، و ما از آنها جدا نمی‌شویم؛ چرا که قانونی که این آثار بوجود آورده‌اند، همان قانونی است که بر اساس آن این آثار بوجود آمده‌اند: اگر کشیده نشویم، کشیده نخواهیم شد، و حالا که کشیده شده‌ایم، کشیده شده هستیم. قانونی که جدا از هر چیز دیگری با اجرای خود در هر مورد، بر قانونیت خود پرتو می‌افکند، و آن پنج عنصر از آن قانون هم سرچشمه می‌گیرند و هم آن را می‌سازند. اگر بپرسند قانون این کار چیست، جواب می‌دهیم: قانون این کار، کار این قانون است.

آن بخشها را که تاریخ مخفی کرده است و به ظاهر منتفی کرده است، هنر بر ملا می‌کند؛ آن بخشها را که گذشت تاریخ، کهنه و آرکاییک کرده است، هنر به بیرون پرت می‌کند؛ آن بخشها را که دیگران گمان می‌کردند تمام و کمال آفریده‌اند، هنر ناقص می‌کند؛ آن بخشهایی را که مطلق، پاک و ناب به نظر می‌آمدند، هنر به نسبیت آلوده می‌کند؛ چینی مخفی گذشته را می‌شکند تا از تکه‌های شکسته، چهره‌های شکستگی در هنر را بیافریند. این هنر نه خوشبین است، نه بدبین؛ و به دنبال معنی پیدا کردن هم نیست، چرا که هزار معنی هم که به آن نسبت دهید، باز سر جای خود ایستاده است. آیا مسلمیان هفت پیکر نظامی را خوانده است؟ ما از کجا بدانیم! آیا دده قورقود را خوانده است؟ نمی‌دانیم. آیا تاریخ عزیمت چهره‌ها و مفاهیم آنها را از قرنی به قرنی و از شیوه‌ای به شیوه‌ای، و از هنری به هنری دیگر می‌داند؟ نمی‌دانیم. آیا این داس ــ تپه‌ای که انگار

جهان چهره‌های او را دو نیم کرده است و انگار رحم برآماسیدهٔ زنی است که نامش زمین است، همان حافظهٔ پنهان بانوی حافظه‌هاست که تکه‌تکه‌های خود را به بیرون ا زخود پرتاب می‌کند؟ نمی‌دانیم. نقاشی معنی ندارد. مثل موسیقی، اگر خوب آفریده شده باشد، قانون آفرینش موسیقی می‌شود و چیزی که این همه از خود بر خود پرتو بیندازد، چگونه می‌تواند معنی داشته باشد؟ یا معناهای بیشمار که در واقع به معنای بی‌معنایی است، و یا از همان آغاز، بی‌معنایی. مثل زبانِ قطعه‌قطعه شده‌ای که به سوی منبع بنیادین شکل‌گیری صوتی و تصویری صداها و حروف اولیهٔ جهان برمی‌گردد و چاههای هوایی جهانی معترض را پر می‌کند تا نگارش قانون پیدایش خود را با شکل‌گیری مجددش بازنگاری کند؛ بویژه در کارهای کوچکتر که تابلو به اندازهٔ یک کاغذ آ ـ چهار و یا دو برابر آن است و ریزه‌کاریها آنقدر دقیق است که خطوط و دوایر و رنگها را انگار پاهای مورچه‌ای رقم زده است. چشم باید مسلح به یک عدسی قوی از نابینایی هنری باشد تا هم سرّ نشانه‌ها را دریابد و هم سرّ بی‌نشانگی فاصله‌ها را. فاصله‌گذاری در این نقاشی اشاره به آن مخفیگاه دارد و انگار خطوط و دوایر کشیده شده‌اند نه به خاطر اینکه خودشان را نشان دهند، بلکه برای این که فاصله‌ها را نمایان کنند، همانطور که موسیقی خوب، زبان سکوت هم هست، زبان فاصله‌ها ساکت است. و چون با زبان قراردادها و عادتهامان درکش نمی‌کنیم، مجبوریم بپاخیزیم و بگوییم گرچه من درکش نمی‌کنم، ولی زیباست؛ و زیباست به دلیل اینکه نابیناست، و در پشت پلکها، اجزای دائمی، دنبال جغرافیای جدید و منحصر به فردی می‌گردند که بر آن فرود آیند، و وقتی که فرود آمدند، کشیده شدن واقع شده است. و حالا من در پشت پلکهایم به سوی نابینایی تابلو کشیده می‌شوم. کشیده شدن به سوی آنچه کشیده می‌شود: [پردهٔ نصرت‌اله مسلمیان].

تحریر اول ۷۲/۱۱/۱۷
تحریر دوم ۷۳/۲/۲۴
تهران

بازنویسی بوف کور

۱ــ در ادبیات روایی ما بوف کور مقام برجسته‌ای دارد. صرف‌نظر از موقعیت خاص تاریخی آن به عنوان نخستین رمان فارسی، اهمیت و مقام بالاتری نیز دارد که مدیون اجرای هنری کتاب است. این اجرای هنری از عمق، و به شدت تمام، برخ کشیده شده است و از چنان قدرت بی‌نظیری برخوردار است که ما همه به عنوان خواننده به میدان جاذبهٔ آن کشیده می‌شویم و بهت و حیرت و کشش ما به درون نیروی جادویی کتاب چنان قوی است که قدرتهای انتقادی ما کند می‌شود. کرختیِ ناشی از لذت هنری به ما اجازهٔ انتقاد نمی‌دهد، حتی در بازخوانیهای چندبارهٔ آن نیز تنها مخاطب هنری آن باقی می‌مانیم. افسون عمیق و گسترده و خیال‌انگیز آن نمی‌گذارد زهری را که در کام ما چکانده می‌شود، احساس کنیم. به همین دلیل قصد من در این جا به هیچ وجه بازخوانی کتاب نیست. هدف ما بازنویسی کتاب است، چرا که تنها از طریق بازنویسی کتاب می‌توانیم در قلب مطلب قرار بگیریم. ما با معانی کتاب، با ساختار کتاب، با نمادها و اسطوره‌های کتاب کاری نداریم. راجع به این قبیل شاخصه‌های کتاب در گذشته هم گفته‌ایم و هم نوشته‌ایم[1] دیگران هم گفته و نوشته و چاپ کرده‌اند. در شرایط حاضر به صحت و سقم این تفسیرها کاری نداریم. حتی صحت و سقم این تفسیرها هم موضوع تأویلات بعدی و اضافی شده است. بررسی آنها هم موضوع بحث ما نیست. به جای آنکه اثر را از دیدگاه علقه‌های مدلولی آن، یعنی در جایی که مضامین به بن‌مایه‌ها از طریق طرح و توطئه تبدیل شده‌اند و می‌روند که از طریق سایه‌به‌سایه شدن قطعات ساختاری درون اثر، هم اثر را بسازند و هم معانی را به بخشهای دیگر اثر تداعی بکنند ــ

چیزی که در مقاطع آن ما بکرات در گذشته قرار گرفته‌ایم و تفسیر و تأویل خود از قضیه را هم داده‌ایم ــ این بار ما اثر را برمی‌گردانیم به دو مقطع پیش از پایان اثر، و یا شاید به دو مقطع آغازین اثر ــ یعنی مقطعی که در آن امضا کنندهٔ اثر و راوی اثر رابطهٔ خود را با هم مشخص می‌کنند و مقطعی که در آن رابطهٔ راوی به عنوان شخصیت اصلی با بقیهٔ شخصیتها، علی‌الخصوص شخصیتهایی از جنس مخالف او، ترسیم می‌شود. این مقطع، مقطع قرائت و بازخوانی اثر نیست. این مقطع، مقطع نوشتن و یا بازنویسی اثر است. قصد ما این است که اثر را بازنویسی کنیم.

۲ــ نگاه ما به این مسائل با نگاه دیگران فرق می‌کند. از همان آغاز فرق می‌کرد. اگر اثری که از نظر اجرای هنری ناقص است ما را ترغیب می‌کند که موقع بررسی کمّ و کیف آن به نقص آن پی ببریم و در واقع دست به نقد ادبی بزنیم، اثری که از نظر هنری کامل شمرده می‌شود ــ مثل **بوف کور** ــ از ما نگرش دیگری را می‌طلبد، و آن عبارت است از تعریف اثر کامل. می‌بینید که دنبال تعریف اثر هنری نیستیم. در این جا حتی قصد تعریف «ژنریک» و یا بررسی نوع‌شناختی اثر هنری را هم نداریم، نمی‌خواهیم بگوییم، شعر است، قصهٔ کوتاه است، رمان کوتاه یا بلند است، بلکه به دنبال تعریف اثر کامل هستیم. ممکن است کسی بگوید اگر تو اثر را کامل می‌دانی، دیگر چرا دست‌بردار نیستی. رها کن، برو! ما می‌گوییم، برعکس، کار ما در جهت بررسی اثر خوب، دقیقاً از همین جا شروع می‌شود: اگر اثر کامل ناقص نیست، ما برای تعریف اثر کامل آن را به دلایل دیگری ناقص اعلام می‌کنیم، به این معنی که می‌گوییم در هر اثر کامل، جاهای مخفی وجود دارد، جاهای ساکت وجود دارد، قاره‌های خفته و کمین کرده وجود دارد که تنها پس از آنکه اثر بارها خوانده شد و بارها از لحاظ بسیاری از منتقدان گذشت و در میان تئوریسینها دست به دست شد و جزء‌به‌جزءِ آن بررسی شد، ما از راه می‌رسیم به عنوان ناقص‌کنندهٔ کمال آن، به عنوان ضربه واردکننده بر کمال آن، به عنوان به هم زنندهٔ تار و پود آن، به عنوان شکننده و خردکنندهٔ سلسله اعصاب آن، به عنوان به صدا درآورندهٔ جاهای مخفی آن، به عنوان خروشانندهٔ ساکتهای آن و متحرک‌کنندهٔ ساکنهای آن؛ و اعلام می‌کنیم که تنها با بازنویسی اثر می‌توانیم آن نقص را در اثر پیدا کنیم. در این قبیل موارد، زمان باید بگذرد تا ما برسیم برای دیدن آنچه باید در اثر می‌بود و نیست؛ برای رفتن به درون اثر، نه به قصد معنی کردن آن، نه به قصد بررسی ساختار آن، بلکه به قصد شکستن قلب اثر، درست در مقطع خاستگاه آن ــ یعنی در آن فاصلهٔ کاملاً نامرئی بین آفرینندهٔ اثر و نیروی آفرینش.

نخست ما آن فاصلهٔ نامرئی را پیدا می‌کنیم و بعد قلم خود را در آن فاصله قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا نویسنده اثر را کامل نوشته است، کامل می‌نویسد و یا چیزهایی را کتمان می‌کند. چیزهایی را ــ خواه به دلائل شخصی خود و خواه به دلائل تاریخی، خواه به دلائل کمبودهای خود و خواه به دلیل اقتضائات نوع شناختی و فرم شناختی اثر. با نوشتن نمی‌نویسد؛ با علنی کردن پنهان می‌کند؛ و با پنهان کردن، به ظاهر اثر را کامل می‌آفریند؛ ولی ما از راه می‌رسیم، و پس از آنکه جامه‌های چند لایهٔ اثر را از تن آن درآوردیم و با آن خلوت کردیم، برهنه و بی‌شائبه و خالص با آن خلوت کردیم، می‌گوییم، ببین رفیق! این و این و این! دقت کن؛ مشکل این جاست: درست است که راوی محترم تو دردهای بی‌درمان داشته است و مدام هم از آنها نالیده است و یک جامعه هم به او حق داده است که او بگوید: «در زندگی زخمهائی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا میخورد و میتراشد»[۲]، ولی این زخمها، این خوره‌ها و این دردها از آن جاهای مخفی و پنهان، از آن جاهای ساکت و ساکن نگهداشته شده، از آن عناصر سرکوب شده در خود اثر سرچشمه می‌گیرد که راوی مسبب اصلی سکوت، سکون و اختفای آنهاست. ما به دنبال آن منبع سکوت هستیم، به دنبال آن عناصر سرکوب شده هستیم؛ و اطمینان می‌دهیم که با کشف آنها، ساختار اثر به هم می‌خورد و دیگر به آن صورت وجود ندارد و ممکن است به صورتهای دیگری وجود پیدا کند. تعریف اثر کامل این است که کمال آن هنگام بازنویسی آن به هم بخورد، و بازنویسی یک اثر، برعکس بازخوانی آن، عبارت است از خواندن چیزهایی که در اثر، با نوشتن آن، برای همیشه سرکوب شده و اثر، در نتیجه و در سایهٔ این سرکوب به صورتی که منتشر شده، درآمده است. پس تعریف اثر خوب و کامل این است که ضمن تعریف شدن در حین بازنویسی، کمال خود را در پشت سرمی‌گذارد و تبدیل می‌شود به بخشی از آگاهی آفرینش اثر، هر اثری؛ آفرینش راوی، هر راوی‌ای؛ آگاهی روایت، هر روایتی؛ و آگاهی بر اصل روایت، یعنی آفرینش هر روایتیتی؛ و «روایتیت»[۳] به معنای آگاهی بر اصل روایت است. مشکل اصلی بوف کور، مشکل اصل روایت است.

۳ــ گفتیم که ما به جای آنکه اثر را کامل بدانیم ــ حتی اگر آن را کامل هم بدانیم ــ آن را با دیدگاه دیگری که در اثر مکتوم گذاشته شده، به سوی نقص می‌رانیم. بزرگ‌ترین سر اثر جادویی در این است که ما آن را از نظر ساختاری، اورگانیک می‌دانیم. چنین اثری انگار برای سراسر زمانها و مکانها نوشته شده، چرا که اجزای به هم پیوستهٔ آن کلی را تشکیل می‌دهند که انگار بنحوی خدشه‌ناپذیر تا ابد ادامه می‌یابد و نه تنها فساد

نمی‌پذیرد، بلکه از آن خلع نوع و یا نوع‌زدایی هم نمی‌توان کرد. برای به هم زدن طلسم، برای گشودن طلسم، با بیرون کشیدن بخشی از کل و یا جزیی از اجزا، بر طلسم ضربه وارد می‌کنیم. **بوف کور** اثری جادویی است؛ یعنی جهان مرموزی در آن آفریده می‌شود که یا ما باید آن را کاملاً بپذیریم، و یا اگر جزیی از آن خدشه‌بردار بود، کل آن هم خدشه‌بردار است. **بوف کور** اثری جادویی است ولی ما که جادوگر نیستیم و اعتقادی به جادو نداریم. پذیرفتن جادو، ما را به خواب می‌برد. و ما قصدداریم بیدار بمانیم. برای شکستن طلسم، برای ضربه‌زدن به اثر، جزیی از اجزای آن را بیرون می‌کشیم و آن را در برابر آیینهٔ دیگری قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا آن جزء، بقیه اجزا را به آن صورت که آن اجزا و آن جزء با هم کلی را تشکیل می‌دادند، به سوی خود می‌کشاند تا کلیت خود را در جای دیگری تشکیل دهد یا خیر. یعنی جزء باید چنان قدرتمند باشد که ما هرگز نتوانیم آن را از کل بیرون بکشیم؛ و اگر آن را بیرون کشیدیم، بقیهٔ اجزای کل با آن بیایند و دوباره آن کل را در جای دیگری تشکیل بدهند. اگر جزء را بیرون کشیدیم و اجزای دیگر با آن بیرون نیامدند، ما طلسم اثر را شکسته‌ایم، درون آن قرار گرفته‌ایم و داریم در آن دخالت می‌کنیم. در چنین شرایطی ما اثر را بازخوانی نمی‌کنیم، بلکه آن را بازنویسی می‌کنیم. شکستن ساختار اثر به ظاهر کامل، کوششی است در این جهت که اولاً هر اثر بزرگ جاهای پنهان دارد که هنوز بوسیلهٔ خود اثر اشغال نشده است و آن جاهای پنهان انتظار ما را می‌کشند تا آنها را پر کنیم و این خود، کمال اثر را دستخوش مخاطره می‌کند، و خود این عمل رفتن به سوی آگاهی از نوعی است که «ژاک دریدا» در بررسی آثار ادبی ـ فلسفی از آن صحبت می‌کند[۴]، و پیش از او «مارتین هایدگر» در *چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود*، در بررسی بخش «اندیشهٔ نااندیشیده» از آن سخن گفته است؛[۵] ثانیاً شکستن ساختار اثر کوششی است در جهت بازنویسی آن به صورتی دیگر. اگر ما قدرت آن را داشته باشیم که اثر را بازنویسی کنیم، در واقع باید اندیشه را به سراغ آن جاهای ساکت در اثر بفرستیم که زبان اثر با بیان پاره‌ای چیزها، آن جاها را پنهان و «نااندیشیده» نگه داشته است. ما باید جاهای ساکت اثر را از طریق صدادار کردن زبان، از طریق بردن آن جاها به پسزمینه‌های دیگر و یا صرفاً از طریق نامیدن مجدد آنها، به صدا درآوریم تا اثر بازنویسی شود. ما انواع مختلف راهها را برای انجام چنین کاری در اختیار داریم، که در حوزهٔ فن و بوطیقای ادبی و بوطیقای زبان به سه مکانیسم از آن راهها اشاره می‌کنیم: ۱) ایجاد استعارهٔ دیگری برای اثر؛ ۲) ایجاد مجاز مرسلی برای اثر؛ ۳) ایجاد متضاد و یا معکوس کامل و یا معکوسِ معکوسِ اثر و یا معکوس‌سازی اثر در دو نوبت. درمورد دو

مکانیسم ازاین سه مکانیسم توجه ما به قطبهای مختلف زبانشناختی در شیوهٔ بررسی «زبان‌پریشی» از دیدگاه «یاکوبسون» است؛ و در مورد معکوس‌سازی اثر، سروکار ما با مکانیسم راوی و اصل روایتیت است و نیز اصل چند زبانگی که ما همیشه در گذشته بر آن تأکید داشتیم و پس از خواندن متون تئوریک «میخائیل باختین»، تئوریسین بزرگ روس، در عقاید خود راجع به زبان شخصیتها مصرتر هم شده‌ایم، بویژه اینکه در ارتباط با مسائل زن در جهان امروز، بخشی از تئوریهای باختین را «نویسندگان» زن جهان درونی تئوریهای ادبی خود کرده‌اند. «باختین» از زبانهای متفاوت شخصیتها صحبت می‌کند، پس «دیگرزبانگی»[۶] مورد نظر او، به طریق اولی توسط شخصیتهای زن رمان‌ها و نویسندگان زن و یا نویسندگان طرفدار زن قابل مصادره به سود ادبیات معاصر جهان است. گرچه در «باختین» نیز این اندیشه، «نااندیشیده» مانده است، به همان صورت که پاره‌ای از اندیشه در حضور هر متفکر بزرگی نااندیشیده مانده است. حضور آن نااندیشیده‌ها در *بوف کور* را تنها با علم فنون بازنویسی می‌توانیم کشف کنیم. اثر اصیل اثری است که با پیش کشیدن اصالت خود نشان دهد که اصالتهای دیگر در آن نااندیشیده مانده است. سیستم معکوس‌سازیِ معکوس‌سازی یا معکوس‌سازی در دو نوبت به ما اجازه می‌دهدکه به بخش اعظم آن حقایق پشت‌پرده پی ببریم. خاستگاه اصلی این حقایق پشت‌پرده، آن فاصلهٔ مبهم بین آفریننده و عمل آفرینش است.

۴ــ از زندگی‌نامه‌های مختلفی که راجع به صادق هدایت نوشته شده، نوشتهٔ فرزانه بهترین آنهاست. ادبیات ایران از این بابت مدیون فرزانه است. گرچه می‌توان گله‌هایی هم داشت، مثلاً اینکه چرا این مطالب زودتر از این به چاپ نرسیده بوده است، و چرا دستکم در جاهایی که نقد ادبی در ایران و در جاهای دیگر، به سبب عدم اطلاع نویسندگان این نقدها از کم و کیف کار و زندگی خصوصی و خوانده‌ها و اندیشه‌های هدایت به بیراهه می‌رفت، بخشی از یادهای آقای فرزانه راجع به روندهای خلاقیت هدایت در اختیار علاقمندان او قرار نمی‌گرفت. ولی بر روی این گله‌ها تأکید جدی نمی‌توان کرد. به هر طریق، کتاب آقای فرزانه این خلاء را پر کرده است، بویژه در جاهایی که گاهی هوشیاران نقد ادبی به ریشه‌های هدایت اشاره می‌کردند ــ یونگ جویس، ویرجینیا وولف، فروید و دیگران ــ ولی سند معتبر در اختیار نداشتند تا کتاب آقای فرزانه درآمد. گرچه ما با آقای فرزانه موافق نیستیم که می‌توان بعضی از کارهای هدایت را ــ مثلاً *توپ مروارید* را قابل قیاس با کارهای جویس دانست، ولی از نظر سیر تخیلی کار می‌توان بر تأثیر آثار جدید بر این اثر صحه گذاشت؛ بی آنکه بتوانیم بر اهمیت

خود کار صحه بگذاریم. اشارات آقای فرزانه به جویس، اتورنک، یونگ و فروید و فیلم‌های مختلفی که هدایت می‌دیده، بسیار باارزش است، بویژه در جایی که مسئلهٔ «همزاد» در آثار اتورنک مطرح می‌شود. در طول سی سال گذشته، ما بی‌آنکه مطمئن باشیم که هدایت از این اشخاص متأثر شده است، مدام بر تأثیر جدی آنان بر ادبیات جدید اصرار ورزیده‌ایم. ما خود در دو سه دهه بعد از این بزرگان متأثر شده‌ایم، بی‌آنکه سند معتبری در دست داشته باشیم که هدایت در زمان خود از این اشخاص متأثر شده است. مطرح شدن جویس، پروست، ویرجینیا وولف، یونگ، فروید، اتورنک و دیگران در دههٔ چهل و پنجاه، من‌غیرمستقیم به معنای مطرح شدن صادق هدایت هم بوده است، بی‌آنکه خود هدایت در معرض این تأثیرات دیده شده باشد. منتقدانی که تصوری بسیار سطحی از ادبیات جهان و رمان ایران داشتند و مدام هدایت را به عنوان نویسندهٔ واقع‌گرا در مقابل مدرنیستهایی چون جویس و ویرجینیا وولف قرار می‌دادند، با چاپ کتاب آقای فرزانه باید خلع سلاح شده باشند، چراکه حرف خود هدایت راجع به تقسیم ادبیات به پیش و بعد از جویس در کتاب آقای فرزانه در برابر ماست، و دقیقاً روشن است که هدایت متأثر از مدرنیسم عصر خود بوده و نویسندهٔ عصر خود. طبیعی است که ما در «بازنویسی **بوف کور**» از داده‌های فرزانه به عنوان مادهٔ اولیه استفاده می‌کنیم، همانطور که از داده‌های خود هدایت و زندگی او. خودکشی هدایت نیز در این بازنویسی اهمیت دارد. ما جریان این خودکشی را هم در سایهٔ **بوف کور** بازنویسی می‌کنیم.

نخست این نکته را بگوییم که اگر **بوف کور** کامل باشد باید آنچه هدایت در آن آفریده، با آنچه او در جاهای دیگر آفریده، هرگز ترکیب نشود و یا تداخل نکند. برعکس آنچه **بوف کور** است هم به زندگی خود هدایت مربوط می‌شود و هم به سایر آثار او. موضع راوی **بوف کور**، که در این بازنویسی برای ما اهمیت دارد، پلی ایجاد می‌کند بین رمان بوف کور و نویسندهٔ آن. از این بابت، فعلاً ما کاری به خارج از ادبیات نداریم. بعداً به آن خواهیم پرداخت. ولی هدایت طوری خود را به داخل نوشته‌هایش برده، و بعداً طوری در تقلید از نوشته‌هایش زندگی و خودکشی کرده است که هر اثری از او، به اثر دیگری از او، و زندگی و مرگ خارج از آثار ادبی او مربوط می‌شود.

۵ــ این نکته اخیراً برای ما روشن شده است، بویژه توسط آقای بیژن جلالی که خانوادهٔ هدایت ریشهٔ ایلخانی و آسیای میانه‌ای دارد. ولی لازم است در مورد ریشهٔ «بوگام داسی» و ترکیب واژگانی آن به نکات زیر که از منابع، لغت‌نامه‌ها و دائرةالمعارفهای مختلف جمع‌آوری کرده‌ایم ــ از سه زبان فارسی، ترکی و انگلیسی ــ

توجه دقیق داشته باشیم.

«بیگ» در ترکی به معنای آقا، ارباب، امیر قبیله و فرمانده سپاه، نجیب‌زاده و اصیل بوده است و بطور کلی لقب اشراف خارج از خاندانهای سلطنتی است. «پک» و «بک» چینی به معنای خدا و پادشاه است، که در «بغبور» به معنای خاقان چین و تغییریافتهٔ آن به صورت «فغفور» دیده‌می‌شود. تا چه حد این کلمه با بَغْیْ عربی به معنای ظلم و تعدی مربوط است روشن نیست. آنچه روشن است «باگا»ی عصر ساسانی به معنای خداست که مناسبت با مفهوم آن در چینی دارد. «پی» [Pi] در میان شمنیستهای آلتایی در خطاب به شمن به معنای «بزرگ» و در مناجاتها و اوراد و اذکار شمنی به کار برده می‌شده است. «بی» [Bi] در میان هونها هم تقریباً در معنای چینی و ترکی به کار گرفته می‌شده است. می‌دانیم که «بک»، «بی»، «بیک» و «بیگ» در طول قرون از چین تا اروپای شرقی القاب دیوانیان ملل و اقوام مختلف قرار گرفته است.

«بیگم» هم به معنای «بیگ من» و هم در معنای مؤنث بیگ، هم‌سطح جنسی بیگ از دیدگاه اجتماعی و خانوادگی است. «بیگم» لقب ملکه مادر در زبان ترکی است. در هند، که به شکلهای مختلف در میان خاندانهای ترک به کار گرفته شده، به معنای ملکه و شاهزاده خانم مسلمان است. اگر با قرینه‌های مربوط به معانی «بیگ»، به «بیگم» نگاه کنیم، حتماً شمنهای زن، بیگم خطاب می‌شده‌اند.

«داس» [Das] از ریشهٔ «داسا» [Dasa] در سانسکریت به معنای شیطان، دشمن، کافر و خدمتکار است، و نسبت دارد با «داه» فارسی که به معنای کنیزک، خدمتکار و دایه است. «داس» به معنای برده و خدمتکار هندو هم هست. مؤنث آن «داسی» [Dasi] است که به معنای زن برده و کنیزک هندوست و معمولاً در مورد زنهایی از موقعیت‌های پایین اجتماعی به کار گرفته می‌شود.

ریشه‌های اصلی این کلمات برای درک ماهیت «بوگام داسی» اهمیت دارد. گاهی دیگران نیز به یکی دو ریشه ازاین ریشه‌ها توجه کرده‌اند. به عنوان مثال منتقدی آمریکایی گفته است که امکان دارد هدایت در مورد «بوگام» به Bégum فرانسه نظر داشته باشد و نه به Beggoon، Beegum و Begaum انگلیسی که در لغت اکسفورد آمده است. ولی براستی کسی که این همه وسواس در کار خود نشان داده است، ممکن است در انتخاب اسم یکی از شخصیتهای رمانش به فرهنگ لغات فرانسه مراجعه کرده باشد، آن هم نویسنده‌ای مثل هدایت که ریشهٔ خانوادگی‌اش شاید به همین بیگها و بیگمها می‌رسیده است؟[۷]

از نظر فنی تردید نداشته باشیم که هدایت می‌دانسته است چه می‌کند. نوع انتخاب اسامی و ابلاغ آنها به خواننده از تصور تئوریک او از ادبیات سرچشمه می‌گیرد. «بوگام داسی» از دو کلمهٔ «بوگام» و «داسی» ترکیب شده است. ولی هر دو کلمه را باید هرمافرودیتی خواند. بوگام شکل لهجه‌ای بیگم است و بیگم، در واقع به معنای زنمرد است. یعنی کلمه، دوجنسی است. «داسی» نیز که مونث «داس» است، مثل بوگام، دوجنسی است. ریشهٔ بیگم اورالی ـ آلتایی و ریشه داسی هند و اروپایی ـ یعنی سانسکریت، فارسی و هندوست. در ترکیب دو ریشهٔ زبانی نیز آن حالت هرمافرودیتی صورت گرفته است. یعنی هدایت از ترکیب دو کلمهٔ هرمافرودیتی، نام مادر را می‌سازد. در واقع واژهٔ «بوگام داسی»، حافظهٔ پیش‌تولد مادری به نام «بوگام داسی» است. تنها از طریق معکوس‌سازیِ معکوس‌سازی هدایت می‌توانیم بفهمیم که در ذهن هدایت نسبت به موقعیت جنسیتهای مختلف چه می‌گذشته است. هدایت، بیگ را به طرف بیگم یا بوگام حرکت داده، در کنار آن، «داس» را به سوی «داسی» حرکت داده، و از ترکیب دو واژهٔ هرمافردویت که در واقع دوگانه‌های جنسی را مخفی کرده است، یک موجود بنام «بوگام داسی» ساخته است. در واقع او مرد معکوس را زن نامیده است و با معکوس‌سازی آن، می‌رسیم به مغز خود آن بیگ. ما معکوس‌سازی او را معکوس می‌کنیم. او نشان نمی‌دهد که آن حافظهٔ پیش‌تولد این کلمه چه بوده است. در واقع هدایت در ابعادمختلف تحت‌تأثیر «اتورنک» قرار گرفته‌است، به‌دلیل‌اینکه‌اتورنک واضع قضیهٔ حافظهٔ پیش‌تولد است. از وجود هر کسی که متولد می‌شود، به دلیل درد و رنج خود زاییده شدن، حافظهٔ پیش‌تولد حذف شده است. از وجود «بوگام داسی» که رقاصهٔ هندی است، حافظهٔ تشکل و ترکیب و تکوین واژه‌ای آن فراموش شده است.

در عین حال در سکه زدن این واژه، هدایت همان کار را کرده است که متافیزیک نیچه‌ای در مورد روند حرکت انسان کرده است. میمون، مرحلهٔ فیزیکی حیوانیِ موجودی بوده که بعداً انسان شده است. در قاموس نیچه‌ای ــ هایدگری، متافیزیک یعنی عبور از فیزیک قبلی به سوی فیزیک بعدی که در واقع متافیزیک آن فیزیک قبلی خواهد بود. به همانگونه که انسان امروز آخرین انسان است و پروسهٔ تکوین او به سوی آن موجود آینده، او را به فراموشی خواهد سپرد و آن موجود آینده ــ ابرانسان ــ در واقع در ارتباط با انسانی که امروز وجود دارد، دچار فراموشی خواهد شد. بوگام‌داسی، متافیزیک در متافیزیک «بیگ» و «داس» است. «بیگ» رفته به طرف «بیگم»؛ «داس» رفته به طرف «داسی»؛ «بیگم» و «داسی» با هم ترکیب شده‌اند. نتیجه پیدایش موجودی است

در حال تبری جستن از روند شکل‌گیری خود، چرا که او فقط مادر است؛ فقط رقاصه‌ای هندی است در معبد «لینگم». تنها از طریق معکوس‌سازیِ آن معکوس‌سازی ما می‌توانیم آن اصل اولیه را پیدا کنیم، و این پروسه‌ای است که هایدگر در کتاب *متافیزیک، هستی و زمان و چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود؟* در پیش گرفته است. هدایت با به کار بردن کلمه به این صورت، درک مفهوم آن را عقب انداخته است، به تعبیری که ما هم در فرمالیسم روس و بررسی رمان آن را می‌بینیم: لذت هنری در رمان از کش دادن، از عقب انداختن حل مسئله حاصل می‌شود؛ و هم در کار ژاک دریدا، موقعی که او اصل عقب انداختن را اصل آگاهی یافتن از ماهیت اثر قرار می‌دهد. ولی یک نکته را در کار هدایت نمی‌توان نادیده گرفت. نشانه‌ای به نام «بوگام داسی» چندین نشانه را در خود مخفی کرده است. هدایت که این همه در مورد اسامی و القاب دقت کرده است، پیرمرد خنزر پنزری و لکاته و اثیری و غیره، نمی‌توانسته است «بوگام داسی» را به تصادف انتخاب کرده باشد، بویژه از این نظر که بوگام داسی تنها اسم خاص کتاب است. هدایت می‌نویسد:

«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماروایِ طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟»

«ماوراءِ طبیعی» همان «متافیزیک» است. حالا ما از طریق معکوس‌سازیِ چندباره به اصل برمی‌گردیم. بوگام داسی در خدمت معبد «لینگم» است. لینگم به معنای احلیل یا آلت رجولیت است. داسی = دایه در خدمت راوی مرد است. راوی را او بزرگ کرده است. بوگام داسی در خدمت معبد آلت مذکر است. داسی و بوگام در خدمت بیگ هستند. هدایت در یک اسم خود را مخفی کرده است. کنیهٔ خود را مخفی کرده است. از طریق مکانیسم راوی بوف کور، ما از رمان می‌آییم بیرون و به آثار، و زندگی هدایت، بویژه زندگی او، نگاه می‌کنیم، و بعد دوباره برمی‌گردیم آن تو، غرق می‌شویم در آن کمال تا ببینیم چه چیز در آن پیدا می‌کنیم. پدر و عمو از هر لحاظ شبیه هم‌اند، یکی عاشق شود، دیگری هم عاشق خواهد شد. پدر عاشق رقاصهٔ معبد لینگم شده. و زن را به علت آبستن شدن بیرون کرده‌اند. حقیقت این است که می‌توان گفت دقیقاً روشن نیست که بچه از پدر است یا عمو. با وجود این، «بوگام داسی»، یعنی هرمافرودیت پیشنهاد می‌کند که پدر و عمو بروند توی اتاقی که «مار ناگ» در آن قرار دارد. هر کدام زنده بیرون آمد، بوگام داسی از آن او خواهد شد. یکی می‌میرد، دیگری بیرون می‌آید و آنقدر مسخ شده است که معلوم نیست پدر یا عموست. «بوگام داسی» به او تعلق پیدا می‌کند. در پشت‌سر این قضیه ما زندگی «تیرزیاس» موبد معبد «آپولو» را می‌بینیم. این موبد زندگی هرمافرودیتی

دارد. یک بار در بیابان که می‌رفته دو مار را دیده که با هم عشقبازی می‌کردند، عصایش را چنان محکم بر سر دو مار زده که آنها جدا شده‌اند، ولی او خود از شدت ضربت عصا زن شده است. دایه پستانهای دولچه‌ای دارد که توی دهن راوی می‌کرده است و حالا دایه ریش در آورده و صورت مردها را پیدا کرده است. هفت سال بعد «تیرزیاس»، موبد معبد «دلفی» در بیابان همان دو مار را دوباره می‌بیند، و باز هم در حال عشقبازی. عصا را بلند می‌کند و می‌زند، مارها از هم جدا می‌شوند و او دوباره مرد می‌شود. او از یک جنس به سوی یک جنس دیگر حرکت کرده است. دیدن شخص به صورت یک جنس عکس‌برداری است، دیدن همان شخص به صورت دو جنس‌چی؟ هدایت در ترکیب بوگام داسی، در انداختن پستانهای دولچه‌ای ننه در دهن کودک راوی و ماسانیدن ریش دایه به صورت راوی مریض در بزرگسالی، در واقع از عکس‌برداری، به سوی معکوس‌سازی و به سوی همزادسازی رفته است. ولی مار هم حضور دارد.

اولاً یک مار نیست، بلکه دو تا مار است. «ناگ» در هندی به معنای مار است. پس «مارناگ» می‌شود دو تا مار. هدایت به فرزانه می‌گوید من از صنعت «ترانسپوزیسون» استفاده کرده‌ام. «ترانس» به معنای «فرا»، «ترا»، «آنور» است، «پوزه» به معنای قرار دادن است: «ترانسپوزیسون» به معنای «فرا قرار دادن» است. کلمهٔ مار فارسی با کلمهٔ ناگ هندی با هم عشقبازی می‌کنند، به هم چسبیده‌اند: دو کلمهٔ برادر. «دوقلو»، زاییدهٔ از یک شکم، و عاشق یک زن. راوی جوان و پیرمرد خنزرپنزری یک موجود ــ دو مرد ــ عاشق یک زن: «مارِناگ» یک کلمه در شکم یک معنا، تولد دو کلمه از شکم یک معنا. شکم، شکم آن اتاق که هرمافرودیت تعیین کرده است باید بروند آن تو، یعنی توی شکم بوگام داسی برای آنکه فقط یکی بماند. و یکی می‌ماند. «مار ناگ» یکی از آنها را حذف می‌کند و یکی را به بیرون پرت می‌کند، و آنکه بیرون می‌آید معلوم نیست، اولی است، یا دومی. هدایت اینها را معکوس کرده است. ما تنها از طریق معکوس‌سازی آن معکوسها می‌فهمیم که راوی چه قصدی داشته است. رفتن توی شکم مادر، برای یافتن آن حافظهٔ پیش‌تولد. هدایت فقط از کتابی که فرزانه به آن اشاره می‌کند یعنی «همزاد» اثر «اتورنک» متأثر نشده است، از دو کتاب دیگر او که یکی اسطورهٔ تولد قهرمان است و دیگری مربوط به درد زاییده شدن و حافظهٔ پیش‌تولد نیز متأثر شده است. جاذبهٔ مار جاذبه‌ای بهشتی است و زنانه و بندنافی است که ما را به درون شکم مربوط می‌کند، شکم مادر. وقتی که در شکم مادریم آرامش داریم، بعد تولد پیش می‌آید که دردناک است، هم برای کسی که متولد می‌کند و هم برای کسی که متولد می‌شود. درد آن چنان زیاد است که

تقریباً همه چیز آن پیش‌تولد فراموشمان می‌شود، ولی حس بازگشت به آن مرکز حیات با ما باقی می‌ماند. بازگشت به شکم مادر، وسوسهٔ سراسر عمر نیچه هم بوده است. اگر به شکم مادر برگردیم باید با شکنجه برگردیم، باید در هنر برگردیم، باید برای آن جانشین درست کنیم، اتاق «مار ناگ» آن گودال است و در آن مرگ هست. هدایت دو برادر را می‌اندازد آن تو. هابیل و قابیل را می‌کند آن تو. مار یکی را تحویل می‌دهد، آن یکی را از بین میبرد. دین هم یکی را تحویل می‌دهد، آن یکی را از بین می‌برد، دین می‌گوید آنچه مانده قابیل است. در بوف کور معلوم نیست کدام یک باقی مانده است. دین به ناچار باید دقیق باشد. رمان امکان سهو را باقی می‌گذارد. و با این امکان سهو، امکانات سهوی دیگر را هم باقی می‌گذارد. شاید «لکاته» آبستن است. از کی؟ معلوم نیست. حتی معلوم نیست آبستن‌است. «بوگام داسی» قبل از بازگشت عمو آبستن بوده. شاید بعد پدر را یا عمو را «مار ناگ» می‌کشد. چون «بوگام داسی» این آزمایش «مار ناگ» را پیشنهاد کرده، پس مار که سمبول شیطان است، سمبول بوگام داسی هم می‌شود. می‌مانند سه نفر، یک مرد که معلوم نیست پدر راوی است یا عمویش؛ راوی در شکم بوگام داسی؛ و بوگام داسی. ولی در سراسر رمان عموست که به دیدن راوی می‌آید، پس راوی در واقع حرامزاده است. رمان روایت حرامزادگی است بر اساس همان مکانیسمی که خود هدایت آن را «فرا قراردادن» خوانده است. ولی مار اهمیت دارد. «تیرزیاس» پیشگوی آینده است. موبد معبد «دلفی» است که معبد آپولوست. ولی آپولو کیست؟ اول این را بگوییم که به دلیل عوض شدن هویت دختر اثیری، عمه، لکاته، بوگام داسی و دایه با یکدیگر، ما حق داریم مشخصات یکی از آنها را به همه و همهٔ آنها را به یکی نسبت دهیم. لکاته روسپی است. بوگام داسی هم روسپی است. از اینجا می‌رویم بر سر آپولو. آپولو، به معنای دلال مرگ و قاتل زن است. در معابد آپولو، چه بسیار زنهای زیبا که مرده‌اند. معبد او دلفی است. «دلفنی» Delphne، به معنای رحم زن است. بر سردر معبد آپولو نوشته شده: «زن را تحت تسلط نگهدارا» راوی بوف کور به صورت خاصی آنها را تحت سیطره نگه می‌دارد. هر دوی آنها را قطعه‌قطعه می‌کند. کافی است قطعات را بگیریم و برگردیم. پیدا کنید جاهای مخفی را. وقتی که آرامش پیدا نمی‌کنیم، وقتی که نمی‌توانیم برگردیم به آن آرامشگاه، گزلیک را به دست می‌گیریم، و قطعه‌قطعه می‌کنیم. ریشهٔ آپولو از آپولونئی [Appollunai] به معنای ویران کردن است.

ولی از راوی تجاوز می‌کنیم به سوی هدایت. هدایت را در حال حرکت به سوی آن اتاق می‌بینیم. اتاقی که در آن یک «مارناگ» از نوع دیگری منتظر است. اتاقی که اتاق مرگ

است. «مارناگ» با کمی تخفیف می‌شود: مرگ. آن «ترانسپوزیسون» در این جا، به صورت صوتی اتفاق می‌افتد. آیا مار و مردن از یک ریشه‌اند؟ نمی‌دانیم. هدایت این بار اتاق را خودش تهیه می‌کند. آثارش را از بین می‌برد. همه را فریب می‌دهد. از همه در می‌رود. راوی تنها می‌ماند. نه بوگام داسی آنجاست، نه دختر اثیری، نه لکاته. نه خانوادهٔ هدایت. هم فرزانه و هم جلالی گفته‌اند که درک خانوادهٔ هدایت برای درک هدایت ضرورت تام دارد. هدایت از دست خانواده هم دررفته است. از دست مادرش، از دست پدرش، از دست خانواده‌ای که سپهبد رزم‌آرا را هم از آنِ خود کرده است. از ایران هم رفته است. بیزاری هدایت مطلق است. و چرا؟ به این نکته خواهیم پرداخت. هدایت پنبه می‌خرد. سوراخ سمبه‌های اتاق را می‌گیرد و خود را به دست خواب، گاز و مرگ می‌سپارد. به همان صورت که پدر راوی برای بازگشت به شکم مادر آن اتاق مارناگ را انتخاب کرده بود، راوی شکم آن اتاق را برمی‌گزیند. پس، جزءِ راوی را از *بوف کور* می‌کشیم بیرون. نه تنها برای درک خود بوف کور، تا آن را باز بنویسیم، بلکه حتی برای آنکه *شازده احتجاب* را هم بازنویسی بکنیم. ریشه در آن «بوگام داسی» است. «بوگام» خانم است و داسی خدمتکار. «فخری» و «فخرالنسا» در برابر ما هستند. کلفت *برهٔ گمشدهٔ راعی* و زنی که آن کاغذ مجهول‌الهویه را به پایین پرت می‌کند در برابر ما هستند. قبل از آن «درد دل ملا قربانعلی» جمالزاده در برابر ماست. می‌کشیم، شیء می‌کنیم، خانم را کلفت می‌کنیم، کلفت را مثل خانم بزک می‌کنیم و رمان می‌نویسیم. «عروسک پشت پرده» و «دختر اثیری» را می‌طلبیم. ولی در *جبه‌خانه* از روی جنازهٔ زن در غسالخانه، تنها برای ریختن ترسمان رد می‌شویم. چرا؟ چرا؟

و اما یک ترانسپوزیسیون دیگر و یک معکوس‌سازی دیگر. وقتی که راوی دهن زن قصه را می‌بوسد، بوسه مزهٔ کونهٔ خیار را می‌دهد. صورت زن عین صورت برادرش است. وقتی که دهن برادر را می‌بوسد، آن بوسه هم مزهٔ کونهٔ خیار را می‌دهد. زنش، لکاته و او در یک ننو می‌خوابیده‌اند. در واقع خواهر و برادرند. پس قاعدتاً باید دهن خودش هم مزهٔ کونه خیار بدهد. ولی لکاته زن اثیری هم هست و بوگام داسی هم هست و دایه، داسی است، و راوی خودش، عموست، قصاب است، شوهر عمه است و راننده نعش‌کش هم هست و پدر هم هست. پس همه در این شباهت با یکدیگر دهنشان مزهٔ کونه خیار می‌دهد. در واقع در دهن این شخصیتها نوعی تمرکز مقعدی صورت گرفته است.[۱۰] راوی در تعریف مردم ایران می‌گوید این مردم به صورت یک لوله‌اند که از دهنشان شروع و به آلت تناسلی‌شان ختم می‌شود. در واقع هدایت ملتی می‌سازد که

شدیداً بوگندوست. پس هدایت به شخصیتهای خودش و از طریق آنها به ملت خودش چگونه نگاه کرده است، و چرا به این صورت نگاه کرده است؟

به «آپولو» نگاه کردیم. تأثیر نفرت آپولو از زنها از طریق «تیرزیاس» را گفتیم، و نیز مسئلهٔ مار را. برای جداکردن مارها از یکدیگر عصای «تیرزیاس» هرمافرودیت در جامهٔ «بوگام داسی» رقاص معبد لینگم، در آن اتاق بر سر دو قلو فرود می‌آید. یکی می‌میرد، دیگری مسخ می‌شود و راوی آن موجود مسخ شده است. شاید تیرزیاس عصایش را بر سر دو مار، هنگام بوسیدن برادرزن راوی هم فرود آورده است؟ شاید از آغاز «تیرزیاس» مخالف ازدواج این خواهر و برادر بوده است. اصلاً نفرین شدگی راوی زاییدهٔ چیست؟ هدایت رمان را به صورت یک پدیدهٔ غیرقانونی، پدیدهٔ غیرمشروع، پدیدهٔ غیرسنتی و غیرعرفی می‌نویسد. راوی حرامزاده است. راوی زنمرد است راوی قواد است. مادر راوی روسپی است، خود راوی فراتک‌جنسی است. سرنوشت رمان فارسی، بطور کلی همهٔ رمانهای دنیا در طول سیصد سال تاریخ رمان، با حرامزادگی عجین شده است. در پشت سر یک زن چند زن دیده می‌شوند که یکی از آنها هم مادر است. مادر هم روسپی است که خود به خود مشروعیت و قانونی بودن راوی را زیر سؤال می‌برد. رمان چه می‌کند؟ آنچه را که قانونی است؛ با مکانیسمهای خاص خود غیرقانونی می‌کند تا به آن شکل هنری دهد، و ما چنان مجذوب اثر می‌شویم که از غیرقانونی لذت هنری می‌بریم ولی از قانونی لذت هنری نمی‌بریم.[۱۱] هنرمند یاغی است. اگر راوی هم پدر و هم پسر باشد، در واقع، با یک ساختار «دئونیزوسی» سروکار داریم. «دئونیزوس» به معنای «زئوس ــ مرد جوان» است: زئوس در شکل جوانی‌اش. دئونیزوس هم دو بار به دنیا آمده است. «دئونیزوس» پسر «زئوس»، پادشاه خدایان است، منتها به صورت خاصی. زئوس عاشق «سمیل»[۱۲] که زن جوان زیبایی است می‌شود. زن از زئوس حامله می‌شود. زئوس مادر را با صاعقه‌اش، خاکستر می‌کند و بچه را که در شکم مادر شش ماهه بوده از طریق «هرمیس»[۱۳] که پیک خدایان است، نجات می‌دهد. «هرمیس» بچه را به ران «زئوس» می‌دوزد، و سه ماه بعد بچه از ران «زئوس» به دنیا می‌آید. در واقع قدرت زاییدن زن به نام «زئوس» مصادره می‌شود. در روایتی دیگر، زئوس معجونی راکه از قلب و شاید آلت خود دئونیزوس گرفته شده به «سمیل» می‌خوراند و «سمیل» برای «دئونیزوس» که قبلاً وجود داشته حامله می‌شود. در واقع «دئونیزوس» دوبار به دنیا آمده است، و در هر نوبت پس از شیء شدگی زن، اضمحلال او. دئونیزوس خودش دیده است که پدرش او را چگونه از رانش به دنیا می‌آورد.

می‌دانید که در «فروید» بحث رشگ بردنِ زن به آلت تناسلی مرد وجود دارد. ولی این نمونه‌ها چیز دیگری را نشان می‌دهد، حسادت مرد نسبت به رحم مادر. کشتن مادر پیش از آنکه او بتواند بچه‌اش را به دنیا بیاورد و تصاحب عمل باروری توسط «زئوس» که خدایی مرد است. این مسئله در تولد «پالاس آتنه»[۱۴]، دختر زئوس هم اتفاق می‌افتد. «پالاس آتنه» بدون وساطت زن از پیشانی «زئوس» بیرون می‌پرد. به همین دلیل زنی است ضد زن. یعنی مرد، حذف زن را، قطعه‌قطعه کردن و خاکستر کردن زن را، مدفون کردن او را به صورت خاصی که حتی خودش هم نتواند محل دفن را بعداً تشخیص بدهد، اساس آفرینش هنری قرار می‌دهد. «پالاس آتنه» را سمبول آفرینشی ناگهانی در عمل خلاقیت هنری دانسته‌اند. در تولد عیسی مسیح از دیدگاه غربیان نیز همین مسئله وجود دارد. زن حذف شده است. و یا باکره مانده است.

وقتی که دریدا بحث «در برابر قانون» کافکا را پیش می‌کشد، اشاره می‌کند به فروید که قد راست کردن انسان و اخلاقی شدن او را در نفرت او از مرکز تن، آلات تناسلی و بوهای مربوط به آن می‌داند. هیچ حیوانی این نفرت را نداشته است. وقتی که انسان احساس بیزاری از آلات تناسلی و بوهای مرکز تن خود کرده، سرش را برگردانیده، تا آنجا که نهایتاً ستون فقرات خودش را راست کرده است و در فاصله از مرکز بدنش ایستاده است. چنین به نظر می‌رسد که هدایت که همین در برابر قانون را ترجمه کرده، و جزو خوانندگان، فروید و یونگ ورنک بوده، پس از نفرت خود از آن کونهٔ خیار و از آن تمرکز مقعدی از دهان تا آلات تناسلی، به دنبال نفرت از جنسیت رفته است، در واقع آن تمرکز را به عکس آن تبدیل کرده است.

راوی هدایت راجع به بغلی شراب معروف بوف کور روایت‌های مختلفی دارد. «گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند.» می‌خواهد این شراب را بدهد که عمویش بخورد. ولی در صفحات بعد معلوم می‌شود که این شراب از همان «مار ناگ» گرفته شده، شراب نیست، بلکه زهر است، و مادرش این شراب را به او سپرده است. در همان ثلث اول کتاب با ریختن این شراب در حلق دختر اثیری، زن می‌میرد، (البته بار اول)، و حتماً این شراب توسط همان پدر یا عمو به او سپرده شده است، چون او فقط تصوری از «بوگام داسی» دارد، و عملاً او را ندیده است. و چون او را ندیده در واقع در وضع همان دئونیزوس قرار دارد که مادرش را ندیده و انگار پسر از ران پدر زاده شده، و شاید حتی زاده نشده به دلیل اینکه او در واقع پیرمرد خنزرپنزری جوان است. ولی اگر زاده شده باشد، حتماً اولین چیزی که به مشام او خورده، همان بوهای مرکز بدن

«بوگام داسی» بوده، که بهر طریق ترکیبی از بوهای پایین تنهٔ بیگ، بیگم و داسی بوده. راوی نفرت خود را از این بوها، با آفرینش آثار هنری، قلمدان، نقاشی روی قلمدان و حتی نوشتن این زندگی برای سایهٔ روی دیوار، و بطور کلی آفرینش، نشان می‌دهد. مرکز نفرت او یکی پیرمرد قوز کرده است که همان قوز کردگی‌اش به او حالت بازگشت به پایین‌تنه و علاقهٔ به آن بوها را نشان می‌دهد، و یکی هم لکاته است که روسپی است و قدرتهای جنسی خود را که بیشتر همان پایین تنه است در اختیار رجاله‌ها می‌گذارد. در قلهٔ آفرینش هنری راوی دختر اثیری است که از آن مراکز جنسی به اندازهٔ فاصلهٔ زمین تا آسمان فاصله گرفته است. منتها بار اول، برأی‌العین، او را از کجا می‌بیند؟ از یک سوراخ. راوی سرش را از سوراخهای بودار، از آن سوراخی که دهان را به آلت تناسلی مربوط می‌کرد، بلند کرده، چهارپایه‌ای را زیرپایش می‌گذارد. می‌گوید:

«... برای اینکه دستم به رف برسد چهارپایه‌ای را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم ولی همینکه آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد. دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه ــ یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی باو تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید.

دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی بنظرم می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمیشد. نگاه می‌کرد، بی‌آنکه نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود، مثل اینکه بفکر شخص غایبی بوده باشد ــ از آنجا بود که چشمهای مهیب افسونگر، چشمهائی که مثل این بود که بانسان سرزنش تلخی می‌زند، چشمهای مضطرب، متعجب، تهدید کننده و وعده دهندهٔ او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گودیهای براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد ــ این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آنجائیکه فکر بشر عاجز است بخودش کشید ــ چشمهای مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراءطبیعی و مست کننده داشت، در عین حال میترسانید و جذب میکرد، مثل اینکه با چشمهایش مناظر ترسناک و ماراءطبیعی دیده بود که هر کسی نمی‌توانست ببیند.»[۱۶]

تشبیهات، استعارات و سمبولهایی که راجع به این دختر به کار می‌گیرد: «پرتو گذرنده / ستارهٔ پرنده / زن یا فرشته / تجلی، عظمت، شکوه / چشمهای جادویی / شرارهٔ کشندهٔ چشمهایش / اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم متعجب درخشان /

لباس سیاه، گل نیلوفر / بیک نگاه کافی بود، برای اینکه آن فرشتهٔ آسمانی، آن دختر اثیری، تا آنجایی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است تأثیر خودش را در من گذارد / روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده، و بایستی که بهم ملحق شده باشیم / می‌بایستی در این زندگی نزدیک او بوده باشم. / هرگز نمی‌خواستم او را لمس کنم / در این دنیای پست یا عشق او را میخواستم و یا عشق هیچکس را / او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد / یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند / برای من او یکدسته گل تر و تازه بود که روی خاکروبه انداخته باشند / دو چشم مورب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت مهتابی لاغری بود / یک زن و یک چیز ماوراء بشری / صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همه صورتهای آدم‌های دیگر را برایم میآورد / چشم‌های تر و براق، مثل الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند / سیاهی مهیب افسونگر /گوشهای حساس او که باید بیک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد...»

و او شراب را به این زن می‌دهد و احساس می‌کند که انگار چند روز است که زن مرده. «آینه را آوردم جلو بینی او گرفتم، ولی کمترین اثر زندگی در او جود نداشت.» و بعد با مردهٔ او همآغوش می‌شود.

«خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خود را باو بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم شاید باین وسیله بتوانم روح خودم را در کالبد او بدمم ــ... نه، دروغ نبود، او اینجا در اطاق من، در تختخواب من آمده تنش را به من تسلیم کرد. تنش و روحش هر دو را بمن داد!»[۱۷]

همآغوشی با مرده، عشق مردگان، «نکروفیلی».[۱۸] و بعد چشمها را می‌کشد، چون همه چیز وسیله است تا هنر جاودانی بوجود بیاید. و هنر جاودانی، هنری است که پیش از هنرمند، در یک زمان دور، در ازل آفریده شده، و زندگی امروز ما و هنر امروز ما فقط به صورت تقلیدی از آن اثری می‌تواند باشد که در ازل کشیده شده. از این نظر مطلق هدایتی با مطلق حافظ مو نمی‌زند. و بعد می‌ماند جسم زن. روح هنر از آن رخت بربسته و رخت دیگری را برای خود برگزیده است. پس موضوع اخلاق پیش می‌آید. سر را از روی عفونت بلند می‌کند. با کارد دسته استخوانی او را تکه‌تکه می‌کند و تکه‌ها را در چمدان می‌گذارد و می‌برد بیرون و به راهنمایی پیرمرد خنزر پنزری دفنش می‌کند و بعد گلدان راغه را از پیرمرد می‌گیرد و در خانه‌اش وقتی که به تصویر روی گلدان نگاه می‌کند،

می‌بیند نگاه همان است که قبلاً کشیده شده. انگار بی‌زمانی جهان در زمان او تکرار می‌شود. تصویر در واقع همان است که شب قبل از صورت زن اثیری کشیده بوده. دیگر احساس تنهایی نمی‌کند، چرا که یک مرد، یک نقاش دیگر در گذشته همان تصویر را از روی همان زن کشیده بوده است. حتماً او هم از روی مردهٔ زن. و بعد می‌نشیند و تریاک می‌کشد و در پایان آن عوالم در دنیای جدیدی که بیدار شده، معلوم می‌شود که پیرمرد خنزرپنزری شده است. انگار هزاران سال، این مردها این زنها را می‌کشته‌اند و آثار هنری خلق می‌کردند. در عبور از دوران مادرسالاری به دوران پدرسالاری، انگار هنرمند در ارتباط با زن درون پدرسالار را بیان می‌کرده است.

یک بخش بازنویسی از همین جا شروع می‌شود. قلم را از دست راوی بگیرید و بدهید به دست زن اثیری. دختر اثیری از اول تا آخر ساکت مانده است. زبان، زبان راوی بوف کور است. این یک بخش مخفی. هدایت یک عروسک بی‌زبان را در برابر راوی نشانده است. زن اثیری را از خواب بیدار کنیم ــ بگذاریم با راوی حرف بزند. بگذاریم در برابر راوی از خود واکنش نشان دهد. بگذاریم او هم از نوع قضاوتهایی که راوی دربارهٔ او کرده، دربارهٔ راوی بکند. رمان را از یک زبان به سوی زبان دیگر ببرید. طبیعی است برای این کار باید راوی را عوض کنید. این زن نه طبیعی است، و نه حتی زنی است که ما می‌شناسیم. این زن جانشین زن شده است. او آفریدهٔ توهّم مرد از زن است. در اینجا زن به نگاه بخشی از ذهن مرد قالب‌گیری شده است. برای اینکه ما بفهمیم چرا چنین کاری صورت گرفته است باید به نگاه خاص راوی و پشت‌سر راوی توجه داشته باشیم. در هدایت راوی ترکیبی از هدایت و راوی است. درست است که مردان به شدت تحت تأثیر شکوه جادویی و حس پیشگویی زنان قرار می‌گرفتند، بویژه در قرون وسطی، و هیچ چاره‌ای نمی‌دیدند جز اینکه از طریق کشتن آنها خود را از شر آنها نجات دهند، ولی در این جا هدایت مدام از یک مرده عکس گرفته است، یک بار از آن سوراخ هواخور و بعد روی تختخواب و بعد از چشمهای بعد از مرگ و بعد از گلدان راغه. اگر این زن زبان باز می‌کرد و حرف می‌زد، اگر او راوی قرار می‌گرفت و به داوری می‌نشست، اگر دوربین به دست او داده می‌شد تا او نیز راوی قرار بگیرد، ما رمان هنری از نوع دیگری داشتیم.

در اولیس جویس هم زن اثیری هست، ولی زن اثیری او زن اثیری نمی‌ماند. دگرگون می‌شود. زاویهٔ دید دیگری به او تحمیل می‌شود. از سوی دیگر، رسماً در ملاءعام «لپولد بلوم»، شخصیت اصلی رمان، تغییر جنسیت می‌دهد و در یک بالماسکه چنان پدری از او

درآورده می‌شود که او پشت‌سر هم قالب عوض می‌کند. این قالب عوض کردنها، یک بخشش مربوط می‌شود به تحقیرهایی که او باید به صورت «اُبژه» و یا مفعول دید دیگران اعم از زن و مرد، متحمل شود تا درونهای مختلف خود را برملا کند، و بخش دیگر آن به صورت نوعی «کارناوال» بیان می‌شود به همان صورت که باختین بخشی از رمان را بر آن متکی می‌داند: موقعی که اشخاص و زبانهایشان با هم ترکیب می‌شوند تا یک کلیت زبانی از ترکیب و از مجموع زبانها بوجود بیاید. پدرسالاری راوی، وحشت راوی پدرسالار از زبان زن به او اجازه نمی‌دهد که زن حتی یک کلمه بگوید، و بعدها هم به لکاته فقط اجازهٔ بیان چند سطر را می‌دهد، در سراسر شصت صفحهٔ بقیه رمان. و در اینجاست که می‌گوییم جای مخفی را باید استخراج کرد و نوشت. بازنویسی در این لحظهٔ بخصوص مردنویسی زن، زن‌نویسی زن و زن‌نویسی راوی زن است، نویسندهٔ واقعی‌اش هر که می‌خواهد باشد. شش هفت سال پیش در درسهای هدایت من این نکته را بیان کردم، و بعد در طول همین چند سال گذشته، بویژه در سخنرانیهای زمستان ۹۲ در اکسفورد و لندن دربارهٔ نویسندگان زن ایران و بعد در برلن به این نکته پرداختم که زن‌نویسی باید هدایت را برای همیشه پشت‌سر بگذارد، حتی فرشتهٔ هدایت را تا چه رسد به لکاته‌اش. و اینجاست که تفکیک «معکوس‌نگاری به صورت خاصی باید صورت بگیرد. من این را چند ماه پیش در سخنرانی راجع به مرگ ثریا صدردانش گفتم، و حالا هم بی‌آنکه آن حرفها را تکرار بکنم می‌گویم. زن آدم را زاییده و به او تک‌تک کلمات را یاد داده است. این در تاریخ‌نویسی مذکر، معکوس شده است. حالا زمان آن رسیده است که زن راوی جهان شود و خود نام بگذارد. آزادی زن در ادبیات به این معنی است که او خود و محیطش را تعریف کند. من اثیری نیستم، من لکاته نیستم. من ادامهٔ بیگ نیستم تا به صورت بیگم درآیم. من اگر تو را شیر داده‌ام تو غلط می‌کنی پستانهای مرا به دولچه تشبیه می‌کنی؟ تو اگر عاشق من هستی، چرا مرا قطعه‌قطعه می‌کنی؟ این تمهیدات چیه برای خودت درست کردی و می‌خواهی مرا بکشی. اگر تو کاری از دستت ساخته نیست، اگر تو قوادی، به من چه ربطی دارد؟ چرا با گزلیک می‌آیی توی رختخواب، چرا، چرا، چرا؟ اسطورهٔ مرد، نیرو و تخیل زن را مخفی کرده است. جزءِ راوی را از کل ارگانیک رمان بکشید بیرون و در برابر آینهٔ زبان رمان بطور کلی نگاه دارید، صورت مخدوش و مسخ شده و لب شکری او نشان خواهد داد که یک آلترناتیو زبانی دیگر ضرورت دارد. زن اثیری نیازمند رستاخیز واقعی جملات و واژه‌ها و تمهیدات زبانشناختی است. و برای این کار احتیاج به زبان فراپدرسالاری دارد. از این نظر مردی

که مثل زن بنویسد یا بکوشد مثل او بنویسد، متحد زنی است که زن‌نویسی می‌کند، ولی مواضع راویها، مسئلهٔ اصلی است. با کمال تأسف بوف کور را مقدس کرده‌اند، تقدیس کرده‌اند. باید از آن سلب تقدس کرد، و تنها راه آن باز کردن زبان مخفی زنهای بوف کور است. بویژه زبان لکاته. چراکه لکاته گردن نمی‌نهد، به دختر اثیری شرف دارد، به دلیل اینکه آن چند جمله را بر زبان می‌آورد. عناد می‌کند، کج می‌رود. به تصاویر قالبی که مرد از زن خواسته تسلیم نمی‌شود، ضد پدرسالار است. به یک معنا، امید زبان آینده و زبان فارسی است. راوی بوف کور زن را دو قسمت کرده، نفرت خود را بر سر لکاته ریخته، عشق خود را به آن فرشتهٔ آسمانی ابراز کرده است. اگر هیچ کاری از دست زن ساخته نباشد، و مدام پیرمرد خنزپنزری او را از این رو به آن رو کند، از این دنده به آن دنده بچرخاند، و فقط با مردهٔ او بخوابد، چرا این مرد را عاشق هنر بدانیم، چرا مدام بدنبال بیانهای هرمنوتیکی از او برویم؟ یک بار هم بگذاریم تمامی آدمهایی که واقعاً معتقد به تساوی زن و مرد هستند، با او همان معامله‌ای را بکنند که او با زن کرده است، یک بار از توی سوراخ لولهٔ وافور او را در کنار یک سرو و جوی قرار بدهید و بعد قطعه‌قطعه‌اش کنید و دفنش کنید و بار دیگر او را به صورت یک روسپی مرده درآرید و قطعه‌قطعه‌اش بکنید و چالش کنید. به قولی «مری دیلی» به جای Robotitude، یعنی آدم‌آهنی‌سازی، یا عروسک پشت‌پرده‌سازی، آدم‌کوکی‌سازی، یا لکاته‌بازی دست به Roboticide بزنیم، یعنی آدم‌آهنی‌ها را از بین ببریم و بگذاریم فرشته روح انسانی پیدا کند، لکاته از رختخواب فاسقهایش بلند شود. این قدر به او به عنوان فاسد نگاه نکنیم. واقعاً راوی هدایت چه پدرسالار وحشتناکی بوده است! این لب شکری احتیاج به لب و دهان گویای زن دارد.

آنچه «دریدا» دربارهٔ اعتقاد «نیچه» به زن می‌گوید، راجع به بخشی از کار راوی هدایت صادق است، حرفهای دریدا:

او بود، او از این زن اخته شده می‌ترسید.

او بود، او از این زن اخته کننده می‌ترسید.

او بود، این زن تأیید کننده را دوست داشت.[۱۹]

در قصهٔ «کاترینا»ی هدایت، مرد می‌گوید که من طرف زن نمی‌روم، می‌گذارم او طرف من بیاید. ولی این در مورد راوی بوف کور هدایت صادق نیست. هدایت از زن اثیری، زنی که خودش به عنوان یک فرشتهٔ آسمانی اخته‌اش کرده، وحشت دارد. از لکاته، زنی که او را اخته کرده بود، وحشت داشت. ولی بوف کور فاقد زن تأیید کننده

است. راوی هدایت، کشش غریبی به سوی رفتن به درون شکم و آرامش پیدا کردن دارد، ولی زندگی مخفی‌ماندهٔ جنسی هدایت به ما اجازه نمی‌دهد بفهمیم که آیا او شخصاً این آرامش را که تنها پس از کشتن زنها بدان دست می‌آید با بازگشت به رحم به دست آورده است، یا نه. رحمی که پدر راوی در آن رفته بود او را مخدوش شده و مسخ شده بیرون انداخت. رحم پاریس، آفرینندهٔ آن راوی را کشت.

«لوس ایریگاری» خطاب به زرتشت **چنین گفت زرتشت** می‌نویسد:

«ولی من می‌خواهم رؤیاهای نیمه شبی تو را تفسیر کنم و نقاب از روی پدیده بردارم: شب تو و تو را مجبور به قبول کردن این حرف بکنم که من به عنوان هولناک‌ترین نکبت تو در آنجا ساکن خواهم شد. تا این که تو بالاخره بفهمی بزرگ‌ترین بیزاری تو چیست تا اینکه در کنار تو بجنگم تا زمین از آن من شود و مانع شوم که خود را بردهٔ طبیعت تو کنم، تا اینکه تو بالاخره دست از تنها خدا بودن برداری.»

و باز می‌گوید:

«اگر از او برای خود، تأیید هستی خود را می‌خواهی، چرا اجازه نمی‌دهی او هزارتوی درون تو را بکاود، چرا نمی‌گذاری او حرف بزند، از جایی که او پایان یافتن تو را می‌خواند، بگذار او قدرت آن را پیدا کند که به تو «نه» بگوید؟»[۲۰]

موضوع این است که قدرت یک‌زبانه است. آرزو چندزبانه است و آزادی در همان آرزو کردن است. زنانگی و مردانگی در رمان موقعی اهمیت پیدا می‌کنند که هر دو به عنوان نشان‌دهنده به عنوان **signifier** در بیایند. زن اثیری اولیس می‌گوید: «ما جاودانه‌ها، از آن جاهایی که شما دارید نداریم، موهم نداریم، مثل سنگ سرد و پاکیم، و نور برق می‌خوریم.»[۲۱]

باید به این نکته توجه کنیم که از اول **بوف کور** تا آخر آن فقط یک نفر حرف می‌زند. زن اثیری اصلاً حرف نمی‌زند. پیرمرد خنزرپنزری، چند جملهٔ تکراری بیشتر نمی‌گوید، لکاته حتی ده جمله هم حرف نمی‌زند. خود راوی یک بار وارد یک دیالوگ کوچک می‌شود که در آن فقط یک جمله می‌گوید. مستها می‌خوانند سه بار. و همین. در حالیکه یک معنی لکاته، سلیطه است، و سلیطه تصویری است که مرد از زن ساخته و در جامعه رواج داده است. خود مرد موقعی که می‌گوید: «نمی‌دونی چه سلیطه‌ای است!» منظورش این است که کسی جلودار زبان او نمی‌شود. و هدایت او را ساکت نگهداشته است. زن‌کشی از این بالاتر نمی‌توان پیدا کرد.

خاستگاه این تفکر کجاست؟ طبیعی است که بخشی از آن شرقی است، ولی هدایت

به جای خود با خیلی چیزها مخالفت کرده است. نمونه‌اش *توپ مروارید*، که در آن زبان، قدرت آن اعتراض را هم پیدا کرده است. ولی در این اثر هدایت نیز، تحقیر زن، جنسی دیدن زن، تبدیل کردن او به شیءِ جنسی، نشانهٔ بحران عمیقی است که بر سراسر جهان‌بینی هدایت حاکم است. گرچه در این اثر زبان غنای خاصی پیدا می‌کند که با زبان سایر آثار او فرق دارد، و گرچه بسبب کندن اشیا و آدمهای واقعی از سرجاهایشان و سیردادن آنها در مناطق و حال و هوای دیگر، هدایت در عوالم مدرنیسم دست به کار جدیدی می‌زند، ولی اثر برخلاف گفتهٔ آقای مصطفی فرزانه، ربطی به فرارفتن از کارهای جویس ندارد. به طور کلی قدرت آفرینشی این اثر و ذهنیت خاص حاکم بر آن، آن را از حوزهٔ تخیل و روایت خارج می‌کند و به صورت یک اثر «پولمیک» درمی‌آورد.

مشکل اصلی در خود مدرنیسم است. تسلط بر طبیعت در بعد از رنسانس، بویژه تسلط بر همهٔ مناطق جهان برای اروپایی، اساس پیشرفت قرار گرفت. زبان و ذهنیت غربی بر این تسلط آلوده شد. عصر روشنگری، عصر شیء بینی سراسر جهان، نهایتاً ثنویتی را رواج داد که هم رنسانس و هم دکارت به دنبال آن بودند. انگار جهان باید ویران می‌شد تا سوژه به اوج سوژه بودن خود دست می‌یافت. خود استعمار زاییدهٔ تفکر ثنویت خاصی است که در آن سوژه می‌اندیشد که ابژه، اعم از زمین، زن، مستعمره، سیاه و کارگر، چه حاصلی باید به دست دهد. در پشت سر استعمار تفکر شیء‌سازی دکارتی قرار دارد. تفکر دکارت بزرگ‌ترین روایت فلسفی غرب بعد از رنسانس، تفکر شیء‌سازی جهان بوده است.

دکارتیسم در عمل تکنولوژی را از چهار مرحله گذراند: مرحلهٔ توجیه و آماده‌سازی، مرحلهٔ تسخیر و ضمیمه‌سازی، مرحلهٔ ابزارسازی و مصادره و بعد مرحلهٔ قطعه‌قطعه کردن و بلعیدن. «وال‌پلامودو» این مسئله را در کتاب *زن‌گرایی و تسلط بر طبیعت*، به روشنی و دقت‌تمام شکافته است.[۲۲] ماااکنون فرصت آن را نداریم که تک‌تک این مراحل را بررسی کنیم. ولی رابطهٔ خاصی که در ذهن بسیاری از اندیشمندان بعد از دکارت بین زن و زمین ایجاد شده، این نتیجه‌گیری را نیز به ذهنها راه داده است که آنچه را که سوژه در مورد زمین می‌کند، مرد دربارهٔ زن می‌کند. بین محیط زیست و آزادی زن رابطهٔ خاصی برقرار شده است. زن، زمین نیست، ولی سوژهٔ مرد با او نیز همان معامله را کرده است که سوژهٔ دکارتی با سراسر جهان کرده است. یعنی می‌توان زن را هم از آن چهار مرحله گذراند، و مرحلهٔ بعدی؟ همان است که به‌سوژهٔ مرد دست‌می‌دهد. در کرم شیء‌سازی جنایتکارانه خود لولیدن. مرحلهٔ‌بعدی انهدام‌خویشتن است. چیزی‌که هدایت به‌آن دست زد.

در عمل زمین شناختن زن حالتهای فاعلی ـ سوژه‌ای به مرد نسبت داده شد به همان صورت که انسان برای تسلط بر طبیعت، از آلوده کردن و انهدام زمین سردرآورد، مرد هم از انهدام، از قطعه‌قطعه کردن و آلوده کردن زن به تفکر خود سامان داد. بسیاری از فمینیستهای جهان به این نکته به تفصیل پرداخته‌اند که هم فلسفهٔ تجربی انگلیس، هم دکارت، هم عصر روشنگری، هم هگل، فراروایتهای گوناگون از تسلط هستند و در این تسلط به همان اندازه که زمین آسیب دیده، زن نیز آسیب دیده است. و به همان اندازه که سوژهٔ تک‌گو فعال‌مایشای سرنوشت‌زمین بوده، زبان‌او نیز به‌این ساختارآلوده‌شده است. و اکنون زمان آن رسیده است که اولاً دست از اضمحلال جهان به نام ساختن آن دست بردارند و هم از انهدام زن به نام تربیت، مصادرهٔ تربیتی و انهدام اخلاقی، جسمانی و جنسی او. اکنون‌باید جهان‌را از زبانی که در آن زن به‌انواع شناعتهاآلوده‌شده‌است شست.

تسلط بر طبیعت، تسلط بر زن نیز شناخته می‌شد. طبیعت حرف نمی‌زد، پس زن هم که زمین حاصلخیز مرد است نباید حرف بزند. زنهای بوف کور حرف نمی‌زنند. بازنویسی بوف کور به معنای باز کردن زبان زنهای **بوف کور** و زنهای بینابین دو قطب متعارض اثیری و فاحشه در ذهن راوی **بوف کور** است.[۲۳] هدایتی که می‌گوید ادبیات جهان را باید به پیش و پس از جیمزجویس قسمت کرد، باید پیش از نوشته شدن **بوف کور** توجه می‌کرد به این نکته که «مالی»، شخصیت زن *اولیس* جویس، فرشته نیست. گرچه هزاران سال از طریق تک‌گویی درونی او بیان می‌شود. ولی واقعیت زن با درخشش خاصی از آن برق می‌زند. این تلألؤ، و در کنار آن آثار ویرجینیا وولف ـ که آنها هم مورد ستایش هدایت بودند ـ جهان را برای بیان زن در ادبیات هموار کردند. هدایت، گرفتارتر از آن بود، و محیط عینی او، عقب‌مانده‌تر و گرفتار کننده‌تر از آن، که به او مجال دیدن واقعیت زن را بدهند.

پایان‌دوران نگارش‌از نوع **بوف‌کور** را نه‌به‌عنوان این‌که باشاهکاربودن **بوف‌کور** مخالفت بکنیم، بلکه به عنوان اعتراض به اینکه زبان مرد در رمان، و نگاه مرد به عنوان راوی کافی نیست،تمجید اززیبایی آسمانی‌زن، کافی‌نیست، نکوهش‌اخلاقی او توسط مرد بهیچ‌وجه اخلاقی‌نیست، از طریق زن‌نویسی به صورت جدی شروع کنیم، یعنی زنها از دیدگاه خود جهان را ببینند و مردان در رمانها و سایر آثار ادبی‌شان تصاویر پلیدی را که از زن ساخته شده، بعد از این بیرون بریزند. پایان زن‌کشی را در ادبیات با زن‌نویسی اعلام کنیم.

۷۳/۳/۲۴ ـ تهران

سخنرانی در یکی از خانه‌ها در تهران در تاریخ فوق ایراد شده است.

سؤال و جواب مربوط به سخنرانی «بازنویسی بوف کور»

سؤال: در صورت امکان یک رأی‌گیری از خانمها و آقایانی که **بوف کور** *را خوانده‌اند صورت بگیرد تا مشخص شود که آیا خانمها از خواندن* **بوف کور** *بیشتر لذت می‌برند یا آقایان. به نظر من آقایان. و علت آن هم مسئله‌ای است که امروز شما در مورد* **بوف کور** *مطرح کردید که دهان زن در* **بوف کور** *بسته شده است، هر چند خوانندهٔ زن هم با راوی* **بوف کور** *احساس همدردی می‌کند. اما فکر می‌کنم در ته دلش از این زن‌کشی حرص می‌خورد و راوی* **بوف کور** *به نظرش روانی می‌آید. البته نمی‌دانم این رأی گیری به چه صورتی باید بشود. شما بهتر می‌دانید.*

جواب: با تشکر باید عرض کنم که من هم، همانطور که گفتم از **بوف کور** بسیار خوشم می‌آید، و می‌دانید که‌تاحال در حدود سی صد صفحه مطلب راجع به‌این کتاب نوشته و یا گفته‌ام. ولی معتقدم که بطور کلی **بوف کور** رمانی است مربوط به دورهٔ خاصی از فرهنگ ما، و قاعدتاً باید وسایل و تمهیدات جدیدی معرفی شود تا رمان از این حالت بیاید بیرون. موضوعی که به آن اشاره کردم بیشتر مربوط به ساختار «ارگانیک» است. قصدم این بود که ما ساختار «ارگانیگ» را غیر«ارگانیک» بکنیم. من اسم این را گذاشتم «بازنویسی». ممکن است دیگری اسمش را بگذرد «بازخوانی». هر بحث جدی در جهت بازنویسی عبارت است از غیر«ارگانیک» کردن ساختار «ارگانیک» آن؛ ضمن اینکه توضیح ارگانیک بودن ساختار را هم بدهیم. وظیفهٔ نقد ادبی، و وظیفهٔ تئوری ادبی است که غیر«ارکانیک» کردن آثار ارگانیک را جزو پروژه‌های اصلی خود قرار بدهد. نقد ادبی تا به امروز وظیفه‌ای در این باره نشان نداده. و این ناراحت‌کننده است. مخصوصاً که من معتقدم نسل جوانِ منتقدهای ادبی هستند که باید به این قضیه بپردازند، به دلیل اینکه من چشمم آب نمی‌خورد که از منتقدان نسل خودم کسی به این مسائل بپردازد. معتقدم که باید مدام در حال نوشتن به این قبیل چیزها رسید و حتماً بعضیها هم برای خودشان رسیده‌اند. فکر می‌کنم که همدردی با راوی یک همدردی حتمی است، به دلیل اینکه اولاً، راوی برخوردی را در پیش گرفته است که مکانیسم ایجاد همدردی اساس آن را تشکیل می‌دهد؛ ثانیاً، خود راوی هم بخشی از خفقان‌زدگی را بیان می‌کند، شاید به این دلیل که راوی هم سرکوب شده؛ بد اندیشیدن و کج اندیشیدن و غلط اندیشیدن، گاهی به علت سرکوب بسیار عمیق است که در طول تاریخ، راوی ــ از نوع راوی **بوف کور** ــ متحمل شده.

سؤال: گفتید که بایستی در رمان فارسی زن‌کشی تمام شود و زن‌نویسی شروع شود. فکر نمی‌کنید که اگر این راه را در پیش بگیریم، باز به همان راه قبلی ادامه داده‌ایم، تنها با یک چرخش صدوهشتاد درجه؟ شاید بهتر باشد بگوییم که بایستی واقعی‌تر نگاه کنیم و اجازه بدهیم که زن‌نویسی و مردنویسی هر دو با هم شروع شود.

جواب: به نظر من این حرف بسیار درستی است، گرچه مردنویسی از سوی مردان همیشه وجود داشته است. و فکر می‌کنم بسیاری از کسانی که در دنیا به این قبیل قضایا می‌پردازند ــ شاید این نکته را یک ذره بازتر بکنم ــ می‌دانند که این مسئله که زن بنویسد یا مرد بنویسد در دنیا از مراحل مختلف رد شده. یکی از مراحلی که قضیه رد کرده این است که هر نوع نهضتی که شروع می‌کند به کار، در ابتدا رادیکال‌تر، و شاید مبالغه‌آمیزتر از مراحل بعدی آن نهضت است. این مسئله را باید در نظر بگیریم. موقعی که حرکت خیلی جدی شروع شد ــ برای نشان دادن درونیهای زنها در دنیا ــ درست است که ساده‌تر بود ولی خیلی رادیکال‌تر بود. کافی است که شما آرای «مری دیلی» را در بیست سال پیش از این، مقایسه کنید با آرای خانمی که من ازش اسم بردم، یعنی «ایریگاری»، که فرانسوی است. کافی است این دو تا را از نظر شیوهٔ نگارش و نظر و بینش در برابر یکدیگر قرار دهید: قدرت نویسندگی در «ایریگاری» به مراتب بیشتر از «مری دیلی» است، ولی رادیکالیسم دیلی، قدرت اعتراض و سازش‌ناپذیری او به مراتب قوی‌تر است. پس خود فکر، خود نهضت از مراحل مختلف عبور کرده. اثری مثل *سیاست جنسی* از «کیت میلت» در ابتدا خیلی رادیکال به نظر می‌آمد، ولی بیشتر در ارتباط با مردهاست؛ و بعد زنها موقعی که بطور جدی شروع کردند به نوشتن، دیدند که بین مردها هم مخاطب پیدا می‌کنند. در عین حال مردهایی بودند که به صورتی می‌نوشتند که انگار مخاطبشان، به اصطلاح از نظر تکنیکی و حتی از نظر مسائل رادیکال سیاسی بیشتر، زنها هستند. از این نظر باید آن حرف «هلن سیکسوس»، نویسندهٔ فرانسوی را می‌آوردم که می‌گوید مرد یک ذره از آن به اصطلاح مردانگی دست بکشد ــ در ایران مرد بودن جزو خصائص خیلی قوی و نیک به حساب می‌آید؛ مدام می‌گویند که فلانی خیلی شهامت دارد، واقعاً خیلی مرد است، در حالیکه چنین حرفی باید بلافاصله توهین تلقی شود نسبت به زن. پیش از آنکه حرف «سیکسوس» را به طور کامل بیان کنم بگذارید از همین فرهنگ خودمان بگویم که اولین چیزی که باید اتفاق بیفتد به دور ریختن همهٔ اصطلاحات ضدزن از خود زبان است، یعنی پیراستن زبان از توهین به زن ــ و تساوی زن و مرد را وارد بطون زبان کردن. و این مسئله بسیار اساسی است. و اینجاست

که نوشتن اهمیت پیدا می‌کند. من در بعضی جاها خود هدایت را به علت راسیسمش، به علت اعتقادش به ایرانی به عنوان نژاد برتر و بهتر، نمی‌بخشم، به دلیل ضد زن بودنش نمی‌بخشم. درست؟ این به معنای آن نیست که آنچه من در گذشته نوشته‌ام ضدیت با زن نداشته. طبیعی است که در جاهایی که ممکن است در آثار من هم ضدیت با زن وجود داشته باشد، من خودم را نمی‌بخشم. درست؟ به دلیل اینکه این یک رشد است، یک حرکت است؛ یک رشد و حرکت ذهنی است و به نظر من اشخاص باید رشد ذهنی داشته باشند. این طبیعت و سرشت آدمی است که تفکر انتقادی داشته باشد. اگر این طور پیش نیاید، کار درست نخواهد شد. «هلن سیکسوس» می‌گوید که بهتر است که ــ و حرفی است که بی‌شباهت به حرفهای نیما نیست خطاب به خانلری ــ خانلری بحثی می‌کند راجع به عشق به زنی که گویا با بی‌وفایی زن فیصله پیدا کرده، و نیما به او مینویسد برای اینکه آدم عاشق خوبی باشد و البته مخاطب هم زن است، باید یک قدری خودش هم زن باشد ــ هلن سیکسوس می‌گوید مرد از مردیش کوتاه می‌آید تا نسبت به زن وجودی خود، تا نسبت به زن، همدردی پیدا کند. در جامعهٔ ما رسم بر این است که بگویند چه مردی! از مرد بودن فلانی خوشم می‌آید ــ و این بی‌شباهت به آن اسطورهٔ کثیفی نیست که در جایی خواندم که در روسیهٔ پیش از انقلاب مطرح بوده که شوهر خوب کسی است که حتماً زنش را کتک مفصلی بزند، و زن این کتک را به عنوان بخشی از محاسن مرد بپذیرد. در مورد اثر ادبی، تقلیل دادن آن به اصطلاح انرژی مرد، و آن حالت را در نوشته پیدا کردن که عبارت است از حالت فراتک‌جنسی داشتن ــ خود هدایت به نظر من در بعضی جاها پاسخگوی این مسئله هست؛ به دلیل اینکه در راوی خود هدایت یک حس «هرمافرودیتی» ــ ترکیبی از زن و مرد ــ وجود دارد. ولی همین ترکیب هرمافردویتی را ما باید از دیدگاه آن هدفمندی که در خود اثر هست ببینیم. اثر هدایت آنقدر قوی است که آدم مدهوشش می‌شود، ولی بالاخره لحظه‌ای می‌رسد که آن حالت حیرانی و مدهوشی از بین می‌رود، و پیش خود می‌گوید: «خُب! آیا این جهان‌بینی از زن درست است؟ این قدر غیرواقعی آفریدن و یا آسمانی آفریدن؛ و به فاصلهٔ بیست یا بیست و پنج صفحه، زن را به آن شدت و حدت کوبیدن؟ ممکن است یکی بگوید که آقا این ساختار «تاریخ مذکر» است که در **بوف کور** انعکاس پیدا می‌کند. ولی لذت آنقدر قوی است که آدم به اصطلاح دستهایش می‌خارد، انگار دلش می‌خواهد که بخشی از کارهایی را که راوی در رمان انجام می‌دهد، خودش هم انجام بدهد، و با شدیدترین کارهای رمان احساس هویت می‌کند. این جاست که مسئلهٔ پیدا کردن آن

جای پنهان پیش می‌آید، آن موضوع همزاد پیش می‌آید.* به همین دلیل، من توجه دارم به صدای زن، به عنوان «آندیگریِ نااندیشیده» در بوف‌کور، به ترکیبات مختلف «بوگام» از چین تا آسیای مرکزی تا ایران کهن، ایران بعد از اسلام و آسیای صغیر و اروپای شرقی؛ و توجه دارم به دوگانگی هرمافرودیتی نهفته در «مارناگ» در رابطه با «تیرزیاس» و غیره. در این جا جنسیت از قراردادهای مألوف جنسی فراتر می‌رود و بین متن و متنیت [text and textuality] و جنس و جنسیت [sex and sexuality] رابطه‌ای مبتنی بر آگاهی بوجود می‌آید.

سؤال: شما تکرار زن «اثیری» و آسمانی را در «لکاته» چگونه می‌بینید و تعبیر می‌کنید؟ آیا اصولاً به این تکرار معتقد هستید یا خیر؟

جواب: یکی از کتابهایی که مصطفی فرزانه به آن اشاره می‌کند ــ و من امیدوارم همه کتاب فرزانه را بخوانند، به دلیل اینکه نشان می‌دهد که هدایت خود به تصورات بعضیها که خرافات را به نام رئالیسم تحویل می‌دهند، خط بطلان می‌کشد. این منتقدها و نویسنده‌ها تحت تأثیر نوع غربیی از رئالیسم هستند و آن عبارت است از اینکه ما عکس‌برداری کنیم از مسائل و گزارش عکاسی خود را به نام رئالیسم تحویل خلق‌الله بدهیم، با یک تمهیدات بسیار ابتدایی و طرح و توطئه‌ای بسیار ابتدایی، و همین ــ و شما موقعی که کتاب فرزانه را می‌خوانید متوجه می‌شوید که هدایت حرفهایی را می‌زند که ما ده پانزده سال بعد، بی‌آنکه آن حرفها را خوانده باشیم، چرا که کتاب فرزانه هنوز چاپ نشده بود، به همان صورت که هدایت زده، می‌زنیم. در آن زمان که ما هم این حرف را

* اندیشهٔ مربوط به یافتن «نااندیشیده»، گرچه مربوط به مارتین هایدگر است، ولی ترکیبی از «نااندیشیده» و اندیشهٔ فلسفی همزاد را می‌توان در آثار «میشل فوکو» دید. در *نظام اشیا*، *باستان‌شناسی علوم انسان*، در فصل «انسان و همزادهایش»، «فوکو» همزادهای مختلف انسان را می‌شمارد. در مورد «نااندیشیده» می‌نویسد: «نوعی از اندیشه بوجود می‌آید که فاصله زیادی دارد هم با تجزیه و تحلیل «دکارتی» و هم با تحلیل «کانتی»، شکلی که برای نخستین‌بار متضمن هستی انسان در بعدی است که در آن اندیشه، نااندیشیده را مخاطب قرار می‌دهد و بر اساس آن خود را به صدا درمی‌آورد.» «فوکو» همزاد «هگلی»، همزاد «شوپنهاوری» و همزاد «هوسرلی» را تعیین می‌کند، وجود آن را در آثار «مارکی د ساد»، «نیچه»، «آرتو» و «باتای»، حتی «مارکس» و «فروید» هم نشان می‌دهد و به این اعتقاد می‌رسد که «اندیشهٔ جدید به سوی آن منطقه‌ای حرکت می‌کند که در آن «آندیگری»یِ انسان با «همان» خود او یکی می‌شود.» توصیف «هایدگر» از «نااندیشیده» بی‌شباهت به «نااندیشیده»ی «فوکو» نیست، و شاید فوکو از «هایدگر» در این مورد تأثیر پذیرفته است. نگاه کنید به:

Michel Foucault, *The Order of Things* (An Archaelogy of The Human Sciences), (Vintage Books, Random House, N.Y. , 1973), pp. 323-28

می‌زنیم می‌بینیم حرف خریدار واقعی ندارد و به آدم احساس انزوا دست می‌دهد، انزوایی که در دههٔ چهل به من دست داد، موقعی که در دانشگاه تهران شروع به تدریس آثار «جویس»، «ویرجینیا وولف» و «فالکنر» کردم، از همین نوع بود. هدایت می‌گوید که ادبیات دنیا را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: پیش از «جویس» و بعد از «جویس». این یک واقعیت است، یک واقعیت. و اگر کسی به این مسئله توجه نکند از قافلهٔ ادبیات، زبان، خواب، رؤیا و قاره‌های نامکشوف درون انسان، هم به صورت فردی و هم به صورت جمعی، کاملاً غافل می‌ماند. خوشبختانه در ادبیات ما محیط خاصی بوجود آمده که بعضی از اینها مطرح شده، در طول این بیست یا سی سال گذشته. یکی از مقالاتی که فرزانه به آن اشاره می‌کند که هدایت آن را خوانده و از آن متأثر شده، مقاله‌ای به اسم «همزاد» است که «اتورنک» نوشته. وجدان انسان حرفی را که خود انسان نمی‌خواهد بزند، منتقل می‌کند به وجود همزاد، حتی انتقال گناه نیز به همین صورت اتفاق می‌افتد. آفرینش راوی قواد یکی از آن همزادهاست. تکه‌هایی از آن مقاله به ذهن می‌آید. مقدمهٔ کتاب «رنک» را هم «فروید» نوشته است. و هدایت در شمار آن آدمهایی است که «فروید»، «یونگ» و «رنک» را خوانده و از آنها متأثر شده است. از حرفهایی که هدایت به فرزانه زده معلوم می‌شود که این نوع تأثیرپذیری وجود داشته. باید به مکانیسم ادبی همزادسازی توجه دقیق کرد. هدایت، بافت‌های نمادسازی، الگوهای نمادسازی را کنار هم و در برابر هم می‌گذارد. بعداً این بافتها و الگوها درهم تنیده می‌شوند. بخشی از لکاته می‌رود درون وجود زن اثیری؛ و بخشی از اثیری وارد الگوی لکاته می‌شود؛ به همان صورت که بخشهایی از پیرمرد خنزرپنزری می‌رود در جوانی راوی، و بعداً با یک فوت و فن طرح و توطئه‌ای، معلوم می‌شود که در تمام مدت این پیرمرد خنزرپنزری بوده که در واقع این مسائل را عنوان می‌کرده. یعنی با وجود اینکه همزاد یک مکانیسم روانی است، ولی از طریق راوی بوف کور تبدیل می‌شود به یک مکانیسم روایی. آدم به یاد حرف «لاکان»، روانکاو ساختارگرا می‌افتد که رؤیا چیزی جز روایت رؤیا نیست و زبان راوی رؤیا، همان رؤیای زبان است. ما به این انطباق‌ها در بررسی اثر توجه می‌کنیم. معلوم است که اثیری و لکاته بر روی هم منطبق می‌شوند. در چنین وضعی تأثیر افلاطون را هم نمی‌توان نادیده گرفت. آنچه روی زمین است در آسمان هم هست. در نتیجه، لکاته که این جاست، انعکاسش در آسمان است. و حتی مشخصات چهره هم، طبیعی است که یکی باشد. لکاته زن زیبایی است، زن زشتی که نیست، و زن اثیری هم، ترکیبات صورت لکاته را دارد، و حتی در رفتار هر دو،

شباهتهایی دیده می‌شود. آن رمیدگی، آن گمشدگی که در شخصیتهای زن هدایت می‌بینیم که هم در زن اثیری هست و هم در لکاته هست. این همزادسازی بویژه در پیرمرد خنزرپنزری هم هست. هدایت، برغم اینکه او را زشت آفریده، از شخصیتهای مرد دیگر، بویژه رجاله‌ها، جدایش می‌کند. پیرمرد خنزرپنزری به لکاته نزدیک می‌شود. گرچه رجاله‌ها هم نزدیک می‌شوند، ولی انگار هدایت برای پیرمرد خنزرپنزری حقی قائل شده است که برای رجاله‌ها قائل نیست. آن تنفر «نیچه»ای از رجاله‌ها، از عوام‌الناس، در بوف کور در اوج وجود دارد. همانطور که «نیچه»ی در حال حرکت به سوی جنون، سر اسب. کتک خورده‌ای را بغل می‌کند و احساس رقت می‌کند، ولی از رجاله‌ها بیزار است، هدایت نیز، سگ ولگرد را به رجاله‌ها ترجیح می‌دهد. نگاه زاویه‌دار راوی نسبت به موقعیت آدمها در بوف کور، بی‌شباهت به نگاه زاویه‌دار او در سایر آثارش نیست. از این طریق نیز راوی بوف کور همزاد راویهای برخی آثار دیگر هدایت است.

سؤال: با توجه به اینکه هدایت شخص واپسگرایی نبود آیا شما فکر نمی‌کنید هدایت با بیان وضع موجود زن و محدودیتهایی که دین برای زنها ایجاد نموده است، هدف هدایت توجه به زن و ایجاد جوی باشد که دیگران بحث و تحقیق نمایند. نمونه‌اش همان توجه شما به این مسئله در بوف کور می‌باشد.

جواب: من معتقدم که توجه من از توجه خود هدایت سرچشمه نمی‌گیرد. به دلیل اینکه فکر می‌کنم که دانش مربوط به شناخت زن و روابط خاصی که در دنیا به وجود آمده، و این همه کتاب که راجع به زن، هم توسط خود زنان و هم توسط مردان نوشته شده، در عین حال طرز تفکر خود من، و حتی سرشت من به طور کلی، به من اجازه می‌دهد که بفهمم که زن، تا آنجاکه یک مرد می‌تواند بفهمد، یا من به عنوان مرد می‌توانم بفهمم، چه جور آدمی است. به نظر من هدایت این نوع اطلاعات و نگرشها را دربارهٔ زن نداشته. علتش هم روشن است. من تقریباً بیست و پنج سال آثار مربوط به فمینیسم غرب را خوانده‌ام. سراسر عمر هدایت در دورانی گذشته که از آن فمینیسم فقط یک نفر وجود داشته است و آن هم ویرجینیا «وولف» بوده. «وولف» و هدایت معاصر هم بوده‌اند. بوف کور پنجاه و هفت یا پنجاه و هشت سال پیش نوشته شده، که «وولف» هم در آن زمان زنده بود و آثارش را می‌نوشت و چاپ می‌کرد. نوع مرگ این دو هم شبیه بوده است. طبیعی است که هدایت تحت تأثیر ویرجینیا وولف قرار گرفته باشد. کافی است که به یادداشتهای فرزانه نگاه کنیم، و نیز توجه کنیم به بافت استعاره‌سازی این دو در آثارشان.

این نیز ممکن است درست باشدکه بخشی از حس قهقرایی و واپسگرایی و غیره مربوط به ساختارهای اجتماعی و فرهنگ ما است. ولی شما در مورد «دی. اچ. لارنس»، نویسنده و شاعر انگلیسی چه می‌گویید؟ «لارنس» آدمی است که با معیارهای امروز شناسایی انسان و زن، باید لقب Male Chauvinist به او داد، یعنی کسی که با تعصب گرفتار مردگرایی است. او نیز در آثارش زن را شیءِ جنسی تلقی کرده است. خب. او که در ایرانِ واپسگرا زندگی نمی‌کرده. حتی آدمی مثل «نورمن میلر»، نویسندهٔ معاصر آمریکایی را، در نظر بگیرید، درست در عصر نهضت‌های آزادی زنان در جهان، دم از ضدیت با زن می‌زند، و آن هم در کشوری مثل آمریکا که در آن این قبیل نهضت‌ها با شدت و حدت بیشتری رایج است. در غرب هنوز هم قدرتهای حاکم به سوی زن فقط چیزی را پرتاب می‌کنند. جریان به صورت نوعی Tokenism است، حالا یک ذره آزادی، یک ذره تساوی داشته باش تا بعد ببینیم چه می‌شود. اثار «کیت میلت»، «مری دیلی»، «فیلیس چسلر» و «ادرین ریچ» نشان می‌دهد که چگونه آزادی زن به صورت فقط نمادین، توسط قدرتها مطرح می‌شود، به همین دلیل مبارزه برای آزادی زن در کشوری مثل آمریکا، صورت بسیار پیچیده‌ای دارد. طوری که می‌توان گفت در خود غرب هم ماهیت زن هنوز آن طور که باید و شاید کشف نشده است. در روایتهای بزرگ و یا فراسخن‌های بزرگ غربی، از نوع عصر روشنگری، تفکر «دکارتی»، تفکر «هگلی»، و حتی به یک معنا در تفکر «مدرنیسم» که در ادامهٔ فراروایت بزرگ عصر روشنگری بوجود آمده، به رغم تکیهٔ دائمی آن بر مقولهٔ شناخت‌شناسی، و حتی پیش از آن در فراروایت رئالیسم، ماهیت زن مخدوش، ضعیف، صدمه دیده، یک سویه و مردسالاری زده بیان شده است. بی‌خود نیست که بخش اعظم نوشته‌های امروز زنان غرب را آثار اعترافی، آثار درونی تشکیل می‌دهد. زن برای رهایی نیازمند اعترافی بودن، درونی بودن و فورانی بودن است. این فضا، فضای بی‌واسطه است، در آن تقسیم‌شدگی «سوژه» و «ابژه» مطرح نیست. این جوری، زن فضای شخصی و فردی وسیع‌تری را به خود تخصیص می‌دهد، چیزی که مردها به او تخصیص نداده‌اند. بدیهی است که از درون این نوشته‌ها، که در واقع سرشتی ساختارزدایانه از نوشته‌های مردانه دارند، ساختارهای جدیدی بوجود می‌آید که هم ارتباط زنها با مردها را روشن خواهند کرد، منتها از دیدگاه زنانه؛ و هم مربوط خواهند بود به دید خود زن راجع به خودش، که کمک خواهد کرد به باز شدن چشم مرد، هم نسبت به زن و هم نسبت به رفتاری که آن فراسخنها با زن در گذشته کرده‌اند. طبیعی است که عقب‌ماندگی اجتماعی و فرهنگی در بینش جامعه

نسبت به زن اثر گذاشته باشد. ولی در مورد هدایت نیز مسئله به این سادگی نیست. ارتباطات درونی افراد خانواده د رمورد هدایت بسیار اهمیت دارد. شاید علت این که هدایت نیز مثل کشورش تک‌محصولی است ــ یعنی فقط یک رمان دارد و آن هم رمانی صد صفحه‌ای، و بقیه نوشته‌های طولانی‌اش مثل *حاجی آقا* و *توپ مروارید*، به پای یک رمان جدی نمی‌رسند ــ در همان خفقان و واپسگرایی نهفته باشد.

سؤال: اما راوی بوف کور ضمناً عاشق لکاته هم هست. این زن است که به او بی‌اعتنایی می‌کند، چنانکه می‌بینیم راوی در آخر بوف کور به ترفندی خود را به لکاته می‌رساند و این لکاته است که بعد از پی بردن به هویت مرد گازش می‌گیرد و مرد نیز گزلیک را در تن زن فرو می‌کند. رابطهٔ عاطفی راوی و لکاته، عشق توأم با نفرت است، نه صرفاً نفرت. در این باره توضیح بیشتری بدهید. همچنین به نظر می‌رسد که شما در بخش آخر سخنرانی در رابطه با موضع هدایت نسبت به زن کمی شتابزده اقدام کرده‌اید. این را در رابطه با بوف کور می‌گویم.

جواب: بله. من فکر می‌کنم که هر حرف جدیدی که در جامعه زده می‌شود ــ و به نظر من، من امروز تا حدی، یک حرف جدید زده‌ام ــ در گذشته به صورت خیلی تته پته، و گاهی البته توی کارگاه قصه و شعرم هم حرفهایی از این بابت زده بودم و بعد زبانم در «آکسفورد» یک ذره بازتر بود و حرفهایم در «آکسفورد» و دانشگاه لندن کامل‌تر ــ بله، هر حرفی که در جامعه جدید باشد، در ابتدا خیلی تکان دهنده است و اغلب فکر می‌کنند که دروغ است. من خودم وقتی که بار اول بوف کور را خواندم، فکر کردم اصلاً دروغ است، حتی خود کتاب. چیزی به این صورت به شکل کتاب درنمی‌آید. حتی وقتی که اثری مثل «زنی که مردش را گم کرده بود» را خواندم ــ که اولین قصه‌ای بود که در عمرم خواندم و بچه بودم ــ احساس کردم مثل اینکه اثر غیرواقعی است ــ در ابتدا در مورد شعر نیما و شعر شاعران بزرگ دیگری که خواندم، باز قضیه همان بود: باور نکردنی. حالا این شعرها مثل کف دستم برایم آشنا هستند و دوست ندارم که دیگر بخوانمشان، با وجود اینکه شعرای بزرگی هستند. ما در ابتدا به چیزی که تازه است، عادت نداریم و به همین دلیل هر چیز تازه، شتابزده به نظر می‌آید. و حقیقت این است که ممکن است شتابزده هم باشد. ولی گاهی من از حرف شتابزده، بهتر و بیشتر خوشم می‌آید تا حرفی که من قبلاً فکرش را کرده باشم و بعد آمده باشم و زده باشم. آخر تخیل و شهود و ذهن پرتابی چه معنایی می‌تواند داشته باشد، جز این؟ تمامی حرفهای نسبتاً خوبی که من در عمرم زده‌ام از سر شتابزدگی بوده، و شعرهایی که گفتم آنقدر از سر شتابزدگی بوده که به

سرعت گفتم چون ترسیدم یادم بروند. این شتابزدگی وجود دارد. ولی اعتقاد کامل دارم که ساختار و تصویری که صادق هدایت از زن در ادبیات بوجود آورده باید در جامعهٔ ما از بین برود. این هم از سر شتابزدگی است؟ حتی راوی هدایت را هم بکشید، مانعی ندارد اگر زنها زبان باز کنند. چه مانعی دارد؟ او که دو سه نفر را کشته!

سؤال: همانطور که بررسی حافظ از دیدگاه جامعه‌شناسی و یا فلسفهٔ معاصر، ما را از درک حافظ محروم می‌کند، بررسی بوف کور که شما بر شاهکار بودن آن تأکید دارید، از دیدگاه جنبش زنان، کاری است که همان نتیجه را دارد، یعنی ما را از درک هدایت محروم می‌کند. این اشتباه را از نوع دیگری، منتقدان چپ ما، علیرغم حسن نیتی که داشتند کردند. وانگهی اگر در بوف کور زنها ساکت و خاموش هستند، آیا این ناشی از واقعیت بیرونی نیست؟ از زنهای عصر هدایت کدام صدای رسایی در تاریخ ما مانده است؟ آیا اصولاً ما حق داریم که به هدایت بگوییم چرا زنهای رمان تو حرف نمی‌زنند؟

جواب: این حرف که آدم حتماً باید برگردد به دوران خواجه حافظ شیرازی تا دربارهٔ او حرف بزند، حرف درستی که نمی‌تواند باشد، به دلیل اینکه ما که نمی‌توانیم به دوران حافظ برگردیم. خواجه حافظ شیرازی باید خودش را بیاورد و برساند به ما. باید این جرأت را داشته باشد و دارد، و آمده و رسانده. خواجو این جرأت را نداشته، نیامده و نرسانده. دو هزار تا کنگره در کرمان بگذارید باز هم خواجو نمی‌تواند بیاید و برساند. درست؟ در حالیکه اصلاً کسی در ابتدا برای حافظ جلسه نگرفت، سده نگرفت و فکر می‌کنم لازم نیست بعد از دویست سی‌صد سال هزاره بگیرد، به دلیل اینکه خواجه حافظ شیرازی با همت والای خودش، خودش را آورده و رسانده به ما، و ما هم می‌توانیم دهها تعبیر و تفسیر از خواجه حافظ شیرازی بکنیم. اگر می‌توانیم از کار حافظ با فاصلهٔ چند قرن این تفسیرها را بکنیم، در مورد هدایت به طریق اولی می‌توانیم دست به کار شویم. من چرا راجع به بوف کور که درست در سالی که من متولد شدم، نوشته شده، حرف نزنم؟ آنوقت اگر قبول کنیم که من باید حرف بزنم، از چه دیدگاهی استفاده کنم؟ از دیدگاه عصر هدایت؟ یا از دیدگاه عصر خودم؟ چطور ممکن است من برگردم به عصری که در آن هدایت و نیما زندگی می‌کردند و آثارشان را می‌نوشتند؟ چرا خود را مسخرهٔ خلق کنم؟ من قریب شصت سال بعد از آنها حرف می‌زنم، و شصت سال تاریخ پیشرفت کرده. این پیشرفتی که تاریخ کرده به من اجازه می‌دهد که حالا هر چه دلم می‌خواهد بگویم. درست؟ خب. دیروز اتفاقاً ما در کارگاه شعر و قصه‌مان بحثی می‌کردیم که اشاره به آن بی‌فایده نیست ــ زبانی که ما در عصر خود یاد می‌گیریم

توصیف جدیدی از کل بشر است، و با این توصیف جدید از کل بشر است که ما انسان نو را بوجود می‌آوریم. ما با توصیفها و روایات قدیم نمی‌توانیم انسان نو بوجود بیاریم. انسان نو تنها به این معنا نیست که فقط در ایران به وجود بیاید. در جاهای دیگر هم باید بوجود بیاید، در آمریکا، در اروپا، در همه جا. من به اغلب چیزهایی که از دیدگاه مقولات فلسفی ـ ادبی در دنیا اتفاق می‌افتد دسترسی دارم و می‌نشینم و می‌خوانم. اتفاقاً من می‌خواهم این جا متحول شود. کاری به تحول در جاهای دیگر ندارم. آنها هم حتماً آدمهایی از نوع من دارند. ولی من هر چیزی را که در رشتهٔ خودم یادگرفتنی است یاد می‌گیرم. وقتی که من این جریان یادگیری را طی کرده‌ام، طبیعی است که دنیای گذشته به اصطلاح پروژهٔ اصلی توصیف من باشد. وقتی که من گذشته را توصیف می‌کنم، آن را به نفع خودم دگرگون می‌کنم. و این کاری است که هر کسی که جداً به تفکر می‌پردازد، باید بکند. هر کسی باید آنچه را که در عصر خودش وجود دارد و هر چیزی را که از گذشته به او می‌رسد، دوباره توصیف کند و روایت جدید آنها را در اختیار بگذارد. اگر روایت کهنه را به همان صورت که وجود داشته در اختیار بگذارد، در ابتدا خائن به خودش است. هدایت از تاریخ گذشته، از تاریخ مذکر، روایتی در اختیار ما گذاشته. روایت او توصیف مجدد گذشته است و به همین دلیل انتقادی است از گذشته. او مکانیسمهای روایی ما را برای بیان جهان جدید بازسازی کرده است. مکانیسمهای دیگری هست که ما بحث آنها را نکردیم. مثلاً مکانیسم تاریخ و سنت. تاریخ و سنت ما بر فرزندکشی بنا شده است. فرزند را به دو صورت می‌کشید: یا عملاً، مثل کشته شدن سهراب توسط رستم. و یا جوانی را در او می‌کشید و او را تبدیل به پدر می‌کنید، مثلاً ارتباط زال با رستم. در **بوف کور** بیشتر، بین راوی و پیرمرد خنزرپنزری، تبدیل پسر به پدر اتفاق می‌افتد. رستم با کشتن سهراب، با کشتن اسفندیار هر روز به زال و گشتاسب شبیه‌تر می‌شود. راوی هم در آخر رمان پیرمرد خنزرپنزری است. ساختار تجدد، ساختار سنت را با زبان تجدد بیان کرده است. و مکانیسم برادرکشی. چاهی که رستم و رخش در آن افتاده‌اند و «شغاد»ی که کنار چاه با تیر رستم به درخت دوخته شده، همان اتاقی است که دو برادر، یعنی پدر و عموی راوی، برای تصاحب نهایی «بوگام داسی»، با مار تنها ماندند تا یکی مسخ شده بیرون آمد و دیگری با زهر مار از بین رفت. پس ساختار هابیل و قابیلی نیز در شمار مکانیسمهای منبعث از سنت بوده که در بازسازی سنت در جامهٔ تجدد در **بوف کور** شرکت کرده است. ولی من در این جا می‌خواستم تأکیدم بر روابط راوی با زنهای رمان باشد. در همهٔ جوامع، موقعی که خفقان شدت پیدا می‌کند زن

و فرزند را با هم می‌کشند. رمان هدایت تحت تأثیر هند به صورتی دیگر هم هست. داشتن دختر در بسیاری از دهات، حتی امروز هم شرم‌آور شمرده می‌شود و هر پدری، و هر والد و والده‌ای مکانیسمهای قتل دخترها را به ابتکار خود پیدا می‌کنند. هر خانواده‌ای دستکم یک بار در دهات هند بالش را روی دهان کودک دختر گذاشته و او را کشته است. امروز در هند، نطفهٔ دختر را خفه می‌کنند و سقط جنین دختران احتمالی آینده مسئله‌ای است روزمره. در بوف کور پیرمرد خنزرپنزری، هم اثیری را می‌کشد و هم لکاته را. با توصیف مجدد گذشته ما از شرایط گذشته انتقاد می‌کنیم. انتقاد از هدایت نیز انتقاد از گذشته است، انتقاد از شرایط قابل انتقاد گذشته و توصیف مجدد موجودی به نام انسان است. یکی از مسائلی که من با آن سروکار داشتم، همین انتقاد از گذشته است. انتقاد من از مکتب خراسانی شعر و نثر نیز مربوط به همین قضیه است. حماسه و قصیده، مردْ ـمَدارترین شکلهای ادبی ما هستند، هم در زبان و هم در موضوع. ما باید خود را از مردْ ـمَداری و ستم ناشی از آن که از خصائص اصلی مکتب خراسان بوده نجات دهیم. دیدید که حرف من راجع به رمان‌نویسی به زبان خراسانی چه جنجالی به پا کرد. زنِ بدبخت دهات خراسان در رمان به زبان ادبای مذکر و مردْ ـمَدار خراسان کهن حرف بزند. راه یادگیری زبان خراسانی این است که همیشه نسبت به آن یک زاویهٔ انتقادی پیدا کنیم. غرضم مردم خراسان نیستند، غرضم مکتب خراسانی است. مکتب مردانه است، حتی وقتی که زنش حرف می‌زند. طبیعی است که بخشی از زبان خود آن مکتب را هم می‌توان یاد گرفت، اخوان از آن یاد گرفته، شاملو از آن یاد گرفته، دیگران هم یاد گرفته‌اند، من خودم هم یاد گرفته‌ام. ولی اگر کل مکتب خراسانی را یاد بگیرید و دست نخورده به کارش بگیرید و دید انتقادی نسبت به آن، بویژه از پایگاه مطالبات اساسی زن، نداشته باشید، دیگر نمی‌توانید نویسندهٔ زنهای خراسان امروز باشید. پس توصیف مجدد خراسان مطرح شده است.

سؤال: دکتر کاتوزیان معتقد است معیارهای روانشناسی بسیار گسترده است. به نظر شما، مسئلهٔ «آنیما» و «آنیموس» را که یونگ مطرح کرده است، و دکتر شمیسا در داستان یک روح جهت تفسیر دو جنس و ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی از آن بهره گرفته تا چه حد علمی است و در فهم اشعار شاعرانی مانند سپهری و داستانهایی از نوع داستانهای هدایت تا چه حد کاربرد دارد.

جواب: این سؤال را بدهید من بروم خانه و بنشینم راجع به آن کتاب بنویسم. سؤال خیلی مفصل است. عرض کنم که برای نگارش حتی یک مقاله به شیوهٔ یونگ در ادبیات

شما احتیاج دارید که نه تنها تمهیدات روانشناختی را بشناسید، بلکه تمهیدات ادبی را هم به آن صورتی که یونگ می‌شناخته بشناسید. تأسف من این است که آقای شمیسا تمهیدات جدید ادبی را نمی‌شناسد، و اگر فقط تمهیدات یونگی را بشناسد، کافی نیست و گمان نمی‌کنم که او هم روانشناسی خوانده باشد. تازه این نکته که تا چه حد روانشناسی علمی است یا علمی نیست، من قاضی‌اش نمی‌توانم باشم. تخصص من در روانشناسی نیست. با وجود اینکه تقریباً عمری را صرف خواندن آثار روانشناسهای مختلف کرده‌ام. تا آنجا که می‌دانم دکتر کاتوزیان هم بررسی روانشناختی را کافی ندانسته است. ولی نویسنده‌ها تحت تأثیر روانشناسها هم قرار می‌گیرند. یکی از چیزهای جالب که من در کتاب فرزانه دیدم این بودکه او دقیقاً به عنوان منابع برای هدایت همانهایی را دارد می‌گوید که من در دومین یا سومین مقاله که در زبان فارسی نوشتم، یعنی مقالهٔ «طلا در مس» به همانها اشاره کرده بودم: یعنی مسئلهٔ «اتورنک». ولی این نکته که آیا «یونگ» را می‌توان به کار گرفت یا نه، من اعتقاد دارم «یونگ» یکی از آن آدمهای فوق‌العاده مهم است که روانشناسی‌اش، بیشتر روانشناسی هنرمند است و روان هنرمند. منتها باید به آثار ادبی به عنوان آثار ادبی نگاه کرد و نه به عنوان آزمایشگاه مکاتب روانشناسی. وظیفهٔ تئوری ادبی و نقد ادبی، استفاده از همهٔ مقولات معرفتی، منجمله روانشناسیهای مختلف، در جهت استخراج ساختارهای ادبی و ساختارزدایی از آنها، و نیز در جهت بالا بردن سطح لذت هنری است. اثری که با دید مطلق یونگی سنجیده شود، اثری روانشناختی است؛ اثری که با دید مطلق فرویدی سنجیده شود، اثری است روانکاوانه. این بررسیها هر قدر هم مفید باشند، بررسیهای ادبی نیستند. مثلاً مقالهٔ یونگ دربارهٔ سورهٔ «کهف» و اشارات متعدد او به شخصیت «خضر»، اشارات و تأملهای جدی او بر ساختارهای «ماندالا»یی از دیدگاه هنری، بسیار آموزنده و مفید است. موضوع «آنیما» و «آنیموس» و طبایع چهارگانه و صور مثالی مختلف نیز از اهم موضوعات انسانی است؛ ولی روایتهای او از این مسائل که خاستگاهشان هنری است، هدفمندی خود را در جهت شناسایی روان انسان به طور کلی نشان می‌دهد. ادبیات با این مقولات و مقولات دیگر با هدفمندی خاص خود سروکار دارد. مقالهٔ «فروید» دربارهٔ «پدرکشی» در *برادران کارامازوف* داستایوسکی، مقالهٔ بسیار مهمی است، ولی اثری روانکاوانه است، و نه اثر ادبی. یونگ، فروید و روانشناسی قرن بیستم، جاهای مخفی انسان و هنر را نشان داده‌اند. فایدهٔ آنها برای نویسنده و منتقد در کلیات این مسائل است. ادبیات از اینها استفاده می‌کند بی‌آنکه آنها را از خود ادبیات مهم‌تر تلقی کند. ما در کارگاه تئوری و شعر

و قصه در آن زیرزمین کوچولومان به بررسی «دریدا» پرداختیم و اثر کوچکی از کافکا «در برابر قانون» را از دیدگاه «دریدا» دیدیم. «دریدا» اول «در برابر قانون» را بررسی کرده، بعد دیدگاه «فروید» را از «اخلاق» و بعد **محاکمه** را بررسی کرده و بعد از مجموع این بررسیها، نهایتاً قانون ادبیات را استخراج کرده است. این قانون، قانون ادبیات است، نه فرویدیسم. من دوست دارم کار حرفه‌ای خودم را بکنم، یعنی نوشتن رمان، شعر و نقد تئوریک و فلسفهٔ ادبیات.

سؤال: هدایت زنکش و مردسالار نیست، به دو دلیل: ۱) رابطهٔ هدایت با جنس مخالف را نمیتوان از دل اثرش، مثلاً بوف کور بیرون کشید، چراکه اثر از مؤلف جداست و به محض اینکه آفریده شد، می‌تواند هیچ ربطی به مؤلف نداشته باشد، بنابر این، لزوماً راوی نمی‌تواند هدایت باشد.

جواب: من فکر می‌کنم که در گذشته راجع به استقلال اثر از مؤلف صحبت کرده‌ام. و در اینجا هم گفتم که شما اثر را به دو صورت ببینید، یکی بازخوانی اثر است و یکی بازنویسی آن. بازنویسی در ادامهٔ ساختارزدایی است و بازخوانی تا حدودی در ادامهٔ ساختارگرایی. یکی این است که شما تأکید را از دال به مدلول می‌برید و معنی‌شناسی مدلولی را اصل قرار می‌دهید. من از این نوع بررسی ادبی هرگز غافل نبوده‌ام و نیستم. ولی در بازنویسی شما اثر را از مدلول به سوی دال می‌برید. ما این نوع بررسی دوم را به کار گرفتیم که با اصول ساختارزدایی و «پست مدرنیسم» منطبق‌تر است. ما خود را یک بار بین راوی و شخصیتهایی که او می‌بیند قرار دادیم و یک بار هم بین نویسنده و روای. راوی به نیابت از طرف نویسنده دارد به پیدا شدن، ارزیابی و هستی‌یابی شخصیتهای دیگر کمک می‌کند. همه چیز از دیدگاه او دیده می‌شود. این دو دیدگاه بود که در این جا اصل قرار گرفت. این دیدگاه را در زبانشناسی، نشانه‌شناسی و ادبیات‌شناسی اصل دالها [Signifier ها] می‌خوانند، یعنی آنهایی که پیامها را می‌فرستند، نشانه‌ها را ابلاغ می‌کنند، به جای آنکه در واقع‌گیرندهٔ پیامها و نشان‌شدهٔ نشانه‌ها باشند. یعنی ما در بازنویسی اثر از دیدگاه نشان‌شده‌های ساکت، نشان دهندهٔ ناطق را بمباران کردیم. در این تردید ندارم که بین آن بخش اول و بخش دوم، ارتباطی بسیار جدی وجود دارد و کسی منکر آن نیست. ولی بستگی دارد به اینکه شما نگاهتان را در کجا قرار بدهید. من نگاهم را در جایی می‌گذارم که به نظرم گذار از مدرنیسم به آن سوی مدرنیسم است، گذار از شناخت‌شناسی به سوی هستی‌شناسی اثر و دالها. باید این نکته را توضیح می‌دادم، در متن سخنرانی، و نشد، و حالا توضیح دادم. سؤال بعدی ایشان چیست؟

سؤال: ۴) رابطهٔ راوی با جنس مخالف مثل رابطهٔ او با رجاله‌هاست، یعنی عشق و نفرت. مگر نمی‌توان کسی را هم با گزلیک قطعه‌قطعه کرد، و هم از اعماق دوست داشت. این ذهن محدود بسته‌ای است که می‌گوید دوستم بدار یا از من نفرت داشته باش.

جواب: اولاً رابطهٔ راوی با جنس مخالف مثل رابطهٔ او با رجاله‌ها نیست. راوی هدایت از رجاله‌ها نفرت مطلق دارد. خود اثر این مسئله را نشان می‌دهد. ثانیاً، شما اگر کسی را هم دوست داشته باشید و هم او را با گزلیک قطعه‌قطعه کنید، به شما می‌گویند: سادیست. و به این عمل می‌گویند: سادیسم. این قبیل آدمها را شما در فیلمها هم می‌بینید. منتها قتل در بوف کور هنری است. آقایی بود به نام فیاض. شاید خاطرتان باشد. این آدم نه نفر را کشته بود. اول رفته بود طبقه دوم، زن و بچه‌های خودش را کشته بود، بعد رفته بود طبقه سوم و زن و بچه‌های برادرش را کشته بود و رفته بود دنبال کارش. بعد فیاض را گرفتند. آقای سید حسینی برادری دارند که در رژیم گذشته در روزنامهٔ *اطلاعات* کار می‌کرد. من در مورد پرونده‌هایی که از دادگستری به دست او می‌افتاد، گاهی برای اطلاع از کم و کیف زندگی مردم با او همکاری می‌کردم. ایشان به من اطلاع دادند که مردی به نام فیاض دست به چنین کاری زده، و ما با هم رفتیم دادگستری، به دنبال پرونده. خود فیاض را نتوانستیم ببینیم، ولی برادرش «ایاز» را دیدیم و برش داشتیم آوردیم خانه برای صحبت و آشنایی و ضبط مصاحبه. مصاحبه را من دارم. «ایاز» گفت اگر برادرم را اعدام کنند من زن دوم و بچه‌هایم را از بین می‌برم. این حرف در سال ۵۱ یا ۵۲ زده شد. ما رفتیم به خارج از ایران، بعد اطلاع پیدا کردیم که گویا اتفاق مشابهی افتاده است. آیا می‌توانیم بگوییم «فیاض» یا هر کس دیگری چون عشق توأم با نفرت داشته اینها را کشته، چرا نفرت بر عشق غلبه کرده، چرا عشق غلبه نکرده است؟ ما پلیدی کار فیاض را می‌بینیم و تقبیح می‌کنیم و یا این قبیل پلیدیها را در میان خاندانهای سلطنتی حاکم بر ایران می‌بینیم و انتقاد می‌کنیم. ولی وقتی به اثر ادبی می‌رسیم، سکوت می‌کنیم. من می‌گویم آن سکوت انتقادی را نویسندهٔ اثر بوجود آورده است. ما از آن خوشمان می‌آید. رمان، تمهیدات هنری را ــ همین است مسئله ــ تمهیدات هنری را به صورتی در ذهن ما فرو می‌کند، و آنقدر ما را با استعاره‌ها و بافتهای مختلف استعاری غرق در لذت می‌کند که ما نهایتاً می‌گوییم حق داشته است که بکشد. ولی خب، ما دنبال جاهای مخفی اثر هستیم به قول «هایدگر» و به قول «فوکو» دنبال آن «نااندیشیده» هستیم که نویسنده با مکتوم گذاشتن آن ما را به سوی مسئلهٔ دیگری حرکت داده است. درست است که ما اثر ادبی را به سوی واقعیت برنمی‌گردانیم و درست است این را می‌دانیم که هدایت آنقدر از

قتل نفرت داشته است که از کشتن حیوان حتی اجتناب می‌کرده و رساله‌اش راجع به گیاهخواری نمونهٔ عالی پرهیز او از آزار دادن حیوانهاست، ولی خب، اثر ادبی، قضاوت فلسفی ـ ادبی ما را می‌طلبد. چون اگر موضوعاتی از نوع «عشق و نفرت» را مطلق بکنیم، باید بقیه مثالهایمان از همان نوع باشد، مثلاً بگوییم چون «صدام» ملت ایران را دوست داشت، خوزستان را بمباران کرد و چون «بوش» عاشق مردم عراق بود، دست به نسل کشی زد. هیتلر نسبت به مردم جهان عشق و نفرت توأمان داشت. می‌دانیم که این نوع مطلق کردنها ما را به جایی نمی‌رساند.

سؤال: آیا بازنویسی یک متن، امروزی کردن و معاصر کردن آن نیست؟ آن طور که شما بازنویسی کرده‌اید واقعیت متن را درهم شکسته‌اید. اگر و مگرهایی گذاشتید که تعیین تکلیف کردن برای نویسنده است. آقای دکتر، متن بوف کور پیش روی شماست. شما می‌توانید وارد جهان متن شوید. متن شما را با خود خواهد برد. البته می‌توانید وارد جهان متن نشوید. و خلاص. اما اینکه بگویید اگر هدایت این طور می‌نوشت، اگر هدایت این طور می‌گفت. این اگرها را برای کسی می‌گذارید که چهل و سه سال پیش درگذشت. شما نمی‌توانید با بازنویسی آن متن، آن را کامل کنید، چون بنا به گفتهٔ خودتان متن کامل است.

جواب: می‌گویند: «متن را درهم شکسته‌اید.» درست است. ما متن را درهم می‌شکنیم. می‌گویند شما وارد متن می‌شوید. متن شما را با خود خواهد برد. درست است. ولی ما هم متن را با خود خواهیم برد. ما حرف جدید دربارهٔ متن داریم. شما که این جا جمع شده‌اید تا به حرفهای من توجه کنید، دوست دارید، حرف جدید راجع به متن بشنوید. شما که دوست ندارید انعکاس صدای خودتان را بشنوید. قرار است صدای مرا هم بشنوید. شما اگر حرف جدید دربارهٔ متن داشته باشید، من سراپا گوش خواهم بود. شما حتماً دلتان می‌خواهد که هر مسئله از دیدگاه تازه بررسی شود. حرف تازه معمولاً مخاطب را ریشه‌دار می‌کند، یعنی او را رادیکالیزه می‌کند. طرف ممکن است در ابتدا با آدم مخالف باشد، ولی موقعی که رفت خانه، کلاهش را قاضی قرار می‌دهد. من هر وقت حرف جدید از کسی شنیدم فکر کردم مثل اینکه یکی محکم با لگد زده، دنده‌هایم را خرد کرده. بعداً که رفتم نشستم فکر کردم دیدم طرف حرف حساب دارد. آدم خیلی محبوبیت پیدا می‌کند موقعی که بیاید اینجا بنشیند و بگوید بوف کور، بعله، شاهکار، آره. این کافی نیست. بررسی ادبیات نیازمند داوری است. آدم زبان دارد، شعور دارد، حرف خودش را می‌زند، تخیل خودش را راجع به مسئله‌ای که گفته شده به کار می‌گیرد. بودند آدمهایی که پس از خواندن بوف کور گفتند ما می‌خواهیم

خودکشی کنیم. من موقعی که کتاب را خواندم، خیلی لذت بردم. هنوز هم لذت می‌برم. نتیجهٔ این همه لذت بردن این است که بیایم ببینم چه منابع دیگر لذت در این اثر امکان داشت نهفته باشد. داستایوسکی می‌نویسد: «ما همه از «زیرشنل» گوگول بیرون آمدیم»، نویسنده‌های ما اغلب از پشت عینک هدایت دنیا را دیده‌اند. من دوست دارم دنیا را با عینک خودم ببینم. همانطور که من راجع به هدایت قضاوت می‌کنم، شما هم می‌توانید راجع به من قضاوت بکنید.

سؤال: با توجه به اینکه رمان همواره در تحول و استحاله به سر می‌برد، تکرار جملات و تأکید بر عباراتی خاص از جمله دو ماه و چهار روز و یا دو قران و دهشاهی، و، و، و، و تکرار جملات مشابه در ابتدای هر پاساژ انتقال را چگونه تحلیل می‌کنید؟

جواب: به نظر من سؤال فوق‌العاده خوبی است. من راجع به این مسئله یادداشت کرده بودم که حرف بزنم، ولی فرصت تا حال به دست نیامده بود. علتش این است که می‌گوییم به نویسنده مراجعه نکنید، اثر کافی است. خب، در مورد این موضوع بخصوص، دستکم، کافی نیست. به کتاب فرزانه نگاه کنید. این موضوع را از خود هدایت پرسیده و هدایت در این ارتباط، مکانیسم «ترانسپوزیون» را که ما در متن سخنرانی به آن اشاره کردیم، شکافته است. فرزانه از هدایت می‌پرسد این جریان سه ماه گفتن و پس گرفتن حرف و بعد دو ماه و چهار روز گفتن چه معنایی دارد. هدایت می‌گوید این همان جریان «ترانسپوزیسیون» است. برای من در همین پاریس اتفاقی افتاد. به زنی علاقمند شدم و مدت سه سال، و بعد تصحیح می‌کند، می‌گوید مدت دو سال و چهار ماه این علاقه طول کشید. می‌دانید که هدایت از این بیان به دو صورت استفاده می‌کند، یک بار به صورت دو ماه و چهار روز و یک بار به صورت دو سال و چهار ماه. و این نشان می‌دهد که ما چگونه باید به اعداد اهمیت بدهیم. و هدایت به این اعداد اهمیت داده است. در *بارهستی* یا *سبکی تحمل‌ناپذیر هستی*، شما عدد ۶ را دارید. در «سه قطره خون» سه تا قطره خون و تکرار سه قطره خون را در آخر هر بند قصه دارید. ممکن است بپرسید مگر می‌رفته چراغ قوه می‌انداخته و در شب قطره‌های خون را می‌شمرده که سه تا قطره باشد و هیچوقت چهار قطره نباشد. خب؟ تکرار چه می‌کند؟ تکرار در خود اثر یک مکانیسم است که ارجاع‌ناپذیری ایجاد می‌کند در اثر. از طریق آن نمادنگاری صورت می‌گیرد. وقتی که شما می‌گویید سه قطره خون، و یک صفحه بعد دوباره می‌گویید سه قطره خون، و بعد دوباره و سه باره و چهار باره، و حتی قضیه را عنوان اثر هم می‌کنید و بعد عنوان کتاب هم می‌کنید، باید به آن اثر اهمیت خاصی داده باشید. شما اثر را برداشته‌اید و با

یک حالت centripetal آن را به دور «سه قطره خون» می‌چرخانید. به جای اینکه اثر را به سوی بیرون حرکت دهید، به سوی درون حرکت می‌دهید. تکرار ارقام و اعداد در بسیاری از رمانها و شعرهای بلند اتفاق می‌افتد. من وقتی که *روزگار دوزخی آقای ایاز* را می‌نوشتم، به ایاز شناسنامه‌ای دادم که یک عدد در آن در قرون مختلف با تغییر رادیکال، و یا دو رقم اول تکرار می‌شود ۳۹۱، ۴۹۱، ۵۹۱ تا زمان نگارش خود اثر ۱۳۹۱. ایاز در همهٔ قرون تکرار می‌شود، حتی در قرون پیش از تولدش. با تکرار شخصیت را به قرون مختلف هم می‌توان برد.

سؤال: آیا امکان دارد بازکسی بیاید و دوباره باورها بازنویسی و تکرار شود؟

جواب: طبیعی است. حتماً. من فکر می‌کنم که اگر کسی صمیمانه و دوستانه، و حتی خصمانه، از حرفهایی که این‌جا من زدم انتقاد بکند و جاهای مکتوم آنها را پیدا کند، من فکر می‌کنم که موفق شده‌ام.

سؤال: این سؤال اشاره‌ای دارد به پاسخ یکی از سؤالهایی که مطرح شد، پس آن را هم مطرح می‌کنیم: آقای براهنی به قول خود شما یک اثر را باید با معیار خاص اثر سنجید، و می‌دانیم که یکی از معیارهای نقد توجه به زمان اثر است. اما شما همه چیز را با معیار زمان خودتان سنجیدید، بقول خودتان. و می‌دانیم همهٔ نوآوران با توجه به آثار گذشتهٔ خود و بدون قطع رابطه با آنها نوآوری می‌کنند و نوآوری با شتابزدگی تفاوت دارد. قضاوت شما دربارهٔ زبان خراسانی هم نوعی شتابزدگی است، چون زبان فی‌نفسه اسباب ارتباط است و خودبه‌خود نمی‌تواند مردسالارانه یا زن‌سالارانه باشد، بلکه فکر پشت آن می‌تواند آن‌گونه باشد. همین برداشت شتابزدهٔ شما را می‌توان دربارهٔ همه‌چیز و همهٔ زبانها، حتی همان زبان ترکی خود شما هم زد.

جواب: من خیلی تشکر می‌کنم. اینها همه واقعاً درست است! اگر چه بسیاری از اینها را من جواب دادم، ولی با در نظر گرفتن پاره‌ای ملاحظات می‌توان از دیدگاه دیگری هم جواب داد. اتفاقاً همان زبان ترکی خود بنده هم پدرسالاری زده است، و باید از آن هم رفع پدرسالاری کرد و یا پدرسالارزدایی در همهٔ زبانها و لهجه‌ها باید شروع شود. ولی چون زبان ترکی بنده به عنوان زبان رمان شما انتخاب نشده، حرف زدن راجع به آن در شرایط حاضر کار عبثی خواهد بود. گفتن اینکه «زبان فی‌نفسه اسباب ارتباط است و خودبه‌خود نمی‌تواند مردسالارانه یا زن‌سالارانه باشد، بلکه فکر پشت آن می‌تواند آن‌گونه باشد»، نشانهٔ عدم درک ادبیات است. موقع نوشتن رمان، زبان فقط وسیلهٔ ارتباط نیست. علمی هست به نام «زبانروانشناسی» که بنیانگذار آن «نوم چامسکی» است. و این

فکر در میان نویسنده‌های جهان همیشه بوده، و حالا در کارهای چامسکی صورت تئوریک پیدا کرده است. مسئله این است، زبان درونیِ شخصیت است. در ادبیات رمان، زبان بخشی از شخصیت و روانشناسی شخصیت است و وسیلهٔ ارتباط ساده در این جا منتفی است. پس زبان می‌تواند زبان مرد باشد، زبان بچه باشد، زبان زن باشد، و ارتباط بین شخصیتهای رمان به معنای ارتباط زبانروانشناختی است. زبان خراسانی، زبان تاریخ مردان، زبان قصیدهٔ مردان راجع به سلحشوری و گاهی قلدری مردان، و زبان حماسهٔ مردان است. پس زبانی است که هم درون خود، هم در محتوای خود و هم به عنوان وسیلهٔ ارتباط، مردسالار است. از این دیدگاه زبان منوچهری، فرخی، فردوسی، ناصرخسرو و بیهقی چندان فرقی با هم ندارند. تفکر، موضوع، قالب و مخاطب، همه مَردند. خیلی چیزها از این زبان می‌توان آموخت، ولی زبان زن را نمی‌توان از آن آموخت. نیاز به درک تئوری دیگر ــ زبانی است تا موضوع زن با زبان زن بیان شود.

و اما خود هدایت. وقتی که من می‌گویم به «بوگام داسی» فقط به عنوان نام یک زن نگاه نکنیم و ریشهٔ آن «بوگام» را دربیاریم، «داسی» را دربیاریم و آن را به آن دایه نسبت دهیم و همهٔ آنها را برگردانیم به ریشه‌های چینی، آلتایی، زبانهای پیش از اسلام ایران و حتی به یک معنا به «بغی» و «باغی» عربی، «بوگام» را به دو قسمت بکنیم، و بیگ را بیاریم و لهجه‌ای شدن «بیگم» را به صورت «بوگام»، من می‌خواهم چکار بکنم؟ من می‌خواهم که از آن رقاصهٔ هندی که جنسش زن است، ما دست به یک حرکت «فراتک‌جنسی» بزنیم و حرکت کنیم به طرف مردی که آن «بیگ» است، و «بیگ» همان بچه شازدهٔ ایلخانی است که ممکن است اسمش صادق هدایت باشد. اگر ما نتوانیم برگردیم به این مراحل و اثر را، اسامی اثر را نشکنیم و درنیاریم معانی اثر را، ما هنوز به هدایت و راوی او نزدیک نشده‌ایم. دیگران هم در جای دیگر این کار را کرده‌اند. از این بابت جسته گریخته چیزهایی هم، همانطور که در متن سخنرانی اشاره کردم، دیده‌ایم. کسانی که «سموئل بکت» را می‌خوانند، می‌بینند که «بکت» از شخصی اسم می‌برد به نام «مولوی» و از شخصی به نام «مالون» و از شخص دیگری به نام «مکمن» و از شخص دیگری به نام «مهود» (در تریلوژی بزرگ *مولوی*، *مالون می‌میرد* و *نام‌ناپذیر*)؛ شما موقعی که به این اسامی نگاه می‌کنید می‌بینید که همه با صدای «میم» شروع می‌شوند. به چه مناسبت؟ وقتی که شما به این قضیه با دقت نگاه کنید، می‌بینید که از طریق اسامی مبتنی بر «میم»هایی که به‌کار برده، شما می‌آیید و می‌رسید به ریشهٔ گذشتهٔ صدای «میم» و بعد می‌بینید که «میم» صدایی است که توی ذهن است. «میم» گفتن به معنای ذهنی شدن

است و این یعنی «بکت». اینها همه می‌رسند به آن چیزی که دیگر نام ندارد. دیگر حتی «میم» هم ندارد، یعنی «نام‌ناپذیر»، و این یعنی ذهنیت مطلق. برای اینکه به این برسید باید اثر را بخوانید و ببینید که چگونه این آدم این ذهنیات را بوسیلهٔ اسامی می‌سازد. اگر این مسئله را ما درک نکنیم مشکلات عجیب و غریبی پیدا می‌کنیم. حالا، به همان صورت که شما دست به حرکت «فراتک‌جنسی» در مورد «بوگام داسی» می‌زنید، به همان صورت در مورد اثری که چهل سال پنجاه سال، یا شصت سال پیش از زمان شما نوشته شده، شما آن اثر را از جنس خودش، از جنس زمان خودش که عبارت است از دوران رضاشاه، جدا می‌کنید و می‌آورید به زمان حال. چرا؟ یا اثر مرده و رفته، و در آن دوره مدفون شده. پس تمام شده. شما در مورد *فتنه‌ی* «دشتی» چنین کاری را نمی‌کنید. در مورد روزنامه‌هایی که در آن دوره درآمده چنین کاری را نمی‌کنید. ولی به چه مناسبت راجع به *بوف کور* و «سه قطره خون» این کار را می‌کنیم؟ مگر *حاجی آقا* به ما نزدیک‌تر نیست؟ در حدود شش هفت سال به ما نزدیک‌تر است، به چه مناسبت راجع به *حاجی آقا* این کار را نمی‌کنیم؟ به دلیل اینکه *حاجی آقا* ظرفیت حرکت «فراتک جنسی» را ندارد، یعنی از جنس خودش که *حاجی آقای* دوران خاصی است جدا نمی‌شود و به طرف ما نمی‌آید، ولی ــ و این به دلیل ساختار فوق‌العاده قوی *بوف کور* است ــ ولی آن یکی، چون ساختارش قوی است، ضمن بیان عصر خودش، عصر خودش را بلند می‌کند روی دوشش و می‌آورد معاصر ما می‌کند. این جاست که من می‌گویم اگر ما از «بوگام داسی» استنباط «فراتک‌جنسی» می‌کنیم، این را شامل حال خود اثر هم بکنیم، یعنی در اثر هم این حرکت «فراتک‌جنسی» اتفاق بیفتد. از مکان خودش جدا بکنیم. از زمان خودش جدا بکنیم. من به همه پیشنهاد می‌کنم که به جای آنکه *حاجی آقا* را بخوانند، *یادداشتهای زیرزمینی* داستایوسکی را بخوانند که صد سال هم قبل از آن نوشته شده. از همهٔ شما متشکرم.*

پی‌نوشتها

۱ـ از سی‌صد نوار «کارگاه قصه و شعر و تئوری ادبی»، سی و دو نوار مربوط به بررسی آثار هدایت است. بررسی آثار هدایت در فاصلهٔ سالهای ۶۸ - ۶۷ صورت گرفته است. پیش از آن در *کیمیا و خاک* به بررسی فنی *بوف کور* از دیدگاه فنی ساختاری و ساختارشکنی و بر اساس دو قطب استعاری و مجازی «رومن

* سؤالها و جوابها مربوط به سخنرانی «بازنویسی *بوف کور*» است که از روی نوار پیاده شده است. در پاسخها تغییرات ناچیز نحوی و توضیحی داده شده تا خواننده در جریان بحثها قرار بگیرد.

یاکوبسون» پرداخته‌ایم (سال ۶۴، نشر مرغ آمین). در سال ۷۷ میلادی در کتاب ***آدمخواران تاجدار*** به زبان انگلیسی، دو قطب زن از دیدگاه هدایت در **بوف کور** را در بخش «تاریخ مذکر» آن کتاب بررسی کرده بودم. اندیشهٔ «بازنویسی» **بوف کور** برمی‌گردد به اوایل دههٔ شصت، بویژه به اوایل کار کارگاه در سال ۶۶، و زمان شروع به نگارش رمان ***دو روز پنجاه هزار سال*** (***بگرد و پیدایم کن***). طرحواره‌ای از این اندیشه را در ۷۳/۲/۱۲ به صورت سخنرانی کوتاهی تحت عنوان زن در رمان [اثیر و ثریا و راوی وارو]، در مراسم سالگرد درگذشت «ثریا صدردانش»، ایراد کردم که ضمیمهٔ همین سخنرانی است. و، بازنویسی **بوف کور**، متن سخنرانی در تاریخ ۷۳/۳/۲۶، که تکمیل شدهٔ آن با پرسشها و پاسخهای آن جلسه در این جا به عنوان متن اصلی اندیشهٔ «بازنویسی» چاپ می‌شود. پیش از این دو سخنرانی، در سخنرانی دانشگاه لندن (مارس ۱۹۹۲ که در دانشگاههای آکسفورد، کمبریج، منچستر و در دانشگاههای، وین، برلین و هامبورگ، تکرار شده، رمان زن ایرانی را در برابر برداشتهای هدایت و آل‌احمد از زن قرار داده بودم.

۲ـ صادق هدایت، **بوف کور**، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۱، ص ۹.

3- Narrativity.

4- Jacques Derrida, *Acts of Literature*, Edited By Derrek Attridge, (Routledge, New York, 1992), pp. 181 - 220

ژاک دریدا ساختار زدایی یک اثر به سوی اثر دیگر و ساختارزدایی از آن به سوی دومی، و از این دو به سوی سومی، و قرار دادن ذهن در روند حرکت ساختارزدایی را «آگاهی» نامیده است. در مقالهٔ «در برابر قانون» اول اثر بی‌نظیر را تعریف کرده، بعد به بررسی اثر کوتاه کافکا پرداخته، بعد اندیشهٔ مربوط به اخلاق «فروید» را به آن مربوط و از هر دو در برابر هم ساختارزدایی کرده، بعد به ***محاکمه***‌ی کافکا پرداخته و آخر سر با آوردن بخشی از زندگی خود در پراگ، قانون این آگاهی یافتن را استخراج کرده است.

5- Martin Heidegger, *What is Called Thinking?* (Harper & Row, New York, 1968), Part One, pp. 3-100

«آنچه در اندیشهٔ یک متفکر نااندیشیده هست، کمبودی نیست که در اندیشهٔ او نهفته باشد. آنچه *نا*اندیشیده هست در هر مورد فقط به عنوان نا***اندیشیده*** وجود دارد. اندیشهٔ متفکر هر قدر اصیل‌تر باشد، هر چه در آن نااندیشیده هست، غنی‌تر خواهد بود. نااندیشیده بزرگترین هدیه‌ای است که اندیشیدن به ارمغان می‌آورد.» هایدگر پیدا کردن آن «نااندیشیده» را مربوط به زبان متفکران می‌داند. «زبان متفکر می‌گوید چی هست»، به جای آنکه زبان بیانِ عقاید متفکر باشد. ص ۷۶، کتاب فوق از هایدگر.

6- Heteroglossia

7- Michael Beard, *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*, (Princeton University Press, Princeton, N.J. 1990) p. 182.

8- Tiresias.

9- Mary Daly, *Gyn/Ecology, The Metaethics of Radical Feminism* (Beacon Press, Boston, 1978), pp. 61-3.

10- anal concentration.

۱۱ـ در مورد «حرامزادگی‌نگاری» مراجعه کنید به:

Marie Maclean, *The Name of the Mother* (Writing Illegitimacy), (London, Routledge, 1994).

12- Semele.

13- Hermes.

14- Pallas Athena.

15- Mary Daly, *Ibid*, pp. 64-69.

۱۶ـ صادق هدایت، بوف کور، امیرکبیر، بهمن ۱۳۵۱، تهران، صص ۱۵ - ۱۴.

۱۷ـ صادق هدایت، بوف کور، صص ۲۵ - ۲۴.

18- Necrophilia.

19- *Nietzsche, Feminism and Political Theory*, Edited by Paul Patton, (Routledge, London, 1993), p. 34.

20- *Ibid*, pp. 89-109.

21- Suzette A. Hanke, *James Joyece and the Politics of Desire* (Routledge, London, 1990), p. 117.

22- Val Plumwood, *Feminism and The Mastery of Nature* (Routledge, London, 1993), pp. 104-196.

۲۳ـ نگاه کنید به مقالهٔ «ادبیات ایرانیِ معاصر» در همین کتاب، بخش مربوط به تقابل بین دو قطب زن در آثار هدایت و آل‌احمد، قبلاً نیز نویسنده در *آدمخواران تاجدار*(سال ۷۷ میلادی) به زبان انگلیسی به این مسئله از دیدگاه اجتماعی پرداخته بود.

زن در رمان
[اثیر و ثریا و راوی وارو]

این حرفها را که به ناچار بسیار کوتاه و فشرده خواهد بود با یاد روانشاد ثریا صدردانش شروع می‌کنم و آنها را به سه یادگار او، هوشنگ، شیده و شراره، تقدیم می‌کنم.

وقتی که زن نویسنده‌ای از میان ما می‌رود، من یکی وارد فضای رمان می‌شوم. و لازم نیست آن زن نویسنده، رمان‌نویس بوده باشد، که می‌دانیم در این مورد بخصوص هم نبوده است. فرضیه‌های مختلفی را می‌توان ارائه داد. یکی اینکه او هنوز جوان بوده؛ دیگر اینکه آن بخش از زندگی را که او نزیسته، می‌توان به صورت رمان زیست. و ما در واقع همهٔ رمانها را به این صورت زندگی می‌کنیم. یعنی می‌توان خیالی آفرید که جانشین زندگیِ زیسته نشدهٔ او باشد؛ و دیگر اینکه می‌توان از واقعیت‌های زندگی گذشتهٔ او، واقع‌نمایی به صورت رمان آفرید؛ و چه بسا که همهٔ این پیشنهادها در ذهن آدم دیگری که دست به قلم دارد ــ مثل خود هوشنگ ــ سیران خود را داشته باشد، گرچه او هم مثل ثریا رمان‌نویس نیست و طبیعی است که قرار نیست رمان خیالی زندگی نزیستهٔ او را بنویسد. ولی چون او، یعنی ثریا، اگر هم نگوییم بسیار جوان، دستکم در میانسالی زندگی خود، از میان ما رفته است، وسوسهٔ این خیال ممکن است با ما باشد که نیمهٔ دیگر را هم بنویسیم. جولان در عرصه‌های مرگ و زندگی، زندگی پیش و پس از مرگ، سیلان در طول زمان، حرکت در هزارتوی مکانها و امکانهای جدید، رستاخیز این زن از ثریٰ تا به ثریا، عبور او از میان خلایق خیالی و از خلال حوادث موهوم، حرفهایی که او می‌توانست

بزند و خوابهایی که می‌توانست ببیند، همگی امکان داشت که موضوع رمان بسیار وسوسه‌انگیزی باشد؛ و اگر این مجموع به دست نویسندای قَدَر هم می‌افتاد، امکان داشت به نوبهٔ خود سر از قالب یک شاهکار درآورد. و می‌توانست ــ گفتم قالب، و می‌خواهم بر این کلمه تأکید کنم ــ در صورتی که یک شرط بزرگ و مهم بر مجموع شرایط افزوده می‌شد ــ قالب غالب و یا قالب مسلط را بشکند. و آن شرط چیست؟

قصد پرچانگی ندارم، ولی آنقدرها هم خام نیستم که آن شرط را بلافاصله با شما در میان بگذارم. در همین زمان کوتاه، به تبعِ ساختار رمان، ما چند مسیر انحرافی را طی خواهیم کرد و در همین چند دقیقه، بعضی چیزها را در طول هفتاد هشتاد سال کش خواهیم داد تا به آن شرط و یا شرط‌بندی اصلی خود برسیم. یکی از آن مسیرهای انحرافی اینکه چند سال پیش وقتی که به پیشنهاد گروه پنج نفرهٔ برگزیدهٔ تعدادی از نویسندگان معاصر کشور، مراسم چهلم شاعر بزرگ ایران، روانشاد مهدی اخوان‌ثالث را در آپارتمان یکی از آن پنج نفر گرفتیم، نویسندهٔ عزیزی که او را هم، همین سال گذشته، نقاب خاک نامزد کرد، هنگام تجلیل از روزگار تیرهٔ دوران جوانی اخوان در زندان «زرهی» یا «فلک الافلاک» گفت: «اخوان مَرد بود. مَرد.» و البته، غرض آن نویسندهٔ شیرین‌سخن این بود که اخوان آدم شجاعی بود. متأسفانه آن نویسنده، این حرفها را در تجلیل از اخوان در حضور کسانی می‌زد که در میان آنان تعدادی از نویسندگان زن کشور نیز بودند. که برخی از آنان ماهها و سالهایی از زندگانی باارزش خود را، اگر نه در زندان «زرهی» و یا زندان «فلک الافلاک»، در زندانهای دیگر گذرانده بودند. همین یکی دو سال پیش، وقتی که از بانوی هنرمندی در روزنامه پرسیدند چرا شما به دعوت یکی از کشورهای عربی برای شرکت در فیلم جواب رد دادید، ایشان گفتند آنها آدمهای ناجوانمردی هستند. حاشا که به آن نویسندهٔ شیرین‌سخن و این بانوی هنرمند نسبت سوءنیت راجع به زنان بدهیم، بویژه که یکی از آن دو، خود زن است. ولی می‌بینیم که زن و مرد، به مرد و جوانمرد، نسبتهای سراپا نیکی را می‌دهند که انگار زن، بالمره و از ازل از آن نسبتها محروم بوده است. انتقاد شخصی نمی‌کنیم. مسئله این است که ما همه تقصیر کاریم. مردسالاری و پدرسالاری بر روح و روان ما حاکم است و ما، با وجود اینکه به عنوان نویسندهٔ شاعر، هنرمند و روزنامه‌نگار، زبان فارسی را با تسلط نسبی به کار می‌بریم، به این قضیه توجه نداریم که حافظهٔ زبان ما آلوده است. و این آلودگیِ زبانشناختی بر ما مسلط است و تا موقعی که با دید انتقادی ششدانگ، عمیق و گسترده، گوش به زنگ و مستمر و سختگیر، با زبانی که به کار می‌گیریم، برخورد نکنیم، اوهام و

غلطهایِ دستوریِ غیرانسانی، غیردموکراتیک، اوهام ظاهر فریب زبانشناختی، دست از سر زبان برنخواهند داشت، و این هجوم مفاهیم غلط و بدآموز، بدتر از هر نوع تهاجم فرهنگی از خارج و داخل است. جنسیت‌زدایی از مفاهیم، آزاد کردن زن از زبان مسلط مردانه، اعتقاد به اینکه زن، زبانهای خاص خود را در شعر، هنر، رمان و شکلها و ساختارهای ادبی و غیرادبی دارد، باید شعار، عمل و روش همهٔ دست‌اندرکاران فرهنگی ما باشد. گرچه من می‌دانم کار به این سادگی نیست، و به این سادگی به من هم مربوط نیست. ولی چرا؟ مربوط است و خیلی هم مربوط است؛ یکی به دلیل اینکه من هم مرد هستم و حتماً در بوجود آوردن این شرایط سهیم بوده‌ام؛ و دیگر اینکه هر مردی جان زنانه‌ای هم دارد که با سرکوب کردن آن، هم خود و هم بخشی از کل جهان را سرکوب کرده است؛ و به همین دلیل حق دارم نظرم را بگویم، ولی بیشتر دوست دارم نظر خود زنها را هم بشنوم. و حالا برگردیم سر آن ثریٰ تا به ثریا، و سر آن شرط و شرط‌بندی؛ ولی نه، پل خراب شده و ما مجبوریم یک مسیر انحرافی دیگر هم برویم تا برسیم به اصل مطلب، چرا که آنچه مهم است، راه است [نظر «دائو»]، جریان محاکمه است و نه نتیجهٔ آن [نظر کشیش رمان محاکمهٔ «کافکا»]؛ و همین کش دادن و کش پیدا کردن مطلب برای نرسیدن به اصل مطلب است که قانونِ همهٔ قوانین ادبی و هنری است [«ژاک دریدا»ی فرانسوی].

احمد شاملو در ۲۱ آذر ۱۳۰۴ به دنیا آمده است. رضا براهنی در ۲۱ آذر ۱۳۱۴ به دنیا آمده است. سید جعفر پیشه‌وری در ۲۱ آذر ۱۳۲۴، در آذربایجان، فرقهٔ دموکرات را صاحب قدرت اعلام کرده است. ارتش شاه در ۲۱ آذر ۱۳۲۵ وارد تبریز شده است. شاه ۲۱ آذر را روز ارتش اعلام کرده است. خیابان غربی دانشگاه در زمان شاه، خیابان ۲۱ آذر خوانده شده است. حزب توده در بعد از انقلاب، خیابان ۲۱ آذر را مقر اصلی خود تعیین کرده است. پس احمد شاملو مقصر و مهدورالدّم است. فکرش را بکنید: احمد شاملو سالی را برای تولد خود انتخاب کرده است که رضاشاه در آن سال به سلطنت رسیده است و براهنی سالی را برای تولد خود انتخاب کرده است که حول و حوش آن حزب کمونیست ایران هم تشکیل شده است و از آن بدتر شاملو و براهنی با تولد خود در روز ۲۱ آذر به پیشواز تولد فرقهٔ دموکرات در ۲۱ آذر سال ۲۴ رفته‌اند و چون بعدها گاهی تولدشان هم جشن گرفته شده است، حتماً روز ارتش شاه را جشن گرفته‌اند. پس سلطنت‌طلب، کمونیست، تجزیه‌طلب و طرفدار جشنهای شاهنشاهی هم هستند. تصور نکنید که ما با این سناریوی قلابی و کشکی وارد فضای خیالی رمان شده‌ایم. نه! هنوز نه!

ولی وارد فضای نوعی نقد ادبی شده‌ایم. یک کتاب نقد راجع به رمانی از من، اگر نه سراپا تحقیقاً دستکم تخمیناً، بر الگوی همین سناریو نوشته شده است. تصور نکنید که مغز من پیچیده است. و یا شطح می‌گویم. ما هنوز رمان رانمی‌شناسیم و هر رطب و یابسی را به عنوان شناسنامهٔ رمان در مطبوعات چاپ می‌کنیم، و دقیقاً هم از خاستگاه پدرسالارانه این کار را می‌کنیم، و این ربطی به ملت و دولت هم ندارد، و همهٔ تقصیرها متوجه مردی است وافوری به نام راوی صادق هدایت؛ و اگر حدود شصت سال پیش، در زمانی که فکر روایت به ذهن او راه یافت، ادرار او را ــ بسیار می‌بخشید خانم‌ها و آقایان ــ می‌دادیم به آزمایش، مشکلی به نام رمان فارسی بوجود نمی‌آمد، و همه خلاص می‌شدیم. و در پایان این مسیر انحرافی، که من یک راه انحرافی دیگر هم در پیش می‌بینم، از خیر همهٔ راههای انحرافی می‌گذرم و پایان همهٔ راههای انحرافی را اعلام می‌کنم و می‌گویم به آن شرط رسیده‌ایم، ببخشید به آن شرط نزدیک شده‌ایم، به حول و حوش آن رسیده‌ایم. من به دلیل دیگری، هدایت را مجرم اصلی می‌دانم، به دلیل تاریخ رمان، مجرم اصلی می‌دانم. وای اگر من می‌خواستم رمانِ روزگار زیسته نشدهٔ ثریا را بنویسم! حیف که آن شرط را ندارم. ولی پیش از رسیدن به آن شرط، این تصادف را هم بگویم که کلمات «اثیر» و «ثریا» از حروف یکسان تشکیل شده‌اند. حروف کلمهٔ «اثیر» را به هم بریزید، می‌توانید از آنها «ثریا» را بسازید. کم و کسری وجود ندارد. ولی هدایت از این نظر محکوم نیست که نمی‌دانست زمانی یکی به نام براهنی پیدا خواهد شد و زن «اثیری» او را به «ثریا»ی صدردانش، نسبت خواهد داد. شاید هم می‌دانست و به همین دلیل محکوم نیست. ولی محکومیت او در جایی دیگر است. وای اگر دوربین راوی بوف کور را زن «اثیری» به دست می‌گرفت، حتی برگردان منفی و منفور او، یعنی ــ ببخشید ــ «لکاته»ی بوف کور به دست می‌گرفت چه می‌شد؟[1]

به ظاهر آدمی خوش‌ذوق، ساده، روی از چشم دوربین عکاسان برگرفته. بی‌زن و بی‌بچه، متنفر از زندگی،سخت درونی و درون‌بین، و در نوشتن، انگار بی‌اعتنا به همهٔ

۱ـ در حدود پنج سال پیش، موقع بررسی آثار هدایت برای دوستان «کارگاه قصه و شعر»، راوی بوف کور را از نظر جنسی عوض کردم و دوربین را به دست زن اثیری دادم تا از دید او راوی بوف کور دیده شود و در آن زمان این سؤال را مطرح کردم که اگر زن اثیری و لکاته متحد می‌شدند و به صورت راوی برمی‌گشتند و راجع به راوی مرکب بوف کور ــ من جوان = پیرمرد خنزرپنزری قضاوت می‌کردند، چه می‌شد. فکر نگارش روزگاز زیسته نشدهٔ زن اثیری از دید خود او را هم در همان زمان مطرح کردم. نوار آن بحثها دست به دست رفته است.

خلایق. ولی همین آدم ساده، خوشرو و محجوب، بزرگ‌ترین پدرسالار ایران، یعنی راوی بوف کور را آفریده است. راوی، زن را به دو بخش قسمت می‌کند: زن اثیری، موجودی است بهشتی و آسمانی که فقط به درد هنرهای مطلق‌پذیر پیش از پیدایش رمان می‌خورد. او غرق در مطلقهای پیش ـ تاریخی است. نقطهٔ مقابل او ـ با عرض معذرت، «لکاته» ـ با هر کس و ناکسی سر و سِرّ دارد جز شوهرش که در ارتباط با ارضای او تا حد واسطگی پیش می‌رود. هدایت از این نیمهٔ زن رمان خود مخلوقی پلید و پلشت می‌سازد. این دو مخلوق، که گاهی در یکدیگر ادغام می‌شوند ـ یکی بیداری آن دیگری است و دیگری رؤیای آن اولی ـ و می‌توان همهٔ استنتاجات «فروید» و «یونگ» و «رنک» و «آدلر» و «لاکان» و «دریدا» را از مراسم ختنه تا «احلیل ـ زبان مداری»[۲]، برغم همهٔ اختلافات روان ـ زبان ـ ادبیات‌شناختی این فضلا بر آن دو پیاده کرد ـ به ظاهر دمار از روزگار راوی درمی‌آورند و راوی، همهٔ مطلقهای ذهنی خود را در یک بازی شطرنج محتوم در برابر این دو می‌چیند و چون آخر سرمی‌بیند که برنده نیست، باطن خود را بروز می‌دهد و با کارد به جان زن می‌افتد؛ حالا که زن، زیبا، رؤیایی و آسمانی، و دسترس‌ناپذیر است، حالاکه او هم بستر همگان است و موجودی زیرزمینی است، حالا که من تنها از حول و حوش رختخواب او می‌توانم او را بپایم و بسوزم، حالاکه او برای من زنده نیست، پس بهتراست اصلاً زنده نباشد، و راوی زیباپرست به بهای تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری، زن را قطعه‌قطعه می‌کند. سؤال: هدایت چه کسی را کشته است؟ جواب: رمان را. مسئله این است: هدایت متوهم شده است نسبت به زن؛ از اولی در جهت آسمانی کردن او سلب واقعیت کرده است؛ از دومی در جهت زیرزمینی کردن او. و واقعیت زن در کجاست؟ در زندگی و رمان. و هدایت آن واقعیت را نشان نداده است. هدایت چنان محیط خفقان‌آوری در رمانش خلق کرده است، چنان محیط بستهٔ زیبایی از مکانیسمهای آفرینشی رمان پدید آورده است که هیچکدام از این زنها، حتی کلمه‌ای بر زبان نمی‌آورند. هدایت به صورت خاصی واقعیت هر دو را پشت‌پرده نگه داشته است. زبان و ذهنیت مرد سراپای رمان را اشغال کرده است. رمان از آغاز تا پایان به یک زبان نوشته شده، که زبان انقلاب علیه سنت فارسی پیش از رمان هدایت است، ولی زبانی است که از آن زبان زن به کلی حذف شده است. یک زبان، زبان راوی جوان پیر، با اشتغالات ذهنی مطلقهای مردانهٔ حاکم بر جهان‌بینی هدایت بر رمان حاکم شده است.

2- Phalogocentricism (اصطلاح از «دریدا» است)

البته همه می‌دانیم که هدایت موقع نوشتن اثر خود، قالبی را می‌شکست، قالب قصه و روایت حماسی کهن را. یعنی زبان روایت او، زبانی است پویا و مربوط به عصر ما؛ و ساختار روایت هم منبعث از آن نوعِ ادبی است که پیش از هدایت رایج نبوده است. بوف کور هدایت قالب مسلط را می‌شکَست و قالب جدیدی را بنیان می‌گذاشت که قرار بود قالب روایت پس از بوف کور و هدایت باشد. ولی هدایت، به دنبال بازآفرینی تاریخ مذکر ما بود. ما واقعیتی را گم کرده‌ایم؛ یا به آسمانش برده‌ایم و یا به خاکش افکنده‌ایم؛ زن یا ثریاست یا ثریٰ، ولی پلی بین این دو زده نشده است. واقعیت زن بین دو قطب متباعد هدایتی ــ مطلق قطبی که دست دیّار بشری به او نمی‌رسد، و مطلق قطب شیء شده‌ای که مدام دستمالی می‌شود و از شدت دستمالی به تجرید دستمالی تبدیل شده است، گم می‌شود.

و حالا آن شرط را می‌گویم: قالب مسلط باید شکسته شود. راوی، جهان‌بینی است. برای نوشتن هم زندگی واقعی ثریا، و هم آن بخش زندگی او که زیسته نشد، بیایید جنسیت راوی و جنسیت دو موجود روایت شدهٔ بوف کور را عوض کنیم. راوی زن باشد و جای دو زن را دو مرد بگیرد؛ و یا راوی، موضوع روایت، یعنی مفعول دید روایت باشد و دو زن فاعل روایت. به اعتقاد من در هر دو حال ما به طور جدی با یک انقلاب ادبی روبرو خواهیم شد، انقلابی که اهمیت تاریخی، اجتماعی و سیاسی هم خواهد داشت. راه سومی هم وجود دارد که با منطق جهان‌بینی امروزین ما منطبق‌تر است و آن اینکه راویهای زن مثل زن حرف بزنند و راویهای مرد، مثل مرد. در این فضای مرکب از چند زبانگی، بی‌تردید گامی به سوی روشنی برداشته‌ایم. اگر زنها با زبان خود در برابر راوی بایستند، راوی قاتل آنها نخواهد شد. اگر راوی بوف کور به همان صورت می‌ماند که حالا وجود دارد، ولی دو شخصیت زن «اثیری» و «لکاته»، زبان باز می‌کردند و حرف می‌زدند، هر دو به ریش راوی می‌خندیدند. راوی بوف کور به شدت دست و پا چلفتی می‌نمود. مثلاً زن «اثیری» بهش تشر می‌زد که برای چی این همه به من خیره شدی. چرا از سوراخ پستو نگاه می‌کنی؟ اگر جرأت داری خواب و خیال را کنار بگذار و بیا و ببین که من واقعی هستم و نه اثیری؛ و «لکاته» می‌گفت، مرد حسابی، خجالت نمی‌کشی این مردهای گردن کلفت را از کوچه و بازار جمع می‌کنی، می‌آری توی خانه؟ خودت یک کاری بکن. خودت را اصلاح کن. گوشه‌ای ایستادی به من فحش می‌دهی؟ این تو هستی که مرا لکاته کردی، و تازه چیزی هم طلبکاری و فکر می‌کنی من زندگی تو را خراب کردم! خود تو که من را دو تکه کردی، مقصری! اصلاً به تو چه من لکاته یا اثیری هستم!

مگر من راجع به تو از این قضاوتها می‌کنم؟

در صورتی که این سه شخصیت با زبانهای خاص خود با هم برخورد می‌کردند، شاید بخش اعظم مشکلات ارتباطی زن و مرد، که به علت لاینحل ماندن قضیه، به دست گزلیک راوی سپرده می‌شود، به صورت حسی، عاطفی و متفکرانه حل می‌شد. و از سوی دیگر، چون راوی بوف کور، زنهای غیرواقعی آفریده، در صورت واقعیت یافتن آنها، خود او هم واقعیت پیدا می‌کرد؛ و همه می‌دانیم که واقعیت پیدا کردن در رمان، گاهی، سوای واقعیت پیدا کردن در جهان واقع است.

شرط اصلی برای نوشته شدن رمان راجع به بخش باقیماندهٔ زندگی طبیعی ثریا، در صورتی که قرار باشد این رمان نوشته شود این است که موقع نوشته شدن آن، قالب رمان هدایتی فروبریزد و برای آنکه آن قالب درهم بشکند و فرو بریزد، لازم است که آن زندگی خیالی از ذهن یک راوی زن بیرون ریخته شود. در نیمهٔ خیالی، از دید آن زن راوی، آن بخش نازیستهٔ ثریا، چه آرزوهایی را در برابر ما ترسیم می‌کرد؟ نمی‌دانیم. آیا او هم مرد را به آسمان می‌برد؟ زیرزمین چالش می‌کرد؟ قطعه‌قطعه‌اش می‌کرد؟ هنرهای مطلق‌پذیر بوجود می‌آورد؟ به سرشت واقعیت جسمانی خود وفادار می‌ماند؟ او را می‌زایید؟ و شاید جهانی از نو می‌زایید و برای خود و هم‌جنسان خود، از همه چیز سهمی مساوی، ولو متفاوت، می‌طلبید. جهان و عصر ما، بیش از هر زمان دیگری، در آستانهٔ تحولی از این دست ایستاده است. کسی که از این آستانه به دامان راوی بوف کور برگردد، باخته است. آیندهٔ واقعیت، مثل خیال می‌نماید. ولی آنچه امروز خیالی می‌نماید، واقعیت خواهد یافت.

وقتی که زن نویسنده‌ای از میان ما می‌رود، ما وارد فضای رمان می‌شویم. رمان خیال. رمان آینده، رمان واقعیت، رمان آن سوی واقعیت عصر. هیچ چیز مانع پیدایش رمانی از این دست نیست. متشکرم.[۳]

۷۳/۲/۱۲

۳ـ این مقاله به صورت سخنرانی در مراسم بزرگداشت روانشاد ثریا صدردانش، به مناسبت سالگرد درگذشت او در تاریخ ۷۳/۲/۱۲، در کوی نویسندگان مطبوعات ایراد شده است.

از کتابهای نشر مرکز

شعر و اندیشه داریوش آشوری

رمان به روایت رمان‌نویسان میریام آلوت / علی‌محمد حق‌شناس

پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی تری ایگلتون / عباس مخبر

با نگاه فردوسی باقر پرهام

درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی سعید حمیدیان

زندگی در دنیای متن بابک احمدی

چهارده مقاله در ادبیات، اجتماع، اقتصاد و فلسفه محمدعلی همایون کاتوزیان

بوف‌کور هدایت محمدعلی همایون کاتوزیان

سیمای زن در فرهنگ ایران جلال ستاری

بازاندیشی زبان فارسی داریوش آشوری

متون عرفانی فارسی محمدحسن حائری

درباره فرهنگ تی. اس. الیوت / حمید شاهرخ

ساختار و تاویل متن بابک احمدی

مدرنیته و اندیشه انتقادی بابک احمدی

چگونه میتوان بن‌بستهای فکری و شیوه شناختی ادبیات معاصر را شکست؟ بحران ادبی و هنری ما از کجا سرچشمه میگیرد؟ ناموزونی تاریخی دوران ما چگونه در هنرها و ادبیات انعکاس مییابد؟ جایگاه ادبی ما در جهان متحول کنونی با چه ویژگیهایی تعریف میشود؟ شعر جوانان ما به کجا میرود؟ میراث اصلی شعر دهه‌ی چهل تا پنجاه ما چگونه به امروز انتقال مییابد؟ خوانندهٔ رمان چه نقشی در بازنویسی ساختار رمان ایفا میکند؟ مقاله‌ها و گفتگوهای این کتاب حاصل اندیشه‌هایی هستند درباره‌ی این پرسشهای اساسی فرهنگ معاصر ما.

نویسنده در مقاله‌ی بازنویسی بوف کور، که از مهمترین نوشته‌های نظری او پیرامون ادبیات است، انگشت بر نکته‌ی حساسی میگذارد: سرکوب زن. چگونه میتوان قلم از دست راوی بوف کور گرفت و به دست زنهایی سپرد که راوی آنها را به سکوت محکوم کرده است؟ مضمون «زن‌نویسی»، که ذهن براهنی سالها به آن مشغول بوده در این مقاله به صورت بخشی از برنامهٔ فرهنگی ادبیات معاصر ایران ارائه می‌شود.

ISBN : 964-305-079-3