محمدضیا برهانی

نسبت واقعیت زیستی با زبان آفرینش زنانه

بنیاد اندیشه

چکیده

نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه نگاه فمینیستی به مسألهٔ هنر است؛ نگاهی که نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی پنجره‌ای به سوی آن نگشوده‌اند. محوری بودن موقعیت مؤلف در فهم معنای متن، محاکات بودن هنر و آیینه بودن لفظ برای معنا که در رویکردهای سنتی نقد مطرح‌اند و نیز نگاه زیبایی‌شناسی و بررسی جزء‌به‌جزء اثر هنری که فرمالیست‌ها و منتقدان نقد نو به آن توجه دارند، مجموعهٔ امکاناتی‌اند که به کمک آن‌ها می‌توان ادعا کرد که زبان آفرینش زنان صاحب سبک، جلوه‌گاه واقعیت زیستی آنان است.

مقدمه

انسان موجود شعوری ارادی است، به همین دلیل کنش‌های او هم معنادارند و هم متنوع و پیچیده. از جملهٔ کنش‌های متنوع و پیچیدهٔ انسانی یکی هم کنش هنری او است و برخلاف سایر کنش‌های انسانی، از جهات زیادی مانند تنوع، پیچیدگی، رازآلود بودن، سطوح مختلف و لایه‌های طولی، شباهت به خود انسان دارد. شاید به همین سبب باشد که تقسیم علم به شرقی و غربی و مردانه و زنانه جای تأمل دارد، ولی تقسیم هنر به شرقی و غربی و مردانه و زنانه قابل پذیرش است. پس می‌شود هنر زنانه را مستقل از هنر مردانه موضوع بحث قرار داد.

هنرهای هفت‌گانه یا هشت‌گانه هرکدام زبان مناسب خودشان را دارد، مثلاً شعر، داستان و نمایشنامه هنرهای زبانی-کلامی‌اند و جا دارد از نسبت واقعیت زیستی هنرمند با زبان آفرینش هنری بحث شود. البته این عنوان هم خیلی کلی است، به این دلیل که نمی‌شود از نسبت زبان آفرینش تمام هنرهای کلامی با واقعیت زیستی هنرمند در یک مقاله بحث کرد و هم ابهام دارد و برای روشن شدن دقیق محل بحث، باید مراد از هنر، واقعیت، زبان و امور نزدیک به واقعیت و زبان را بیان کنیم.

مراد از هنر در این مقاله شعر است که پیشینهٔ طولانی در فرهنگ و زبان فارسی دری دارد و نیز بیشتر از داستان و نمایشنامه، خصوصی و حاصل تجربیات هنرمند است و در نتیجه بیشتر می‌تواند انعکاس‌دهندهٔ ویژگی‌های شخصی هنرمند باشد. واقعیت اعم از واقعیت عینی و واقعیت ذهنی است. بیان دیگر واقعیت اعم از سوژه و ابژه است و می‌توان از نسبت هریک با زبان آفرینش هنری بحث کرد. همین‌طور زبان هم اطلاقاتی دارد و می‌توان آن را به زبان عرفی، زبان هنری و زبان علمی تقسیم کرد (شمیسا، ۱۳۹٤: ۱۸۸). گاهی زبان در مقابل گفتار به کار می‌رود و مراد از آن پیکره‌ای از دانشِ مربوط به آواها، معانی و نحو است که در ذهن جای دارد و گفتار تجلی زبان، کنشِ فیزیکی زبان است که به شکل جمله‌های خاص با واژه‌های خاص و شیوهٔ خاص آرایش یافته و توسط آوای ویژه‌ای بیان می‌شوند (شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۸۳ و ۸٤؛ شمیسا، ۱۳۹٤: ۲۲۵). افزون بر واقعیت و زبان، سه عنوانِ معنا، مفهوم و محتوا رابطهٔ تنگاتنگی با واقعیت و زبان دارند. این سه، گاهی به جای هم به کار می‌روند، اما باهم فرق‌هایی دارند و یا می‌شود بین‌شان فرق گذاشت. معنا آن مفهومی است که گوینده قصد کرده و برای بیان و رساندن آن القای کلام کرده است. مفهوم عام است هم شامل مفهومی می‌شود که متکلم و گوینده قصد کرده و هم شامل مفاهیمی می‌شود که گوینده به آن توجه ندارد؛ مثل لوازم بعید و چندم یک کلام. محتوا خیلی گسترده‌تر از مفهوم است و در حقیقت تمام آن‌چه که در مقابل شکل و فرم قرار دارند، جهان‌بینی، مفاهیم اعم از مقصود و غیرمقصود، عواطف و احساسات و حظ یا احساس هنری، سطوح مختلف و طولی محتوایند (فرهاد پور، ۱۳۸۸: ۱۰۸ـ۱۰۹). با توجه به این توضیحات مراد از واقعیت در عنوان بحث، هرچند بیشتر ناظر به واقعیت عینی است، می‌تواند واقعیت عینی و واقعیت ذهنی را شامل شود. مراد از زبان دستور زبان نیست، بلکه گفتار و نوشتار است. گفتار و نوشتار هنری خود دو سطح دارد؛ سطح بیرونی که سطح آوایی و واژگانی است و سطح درونی که ایماژ و تصاویر خیالی است. بنابراین، سؤال این است که واقعیت اعم از واقعیت عینی و ذهنی چه نسبتی با زبان آفرینش شعری زنانه در دو سطح آن دارد؟

به سؤال فوق به شیوه‌های مختلفی می‌توان پاسخ داد؛ یکی از راه‌ها، شیوهٔ پدیدارشناسانه و بررسی مصداقی است. این شیوه هرچند نتیجهٔ مطلوب و پیامد ملموس دارد؛ اما مجال و زمان زیاد می‌خواهد و نیاز به تتبع فراوان و مقایسه دارد. راه دوم بررسی صرفاً نظری است، به این صورت که سؤال فوق را ارائه بدهیم و ببینیم که نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی چه پاسخی دارند. این شیوه به لحاظ زمان، به‌صرفه است، ولی نتیجهٔ ملموسی ندارد. راه سوم جمع این دو شیوه است، به این معنا که اول ببینیم که نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی چه پاسخی دارند و آن‌گاه با بررسی یک مصداق نتیجهٔ لازم را بگیریم. راه سوم هم زمان کمتری می‌برد و هم پیامد عینی دارد. به همین دلیل در این نوشتار سعی بر این است که نخست ببینیم کتاب‌های نقد ادبی چه پاسخی به سؤال فوق دارند و بعد با توجه به امکانات به دست‌آمده، به بررسی یک مصداق بپردازیم و در آخر جمع‌بندی و نتیجه‌گیری کنیم.

الف. نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر مکاتب نقد ادبی

نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی بحث مستقل دربارهٔ نسبت واقعیت

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

زیستی و زبان آفرینش ندارند؛ اما در باب حقیقت هنر، جایگاه مؤلف و بررسی هنر بحث‌هایی دارند که به ما اجازه می‌دهد به بررسی نسبت واقعیت زیستی هنرمند و زبان آفرینش هنری بپردازیم. از آن‌جایی که نظریه‌های سنتی با نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی جدید تفاوت بنیادین دارند، ما ذیل دو عنوان کلی (نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر سنتی و جدید) بحث را دنبال می‌کنیم.

۱. نسبت واقعیت زیستی و آفرینش زنانه از نگاه منتقدان سنتی

نقد سنتی از افلاطون و ارسطو و یا حتی قبل از آن شروع و تا قرن بیستم میلادی ادامه می‌یابد. این دیدگاه با وجود رویکردهای مختلف آن در اموری چون محوری بودن مؤلف، محاکات بودن هنر و ادبیات، رابطهٔ لفظ و معنا اتفاق دارند (بلخاری قهی، ۱۳۸٤: ۳۰؛ پاینده، ۱۳۸۵: ۱٦).

۱. ۱. محوری بودن مؤلف

از منظر منتقدان سنتی اثر ادبی اهمیتی با لذات ندارد، بلکه آیینهٔ تحولات اجتماعی، تاریخی و زندگی خصوصی صاحب اثر است و از طریق اثر ادبی می‌توان به عقاید کلامی و فلسفی و فرهنگ زمانهٔ شاعر و ادیب پی برد (شایگان‌فر، ۱۳۸٦: ۳۵ و ۳٦). از این دیدگاه برای راه یافتن و به چنگ آوردن معنای اثر ادبی باید شناختی از زندگی خصوصی هنرمند، نحله‌های کلامی و اندیشه‌های فلسفی زمانهٔ او، اوضاع‌واحوال اجتماعی زمانِ به وجود آمدن اثر و تأثیرات روانی و یا اخلاقی آن بر خوانندگانش داشته باشیم. در غیر این صورت از خود متن ادبی نمی‌توانیم راه به جایی ببریم (پاینده، ۱۳۸۵: ۱۵ـ۱٦؛ شایگان‌فر، ۱۳۸٦: ۳٤ـ۳۵).

۱. ۲. محاکات بودن هنر

منتقد سنتی به پیروی از افلاطون و ارسطو هنر را محاکات از عالم واقع می‌داند. از محاکات هرچند گاهی تعبیر به تقلید می‌شود؛ اما محاکات نمی‌تواند تقلید صرف از واقع باشد، بلکه تقلیدی است که همواره با تصرّف ذهنی هنرمند همراه است و خواهی‌نخواهی زاویهٔ دید او مؤثر است. بنابراین، اساس هنر کپی‌برداری و نسخه‌برداری و مانندسازی از آفاق‌وانفس است (شمیسا، ۱۳۸۵: ٥٤ـ٥٦).

به بیان دیگر، هنرمند وقتی با پدیده‌ها، حوادث و افکار و عقاید مواجه می‌شود می‌خواهد آن را در زبان شبیه‌سازی کند و این شبیه‌سازی را با کمک خیال و با ابزار مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه و... انجام می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۳٦).

۱. ۳. ارزش لفظ و معنا

با توجه به معنای محاکات زبان آیینهٔ جهان است، جهان عینی و جهان ذهنی. به همین دلیل یکی از بحث‌های مهم نقد سنتی بحث ارزشی لفظ و معناست. «برخی چون جاحظ، قدامه بن جعفر، قاضی علی عبدالعزیز جرجانی و ابوهلال عسکری به برتری لفظ معتقد بودند و برخی چون ابوعمرو شیبانی، ابوالقاسم حسن بن بِشر آمدی، ابن جنی، عبدالقاهر جرجانی و فخر رازی به معنی اهمیت می‌دادند. ابن قتیبه، ابن طباطبائی علوی و قلقشندی لفظ و معنا را مهم می‌دانستند.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۷۸).

۱. ٤. نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر سنتی

از منظر سنتی به دلیل محاکات بودن هنر، محوری بودن مؤلف و آیینه بودن زبان برای جهان می‌توان گفت که واقعیت زیستی با زبان آفرینش هنری به‌طور عام رابطهٔ مستقیم و تنگاتنگ دارد، مثلاً می‌شود ادعا کرد که شعر «آیه‌های زمینی تصویر وحشتناکی از تاریخ زمان خود را به نمایش گذاشته است. در این شعر سخن از انسان‌هایی است که به فردای‌شان امیدی ندارند، تهدیدشده و بی‌اعتمادند و خطوط زندگی‌شان گویی بر آب ترسیم شده‌اند. انسان‌هایی که در قلب یکدیگر غریب‌اند، در سرگردانی یکدیگر را می‌درند و از فرط بیماری به تماشای اعدام محکومین می‌روند.» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۸۱). اما در خصوص زبان یک نوع آفرینش و به‌خصوص زبان آفرینش زنانه نمی‌توان ادعای قاطعی داشت.

۲. نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر منتقدان جدید

مکاتب و نظریه‌های جدید نقد ادبی یا رویکرد صرفاً زبانی و ادبی دارند و یا رویکرد علمی و از منظر علوم انسانی، چون روان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و علوم اجتماعی به بررسی ادبیات می‌پردازند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۵۹). روشن است که بررسی نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه با رویکرد زبانی‌ـادبی سازگاری دارد. به همین دلیل ما در این‌جا نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه را از نظر نقد نو، فرمالیسم و ساختگرایی که دیدگاه صرفاً ادبی دارند، بررسی می‌کنیم.

۱. ۲. نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر فرمالیسم

از قرن نوزدهم کم‌کم تردید نسبت به جایگاه مؤلف پیدا می‌شود «جان گیتس در دههٔ دوم قرن نوزدهم این نظر را مطرح کرد که شاعرِ

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

توانا می‌بایست از قابلیت سل
برخوردار باشد، یعنی بتواند هو
ذهنی خود را... چنان در موضوع
شعر مستغرق کند که موقع
سرودن شعر دیگر هویتی از آنِ
شخصِ خودش نداشته باشد.»
(پاینده، ۱۳۸۵: ۱۶ـ۱۷).
پس از گیتس این بحث‌ها ادام
می‌یابد و در نهایت در قرن بیست
به شکل مکاتب فرمالیسم و نقد
ساختارگرایی و... ظهور می‌کند.
دهه‌های قرن بیستم فرمالیست‌ها
مستقل از مؤلف دیدند و معنای م
بررسی خود متن و ویژگی آن مورد

برخلاف نظریهٔ سنتی که ه
می‌دانستند، فرمالیست‌ها هنر
می‌گویند: «کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت است.»
(شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۳ـ۱۷۴). این آشنایی‌زدایی را در هنرهای
ادبی‌ـکلامی با عنوان ادبی بودن و ادبیت متن دنبال می‌کنند و
می‌گویند: «هدف زبان ادبی این است که عادت ادراکی و احساسی
ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم می‌زند. از این‌رو،
شکل را برجسته و آشکار می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۴). بنابراین،
منتقد ادبی به جای بررسی امور بیرون از متن باید به خود متن ادبی
توجه کند و سعی کند ادبیت و فرم آن را بررسی کند.

منتقدان سنتی در بررسی لفظ و معنا به بحث از خوب و بد یا غث و سمین لفظ و معنا می‌پردازند؛ اما فرمالیست‌ها به تبیین ساختارهای زبانی متن و رابطهٔ آن با محتوا توجه دارند. به بیان دیگر بررسی لفظ جایش را به بررسی ساختار می‌دهد و معنا ارتقا پیدا می‌کند به محتوا و به لحاظ ارزش‌گذاری از نظر فرمالیست‌ها فرم و ساختار مهم‌تر از محتواست و به همین دلیل بحث‌های زبان‌شناسی و فرم جایگاه ویژه دارد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۵۹؛ شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۵۱). نتیجهٔ طبیعی این نگاه توجه به مناسبات درونی جزای یک اثر و اهمیت یافتن تناسبات هنری و مباحث زیبایی‌شناسی است.

نکتهٔ قابل تأمل دیگر از نگاه فرمالیست‌ها که با بحث ما مناسبت دارد، تأکیدشان بر احساسات است. در حقیقت از منظر فرمالیسم شکل و فرم مقدم بر محتواست و در جانب محتوا که جایگاه ثانوی در هنر و ادبیات دارد، آن‌چه بیشتر اهمیت دارد احساس هنری است تا مفاهیم مقصود و غیرمقصود و یا جهان‌بینی (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۵۲).

منتقدان سنتی در بررسی لفظ و معنا به بحث از خوب و بد یا غث و سمین لفظ و معنا می‌پردازند؛ اما فرمالیست‌ها به تبیین ساختارهای زبانی متن و رابطهٔ آن با محتوا توجه دارند. به بیان دیگر بررسی لفظ جایش را به بررسی ساختار می‌دهد و معنا ارتقا پیدا می‌کند به محتوا و به لحاظ ارزش‌گذاری از نظر فرمالیست‌ها فرم و ساختار مهم‌تر از محتواست و به همین دلیل بحث‌های زبان‌شناسی و فرم جایگاه ویژه دارد.

با توجه به مباحث مطرح‌شده بررسی نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش از نظر فرمالیسم پیچیده می‌شود. فرمالیست‌ها از طرفی با نادیده گرفتن جایگاه مؤلف در فهم معنای متن و تأکید بر جدایی هنر و ادبیات از واقعیت (بحث آشنایی‌زدایی) در بررسی نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش با مشکل مواجه می‌شود و از سوی دیگر به دلیل طرح مباحث زیبایی‌شناسی که هم در سطح آوایی قابل طرح است و هم در سطح تصاویر و ایماژها و همین‌طور تأکید بر بیان احساس بودن هنر، می‌توان گفت که تأثیر واقعیت زیستی هنرمند را بر زبان آفرینش هنری به‌طور عام می‌پذیرد. اما این پذیرش فی‌الجمله بازهم گرهی از مشکل نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه به‌صورت خاص حل نمی‌کند. به‌عنوان مثال از منظر فرمالیسم تنها

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

می‌توان ادعا کرد که «آیه‌های زمینی» توصیفی است بسیار صمیمی، روان و تا حدی زیبا و سخت متهورانه که انسان را در اعماق وحشت فرومی‌برد:

پیوسته در مراسم اعدام
وقتی طناب دار
چشمان پرتشنج محکومی را
از کاسه با فشار به بیرون می‌ریخت
آن‌ها به خود فرومی‌رفتند
و از تصور شهوت‌ناکی
اعصاب پیر و خسته‌شان تیر می‌کشید

(براهنی، ج۲، ۱۳۷۱: ۱۰۵۵ـ۱۰۵۶ و ۱۰۸۶؛ شمیسا، ۱۳۷٤: ۲٦٥).

۲. ۲. نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر نقد نو

منتقدان نقد نو به لحاظ تاریخی متأخر از فرمالیسم‌ها هستند. شاید به همین دلیل باشد که گفته شده «این رویکرد در واقع جمع‌بندی اصول پراکندهٔ فرمالیست‌های روسی و همراه با نظریات تازه‌ای مثل نظریهٔ اشتراک عینی... و دو تنوری سوءتعبیر غرضی و سوءتعبیر تلقینی... بود.» (شایگان‌فر، ۱۳۸٦: ۷۷). با این وصف نقد نو ادامهٔ فرمالیسم محسوب می‌شود؛ اما با آن تفاوت‌های ظریفی دارد. بر استقلال اثر از مؤلف تأکید زیاد دارد. هنر را حاصل انسجام و وحدت تنش، تضاد و... می‌داند و فرم و محتوا را یکی می‌داند.

از منظر منتقدان نقد نو که گاهی به آن نقد هستی‌شناسانه می‌گویند، متن ادبی خود بسنده است به این معنا که «معنای متن را صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن می‌توان مورد بحث قرار داد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۱٦). مثلاً در بررسی یک شعر باید آن را موجود مستقل دید و فقط و فقط به هستی خود آن توجه کرد ولا غیر. از دچار شدن به سوءتعبیر غرضی و سوءتعبیر تلقینی پرهیز کرد (شایگان‌فر، ۱۳۸٦: ۷۸؛ شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۲۷ و ۲۲۸)

منتقدان نقد نو بحثی در چیستی هنر ندارند، اما معتقدند که جهان خارج پر از تنش، تضاد و تباین است و در هنر این تنش‌ها و تضادها به هماهنگی، انسجام و وحدت می‌رسد. بنابراین، می‌توان گفت که هنر از منظر نقد نو آن است که به کمک پارادوکس، آیرونی، ابهام و سایر عناصر ادبی تصویر عینی، محسوس، منسجم و یکپارچه از جهان آشفتهٔ بیرون به دست می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۲۹ و ۲۳۰؛ پاینده، ۱۳۸۵: ٤٦ و ٤٨). شاید بشود این بیان را ذیل آشنایی‌زدایی جای داد؛ اما به دلیل برجسته شدن آن در نقد ادبی (فرهادپور، ۱۳۸۸: ۸۱ـ۸۲؛ پاینده، ۱۳۸۵: ٤۱). شمردن آن به عنوان نظر جدیدی در چیستی هنر خالی از لطف نخواهد بود.

برخلاف منتقدان سنتی که از رابطهٔ ارزشی لفظ و معنا بحث می‌کردند، فرمالیست‌ها آن را ارتقا دادند به رابطهٔ فرم و محتوا و فرم را مقدم بر محتوا دانستند. در مقابل، نقد نو فرم و محتوا را یکی می‌داند «معنا و ساختار و صورت شعر چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند.» (پاینده، ۱۳۸۵: ٤٦).

از ویژگی‌های بارز همهٔ ناقدان نقد نو تشریح اثر، یعنی تجزیه‌وتحلیل جزءبه‌جزء و موشکافانهٔ روابط و مناسبات درونی و پیچیده عناصر متشکلهٔ اثر و توضیح ابهام‌ها و ایهام‌های آن است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳٤؛ شایگان‌فر، ۱۳۸٦: ۷۹).

همان‌گونه که در بخش قبل بیان شد با حذف جایگاه مؤلف در فهم معنای متن بررسی نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش هنر با مشکل مواجه می‌شود، بالأخص که منتقدان نقد نو تأکید زیادی بر استقلال اثر هنری از مؤلف دارند. افزون بر این، معکوس بودن واقعیت از اثر هنری و یکی بودن فرم و محتوا، راه را برای این بررسی می‌بندد. تنها نکته‌ای که می‌توان از آن در بررسی نسبت واقعیت و زبان آفرینش سود برد، مسألهٔ تأکید بر تحلیل جزء اثر هنری است که ولو منتقدان نو برای یافتن وحدت فرم اثر از آن سود می‌برند، ولی چنین بررسی ابزار خوبی برای یافتن نسبت واقعیت و زبان آفرینش هنری به‌صورت عام و زبان آفرینش زنانه به‌صورت خاص خواهد بود.

۳. ۲. نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش زنانه از منظر ساختگرایی

در ادامهٔ استقلال معنای اثر هنری از قصد مؤلف، می‌رسیم به ساختگرایی که اثر هنری نه‌تنها از مؤلف استقلال دارد، بلکه از متن هنری هم استقلال دارد. به این معنا که اگر فرمالیست‌ها اجزای متن هنری را بررسی می‌کردند تا به فرم برسند و نقد نو با بررسی و تحلیل جزءبه‌جزء و موشکافانهٔ اجزا به آن نقطهٔ محوری می‌رسیدند که تمام اجزاء حول آن می‌چرخند؛

ساختگرایان با بررسی اجزای یک اثر هنری و ارتباط آن‌ها می‌خواهد به ساختار کلی برسند که تمام آثار یک نوع ادبی با تنوع‌شان از آن پیروی می‌کنند. (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۹٤؛ تری ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۲۹).

افزون بر این، فرمالیست‌ها و منتقدان نقد نو قبول دارند که اثر ادبی نوعی معرفت نسبت به جهان را به دست می‌دهد؛ اما منتقدان ساختگرا هرگونه ارجاع دادنی به فراتر از خود را نفی می‌کنند و می‌گویند ادبیات راهی برای حصول معرفت نسبت به واقعیت نیست (تری ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۲۷).

به بیان دیگر تمام هم و غمِ ساختگرایان کشف نظام کلی و جهان‌شمول است که تمام آثار یک نوع ادبی از آن پیروی می‌کند، صرف نظر از این‌که در کجا و چگونه پدید آمده و آفرینندهٔ آن چه کسی است. تنها نکتهٔ مفید ساختگرایان برای بحث ما توجه‌شان به بررسی خوش‌آهنگی و گوش‌نوازی اثر برای تأثیر کلی آن است که ذیل بحث زیبایی‌شناسی جای می‌گیرد. بنابراین، از این منظر نمی‌توان ادعایی داشت نه از نسبت واقعیت زیستی و زبان آفرینش هنری به‌طور کلی و نه از نسبت واقعیت زیستی با زبان آفرینش زنانه به‌طور خاص. از آن‌جایی که ساخت و نظام کلی با آن معنایی که در داستان مطرح است، در شعر معنایی ندارد. نمی‌توان از نگاه ساختگرایی بحث قابل تأملی در خصوص شعر داشت، مگر این‌که از باب تسامح بگوییم فضای کلی در شعر شبیه ساخت و نظام کلی در داستان است. از فضای کلی شعر بحث کنیم چنان‌که فروغ دربارهٔ فضای آیه‌های زمینی می‌گوید «اصلاً مجموع این شعر، توصیف فضایی است که آدم‌ها در آن زندگی می‌کنند، نه خود آدم‌ها. فضایی که آدم‌ها را به زشتی، بیهودگی و جنایت می‌کشد. من آن حباب جنایت‌پرور را در نظر داشتم، وگرنه آدم‌ها بی‌گناه‌اند. به این دلیل که می‌ایستند و به صدای فواره‌های آب گوش می‌دهند. حتّی درک زیبایی هنوز در آن‌ها نمرده، فقط دیگر باور نمی‌کنند. این ترکیب «جانیان کوچک» یعنی جانیان بی‌اراده، جانیان بی‌گناه، جانیان بدبخت، حتّی مقداری تأسف و ترحم در این ترکیب به چشم می‌خورد. من می‌خواستم این را بگویم تا برداشت دیگران چه باشد.» (فرخزاد، مقدمهٔ دیوان فروغ فرخزاد، ۱۳۸۵: ۵۵).

ب. زبان آیه‌های زمینی جلوه‌ای از واقعیت‌های زیستی فروغ فرخزاد

«فرخزاد» و شعرهایش بی‌نیاز از معرفی‌اند. یکی از شعرهای خوب او «آیه‌های زمینی» است که به گفتهٔ دکتر شمیسا «تصویر وحشتناکی از تاریخ زمان خود را به نمایش گذاشته است.» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۸۱). «فروغ» در این شعر فضای دهشتناکی را تصویر می‌کند که «خورشید قرن‌هاست که مرده است و هرچه هست شب است و سیاهی. چیزی جز مرداب‌های الکل و غارهای تنهایی و مراسم اعدام نمانده است؛ امّا گاهی کسانی در حواشی میدان‌ها ایستاده‌اند و به فواره‌های آب نگاه می‌کنند؛ اما معلوم نیست که در غیاب خورشید و در متن چنین شب سیاهی آب را بفهمند. تنها صدایی که هست صدای شاعر است، آن‌هم زندانی است و به گوش نمی‌رسد و آن آخرین صدای صداهاست. از خود می‌پرسد که آیا ممکن است از این شب تاریک منفور نقبی به سوی نور زد؟» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۲٦۲_۲٦۳) این شعر مثل هر شعر و اثر هنری خوب دیگر در عین این‌که برهه‌ای از تاریخ جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشد، زمان و مکان خاصی ندارد. برشی است برای تمام تاریخ بشر، مصداق آن را می‌شود در تمام زمان‌ها و مکان‌ها پیدا کرد. آیا به‌راستی جامعهٔ امروز افغانستان مصداق کامل این شعر نیست؟ جامعه‌ای که سال‌هاست خورشید عدالت در آن سرد شده و برکت از آن رخت بسته است. مگر عطوفت، همدلی، مهربانی، حیا، ادب و عفت رویش‌های سبز جامعهٔ انسانی نیستند که ریشه‌های آن در جامعهٔ ما خشکیده و به جای آن خشونت، سیاه‌دلی، وقاحت و دریدگی پیوسته در تراکم و طغیان‌اند؟ چرا مردم ما باهم مهربان نیستند، خوب حرف نمی‌زنند، عفت کلام و ادب بیان ندارند؟ مناسبات و مراودات ما از روی سیاه‌دلی‌اند نه خوش‌قلبی. حقیقتاً نمی‌شود تمام این شعر را خواند و آن را آیینهٔ کامل جامعهٔ امروز افغانستان ندانست. برای تنبّه بیشتر از وضع امروز خود، خوب است که نخست کل این شعر را بخوانیم و بعد از نسبت واقعیت زیستی با زبان زنانهٔ آن بحث کنیم.

آنگاه

خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت

و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند
و خاک مردگانش را
زان پس به خود نپذیرفت.

شب در تمام پنجره‌های پریده‌رنگ
مانند یک تصور مشکوک
پیوسته در تراکم و طغیان بود
و راه‌ها ادامهٔ خود را
در تیرگی رها کردند.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
و هیچ‌کس
دیگر به هیچ‌چیز نیندیشید.

در غارهای تنهایی
بیهودگی به دنیا آمد
خون بوی بنگ و افیون می‌داد
زن‌های باردار
نوزادان بی‌سر زاییدند
و گاهواره‌ها از شرم
به گورها پناه آوردند.

چه روزگاری تلخ و سیاهی
نان نیروی شگفت رسالت را
مغلوب کرده بود
پیغمبران
گرسنه و مفلوک
از وعده‌گاه‌های الهی گریختند
و بره‌های گم‌شده
دیگر صدای هی‌هی چوپانی را
در بهت دشت‌ها نشنیدند.

در دیدگان آیینه‌ها گویی
حرکات و رنگ‌ها و تصاویر
وارونه منعکس می‌گشت
و بر فراز سر دلقکان پست
و چهرهٔ وقیح فواحش
یک هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی می‌سوخت.

مرداب‌های الکل
با آن بخارهای گس مسموم
انبوه بی‌تحرک روشنفکران را
به ژرفنای خویش کشیدند
و موش‌های موذی
اوراق زرنگار کتب را
در گنجه‌های کهنه جویدند.

خورشید مرده بود
خورشید مرده بود و فردا
در ذهن کودکان
مفهوم گنگ و گمشده‌ای داشت.

آن‌ها غرابت این لفظ کهنه را
در مشق‌های خود
با لکّهٔ درشت سیاهی
تصویر می‌نمودند.

مردم
گروه ساقط مردم
دل‌مرده و تکیده و مبهوت
در زیر بار شوم جسدهاشان
از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند
و میل دردناک جنایت
در دست‌های‌شان متورم می‌شد

گاهی جرقه‌ای، جرقهٔ ناچیزی
این اجتماع ساکت و بی‌جان را
یک‌باره از درون متلاشی می‌کرد
آن‌ها به هم هجوم می‌آوردند
مردان گلوی یکدیگر را
با کارد می‌بریدند
و در میان بستری از خون
با دختران نابالغ
هم‌خوابه می‌شدند.

آن‌ها غریق وحشت خود بودند
و حس ترسناک گنه‌کار
ارواح کور و کودن‌شان را
مفلوج کرده بود.

پیوسته در مراسم اعدام
وقتی طناب دار
چشمان پرتشنج محکومی را
از کاسه با فشار به بیرون می‌ریخت

مگر عطوفت، همدلی، مهربانی، حیا، ادب و عفت رویش‌های سبز جامعهٔ انسانی نیستند که ریشه‌های آن در جامعهٔ ما خشکیده و به جای آن خشونت، سیاه‌دلی، وقاحت و دریدگی پیوسته در تراکم و طغیان‌اند؟

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

آن‌ها به خود فرومی‌رفتند
و از تصور شهوت‌ناکی
اعصاب پیر و خسته‌شان تیر می‌کشید.

امّا همیشه در حواشی میدان‌ها
این جانیان کوچک را می‌دیدی
که ایستاده‌اند
ذخیره گشته‌اند
به ریزش مداوم فواره‌های آب
*
شاید هنوز هم
در پشت چشم‌های له‌شده در عمق انجماد
یک‌چیز نیم‌زندهٔ مغشوش
بر جای مانده بود
که در تلاش بی‌رمقش می‌خواست
ایمان بیاورد به پاکی آواز آب‌ها.

شاید ولی چه خالی بی‌پایانی
خورشید مرده بود
و هیچ‌کس نمی‌دانست
که نام آن کبوتر غمگین
کز قلب‌ها گریخته ایمان است.
*
آه، ای صدای زندانی
آیا شکوه یأس تو هرگز
از هیچ سوی این شب منفور
نقبی به سوی نور نخواهد زد
آه، ای صدای زندانی
ای آخرین صدای صداها...

شعر و زبان شعری‌اش.

از بحث‌های بخش قبل چند نکته به دست آمد: اولاً، موقعیت مؤلف جایگاه محوری در فهم معنای متن دارد؛ ثانیاً، هنر محاکات از واقعیت است و محاکات چنان‌که بیان شد، تقلید صرف از واقع نیست، بلکه بازنمایی واقعیت است آن‌گونه که هنرمند می‌بیند؛ ثالثاً، زبان جلوه‌گاه واقعیت است؛ رابعاً، یک بخش اساسی از محتوای هنر احساسات هنرمند است و در نتیجه واقعیات عینی محفوظ به احساسات هنرمند در زبان جلوه می‌کند؛ خامساً، با بررسی جزءبه‌جزء می‌توان به فرم و شکل یک اثر هنری دست یافت.

طبیعی است که اگر «آیه‌های زمینی» این‌گونه آینهٔ وا
جامعه و یا جوامعی باشد، بازتاب زیست جامعهٔ زمان فر
هم باشد. بنابراین، واقع‌نمایی این شعر از واقعیت زیست
زمانه‌ای فرخزاد در حد واقع‌نمایی یک شعر نیازی به بحث
این‌که زبان آن زبان زنانه و در حقیقت جلوهٔ نگاه و ذهن و ز
باشد، نیاز به تبیین دارد، که برای بیان آن دو راه وجود دارد؛ ی
ویژگی‌های بیانی زنانه و مردانه به‌عنوان اصل موضوع از رو
و مقایسهٔ آن با زبان آیه‌های زمینی. دیگری استفاده از امکا
بخش قبل به دست آمد و تطبیق آن با کلمات خود فروغ د

لازمهٔ طبیعی این حرف آن است که هنرمند به جزءجزء اثرش توجه دارد و با چینش غریزی یا خودآگاه آن اجزاء اثر هنری‌اش را به‌عنوان یک موجود مستقل و متشکل به وجود می‌آورد. این‌ها مجموع امکاناتی‌اند که از بحث‌های بخش اول فراهم آمد. حق این است که با این ابزار فقط می‌توان ادعای قاطعی نسبت به رابطهٔ مستقیم اثر هنری و واقعیت زیستی هنرمند داشت، اما در خصوص زبان هنری زنانه با واقعیت زیستی نمی‌توان چنین ادعایی داشت، مگر این‌که روی زاویهٔ دید تأکید فراوان کنیم و صاحب سبک بودن هنرمند را بر آن بیفزاییم و بگوییم حساسیت هنرمند نسبت به مسائل زندگی و زاویهٔ دید او در آفرینش نوع خاص هنر نقش اساسی دارد. با در نظر داشت آن‌چه گفته شد، می‌شود گفت که الا و لابد «آیه‌های زمینی» از دریچهٔ ذهن و زبان فرخزاد به وجود آمده و لا غیر. افزون‌براین، خوشبختانه بیانات خود فروغ هم دربارهٔ هنر، هنر شعری، زاویه دید و زبان شعرش به یادگار مانده که با مرور آن‌ها می‌توانیم بیشتر با دنیا و ذهن و زبان فرخزاد آشنا شویم و از این راه پی ببریم که آیه‌های زمینی نگاه خاص فروغ به مسائل عصر اوست و زبان آن نه‌تنها زنانه که زبان ویژه فروغ است.

هنر از نگاه فرخزاد

فرخزاد در مصاحبه‌ای که در مقدمهٔ اشعارش چاپ شده، می‌گوید: «کار هنر بیان است؛ بیان وجود یک آدم و دنیای حسی یک آدم به وسیلهٔ یک مشت تصاویری که در زندگی مادی روزانه‌اش وجود دارد.» (همان، ۷٤) و آن را چنین تفصیل می‌دهد: «من فکر می‌کنم، کار هنری یک جور بیان کردن و ساختن مجدد زندگی است و زندگی هم چیزی است که یک ماهیت متغیر دارد. جریانی است که مرتب در حال شکل عوض کردن و رشد و توسعه است. در نتیجهٔ این بیان که همان هنر می‌شود، در هر دوره روحیهٔ خودش را دارد. اگر غیر این باشد اصلاً درست نیست، یک‌جور تقلب است.» (فرخزاد، مقدمهٔ مجموعه اشعار، ۱۳۸۵: ۷۲ـ۷۳). این بیان روشن می‌کند که از نگاه فروغ هنر محاکات است و محاکات صرف تقلید نیست، بلکه بازآفرینی جهان خارج از زاویهٔ دید هنرمند است و البته که این محاکات جریان سیال دارد به تبع جریان زندگی.

هنر شعری

فروغ همان نگاه را بر شعر هم تطبیق می‌کند «شعر هم مثل هر هنر دیگر، یک جور بیان کردن و در نتیجه خلق مجدد زندگی است و چون از زندگی مایه می‌گیرد، طبیعی است که باید هماهنگ با ماهیت متغیر و تأثیرپذیر آن باشد.» (همان، ٦٧ـ٦٨).

حساسیت و دید خاص

فروغ مثل هر شاعر صاحب سبک دیگر هم حساس است: «شاعر زمان ما باید این حساسیت را داشته باشد که ریتم زمانش را بشناسد. من می‌خواهم از مسائل روزانهٔ زندگی خودمان حرف بزنم. مثل یک آدم امروزی با تمام خصوصیات زبانی‌اش، با تمام اشیا و کلمات زندگی امروز» (همان، ۳۸). هم بر دید خاص تأکید دارد: «اگر دید دید امروزی باشد زبان هم کلمات خودش را پیدا می کند. هم‌چنین هماهنگی در این کلمات وقتی زبان ساخته و یک‌دست و صمیمی شد، وزن خودش را با خودش می‌آورد و به وزن‌های متداول تحمیل می‌کند. من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود، به روی کاغذ می‌آورم» (همان، ۳٦).

اگر دید دید امروزی باشد زبان هم کلمات خودش را پیدا می کند. هم‌چنین هماهنگی در این کلمات وقتی زبان ساخته و یک‌دست و صمیمی شد، وزن خودش را با خودش می‌آورد و به وزن‌های متداول تحمیل می‌کند. من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود، به روی کاغذ می‌آورم.

زبان شعر فروغ

فروغ ادبیات کلاسیک زبان فارسی را خوب می‌شناسد و نیز با ادبیات فرنگ آشنایی دارد. نتیجهٔ چنین شناخت و آشنایی نگاهی از بیرون به هر دو است: «یکی از خوشبختی‌های من این است که نه زیاد خودم را در ادبیات کلاسیک سرزمین خودمان غرق کرده‌ام و نه خیلی زیاد مجذوب ادبیات فرنگی شده‌ام. من دنبال چیزی در درون خودم و در دنیای اطراف خودم هستم. برای من کلمات خیلی مهم هستند، هر کلمه‌ای روحیهٔ خاص خودش را دارد، همین‌طور اشیا. من به سابقهٔ شعری کلمات و اشیا بی‌توجهم، به من چه که تا به حال هیچ شاعر فارسی‌زبان مثلاً کلمهٔ انفجار را در شعرش نیاورده است؟ من از صبح تا شب به هر طرف نگاه می‌کنم، می‌بینم چیزی دارد منفجر می‌شود. من وقتی می‌خواهم شعر بگویم، دیگر به خودم که نمی‌توانم خیانت کنم.» (همان، ۳۵ـ۳٦). طبیعی است که چنین نگاهی ایشان را متوجه نقص زبان شعر روزگارش کند. «من در شعرم بیشتر از هر چیز دیگر

سعی می‌کنم از زبان استفاده کنم، چون این نقص را در زبان شعری خودمان احساس می‌کنم، نقصی که می‌شود اسمش را کمبود کلمات گوناگون نامید... من سعی می‌کنم شعر امروز اگر قرار باشد شعر جاندار و زنده‌ای باشد باید از این کلمات استفاده کند و آن‌ها را در خودش به کار گیرد.» (همان، ٦٤ـ٦٥). برای جبران آن کاستی سعی می‌کند از کلمات امروزی بهره ببرد. «من نمی‌توانم وقتی می‌خواهم از کوچه‌ای حرف بزنم که پر از بوی ادرار است، لیست عطرها را جلویم بگذارم و معطرین‌شان را انتخاب کنم برای توصیف این بو، این حقه‌بازی است، حقه‌ای است که اول آدم به خودش می‌زند، بعد هم به دیگران.» (همان، ٤٩ـ٥٠) نتیجهٔ طبیعی حساسیت داشتن به ریتم زمانه و دید خاص داشتن، نگاه از بیرون به ادبیات کلاسیک فارسی و ادبیات فرنگ، آشنایی با کاستی‌های زبان شعری زمانه‌اش و سعی در جبران آن می‌شود زبان خاص شعر فروغ. «اگر شعر من یک مقدار حالت زنانه دارد، خوب این خیلی طبیعی است که به علت زن بودنم است. من خوشبختانه یک زنم... طبیعی است که یک زن به علت شرایط جسمانی، حسی و روحی‌اش به مسائلی توجه می‌کند که شاید مورد توجه یک مرد نباشد و یک دید زنانه نسبت به مسائلی داشته باشد که با مال مرد فرق می‌کند.»(همان، ٧٧). به‌عنوان مثال یکی از تعابیر آیه‌های زمینی روشنفکرانی است که در مرداب الکل دست‌وپا می‌زند. این تعبیر حاصل مراودت و مشاهدات ایشان در طول زندگی است. «فروغ در مجامع روشنفکری تهران رفت‌وآمد داشت، امّا چنان‌که از سخنان و نامه‌ها و اشعارش برمی‌آید هیچ‌گاه آنان را جدی نگرفت. از آن‌جایی‌که زن بود، شاید بهتر از مردان پوشالی بودن این طبقه را دریافته بود. روشنفکران سطحی‌ای که مخصوصاً در برخورد با زنان ماهیت خود را بروز می‌دادند. اگر منتقد بودند، شاعرهٔ ضعیفی را به عرش علیین می‌بردند. اگر معلم بودند به شاگردان خود نظر داشتند. روشنفکرانی که در مرداب‌های الکل دست‌وپا می‌زدند وبر سر میز شام دربارهٔ گرسنگی خلق نطق‌های غرّا می‌کردند.» (شمیسا، ١٣٧٤: ١٧٣ـ١٧٤).

نتیجه‌گیری

توجه به زبان هنری زنان و نسبت آن با واقعیت زیستی هنرمند نوع نگاه فمینیستی به مسألهٔ هنر است. نگاهی که از هیچ‌یک از نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی اعم از جدید و سنتی نمی‌توان پنجرهٔ کاملی به‌سوی آن گشود. البته که ما در این بحث تمام مکاتب و شیوه‌های نقد ادبی را بررسی نکردیم، ولی این نپرداختن نه به دلیل غافل بودن از این شیوه‌هاست، بلکه به سبب نبودن نکتهٔ درخور تأمل در شیوه‌های روان‌شناسی، جامعه‌شناختی، هرمنوتیکی، اسطوره‌گرا، فیمینستی و... راجع به این مساله است. از نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی که به‌طور فشرده مرور کردیم، بیش از همه نظریهٔ سنتی نکاتی راه‌گشایی را در اختیار ما قرار داد؛ محوری بودن موقعیت مؤلف در فهم معنا، محاکات بودن هنر و آیینه بودن لفظ برای معنا ابزار کلیدی برای بررسی «نسبت واقعیت زیستی با زبان آفرینش زنانه» است که با داشتن دید زیبایی‌شناسانه و بررسی جزء‌به‌جزء یک اثر هنری می‌توان گفت که هنرمندان صاحب سبک به گونهٔ عام و زنان هنرمند صاحب سبک به گونهٔ خاص زبان ویژهٔ هنری دارند. این زبان ویژه به دلیل حساسیت داشتن‌شان به مسائل زندگی و نگاه خاص ایشان به آن مسائل است. بنابراین، در پاسخ سؤال مطرح‌شده، می‌شود ادعا کرد که تنها زنانِ صاحبِ سبک زبان آفرینش‌شان متأثر از واقعیت زیستی‌شان است، نه تمام شاعران زن؛ مثلاً صرفاً با خواندن دیوان شادروان پروین اعتصامی که شاعر خوبی است، نمی‌توان گفت که شاعر آن یک زن است به این دلیل که واقعیات زیستی ایشان اگر بازتابی دارد ناچیز است.

منابع

براهنی، رضا، طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران: نویسنده، چاپ اول، ١٣٧١.

بلخاری قهی حسن، حکمت، هنر و زیبایی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ اول، ١٣٨٤.

پاینده، حسین، نقد ادبی و دموکراسی، تهران: نیلوفر، چاپ اول، پاییز ١٣٨٥.

ایگلتون، تری، پیش‌درآمدی بر نظریه نقد ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ١٣٨٠.

شایگان‌فر، حمیدرضا، نقد ادبی، تهران: دستان، چاپ سوم، ١٣٨٦.

شمیسا، سیروس، بیان، تهران: نشر میترا، چاپ سوم (ویرایش سوم)، زمستان ١٣٨٧.

_____، نقد ادبی، تهران: نشر میترا، چاپ اول (ویرایش دوم)، پاییز ١٣٨٥.

_____، نگاهی به فروغ فرخزاد، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم، ١٣٧٤.

فرخزاد فروغ، دیوان فروغ فرخزاد (به انضمام زندگی‌نامه)، تهران: طلایه، چاپ چهارم، ١٣٨٥.

فرهادپور مراد، پاره‌های فکر (هنر و ادبیات)، تهران: طرح نو، چاپ اول، ١٣٨٨.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴