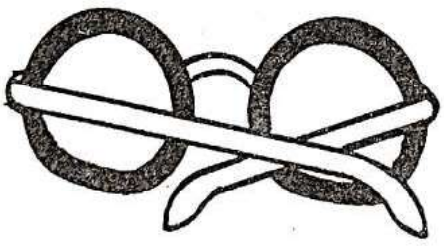
نقد

- شاعر شاعران
- من حقیقی شاعر و ابهام شاعرانه
- این کم و بیش چه معنی دارد؟
- رنج ما ناقه بود، بار نبود
- ملاحظاتی پیرامون «زیر آوار شب»
- مشک آن است که خود ببوید



بنیاد اندیشه
تاسیس۱۳۹۴

شاعرِ شاعران

سخنی دربارهٔ مجموعه شعر «در استوای فصل شکستن» از واصف باختری

□ محمدکاظم کاظمی

۱

داوری دربارهٔ شعر واصف باختری دشوار است، چون با شاعری آگاه و بسیار دانشمند روبه‌روییم و این خطر قابل پیش‌بینی است که هرآنچه به عنوان کاستی‌هایی احتمالی مطرح شود، با تعمّدی عالمانه همراه بوده و یا حتّی یک نقطهٔ قوّت باشد که شاعر به آن وقوف دارد و ما نه. به عبارت دیگر، هر منتقدی که دانش ادبی‌اش از خود شاعر کمتر است، همواره این احساس را خواهد داشت که «اگر کم و کاستی در این شعر به نظر می‌رسد، چگونه ممکن است از چشم ریزبین شاعر پنهان مانده و به چشم منتقد رسیده باشد؟ پس شاید هم رمزی در کار است.»

. ولی شاعران دانشمند هم دو گونه اند، عدّه‌ای در خارج از حال و هوای شعرنویسی، از همهٔ دانش‌های لازمهٔ شاعری برخوردارند ولی آنگاه که پای سرایش به میان می‌آید، از کاربرد همهٔ آن فنون و بدایع ناتوان می‌مانند و انگار نه انگار که علم و فضلی در آنان یافت می‌شود. ولی عدّه‌ای هستند که می‌توانند آن علم و فضل را به شعرسرایی خویش نیز تسرّی دهند و به تعبیری دیگر، سرودنشان نیز آگاهانه و عالمانه باشد. واصف باختری ـ چنان که خواهیم دید ـ آشکارا از گروه دوّم است و به همین لحاظ، داوری دربارهٔ شعرش نیز دشوارتر می‌شود.

۲

سیری کوتاه در کارنامهٔ شعری واصف باختری، ما را به داوری درست‌تری نسبت به این مجموعه شعر قادر می‌سازد. با ملاحظهٔ کتاب «از میعاد تا هرگز» این شاعر[۷۳] که شعرهای دهه‌های چهل و پنجاه شاعر را در خود دارد، می‌توان دریافت که شاعر در آن ایّام، بیشتر درگیر قصیده‌ها و غزل‌هایی قدمایی و شعرهای نیمایی و سپید نیمه‌شعاری با فضایی مبهم و مه‌آلود (و البته یک مه‌آلودگی ناخوشایند) بوده است. «در استوای فصل شکستن» یک تفاوت کلّی را از هر حیث می‌رساند و در واقع می‌توان گفت شاعر هوشمندانه کوشیده نقاط قوّت کارش را برجسته‌تر سازد و ضعف‌های احتمالی را به حدّ اقل برساند.

۳

باختری شاعری است با یک تعهّد دوگانه نسبت به هنر خویش و در عین حال، جهان پیرامونش که در قدم اول جامعهٔ اوست در این شرایط خاص. بسیار شاعران هستند که تعهّدی یک‌سویه دارند، نسبت به یکی از این دو، بعضی خود را متعهّد به ایجاد آثاری هنری در بالاترین سطح می‌کنند و دیگر به رابطهٔ این آثار با واقعیات پیرامون و نیز مردمی که مخاطبان احتمالی این شعر هستند، کاری ندارند. بعضی دیگر نیز از همهٔ جوانب هنری کار، به نفع مسایل اجتماعی و سیاسی و پسند سطحی مخاطبان خویش در می‌گذرند و شاعرانی می‌شوند سطحی ولی با نفوذ زیاد در بین مردم. بسیار اندکند شاعرانی که توانسته‌باشند در این میان یک مسیر بینابین و متعادل را بپیمایند. باختری نسبت به هر دو متعهّد است، ولی

بنیاد اندیشه

باختری یک شاعر حرفه‌ای شعر نیمایی است، به دو معنی، یکی این که بهترین شعرهایش را در این قالب سروده و دیگر این که در میان شاعران امروز ما بیش از همه بر ریزه‌کاری‌های فنی این قالب وقوف دارد،

بیشتر جانب تکنیک و هنر را نگه داشته، هرچند هیچ شعری را فقط با اتکا به همین عامل، نسروده است.

آنچه قدری کفّهٔ هنر را نسبت به نفوذ مردمی شعر او سنگین‌تر می‌کند، نمادگرایی خاص اوست، به این معنی که شاعر در بیشتر شعرهایش به واقعیت مورد نظر خودش اشاره نمی‌کند بلکه سخنش را با مجموعه‌ای از نمادها بیان می‌دارد. این یک حسن دارد و یک عیب. حسنش این است که شعر بدین‌گونه رمزآمیز و چندبعدی می‌شود و ابهام شاعرانهٔ بیشتری می‌یابد. کاربرد شعر وسیع‌تر می‌شود و دیگر قیدهای زمانی و مکانی را برنمی‌تابد. ولی عیب کار هم این است که دیگر شعر از مصداق واقعی خودش دور می‌شود و نمی‌تواند ترسیم‌کنندهٔ دقیق شرایط زندگی شاعر و شرایط جامعهٔ او در زمان سرایش شعر باشد. نمی‌گوییم در این صورت شعر از شاعر و جامعه‌اش دور است، بلکه می‌گوییم در توصیف این‌ها، فقط بیانی کلّی و نمادین دیده می‌شود که نمی‌تواند ما را بی‌واسطه با این واقعیت‌ها روبه‌رو کند. این‌جا یافتن مصداق برای سخنان شاعر مشکل می‌شود و در نتیجه کاربرد وسیع شعر در روزگار شاعر برای مصادیق عینی جامعه، مشکل.

این را هرچند نمی‌توان یک ایراد مهم بر شعر شاعر دانست، ولی می‌توان گفت که بین این بیان بسیار نمادین و دشواریابی شعر باختری برای مردم ـ که محدودیت دایرهٔ مخاطبان شعر را در پی دارد ـ رابطه‌ای مستقیم وجود دارد. البته برای حفظ بیان غیرمستقیم شعر، این نمادگرایی مفید است، ولی وقتی شنونده فقط با یک سلسله عناصر و مفاهیم کلّی و شاعرانه سروکار داشته و از نزدیک نتواند با عناصر واقعی زندگی شاعر تماس پیدا کند، نمی‌تواند احساس عاطفی بسیاری از شعر داشته باشد. البته وضعیت مطلوب این است که شعر هم نمادین باشد و هم این نمادها، قابلیت اطلاق بر مفاهیم و مصادیق واقعی را نیز داشته باشند، همانند شعر حافظ. مثلاً وقتی این شاعر می‌گوید

هر چه هست از قامت ناساز بی‌اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

تشریف هم می‌تواند خود لباس به معنای واقعی خودش باشد ـ و در این صورت هم شعر معنی می‌دهد ـ و در یک افق فراتر، می‌تواند نمادی باشد برای بسیار چیزها. در شعر آقای باختری غالباً نمی‌توان عناصر را به معنای واقعی‌شان حمل کرد و فقط توجیه نمادین آن‌ها باقی می‌ماند که البته قابل قبول است، ولی بین شعر و فضای زندگی شاعر، فاصله‌ای می‌اندازد. این هم یک نمونه:

سفر به خیر! ایا ابرهای خانه‌به‌دوش!
به هر دیار که آتشفشان خاموشی است
(بدان زبان که شما دانید)
خبر دهید به «او» انفجار خشم مرا
چو از کرانهٔ دریای سرخ بگذشتید
نهان ز باد سخن چین به گوش «وی» برسانید
سلام چشم مرا! ص ۱

شعر، زیباست، به ویژه ترکیب‌های «ابرهای خانه‌به‌دوش» و «باد سخن‌چین» ولی مسلّم است که همهٔ این عناصر، نمادهایی‌اند برای چیزهایی دیگر. این هم البته مشکلی در خود ندارد، ولی عملاً به گونه‌ای است که ما را از دریافت شرایط عینی شاعر و یافتن مصداق‌هایی روشن برای سخنان او، محروم می‌کند. یک نمادگرایی کلّی است و البته از لحاظ شعری، زیبا.

۳

اهل ادب، شعر باختری را ثقیل و دشواریاب توصیف می‌کنند و بعضی نیز این را عیبی در کار او می‌دانند. به نظر من، باید در این نکته تأمّلی روا داشت و نمی‌توان با صرف یافتن چند واژه یا ترکیب ثقیل در این شعر، بر کاستی آن تأکید کرد. البته دشواریابی شعر این شاعر، را من نیز می‌پذیریم، ولی باید در همین ویژگی دقیق شد تا بعضی از دیگر جوانب کار نیز روشن شود. نخست باید دریابیم که دشواری در کجای شعر است، در واژگان؟ در ترکیبات؟ در خیال و فضای ذهنی و یا در اندیشهٔ موجود در شعر. پس از آن باید ببینیم که مخاطب واقعی شعر باختری کیست و این مخاطب، با کدام یک از این بخش‌ها مشکل دارد و سپس باید دریابیم که این دشواریابی، بدایعی هم در کنار دارد یا نه.

در شعر باختری، به واژه‌هایی بر می‌خوریم که در زبان رایج امروز ما، حضوری ندارند و عامهٔ فارسی‌زبانان معنای‌شان را نمی‌دانند، مگر کسانی که باری با متون ادب جدید و قدیم سر و کاری داشته‌اند. واژه‌هایی همچون تنبوشه، عاریت، صورتگر، شارسان از این دسته‌اند. اگر بخواهیم با مطلق‌نگری قضاوت کنیم، باید حضور این‌ها را در شعر باختری، نقصی به شمار آوریم، چون به درک و دریافت مخاطب عام از شعر، لطمه می‌زند. ولی از سویی دیگر باید در نظر داشت که محدودشدن دایرهٔ واژگان هم نقصی دیگر است برای شعر. شاعر هرچه مترادف‌های بیشتری برای سخن در اختیار داشته باشد دست بازتری در بیان احساسش خواهد داشت و یکی از کارهای شاعران، افزایش امکانات زبان برای بیان بهتر است. نمی‌توان گفت که ما با داشتن کلمه‌های «نقّاش» یا «رسّام»، از کلمهٔ «صورتگر» بی‌نیازیم، چون گاهی در این، یک بار معنایی هست که در آن دو نیست. پس اگر از این زاویه بنگریم، وجود همین واژه‌های غریب نیز می‌تواند مزیتی در کار شاعر باشد.

در ترکیب‌سازی نیز قضیه به همین‌گونه است و البته با شدّتی بیشتر، بدین معنی که

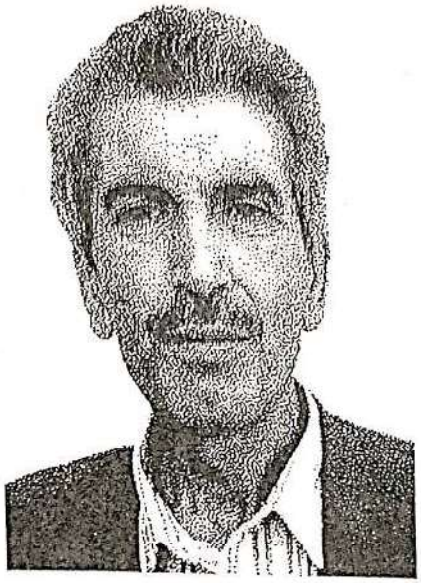
این‌جا هم با افزایش امکانات زبان روبه‌روییم. واصف باختری علاوه بر گسترده‌ساختن دایرهٔ واژگان خویش، از این قابلیت ـ که اتفاقاً در زبان فارسی نسبت به بسیار زبان‌های دیگر بیشتر است ـ نیز بهره گرفته است.

با این ملاحظات، می‌توان گفت استفاده از واژه‌های غریب و مهجور و نیز ساختن ترکیب‌های تازه، از سویی زبان را از دسترس مخاطب عام دور می‌کند و از سویی به آن قابلیت و پختگی می‌بخشد. این یک معامله است که هم زیان دارد و هم سود. مهم این است که شاعر بتواند زیانش را به حدّاقل برساند.

البته با ملاحظهٔ ترکیب‌های موجود در شعر باختری، به نظر می‌رسد که گاه کفّهٔ زیان کمی سنگین شده، بدین معنی که گاه ترکیب‌ها قدری گنگ از کار درآمده اند و این در مورد ترکیب‌های اضافی بیشتر به چشم می‌آید. بعضی از این ترکیب‌ها انتزاعی و طولانی هستند و همین، از شفّافیت معنای آن‌ها می‌کاهد، نظیر «عنکبوتانِ رواقِ قرنِ قیرینْ روحِ رویینْ‌چشم» (ص ۳۹) که ترکیب در ترکیب است و بیش از آن که زیبا باشد، دشواریاب. از این که بگذریم، بعضی ترکیب‌ها را نیز قدری کلیشه‌ای و طبق معمول می‌یابیم نظیر «حافظهٔ سبز جنگل» (ص ۳۵) یا گاه با ترکیب‌هایی روبه‌روییم که انتزاعی‌بودن یکی از اجزاء آن، باعث شده که از دسترس حسّ مخاطب به‌دور بماند نظیر «گلدان رؤیای شقایق» (ص ۲۰).

با این‌همه می‌توان گفت که شاعر این کتاب، زبانی دارد قوی و غنی، به گونه‌ای که کفّهٔ این قوّت، بر دشواریابی آن سنگینی می‌کند.

این را هم فراموش نکنیم که آنچه گفته‌شد، از زاویهٔ دید یک مخاطب عام شعر بود. اگر ما فقط مخاطب خاص را درنظر بگیریم، می‌بینیم که برای این طبقه دیگر شعر باختری آن مایه دیرفهمی را هم درپی ندارد. به طور کلّی، شاعران دو گروهند؛ عدّه‌ای شاعرِ مردمند و عده‌ای شاعرِ شاعران. شعر این گروه دوّم، شاید در میان مردم آن نفوذ چشمگیر را نداشته باشد، ولی بر شاعران دیگر، تأثیری دارد که غیر مستقیم و از این مسیر، به مردم نیز منتقل می‌شود. مثلاً در بین شاعران قدیم ما، خاقانی به طور مستقیم شاعر مردم نیست، ولی در عین حال تأثیری که از لحاظ شعری و هنری بر شاعران بعد از خودش همچون حافظ، بیدل و دیگران گذاشته، نیز قابل انکار نمی‌توانبود. البته بعضی هم هستند که هم مخاطب عام



دارند و هم شعرشان از لحاظ بدایع هنری برای شاعران دیگر قابل استفاده است، همانند حافظ.

شاید بتوان گفت باختری بیشتر شاعر شاعران است تا شاعر مردم. غالباً شاعران باسواد که می‌توانند از دانش خویش در شعرشان بهره بگیرند، چنین هستند. این گونه شاعران، علاوه بر تأثیر مستقیم شعر خویش، نسلی از شاعران را هم به صورت غیرمستقیم پرورش می‌دهند که در مورد باختری، ما چنین کسانی را می‌بینیم و زنده‌یاد قهّار عاصی نمونهٔ بارز آن بود.

ولی آنچه ما می‌گوییم به معنای توجیه ثقلت شعر شاعر ماست؟ شاید چنین تلقّی شود، ولی ما به یک وجه دیگر نظر داریم و آن این که در شعر این گونه شاعران، ما باید در عین حال که در پی فهم مستقیم و راحت شعر هستیم، به دنبال دریافت بدایع هنری نیز باشیم و حدّ اقل اگر به آن فهم نرسیدیم، به این بهره‌مندی هنری برسیم. این خاصیّت طبع شاعر است و ما باید آن را به عنوان یک واقعیت ـ گیرم ناخوشایند ـ بپذیریم و در ورای این واقعیت، چیزهای دیگری را هم جست‌وجو کنیم.

۴

تخیل در شعر باختری، دو نوع عملکرد دارد یا به عبارت دیگر، ما دو نوع تصویرسازی در این کتاب می‌بینیم؛ یکی عملکردی است که به ساخته‌شدن یک تصویر، از هر رهگذری که باشد، می‌انجامد. این‌جا تصویر بر مبنای همنشینی کلمات ساخته می‌شود و در واقع کاری زبانی است. به عبارت دیگر، یک کشف ذهنی شاعر را به ایجاد تصویر نکشانده، بلکه قرارگیری کلماتی از خانواده‌های مختلف در کنار هم، سازندهٔ تصویرها شده‌اند. این‌گونه تصویرها، لاجرم به بازسازی تصویر در ذهن خوانندهٔ شعر منجر نمی‌شوند و خواننده نیز از آن‌ها فقط در حدّ کلمات لذت می‌برد و بس.

به نظر می‌رسد تصویرهای شعرهای «هرگز» (ص ۲۰) و «از قصیدهٔ قرن عصمت» (ص ۲۴) با چنین فرایندی ساخته شده باشند. می‌گوییم «به نظر می‌رسد» و این قید احتمال برای این است که ما واقعاً از عملکرد ذهن شاعر در لحظهٔ شعر سرودن اطلاع نداریم که به‌راستی تصویر قبل از سرایش بر ذهن شاعر نقش بسته یا فقط از رهگذر زبان و در هنگام سرایش ایجاد شده، بدون این که حاصل یک کشف باشد. باری، ما با قاطعیت نمی‌توانیم چنین حکمی بکنیم، ولی بنا بر این قرینه که تصویرهای حاصل از کشف، غالباً ساده‌تر و در عین حال عمیق‌تر و ناب‌تر هستند و در ذهن شنونده نیز قابل بازسازی‌اند، چنین نتیجه‌ای می‌گیریم. این هم پاره‌ای از شعر «از قصیدهٔ قرن عصمت»:

قوس پرواز شما
در آسمان ثانیه‌ها
به کوتاهی قامت غرورتان‌است
نه به درازای دست آز شما
که نقش پرواز
حتّی
بر سفالینهٔ خواب ستوران هم ننشیند

ولی همهٔ تصویرهای شعر باختری از این‌گونه نیست. در جاهایی نیز تصویرهایی ساده ولی تازه می‌بینیم که در عین تازگی، خبر از یک کشف می‌دهند، یک کشف ذهنی شاعر از محیط. این هم یک نمونه‌اش:

حرف‌های واژهٔ مرگ نقطه ندارند
من هیچ‌گاه اشکی نیفشانده‌ام
از هراسش
یا از بهر سپاسش

(ص ۲)

ما بارها و بارها کلمهٔ مرگ را نوشته و خوانده‌ایم، ولی کمتر به این خاصیت این کلمه توجه کرده‌ایم. شاعر این را کشف کرده و علاوه بر این، رابطه‌ای تازه نیز بین نقطه و اشک یافته و همه را، دستمایهٔ خویش برای سرودن این شعر قرار داده است. این ارزش تصویری بیشتری دارد و البته در شعر باختری، نمونه‌های بسیاری از این دست می‌توان یافت. برای روشن

شدن بیشتر تفاوت این دو نوع تصویرگری، دو نیمه از یک شعر را بررسی می‌کنیم که در هر کدام، یک عملکرد دیده می‌شود؛ در نیمهٔ اول، زبانی و بدون یک کشف درخشان و در نیمهٔ دوم حاصل کشفی شاعرانه:

نیمهٔ اول

ایا هزار هزاران
درخت بیشهٔ ابریشمین آواها
ایا حروف الفبا
نهال باور من تا همیشه، تا هرگاه
تهی مبادا از برگ‌های سبز شما
چه سال‌های دراز
که با خضوع گیاهان در آستانهٔ باد
مدیحه‌خوان شما بودم
مدیحه‌خوان صله خواهد کنون ز درگه‌تان
ایا هزار هزاران
درخت بیشهٔ ابریشمین آواها

نیمهٔ دوم

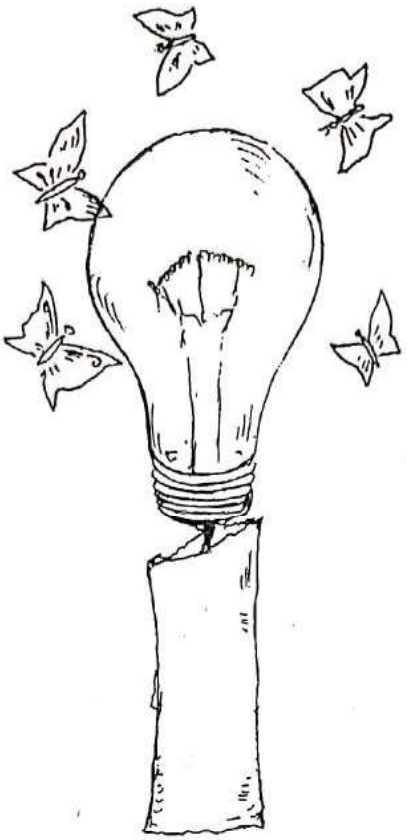
ایا حروف الفبا
من از شما نه زر پیلوار می‌خواهم

من‌از شما دو هجا، چار حرف «میهن» را
چه غمگنانه، چه نومیدوار می‌خواهم

۵

جدا از تصویرسازی که کاری است در محور افقی شعر، ما باید در پی بررسی یک وجه دیگر شعر شاعر نیز باشیم و آن طرح یا ساختمان شعر در محور عمودی است. باید دید سیر محتوایی و تکنیکی یک شعر در طول آن، یک سیر ابتکاری است، یا ساده و کلیشه‌ای. اتفاقاً در شعر نو، طرح کلّی اهمیتی بیشتر می‌یابد، چون این‌جا وزن و قافیه به آن شکل منظّم وجود ندارند تا تمثیل‌کنندهٔ پیوستگی اجزای شعر باشند.

در کتاب «در استوای فصل شکستن» بیشتر شعرها را انداموار و دارای طرح و محور عمودی می‌یابیم. حالا این طرح در شعرهایی چون «نه میلاد، نه مرگ» (ص ۵)، تازه و ابتکاری است و در شعرهایی همچون «در بیشه‌ای از چتر» (ص ۱۴) تاحدی کلیشه‌ای و طبق معمول. می‌گوییم «طبق معمول» بدین معنی که اگر شاعری دیگر نیز همین محتوا را دستمایه قرار دهد، به احتمال زیاد همین طرح را نیز برای بیان آن برمی‌گزیند.



از این که بگذریم، یک برجستگی در طرح شعرهای باختری به چشم می‌خورد و آن، پایان‌بندی خوب آن‌هاست. شاعر حتی شعرهای متوسط خویش را هم با یک فراز برجسته به فرجام می‌رساند و به این وسیله اثری خوشایند در ذهن خواننده برجای می‌نهد. شعرهای «نه میلاد، نه مرگ» (ص ۵)، «صله» (ص ۸)، «از سنگ و از آب» (ص ۲۹)، «ز موریانهٔ تاریخ» (ص ۳۱) و «آن سطرهای روشن» (ص ۳۵) پایان‌بندی‌هایی بسیار زیبا دارند. این واپسین مصراع‌های شعر «از سنگ و از آب»

خنیاگران پار
تاریخ خود بر سنگ بنوشتند و ماندند
امّا دریغا
خنیاگران روزگار آتش و آوار
تاریخ خود بر آب بنوشتند و رفتند

۶

باختری یک شاعر حرفه‌ای شعر نیمایی‌است، به دو معنی، یکی این که بهترین شعرهایش را در این قالب سروده و دیگر این که در میان شاعران امروز ما ـ تا جایی که نگارنده دیده است ـ بیش از همه بر ریزه‌کاری‌های فنّی این قالب وقوف دارد، مخصوصاً در وزن و قافیه و شیوهٔ درست مصراع‌بندی این گونه شعر. او خم‌وپیچ‌های این قالب را می‌شناسد و علاوه بر کارکشیدن از قافیه، وزن نیمایی را نیز با شکلی درست و مصراع‌بندی دقیق به کار می‌گیرد. مثلاً در ابتدای شعر «شماطهٔ تاریخ تب دارد» (ص ۳۹) چنین مصراع‌بندی‌ای را می‌بینیم:

ای راویان عصمت گلهای سرخ ناشگفته
بی‌آن‌که خود دانید
ـ یا دانید و این را من نمی‌دانم...

ممکن بود یک شاعر دیگر در چنین جایی مصراع سوم را از اول سطر شروع کند که در این صورت غلطی بود بارز از لحاظ قواعد شعر نیمایی. ولی شاعر با وقوف بر این که این مصراع از لحاظ زنجیرهٔ وزنی ادامه‌یافتهٔ مصراع قبل است، آن را کمی جلوتر و در ادامهٔ بالایی نوشته‌است. این، یکی از جاهایی است که ما می‌توانیم دقّت کنیم و بکوشیم شعر باختری را سرمشق قرار دهیم. دیگر شاعران نیمایی‌سرا غالباً به عمد یا به غیرعمد در این جاها می‌لنگند و متأسفانه بیشتر آنان حتّی بر اصل قاعده وقوف ندارند، بگذریم از این که آن را رعایت می‌کنند یا نمی‌کنند. بنابرچنین دقّت‌هایی در کار این شاعر بود که گفتیم او شاعر شاعران است، بدین معنی که شاعران هم می‌توانند از این شعر بهره‌بگیرند، برای تقویت شعر خویش.

۷

اگر سخن را کوتاه کنیم، باید کتاب «در استوای فصل‌شکستن» را یک نقطهٔ اوج در کار شاعری باختری و نیز شعر امروز کشور ما بدانیم، و البته شاعر نیز خود از قلّه‌های شکوهمند شعر امروز است. او پس از چند دهه شعرسرایی و در سنّی که دیگر شاعران غالباً سیر نزولی خود را طی می‌کنند، همچنان در حال گام‌نهادن به پیش است و گویا هنوز بسیار حرف‌ها برای گفتن دارد. انتشار چند کتاب پی‌درپی از او در سال‌های اخیر، نشان می‌دهد که شعر در باطن این شاعر، جایگاهی فراتر از آن دارد، وگرنه مصایبی که در این سال‌ها بر سر مردم ما ـ و البته برای این شاعر نیز ـ رخ داده، کافی است که قریحهٔ هر شاعری را بخشکاند.

پی‌نوشت:

۱ ـ از میعاد تا هرگز، واصف باختری، انجمن نویسندگان افغانستان، چاپ (احتمالاً) اول، کابل، بی‌تاریخ (احتمالاً اواخر دههٔ شصت)

در اوج چنین کشمکش‌هاست که راه حلّی در ذهنت نقش می‌بندد و تو را از سردرگمی‌ها نجات می‌بخشد و آن راه حل به تو می‌گوید که، شاعرا تو فقط به شعر خود بیندیش و تمام تلاش‌های خود را به کار ببند تا شعرت از نظر هنری به والاترین شکل ممکنش، وجود پیدا کند. آن‌که شعرت را باید برای مخاطب برساند، کسی دیگر است، نامش منتقد است.

نقد است که وظیفه دارد شعر را برای مخاطبش تحلیل و تفسیر کند و لذت‌های هنری‌اش را به کام او بچشاند.

من حقیقی شاعر و ابهام شاعرانه

نقد
دُرّ دری، شمارهٔ نه و ده / ۱۴۲

تأملی بر «محبوس میان رنگها» نوشتهٔ سیدابوطالب مظفّری چاپ شده در شمارهٔ ۸ـ۶ دُرّ دری

□ قنبرعلی تابش

پیش از همه باید این نکته را روشن کنم که هدف از قلم زدن این چند سطر، دفاع از خود و یا شعر خودم نیست، چرا که صرف توجّه جناب مظفّری و این‌که مقداری از وقت گرانبهایش را صرف کتابچهٔ ناچیز حقیر فرموده است، برای من بسیار ارجمند و مایهٔ مباهات است و از این بابت، بسیار بسیار از محضر والای ایشان سپاسگزارم.

اما آنچه مرا واداشت تا در مورد فرمایشات ایشان دست به قلم ببرم، تنها و تنها، روشن کردن دو نکتهٔ مهم در نقد شعر است که گمان می‌کنم جناب مظفّری در آن موارد، سهو فرموده‌اند.

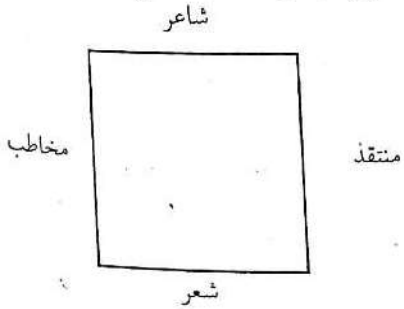
پوشیده نباید گذاشت که «نقد» در زمینه‌ای یک اثر ادبی، به ویژه شعر، نقش مهمی دارد. نقد است که بین اثر ادبی و مخاطب رابطه برقرار می‌کند و پیام شعر را برای مخاطبش، روشن می‌سازد. نقد است که ارزش هنری یک اثر و زیبایی‌های آفریده‌شده در آن را از پس پرده‌های هنری و ابهام‌های تکنیکی پدیدار می‌سازد و مخاطب را در لذتی که برای شاعر در حین کشف رخ داده است، شریک می‌کند.

بنابراین هر جریان زندهٔ شعری که پدید بیاید و بخواهد با مخاطبش در تماس شود، ناچار در کنار خویش، باید یک جریان پویا و فعّال نقد هم به وجود بیاورد، زیرا شعر اگر بخواهد به ارزشهای هنری خود وفادار بماند و بیش از هر چیز به شعر بودن خود متعهد باشد، ناگزیر از حدّ فهم خوانندهٔ معمولی فراتر می‌رود و بسیاری از مخاطبانش از درک آن درمی‌مانند. و اگر هم شاعر بخواهد مستقیم و به صورت بی‌واسطه با مخاطبان خود ارتباط برقرار کند، باید بسیاری از ارزش‌های هنری خود را فدا کند و در بسیاری از موارد از زیباترین کشف‌های شاعرانهٔ خویش (به خاطر فراتر بودن آن‌ها از سطح درک مخاطب) درگذرد و در یک کلام باید از شعریّت خود بسیار تنزل کند تا با مخاطب عادّی رابطه برقرار کند.

هر شاعری در زندگی شاعرانهٔ خود نه یک بار که چندین و چند بار در سر این دوراهی قرار می‌گیرد:

کسی از غیب صدا می‌زند که؛ شاعرا شعر تو برای مردم است، وقتی مردم آن را نفهمند، برای چه شعر می‌گویی؟ کسی دیگر هم از درون شاعر فریاد می‌کشد که؛ شاعرا تو باید به شعر پایبند باشی. اگر ارزش‌های شعری در اثر تو نباشد، آن اثر شعر نیست و تو دیگر نمی‌توانی خود را شاعر گمان کنی.

بنابراین کار نقد در هر جریان شعری، هم بسیار مهم است و هم دشوار. مهم است، زیرا اگر برای یک شعر چهار ضلعی فرض کنیم، ضلع دوّمش منتقد است، ضلع اولش شاعر و ضلع سومش مخاطب و ضلع چهارمش شعر.



بنیاد اندیشه

اگر این چهار ضلع بخواهند به هم برسند، باید منتقد وجود داشته باشد. دشوار است، زیرا کوچک‌ترین خطای منتقد ـ چه از سر سهو و چه از سر عمد ـ ممکن است سرنوشت یک جریان شعری را تباه کند و مسیر شعر را به بیراهه بکشاند.

مخاطب که چیزی نمی‌داند. این منتقد است که برای او می‌گوید این اثر چگونه است. درست به خاطر چنین اهمیّت‌هاست که این قلم نتوانست در مورد آنچه که سهو از جانب مظفّری می‌پنداشت، سکوت کند. چراکه نقد ما بسیار نوپاست و مناسب‌تر است که در همین آوان کودکی به سمت صحیح هدایت شود و قلم حضرت مظفّری یکی از امیدهای جریان نقد است. لهذا کوچکترین لغزش از طرف او برای این حقیر ناپسند و غیر قابل تحمّل است.

و اما اکنون و بعد از ذکر این مقدمهٔ درازتر از متن، می‌پردازم به آن نکتهٔ اساسی که گمان کرده‌ام جناب مظفّری در آن مورد، سهو فرموده است.

مظفّری در بخش «نگاه دوم»، «محبوس میان رنگ‌ها» ادعا می‌کند که من شاعر «دورتر از چشم اقیانوس» از آثارش غایب است: «با مرور «دورتر از چشم اقیانوس» این دریافت به ذهن من راه یافت و تقویت شد که شعرهای این کتاب به طور عجیبی از «من» شاعرش فاصله دارند. «من یک شاعر» یعنی مجموعهٔ فرهنگ و ویژگی‌های فردی و دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی او که در مجموع شخصیت او را می‌سازد.»[۱]

من بعد از آن‌که این بخش از مقاله آقای مظفّری را خواندم، در همان نگاه اول پی بردم که مهم‌ترین عاملی که مظفّری را به این برداشت کشانده است، همان جر و بحث‌ها و جدال‌های تندی است که طبق معمول بین من و رفقای دوآتشهٔ وحدتی‌ام انجام گرفته است. آقای مظفّری، انتظار داشته است که همان جدال‌ها و افراط‌کاری‌ها، باید در شعر من هم منعکس می‌شد، چنانچه در شعر عده زیادی از رفقای وحدتی ـ نصری‌ام، انعکاس یافته است. بعضی از شعرها چنان با تب بالای حزبی، سروده شده است که متعصب‌ترین خطیبان حزبی هم خجالت می‌کشند آن‌ها را بر سر منبر قرائت کنند.

لابد جناب مظفّری توقع داشته است که من هم در شعرهای خود جواب آن‌ها را بدهم. امّا من هرگز این کار را نکرده‌ام، زیرا وظیفهٔ شاعر را بالاتر از حزب‌بازی‌ها و گروه‌گرایی‌های معمول بین هموطنان افغانستانی خود می‌دانم و بر این باورم که شاعر واقعی آن نیست که به کمک وزن و قافیه گلوله‌ای بسازد و آن را به دست جنگ‌افروزان بسپارد تا قلب بی‌گناهی با آن شکافته شود، بلکه شاعر واقعی آن است که با نغمه‌های گرم خود، قلب‌های سیاه شده و سنگ‌گشته را روشنی و نرمی بخشد و در مقابل کسانی که پرده‌ای از خون و تعصّب چشمان آنان را کور کرده است، دریچه‌ای از عطوفت و مهربانی بیاویزد. این است راز شرکت نکردن «من» شاعرانهٔ من در جنگ هفتاد دو ملت.

اما اگر بخواهیم کمی فنّی‌تر به این امر بیندیشیم، باید بگویم که؛ آقای مظفّری! در نقد پیشرفتهٔ امروز رسم آن نیست که شعر شاعر را با کمک زندگی شخصی و بیرونی‌اش نقد و بررسی کنند، بلکه قضیه برعکس است. در نقد پیشرو امروز، «من» واقعی شاعر را از اثرش به دست می‌آورند و اثر شاعر را آنچنان مستقل مورد بررسی قرار می‌دهند که گویا برای شناخت شاعر، هیچ راهی جز شکافتن اثرش نیست و برای زندگی روزمرهٔ شاعر در جریان بررسی اثرش هیچ نقشی قابل نمی‌شوند. در تأیید این ادّعایم توجه شما را به بخشی از منتقد بزرگ جهان معاصر آقای «رنه ولک» جلب می‌کنم: «یک اثر هنری ممکن است «رؤیای» صاحب اثر را بیشتر از زندگانی واقعی او نجسّم بخشد و یا ممکن است «نقابی» یا «تصویری متضاد» از صاحب اثر باشد که شخصیت حقیقی او در پشت آن پنهان شده است.»[۲]

دقت کنید که آقای رنه ولک نه تنها می‌گوید که «یک اثر هنری ممکن است «رؤیای» صاحب اثر را بیشتر از زندگانی واقعی او، تجسم بخشد» بلکه به روشنی ادعا می‌کند که اثر هنری ممکن است حتی «نقابی» باشد که شخصیت واقعی هنرمند در پشت آن پنهان شده باشد و از این افزون‌تر ادعا می‌کند که اثر هنری ممکن است «تصویری متضاد» از صاحب اثر باشد. یعنی صاحب اثر در زندگی برونی و روزمرهٔ خود به گونه‌ای باشد و اثرش بر ضدّ شخصیت و عملکردهای روزمرّه‌اش باشد.

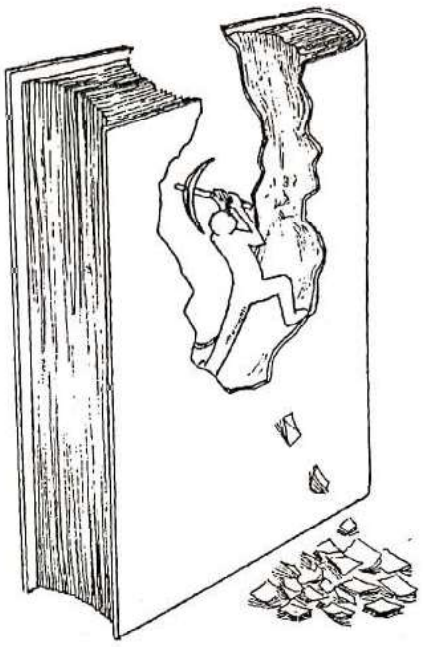
دیوید دیچز منتقد دیگر معاصر می‌گوید: «نقد روان‌شناختی فنی‌تر، غالباً از اثر به صاحب اثر می‌رسد و اثر را به منزلهٔ اعترافات شخصی بر روی کاناپهٔ مطب روان‌کاو، تلقی می‌کند و تا نتیجه‌گیری دربارهٔ زندگانی و حالت فکری مصنف، پیش می‌رود.»[۳]

آقای «دیوید دیچز» در بخش دیگری از سخنان خود پا را فراتر می‌نهد و ادعا می‌کند که اثر باید حتّی بدون توجه به قصد شاعر و مصنف مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد: «آنچه گاهی «نقد جدید» نامیده می‌شود، نقدی است که بر اثر ادبی به عنوان یک اثر هنری مستقل و قایم به ذات تأکید ورزد که باید بدون توجه به قصد مصنف یا هرگونه ملاحظات خارجی دیگر، مورد توصیف و تجزیه و تحلیل و ارزیابی قرار گیرد.»

تا این‌جا هدف، روشن کردن این نکتهٔ مهم بود که آیا یک منتقد برای بررسی یک اثر هنری، باید به سراغ «من» روزمرهٔ هنرمند برود یا برای شناخت «من» واقعی هنرمند، به سراغ

در نقد پیشرفتهٔ امروز رسم آن نیست که شعر شاعر را با کمک زندگی شخصی و بیرونی‌اش نقد و بررسی کنند، بلکه قضیه برعکس است. در نقد پیشرو امروز، «من» واقعی شاعر را از اثرش به دست می‌آورند

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴



اثر ادبی برود؟ و از سخنان پیشگامان نقد امروز، نقل کردیم که راه ثواب راه دوم است.

نکتهٔ دیگری که نمی‌توان در مقالهٔ آقای مظفّری چشم‌پوشی کرد، نگرشی است که ایشان نسبت به ویژگی «ابهام» در شعر دارد.

«ابهام» یکی از ویژگی‌های مهم شعر است، نه تنها شعر که جوهرهٔ اصلی تمام هنرها و نقطهٔ اشتراک همهٔ هنرها، مبهم بودن و مه‌آلود بودن آنان است و شعر هم در ادوار مختلف رشد و بالندگی خویش، گرایش به سوی «ابهام» و راز آمیزی داشته است و همین ویژگی «ابهام‌آمیزی» سبب شده است که یک اثر شعری تأویل‌ها و تفسیرهای گوناگون و گاه ضد هم را، برتابد.

«ابهام» از ساده‌ترین تشبیه آغاز شده و به فرم‌های پیچیده و گوناگون جدید شعری انجامیده است و هر نوع کاربرد مجازی زبان را شامل می‌شود و نیز ویژگی «ابهام» و مه‌آلود بودن شعر سبب شده است تا هر کسی، آرزوها و رؤیاهای گمشدهٔ خود را در لابه‌لای آن جستجو کند و مشاهدهٔ هر اثری را نشانه‌ای از گم‌گشتهٔ خود احساس کند و از ظنّ خود یار او شود.

«ابهام» در سرشت شعر، نهفته و خفته است. شعری که «ابهام» نداشته باشد، هرگز توان آن را پیدا نخواهد کرد که دیوار پولادین زمان را بشکافد و به سوی بی‌مرزی و لامکانی پرواز کند و چون پرندهٔ جاوید با تمام عاشقان، در زمان‌های مختلف، همنشین و همکلام باشد.

بازهم مدعایم را با سخن منتقد دیگر جهان غرب، آقای «سن ژون پرس» مستند می‌کنم که می‌گوید: «اگر از تاری و «ابهام» شعر شکوه کنند، این صفت در ذات خاص او که روشنی‌بخشیدن است، وجود ندارد. این تاری در کار شیی است که شعر وظیفهٔ کشفش را دارد. در روان و در رازی است که موجود بشری در آن غوطه‌ور است.»[۴]

یکی از وظایف مهم شعر، پرداختن به جنبه‌های ناشناخته و کشف ناشدهٔ بشر است. طبیعتاً شعری که با لایه‌های مبهم و مه‌آلود بشری در گفتگو می‌شود و می‌خواهد «ناخودآگاه» بشر را به زبان آورد و به وسیله همین گفت‌وگوها به ماهیّت بشری پی ببرد، شعری خواهد بود تاریک، مبهم و رازآلود.

چنین شعری از نظر ماهیّت، اثری نیست که با پیش زمینه‌ها و اندوخته‌های قبلی کسی شناخته شود. کسی که می‌خواهد به کشف چنین اثری نایل شود، باید مثل خود شاعر، آگاهی متعارف خود را فراموش کند و خود را آمادهٔ یک مکاشفهٔ جدید بسازد. در چنین حالتی است که قفل‌های شعر، یکی پس از دیگری، بدون هیچ‌گونه کلیدی بر روی او باز می‌شود و او را در درون خود راه می‌دهد.

من که از «ابهام» شعری چنین برداشتی دارم؛ بسیار شگفت‌انگیز بود برایم وقتی چنین جمله‌ای را از آقای مظفّری مطالعه کردم: «شعر که حکمت متعالیهٔ ملّاصدرا نیست که در فهم آن باید دچار مشکل باشیم.»[۵]

چرا جناب آقای مظفّری! شعر؛ مشکل‌تر از حکمت متعالیه ملّاصدرا است، چرا که حکمت ملاصدرا دارای کتاب و روش مشخص است که [انسان] با پیش‌زمینه‌های مشخص‌تر آن اگر آن را بخواند، درکش می‌کند و آن را می‌فهمد. شعر گاهی چنین نیست. شعر گاهی اشراق است که فقط کسی می‌تواند خود را در معرض تابش آن قرار بدهد که بتواند حالت اشراقی در خود ایجاد کند.

ما امروز در حوزه‌ها و دانشگاه‌ها مشاهده می‌کنیم. هر کس که یک دورهٔ دانشگاه یا حوزه را طی کرده باشد، می‌تواند حکمت ملّاصدرا را بفهمد، امّا شعر چنین نیست. بسیارند دکترانی که موهای سرشان در دانشگاه‌ها، سفید شده است و آثار گرانبهایی هم دارند، امّا اگر یک شعر ـ نمی‌گویم یدالله رؤیایی ـ احمد شاملو را در برابرشان، قرار بدهی، از تحلیل و تفسیرش عاجزند.

جای شگفتی است، کسی که نتواند غزل «دورتر از چشم اقیانوس» را بفهمد، چگونه اشعار یدالله رؤیایی، رضا براهنی، احمدرضا احمدی و محمّد حقوقی را می‌فهمد؟ در حالی که اینان از چهره‌های شاخص و جریان‌ساز شعر امروز فارسی‌اند.

در پایان دوست دارم توجه دوست ارجمند آقای مظفّری را به این جمله از منتقد بزرگ آلمان جلب کنم:

«کار دشوار ولی عاقلانه این است که منتقد به افکار نویسنده راهی پیدا کند و آثار او را با همان روحیه بخواند که نویسنده، آن‌ها را نوشته است.»[۶]

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ درّدری شمارهٔ ۸ ـ ۶

۲ ـ شیوه‌های نقد ادبی، دیوید دیچز، ترجمهٔ محمدتقی صدیقیان و غلامحسین یوسفی، چاپ چهارم، انتشارات علمی، ص ۴۹۳

۳ ـ همان، صفحهٔ ۵۲۷

۴ ـ شعر نو از آغاز تا امروز، محمّد حقوقی، نشر روایت، ص ۳۹

۵ ـ درّ دری، شمارهٔ ۸ ـ ۶

۶ ـ تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمهٔ سیدارباب شیری، چاپ اول، نیلوفر، ج ۱، ص ۲۴۳

این کم و بیش چه معنی دارد؟

تأملی بر مقالهٔ «فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر» نوشتهٔ محمد کاظم کاظمی چاپ‌شده در «درّ دری» شمارهٔ ۲

□ محمد شریف سعیدی

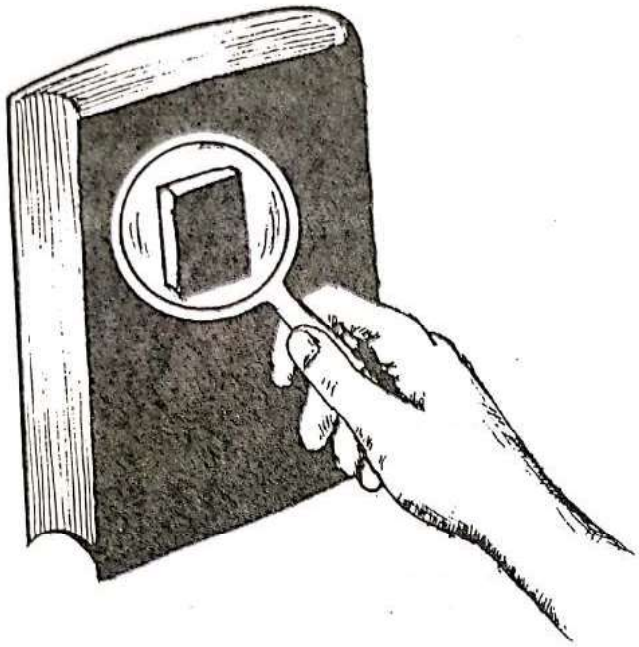
پاسخ دادن به یک نقد امروزه چنین تلقی می‌شود که پاسخگو در پی اعادهٔ دعوا یا انتقام است و پاسخ یعنی که: زدی ضربتی ضربتی نوش کن. اما این قلم نه در پی پاپیچ شدن با نویسندهٔ مقالهٔ « فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر» است و نه اهل جدال و قتال قلمی. آنچه این قلم را به این پراکنده نوشتار کشانده است بعضی از مطلق‌نگری‌ها و ادعاهایی‌ست که در نوشتهٔ جناب کاظمی وجود دارد و هر خوانندهٔ اهل وادی نیازمند تحلیل آن مسایل است. این قلم نقد سالم را یکی از پلکان‌های تکامل ادبیات می‌داند و بر این باور است که منتقد دانا و بی‌طرف حکم ذره‌بینی را دارد که پیش چشم خواننده و حتی خود خالق اثر قرار می‌گیرد تا آن‌ها بر ظرایف پنهان و نقص‌های نهفته آثار، آگاهی یابند. منتقد، همان‌گونه که حکم ذره‌بین را دارد، می‌تواند بالاتر آن نیز بایستد و راهنما و خط‌دهنده هم باشد و معیارهایی برای بررسی ارایه کند.. «نقد در لغت به معنی تمییز دادن خوب از بد و در اصطلاح، علم یا فنّی است که به توصیف و توجیه ماهیت و نیز معیارهای شناخت آثار هنری یا تجزیه و تحلیل و تفسیر و در نهایت ارزیابی آن‌ها می‌پردازد... ریشهٔ کلمهٔ یونانی Criticism در یونانی نیز به معنای قضاوت کردن است. هدف نهایی از نقد نیز داوری کردن یا دادن معیارهایی برای داوری است. از این جهت در نقد قاعدتاً هم خطاها و عیب‌ها و هم محسنات آثار مورد سنجش قرار می‌گیرد و کار نهایی منتقد، داوری و قضاوت است.[۱]»

با توجه به تعریف فوق وقتی به نقد کاظمی در مجلهٔ در دری نگاه می‌کنیم حضور سلامت و بی‌طرفی نقد را در زیر دست و پای واژه‌های تند و تقریباً عصبی و نگرش یک‌سویهٔ منتقد خرد و له شده می‌بینیم. منتقد نباید تحت تأثیر احساسات به نوشتن نقد بپردازد بلکه باید در پی تحلیل واقعی و ارایهٔ معیار باشد. کاظمی عزیز در آن نوشته شباهت به منتقد امپرسیونستی (Imperssionistic) دارد. «در این شیوه منتقد سعی می‌کند برداشت و عکس العمل‌های شخصی خود را نسبت به اثر خاص به خواننده نشان دهد. در این روش تأثراتی که بر اثر خواندن اثر در منتقد به‌وجود آمده است به خواننده انتقال داده می‌شود و تنها همین انتقال احساس و برداشت است که از نظر منتقد اهمیت دارد و در آن نه اثر تحلیل می‌شود و نه در بارهٔ چگونگی برداشت‌های منتقد توضیحی داده می‌شود. ویلیام کارو هازلیت (۱۸۳۴-۱۹۱۳) منتقد انگلیسی در این باره می‌گوید: «شما از روی احساس تصمیم می‌گیرید نه از روی منطق و این نوع نقد، مجموعه و حاصل برداشت عوامل متعدد است در ذهن...[۲]»

این نوع برداشت در مقالهٔ استاد کاظمی به چشم می‌خورد؛ زیرا ایشان روی منظور اصلی من که آشنایی با جریان‌های ادبی شعر معاصر فارسی است تکیه نمی‌کند و از کنار آن به سادگی رد می‌شود و روی یک مبنای احساسی به اظهار نظر و اعلام خطر می‌پردازد: «نگارندهٔ این سیاه‌نوشته از چیزی هراس دارد و آن شیوع نگرشی در میان شاعران کشور ماست که فردا با جانمایهٔ اصلی شعر جوان ما در ستیز وارد خواهد شد، هرچند که امروز هنوز آثاری از این ستیز هویدا نشده است. [و]... آقای سعیدی نه معرّف بلکه مدافع و مروج این جریان‌هاست.»[۳]

ایشان بدون اینکه توضیح بدهند که آن نگرش ستیزنده با جانمایهٔ اصلی شعر جوان ما چیست به دفاع و پیشگیری از یک خطر احتمالی می‌پردازد. خوب بود کیفیت آن خطر را توضیح بیشتری می‌دادند تا خدای نخواسته خطری دامنگیر آیندهٔ ادبیات ما نمی‌شد. من نمی‌دانم که چگونه و کی مروج و مدافع جریان خطرناک بوده‌ام لیک این‌قدر بوده است که کوشیده‌ام دوستان همنسل و همعصر خود را به بررسی و تعمّق در جریان‌های شعر معاصر دعوت کنم و تا جایی که خود مطالعه‌ای ناقص و اندک داشته‌ام در بارهٔ جریان‌های متنوع شعر فارسی -و احتمالاً شعر غیرفارسی- چیزهایی بگویم و بنویسم. من فکر نمی‌کنم این امر با جانمایهٔ شعر جوان در ستیز باشد. اما اگر جانمایه و بُنمایهٔ شعر ما آن‌قدر عنکبوتی و سست باشد که با روی کار آمدن چند گرایش از بین برود، من ترجیح می‌دهم که چنین بنیان سستی از همین الان فروریزد. ولی اعتقاد دارم که چنین نیست و پایه‌های شعر ما استوارتر از این حرف‌هاست. اگر جناب استاد کاظمی چنین برداشت دارند که من در پی تخریب بنیان کهن ادب هستم باید عرض کنم این برداشت خلاف واقع است. باید اذعان کرد که «هر وضع تازه‌ای، وضع پیشین را ناگزیر در درون خود دارد و هیچ وضع تازه‌ای به معنای یک‌سره ریشه‌کن شدن وضع پیشین نیست... اینها میراث‌های هستند که پشت سرماست و بر همین زمینه‌ها ناگزیر آینده بنا خواهد شد.»[۴]

من معتقدم که ما نباید آن‌قدر سنت‌زده



باشیم که در برابر کوچک‌ترین روزنه‌ی نوگرایی با شمشیر آخته برخیزیم. بگذاریم هر جریانی که می‌آید بیاید، مگر نه این است که تنها اصیل‌ها می‌مانند؟ ما باید از تازگی‌های ادبیات جهان بهره‌بگیریم. «از دستاوردهای دنیای مدرن با پول نفت بهره‌مند شویم! اگر قرار است که از برهان قاطع به فرهنگ «وبستر» و «آکسفورد» برسیم باید بکوشیم، باید دستاوردهای علم و تکنولوژی و فرهنگ مدرن را بگیریم و از آن خود بکنیم یا دست کم آنها را بفهمیم؛ زیرا ما تا مدرنیته را نفهمیده‌ایم هرگز نمی‌توانیم به وضع پست‌مدرن برسیم.»[5]

کاظمی از نوشته‌ی من چنین برداشت نموده‌اند که من منکر درد و رنج و نقش آن در شعر هستم. بله درد و رنج می‌تواند یکی از جانمایه‌های شعر باشد و خیلی چیزهای دیگر هم هست که می‌توانند جانمایه‌های شعر باشند. من نگفته بودم که ای جماعت شاعرا رنج را بوسیده کنار بگذارید. سخن در بارهٔ این بود که آن جانمایه را با رومایه‌ی شاعرانه توأمان کنیم. شعر تنها کار به معنا ندارد، کار به صورت هم دارد و چه‌بسا شاعران بلندآوازه‌ای که اهمیت صورت و تکنیک را بیشتر از چیزهای دیگر دانسته‌اند. «بلند الحیدری که از طلایه‌داران شعر عراق است و روزگاری مدید نام او بر تارک ادبیات عرب می‌درخشید» معتقد است که «تنها سی‌درصد شعر حقیقی را استعداد تشکیل می‌دهد و مابقی صنعت است و امّا این صنعت باید با مهارت توأم باشد تا در جهان شعر پنهان بماند و نه مانند قدیم با صنایعی مانند طباق و جناس و غیره آشکار گردد.» پس اهمیت این رومایه از آن جانمایه کمتر نیست.[6]

از طرف دیگر خوانندهٔ مقالهٔ استاد کاظمی حق دارد سؤال کند که جانمایه، یعنی چه و آیا لزوماً درد (که آن‌هم درست مشخص نیست چه دردی) می‌تواند برگه‌ی هویت شعر ما باشد؟ هر شعر خوب الزاماً دارای دردمندی و هر شاعر خوب الزاماً آن‌کسی نیست که درد وطن و دیار دارد. در عصر جاهلیت شاعری است بنام که دزد گردنه‌گیر است، امّا شعرهایی می‌سراید که فوق‌العاده است. خیلی از شاعران بزرگ دنیا عاشقانه شعر گفتند و مقبولیت جهانی کسب کردند؛ به عنوان نمونه می‌توان از نزار قبانی شاعر معروف عرب یاد کرد که علی‌رغم سنگ‌اندازی‌های منتقدین به یکی از قلّه‌های شعر تبدیل شد. «منتقدان ادبی عرب لقب‌های بسیاری برای قبانی درست کرده‌اند، القابی چون: شاعر عشق، شاعر زن، شاعر رسوایی، شاعر طبقهٔ مخمل‌پوش، شاعر تاجر، شاعر ملعون، شاعر شکست و ناامیدی و...»[7] امّا قبانی علی‌رغم این طعن و تحقیرها با هنرمندی، نوآوری و ابتکار خود شخصیت ادبی خود را بر همگان تحمیل کرد و دفترهای شعرش را با نام‌های «زن سبزه‌رو به من گفت»، «محبوب من»، «یادداشت‌های روزانهٔ زن لاابالی» «کتاب عشق» «یادداشت‌های محرمانهٔ یک عاشق فرمطی» و... منتشر کرد. چرا ما امروز از هرسو دچار محدودیت می‌شویم، محدودیت فکر، محدودیت فضا، محدودیت زبان، محدودیت قالب، محدودیت فرم و... به این دلیل که در برابر راه‌های ممنوعه خط قرمز کشیده‌ایم. کار پسندیده‌ای هنری این نیست که همیشه هنرمند از چراغ سبز رد شود، بلکه هنرمند خلاق از چراغ قرمز هم رد می‌شود. امروزه ما نیما را قبول داریم، اخوان، فروغ و سهراب را قبول داریم اما حاضر نیستیم یک شعر نو بگوییم. آیا این مسأله نشان دهندهٔ این واقعیت نیست که ما این‌ها را به خاطر ظاهرسازی قبول می‌کنیم وگرنه چطور منطقی به نظر می‌رسد که فروغ را قبول داشته باشیم اما در برابر نوآوری و تازه‌جویی، وزن و قافیه بر سر همدیگر بشکنیم.

جنجال دیگری که در نوشتهٔ استاد کاظمی دیده می‌شود دعوا بر سر فرم است. و ایشان روی این جمله‌ی من «اگر فرم را به معنای تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر یا پدیده بدانیم، فقدان آن برابر است با فقدان کل اثر» ضمن اعتراض شدید می‌فرمایند: «بر فرض که فرم تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر باشد ـ که برای همین هم دلیلی ارایه نشده ـ [که دلیل نمی‌خواسته و دلیل در خود واژه‌های سه‌گانه بوده است] در آن‌صورت چگونه ثابت می‌شود که فقدان آن با فقدان اثر برابر است؟ شما با چه دلیل و برهان عقلی به چنین نتیجه‌ای رسیده‌اید این نتیجه با کدام صغرا و کبرا به دست آمده است و چه دلیلی برای اثبات آن ارایه شده است.؟»[9]

به نظر می‌رسد آقای کاظمی روی این پاراگراف بسیار تأکید دارد چرا که چندین چون و چرا آورده است. من در تعریفی که برای فرم کرده‌ام روی سه واژه تأکید کرده‌ام: «تناسب»، «متعالی» و «ارگانیک». پرواضح است که تناسب همان سازوکاری و همسازی یا همان هارمونی (Harmony) است که اهمیت آن بر اهل خبره پوشیده نیست. صفت «متعالی» در واقع تأکید بر همان هارمونی است و در اینجا یعنی هارمونی عالی. واژهٔ «ارگانیک» هم بیشتر محور عمودی را در نظر دارد هرچند که شامل خط سیر افقی شعر هم می‌شود. پس با توجه به این سه واژه می‌توان گفت: فرم یعنی عالی‌ترین سازوکاری و هارمونی ارگانیک که مربوط به کل اثر می‌شود. هر خواننده که نقش هارمونی و شکل و سازوکاری اجزای اثر هنری را درک کند منظور مرا از فرم درمی‌یابد. پس خود فرم تا حدودی آن‌جا توضیح داده شده و آسته بیا آسته

برد هم رد نشده‌ایم.

در قسمت دوم فرمایش جناب کاظمی باید عرض کنم که خود شما فرض را بر این گذاشته‌اید که تعریف را قبول کرده‌اید و تنها نسبت به مساوی بودن بی‌فرمی با نبود آن‌چیز سخن به میان آورده‌اید. در این زمینه، با کمی توضیح رودهدرازی می‌کنم. می‌دانیم که بعضی از پدیده‌ها پدیده‌های ترکیبی‌اند یعنی اگر یکی از اجزای ترکیب نباشد اصلاً آن‌چیز به وجود نمی‌آید فی‌المثل اگر اکسیژن و هیدروژن توأم شوند آب به‌وجود می‌آید و اگر یکی از آن‌دو نباشد، آبی در کار نیست و این نتیجه، نتیجهٔ طبیعی‌ست. در مسایل قراردادی هم چیزهایی وجود دارد که همین‌طور است؛ یعنی تا همه‌ی اجزا و افراد دست به دست هم ندهند، نتیجه حاصل نمی‌شود؛ مثلاً بازی فوتبال زمانی تحقق پیدا می‌کند که زمین، توپ، دروازه، بازیکنان و... همه موجود باشند، اگر یکی از این افراد یا اجزا وجود نداشته باشد چنانکه اصلاً دروازه‌ای در کار نباشد، یا توپی درکار نباشد فوتبال تحقق پیدا نمی‌کند؟ نه، در فرم، عین همین چیز است. اگر فرم را تعریف کردیم و معرّف را نیافتیم در حقیقت به نتیجهٔ مطلوب نرسیده‌ایم. ممکن است کسی ادعا کند شعری که هیچ‌گونه خصوصیتی از فرم ندارد شعر است یا اصلاً شعر نیست، مگر است به قول استاد کاظمی «ما که بر سر اسم دعوا نداریم»[10] درست مثل این است که بی‌دروازه فوتبال کند و اسمش را بگذارد موتبال!

پس معلوم می‌شود آنچنان که استاد کاظمی از نبودن صغرا و کبرا شکایت کرده‌اند بی‌صغرا و کبرا هم حرف نزده‌ایم هرچند که

خوشتر از شعر نخواندیم ز منطق فنّی
گرچه گویند که برهانی و تحقیقی نیست

و حرف دیگر استاد کاظمی در ارتباط با رابطهٔ شعر و مردم است. ایشان می‌نویسند: «شعر پدیده‌ای زبانی است و مربوط به همه‌ی بشریت؛ یعنی انسان‌ها در لحظاتی از زندگی‌شان حس می‌کنند که کلام عادی برای انتقال آنچه در دل دارند نارساست و در این لحظات، آنان که قادرند کلامی رساتر و فراتر اختیار کنند، چنین می‌کنند و آنان که قادر نیستند، از اثری که به وسیلهٔ گروه اول ایجاد شده استفاده می‌کنند. و همین انسان‌ها در طول تاریخ این کلام متفاوت را شعر نامیده‌اند. در واقع صاحب اصلی شعر، کل جامعه‌ی بشری (شاعر و غیر شاعر) است. هریک از اعضای این جامعه حق دارد آنچه را می‌پسندد شعر بنامد. این انتخاب‌ها تا وقتی که جنبهٔ فردی دارند حق طبیعی افراد بشرند امّا وقتی از محدوده‌ی فرد خارج شدیم دیگر هیچ کس -حتّی قوی‌ترین منتقد- نمی‌تواند مدعی شود که آنچه من می‌پذیرم شعر است و آنچه من رد می‌کنم شعر نیست و حتّی نمی‌تواند مدعی شود که آنچه فلان خصوصیت را دارد شعر است و آنچه فلان خصوصیت را ندارد شعر نیست.»[11]

در این پاراگراف نه‌چندان کوتاه، دو ادعا وجود دارد؛ یکی این‌که مالک اصلی شعر مردم هستند و آن‌ها حق دارند شعر را انتخاب کنند. دیگر این‌که «هیچ‌کس -حتی قوی‌ترین منتقد- حق ندارد بگوید آنچه فلان خصوصیت را دارد شعر است و آنچه فلان خصوصیت را ندارد شعر نیست.» و امّا در بارهٔ سخن اول و این ادعا که شعر مربوط به همه است پس همه می‌توانند هرچه را دلشان بخواهد شعر بنامند؛ نمی‌پذیریم که درست باشد و بر فرض هم که درست باشد، چه گره از مشکل ما باز می‌کند؟ آیا این که همهٔ مردم هرچه را خواستند شعر نامیدند ما را به جایی می‌رساند؟ فرض کن همهٔ مردم آمدند و گفتند مهدی سهیلی و معینی کرمانشاهی و نسیم شمال از بیدل و خاقانی و نیما برترند، ما به هدایتی دست پیدا می‌کنیم؟ ادبیات یک پدیدهٔ خاص است که هر کسی نمی‌تواند به بررسی و تحلیل و انتخابش اقدام کند. بهتر بود که کاظمی به جای این کلی‌گویی به ارتباط شعر و مردم اشاره می‌کرد و این مسأله را روشن می‌فرمود. بنا بر این در مطلق‌نگری در مالکیت مردم خوب بود تجدید نظر می‌شد.

گرچه می‌دانیم که ایشان به این ارتباط وقوف دارند، امّا بد نیست که انواع ارتباط شعر و مردم را بررسی کنیم:

۱ - مردم در شعرهای توده‌ای و فولکلور نقشی مهم دارند. آن‌ها به قول استاد کاظمی، می‌توانند کلامی فراتر برای بیان احساس‌شان انتخاب کنند. آن‌ها می‌توانند سرایندهٔ شعرهای عامیانه باشند و می‌توانند محض التذاذ و رفع عطش و نیاز از آن استفاده کنند، امّا اختیار آن‌ها در همین حد محدود می‌شود و حق قضاوت و داوری در مسایل فنی را ندارند؛ یعنی ممکن است یک آدم عادی شعری بگوید که خالی از عیب عروضی و تکنیکی باشد، امّا او خود نه از آن‌مسایل اطلاعی داشته باشد و نه به داوری نسبت به آن کاری.

۲ - نوعی دیگر از ارتباط شعر و مردم وجود دارد که عبارت از گرایش شاعر در سهیم ساختن مردم است که ما آن را در شعر به «عوام‌زدگی» یا محترمانه‌تر بگوییم «مردم‌گرایی» در شعر تعبیر می‌کنیم. عده‌ای از شاعران درک و دریافت عوام از شعر را مهم می‌شمارند و بر این اساس زبان شعرشان را تا حد زیادی نزول می‌دهند تا این ارتباط برقرار شود. متأسفانه این عوام‌زدگی گاهی بلای جان شعر و شاعر می‌شود و او را از اوج هنری به حضیض عوام‌زدگی می‌کشاند. در جامعهٔ امروز ما که بیش از نود درصد آن را بی‌سوادها تشکیل می‌دهند، گاهی شاعران ناگزیر می‌شوند که تکنیک و کارکرد شاعرانه را بوسیده کنار بگذارند و با زبان بی‌پیرایه و هنر وارد معرکهٔ عوام شوند. این گونه ارتباط که با اهداف مختلف صورت می‌گیرد، از طرفی به نفع و از طرفی به ضرر شاعر تمام می‌شود. نفع از این جهت که شاعر مطرح می‌شود و حرف‌هایش بر کرسی سینهٔ مردم می‌نشیند و مردم او را شاعر خود می‌دانند. ضرر از این جهت که این مطرح شدن تنها وسوسه‌ای بیش نیست؛ وسوسه‌ای که با نسیمی می‌آید و با بادی می‌رود. هستند در میان شاعران زمان کسانی که همّت زیاد در این جهت به خرج می‌دهند تا نسیم شمال و ایرج میرزای زمان خود باشند و هستند شاعرانی نیز که هم کار هنری و شعر حقیقی دارند و هم نمونه‌هایی از این دست. می‌توان از عبدالسمیع حامد نام برد که در هر دو زمینه کار می‌کند.

۳ - نوعی دیگر از شعر هست که عامش می‌پسندد و خاصش می‌فهمد. این نوع شعر به خاطر شفّافیت توأم با تکنیک و جاذبهٔ جادویی، همه افراد بشر را مسحور خود می‌کند، امّا نباید فراموش کرد که همین نوع شعرها نیز زمینه‌سازی و محیط درک لازم را می‌خواهد. در واقع هر پدیدهٔ ارزشی و هنری زمانی در جایگاه حقیقی خود می‌نشیند که نخست معیارهای ارزشی در جامعه شناخته شود، آنگاه نمونه‌های بارز آثاری که بر اساس آن معیارها خلق شده است به جامعه نشان داده شود. مولانا و حافظ و سعدی و نیما و... مستقیماً توسط مردم انتخاب نشده‌اند، این‌ها را نه کارگر و کسبه انتخاب کرده و نه تاجر بازاری، بلکه در قدم اول اهل دانش و خرد به اهمیت کاری اینان پی‌برده‌اند و تکنیک و هنر اینان را دریافته‌اند. بعد قدم‌به‌قدم از بالا به پایین‌تر رسیده است؛ یعنی این گنجینه‌های گرانبها در آغاز در دست

اهل خرد و بینش و اندیشه افتاده و پس در جرگهٔ جمع و جماعت اهل سواد و آنگاه وارد مکتب و مدرسه شده و در ذهن نسل جوان نفوذ یافته و به مرور زمان به حافظهٔ ادبی ملّت سپرده شده‌اند. سوء تفاهم نباید بشود، من نمی‌گویم که این آثار از خود ارزشی نداشته‌اند و منتقدین و دانشمندان بر این آثار ارزش بار کرده‌اند، بلکه می‌گویم این‌ها آیینه‌های غبارگرفته‌ای بوده‌اند که دست دانشمند و منتقد و اهل بینش و خرد غبارروبی‌اش کرده و روبه‌روی جامعه قرارش داده است.

برای پرهیز از هفتاد من کاغذ شدن این نوشته، به نمونهٔ زنده‌ی روزگار اشاره می‌کنیم. حضرت مولانا بیدل قرن‌ها در ایران گمنام و مجهول‌الهویه ماند، ولی ناگهان به چنان ظهوری رسید که همه را به تحیر واداشت. این ظهور ناگهانی چطور اتفاق افتاد؟ آیا همهٔ مردم رفتند و آثار او را از فراموشی تاریخ بیرون آوردند؟ مسلماً نه. آنچه واقعیت دارد این است که تلاش و تکاپوی دهها منتقد، دانشمند و شاعر به این ظهور جامهٔ حقیقت پوشانده است. افرادی چون شفیعی کدکنی طی بیست سال گذر و نظر به آثار بیدل اندک اندک به این نتیجه رسیدند که «مجموعه‌میراث ادبی معاصران را اگر در یک کفهٔ ترازو بگذارند و یک مصراع از نوع «گران شد زندگی امّا نمی‌افتد ز دوش من» یا «قیامت ریخت بر آیینه‌ام برق تماشایش» [در یک کفهٔ دیگر] من ترجیح می‌دهم همان مصراع به نام من بماند و نه آن‌مجموعهٔ عظیم کلیشه‌ها و کلمات پوک.»[۱۲] همین اظهار نظرها و تحقیقات بود که این شاعر را از اوج گمنامی به افق‌های شهرت رساند. در ایران افرادی چون شفیعی کدکنی، حسن حسینی، علی معلم، یوسف‌علی میرشکاک، حسین آهی و... همه در راستای این بازشناسی گام‌هایی برداشتند. در بارهٔ نیما هم عین همین قضیه صادق است. نیما را مردم انتخاب نکردند. نیما به زور استدلال و منطق منتقدینی چون رضا براهنی و کدکنی و روشنفکرانی چون جلال آل‌احمد، شاملو و اخوان که هم عملاً و هم تئوری‌پردازانه برای اثبات حقّانیت شعر نو قدم برداشتند به جامعه معرفی و سپس قبولانده شد. مردم که نرفتند نیما را انتخاب کنند. تازه، مردم که هیچ، حتی انبوهی از شاعران کلاسیک به ستیز و مقابله با نیما برخاستند، امّا حقّانیت کار او و منطق استدلالگران نوگرا به اثبات کار او انجامید و هنگامی که ارزش‌های کاری نیما برای جامعه بیان شد، او مورد قبول واقع شد. استاد کاظمی این مسأله را نباید با مسألهٔ انتخابات شورا و مجلس مقایسه کند و به این نتیجه برسد که مردم نیما و... را انتخاب کرده‌اند. متأسفانه نبود یک تیوریسین ادبی قوی در افغانستان باعث شده است که ما نه تنها از فضاهای ناب و تازه دور بمانیم که حتّی به برداشت‌های ناصحیحی در این زمینه برسیم. خلاصه کنم که ورود یک اثر هنری به جامعه در واقع آمدن از پلکان دهم به اول است نه بر عکس.

۴ ـ دربارهٔ ارتباط شعر و مردم حرف زدیم. در همین ارتباط بد نیست بگوییم که نوعی دیگر از شعر هست که تنها قسمتی از شاعران قادر به درک و فهم آن هستند و نه مردم و نه حتّی اهل دانش و علم. این نوع شعرها شعرهای دشوار و دیرفهم هستند که باز هم ارزش و اهمیت‌شان سر جای خود محفوظ است؛ مثل تعدادی از شعرهای بیدل و خاقانی و منوچهری دامغانی و... در این نوع شعرها مردم مطلقاً نقش ندارند، نه در درک و دریافت آن و نه در تأیید و رد آن. فی‌المثل چه کسی می‌تواند این بیت‌ها را به آسانی معنی کند؟

راحت کند به سختی ایّام نرم‌خو
از استخوان به خویش برآرد حصار مغز
ذوق جفا ز طینت خاصان نمی‌رود
چون پوست مشکل است دهد آشکار مغز
نقد است انتقام شکفتن در این چمن
جوش شکوفه می‌کشد از شاخسار مغز
(بیدل)

پس از این همه درازنایی به این نتیجه خواهیم رسید که در مالکیت و قضاوت مردم نسبت به شعر اعتباری نیست. باید سراغ چیزهای دیگر رفت و گفت که مردم مشتری‌های ادبیاتند. مشتری‌ها که هرقدر پول دادند، آش می‌خورند.

و می‌ماند این حرف استاد کاظمی که «حتی قوی‌ترین منتقد نمی‌تواند بگوید که آنچه فلان خصوصیت را دارد شعر است و آنچه فلان خصوصیت را ندارد شعر نیست.» خلاصه بگوییم که اگر چنین حقّی وجود نداشته باشد که کسی خصوصیت شعر و هنر را بشمارد، باید روی تمام نظریات بوعلی سینا و افلاطون و ده‌ها تئوریسین ادبی که از شعر و هنر تعریفی داشته یا لااقل خصوصیت‌های آن را شمرده‌اند، خط بطلان کشید و به بوعلی و افلاطون و ارسطو و... گفت که: «تو با کدام مجوز قانونی در بارهٔ پدیده‌ای که نه ایجاد کننده‌اش هستی و نه مالکش تعیین تکلیف می‌کنی؟»[۱۳] حال باید از جناب کاظمی پرسید که شما با کدام صغرا و کبرا و برهان عقلی به این نتیجه رسیده‌اید که هیچ کس حق ندارد خصوصیات شعر و هنر را بشمارد؟ علاوه بر این ادعای بی‌بنیاد، یک حرف دیگر هم ایشان دارد و آن این‌که «اصلاً ما در مورد واژگان حق تخصیص نداریم»[۱۴] این جمله از جمله‌های بدیهی‌البطلان است، چرا که در خیلی از واژگان تخصیص اتفاق افتاده است و آن‌هایی که در ادبیات عرب اندکی سروکار داشته باشند، می‌فهمند که در آن‌ادب، بحث‌های مفصّلی در باب تخصیص واژگان وجود دارد و سرفصل‌هایی تحت عنوان «تخصیص» «تخصص» و... مورد بررسی و تدقیق واقع می‌شود. حتّی این امر به صورت یک قاعده درآمده است و جملهٔ «ما من عام الا و قد خص» ـ یعنی واژهٔ عامی نیست که تخصیص نخورده باشد ـ معروف است. در زبان فارسی نیز بدیهی‌ست که تخصیص‌هایی وجود دارد. اصولاً ما هرنوع تعریفی که برای یک پدیده ـ اعم از هنری و غیرهنری ـ داریم در واقع با آوردن قیدهایی، آن‌واژه را تخصیص می‌زنیم و یک سری چیزها را از دایره‌ی شمول آن خارج می‌کنیم.

یکی دیگر از انتقادات استاد کاظمی در آن مقاله روی این حرف بنده است که «شاعر و نویسنده‌ی امروز در محدودیت محتوایی شدید قرار دارد چرا که وجود صدها شاعر برجسته و قوی در طول قرن‌ها او را در محاصره‌ی محتوایی قرار داده و تقریباً خلع سلاحش کرده است...» جناب ایشان در پی رد این حرف

هستند و می‌فرمایند که هرکه حرفی برای گفتن ندارد برود و معرکه را بگذارد برای آنان که حرفی برای گفتن دارند. این حرف ایشان درست، امّا واقعاً وجود شاعران قوی در دوره‌های مختلف هیچ‌گونه تنگنای مضمونی و فضایی برای ما ایجاد نمی‌کند؟ فکر می‌کنم می‌کند و خود کاظمی هم در جای دیگر این مسأله را پذیرفته است: «یک مشکل کار این است که شاعران ما موضوع تازه برای گفتن نمی‌یابند. سرگل همه‌ی موضوعات چیده شده است. شعرهای حماسی برای دوران جهاد، شعرهای اعتراض‌آلود نسبت به فجایع بعد از پیروزی، شعرهای گلایه‌آمیز در بارهٔ مسایل مهاجرت، مرثیه برای بزرگانی که در این سال‌ها از میان مردم برخاسته‌اند و... به‌راستی اگر شاعری مایه‌دار همانند مولانا می‌بود، می‌توانست یک عمر در یک موضوع سخن بگوید و باز هم شعرش تازگی داشته باشد، ولی ماکجا و او کجا و به قول شاعر:

پرندگان نگون‌بال را چه با سیمرغ
پیادگان فرومایه را چه با رستم»[15]

و حرف دیگر استاد کاظمی ضمن محکوم کردن هرچه فرم‌گرا و بافتارگرا و نوگرا این است که «اگر شعر حافظ واقعاً از هر حیث آن بافتار متعالی را می‌داشت، دیگر این قدر اختلاف نسخ در دیوان او روی نمی‌داد و براحتی می‌شد با اتکا به معیار فرم و این پندار که همهٔ کلمات شعر او در بهترین جایگاه خود قرارگرفته‌اند، مشکلات نسخه‌شناسی شعر او را حل کرد.»[16]

اول‌تر از همه این ادعا که تعدّد نسخ و تغییر آن‌ها ناشی از نامتعالی بودن بافتار شعر حافظ است و در این صورت یعنی شعر حافظ شعر بی‌بافتار است و کلمات آن جای خود ننشسته ضمن این که یک تعریض به حافظ است، اثبات نیز می‌خواهد. در ثانی مگر این تقصیر حافظ است که نسخه‌های مختلف از شعر او بیرون آمده است؟ مسلماً نه و بلکه تقصیر مصححین ماست که هرکدام با پشتوانهٔ ادبی خاص خود و به همت ذوق خود به تصحیح حافظ دست زده‌اند. صد البته که بافتارگرایی و فرم‌گرایی در تصحیح شعر حافظ خیلی مؤثر است و می‌توان از آن بهره‌ها گرفت. در این مورد به یک نمونه اکتفا می‌کنم و توضیح می‌دهم که بافتارگرایی و صورت‌گرایی و فرم چقدر در تصحیح دیوان حافظ نقش دارد. مشاهده کرده‌اید که بیت زیر در دیوان حافظ به دو صورت ضبط شده است، یکی:

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار
چه‌کنم حرف دگر یاد نداد استادم[17]

دیگری

نیست بر لوح دلم جز الف قامت دوست
چه‌کنم حرف دگر یاد نداد استادم[18]

توجه دارید که در نسخهٔ اول «الف قامت یار» و در نسخهٔ دوم «الف قامت دوست» ضبط شده است. پیش از توضیح دوبیت و تأثیر بافتار در تصحیح شعر حافظ، بد نیست که بدانیم «بافت (Texture) اصطلاحی است در نقد ادبی که به مجموعه‌عناصر و جزئیات تشکیل دهندهٔ شعر جدا از مضمونی که شعر حاوی آن است اطلاق می‌شود به عبارت دیگر عناصری که بعد از جداساختن فکر و موضوع شعر از آن باقی می‌ماند، بافت آن را تشکیل می‌دهد. در نقد جدید از بافت به عنوان آنچه نشان‌دهندهٔ خصوصیات ذاتی شعر است (در برابر فکری که شعر ارایه می‌دهد) صحبت می‌شود این خصوصیات با عناصر عبارتند از موسیقی، لحن، وزن، تصویر، خیال و قافیه که در عین حال باعث تفاوت شعر از بیان نثر می‌شود و هیچ‌کدام جزء ساختار منطقی شعر به حساب نمی‌آید. از این نظر بافت در مقابل ساختار منطقی شعر قرار می‌گیرد. از میان عناصر تشکیل دهندهٔ بافت، عناصر صوتی؛ یعنی موسیقی و لحن به‌وجودآورندهٔ بافت لفظی (Verbaltexture) هستند. بافت از توجه به ارزش‌های صورت کلمات به‌وجود می‌آید. کلمات برحسب قرارگرفتن صامت‌ها و مصوّت‌هایی که در آن‌ها به کار رفته است می‌توانند از خصوصیت نرمی و درشتی برخوردار باشند، علاوه بر این که هر کلمه با ارتباط و تناسبی که از نظر موسیقیایی با دیگر کلمات ایجاد می‌کند می‌تواند در ساختن فضای شعر مؤثر باشد و بدین‌گونه است که بافت لفظی متناسب باعث می‌شود که گاه دو شعر به مفهوم واحد و حتّی وزن یکسان تأثیر متفاوت داشته باشند. شاعران گاه (آگاهانه یا ناآگاهانه) کلماتی به‌کار می‌برند که مفاهیم آن‌ها با ساختار آوایی یعنی مجموعه اصواتی که آن کلمات را می‌سازند، همخوانی دارند و بدین طریق به ایجاد حال و هوا و فضای مناسب با مضمون شعر خود کمک می‌کنند. برای نمونه در مصراع دوم این پاره از شعر، تکرار حرف «ق» در کلمات «منقار»، «قناری» و «عاشق» صدای تق تق شکستن را در گوش تداعی خواننده می‌نشاند:

دانه‌های زرد تخم کتان / زیر منقار قناری‌های عاشق می‌شکنند.

(فروغ فرخزاد)

یا در مصراع سوم از بند زیر، تکرار حرف «ش» صدای کشیدن شمشیر را در گوش ایجاد می‌کند:

شعرفروشان روزگار من و او /اینک بعد از هزارسال ببینید / شاعر و شمشیر را و بیشه‌ای از شیر

(شفیعی کدکنی)

همان‌طور که گذشت، بافت لفظی بخشی از بافت شعر را می‌سازد و وزن و قافیه و حتّی توالی و ترتیب تصویر خیالی در ایجاد بافت کلی شعر مؤثر است. در بیشتر بیت‌های غزل زیر، وزن تکیه‌ها و صداهای حروف و کلمات، حرکت و جنبش و حالت نشاط و رقص را القا می‌کنند:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک‌را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم
اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به‌هم سازیم و بنیادش براندازیم
چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش
که دست‌افشان غزل خوانیم و پاکوبان سرانداریم»[19]

و «البته امروز مسلم شده که قسمت اعظم واژه‌های زبان قراردادی است، امّا همهٔ زبان‌شناسان معترف‌اند که در برخی از واژه‌ها

دلالت الفاظ بر معنی، کمابیش طبیعی است؛ مثلاً میان الفاظ شُرشُر، خِش خِش، جیک جیک و مفاهیم آن‌ها دلالت کمابیش طبیعی است و شک نیست که این‌گونه الفاظ که به نام Onomutopoeia نامیده می‌شوند از آن‌جا که مستقیماً و به طور طبیعی بر مفاهیم‌شان دلالت می‌کنند، بر الفاظ قراردادی ترجیح دارند؛ زیرا دلالت آن‌ها بر مفاهیم بی‌واسطه صورت می‌گیرد؛ مثلاً در «صدای گربه» واژه‌های «صدا» و «گربه» قرار دادی است، امّا «میو میو» که معادل آن است، واژه‌ای طبیعی است و در حقیقت خود صدای گربه است. این الفاظ طبیعی به‌ویژه در زبان شعر اهمیت زیادی دارند و به گفتهٔ پوپ: صورت ملفوظ واژه باید پژواکی برای معنی باشد.» و از طرفی تمامی شاعران میل داشته‌اند که زبان جدیدی بیافرینند که قادر به بیان مستقیم باشد و شاعر می‌تواند به یاری نام‌آواها مفاهیم را تا حدودی بی‌واسطه و مستقیم ابلاغ کند و در این صورت زبان شعر فراتر از وسیله‌ای برای ابلاغ زیبایی‌های طبیعت است و حکم خود طبیعت را پیدا می‌کند...»[۲۰]

این دو پاراگراف طولانی را آوردم تا زمینهٔ حضور فرمگرایی و بافتارگرایی در تصحیح شعر حافظ روشن‌تر شود و حال، توجه می‌فرمایید که نسخه‌ی «الف قامت یار» را دکتر الهی قمشه‌ای تصحیح کرده است. الهی تا حدودی از فرم و بافتار و ساختار اطلاع دارد و این آگاهی او در تصحیح دیوان حافظ بی‌تأثیر نبوده. حال امتیازات و تناسبات «الف قامت یار» و بی‌ساختی و بی‌فرمی «الف قامت دوست» را توضیح می‌دهم:

۱ ـ می‌دانید که در «الف قامت یار» خرده شباهتی به واژگان نام آوایی وجود دارد و آن راست بودن قامت یار و راست بودن الف در واژهٔ «یار» است. همان‌گونه که الف‌قامتی در ادب ما نشان‌دهنده‌ی راست‌قامتی یار است. الف در واژهٔ «یار» خود نمایه و نشانه از آن راست‌قامتی است. حافظ در جاهای دیگر نیز از این نوع «نشان‌دادن» به جای «گفتن» استفاده کرده است، چنانچه برای نشان دادن بوسه از تکرار حرف «ب» استفاده کرده است ـ که نشان دهندهٔ خطّ میانی «لب» است و با تلفظ آن، لب‌ها حالت باز و بسته شدن بوسه را نشان می‌دهند و علاوه بر آن، در تلفّظ خود واژهٔ «بوسه» نیز لب‌ها اوّل غنچه و بعد شکفته می‌شوند.

۲ ـ واژهٔ «یار» با «بافتار» بیت بیشتر همخوانی دارد؛ زیرا در بیت واژه‌هایی مثل «الف»، «قامت»، «یار»، «داد» و «استاد» وجود دارد که همه دارای الف‌اند و با بسامد هفت‌گانه‌شان دلالت بر تأکید حافظ بر راست‌قامتی یار می‌کنند؛ حال آن‌که در واژهٔ «دوست» این تناسب وجود ندارد و اصولاً واژهٔ «یار» یک واژهٔ عمودی و رساست و واژهٔ دوست مثل واژهٔ «داوود گوژپشت» واژه‌ای افقی است. باری در این بیت «ا» در راستای راست‌قامتی یار و همسویی با شش الف دیگر حرکت می‌کند و در واژهٔ دوست چنین نیست.

۳ ـ کنارهم قرار گرفتن سه واژهٔ الف، قامت و یار در «الف قامت یار» بیشتر زیبایی دارد چرا که در این حال حرف لام در «الف» نیز به شکل الف به چشم می‌خورد و در واقع بسامد حرف‌های عمودی بالاتر می‌رود.

(از این نکات صوری و بافتاری که بگذریم، در «الف قامت یار» نکته‌های دیگری هم هست که ذکر آن ضرری نخوهد داشت)

۴ ـ ارتباط واژهٔ «یار» با «دل» در ادب پارسی به مراتب تنگ‌تر و فراوان‌تر است نسبت به ارتباط واژهٔ «دوست» با «دل».

دل به زلف یار هم آرام نتوانست کرد
این مسافر منزلی در شام نتوانست کرد
(بیدل)

همچنین ارتباط «یار» با «یاد»

بوی جوی مولیان آید همی
یاد یار مهربان آید همی
(رودکی)

۵ ـ حافظ می‌گوید تنها یک چیز بر لوح دلم حک شده است و من ناگزیر دنبال همان یک هستم و از آن یک بیشتر استادم به من یاد نداده است. این جا می‌شود توجیه کرد و گفت که الف در واژه‌ی «یار» تنها یک جزء از واژه‌ی یار است و جزئی ناقص است و این یعنی همان‌گونه که حرف الف تنها زمانی معنی پیدا می‌کند که در ترکیب واژه‌ی «یار» حضور یابد، انسان نیز که خود جزء وجود و هستی است زمانی معنی پیدا می‌کند که در سایهٔ حضور خالق وجود داشته باشد. این می‌تواند به وحدت وجود هم اشاره داشته باشد.

پس همین‌طور می‌توان بعضی از توجیهات فلسفی دیگر کرد که این زمان بگذار تا وقت دگر. نتیجه می‌گیریم که با استفاده از بافتارگرایی و فرم و ساختار هم می‌توان در تصحیح دیوان حافظ کمک کرد.

دوست ندارم این پراکنده‌گویی را بیشتر کنم، لذا از بررسی خیلی از جملات و پاراگراف‌ها چشم‌پوشی می‌کنم و روی بعضی از تعریض‌ها هم اصلاً تکیه نمی‌کنم، امّا حیف آخر این‌که کاظمی بعد از کلی بلد و بیراه به هرچه فرم و حجم و کانکریت و بعد از بیهوده‌خواندن همهٔ اینها با تیتر درشت می‌نویسد که «از الیوت و یانیس ریتسوس و لورکا و اکتاویوپاز و ناظم حکمت و ناگورو و مایاکوفسکی تا نیما و اخوان و سپهری و دیگر شاعران مطرح عصر حاضر کدام یک به امام‌زاده حجم‌گرایی و کانکریت‌پردازی و نظایر آن دخیل بسته است؟»[۲۱]

اولاً آن‌گونه که شما کانکریت را یک اصطلاحی است پذیرفته شده در شعر امروز. شعر نمی‌دانید و به آن اهمیت نمی‌دهید نیست. کانکریت جنبهٔ بصری شعر است و می‌تواند خیلی هم مؤثّر باشد ـ به خلاف مطیّر و مشجّر و مدوّر و مربّع و... ـ و امروزه شاعران برجسته و خوبی وجود دارند که از این حس در شعرشان بهره می‌گیرند. می‌توان توجه کردی «این چند مصرع از شعری از طاهره صفارزاده، نحوه‌ی بالا و پایین رفتن آسانسور را دقیقاً تجسّم داده است؛ به عبارت دیگر به جای آن‌که بگوید آسانسور بالا و پایین رفت، نحوه‌ی بالا و پایین رفتن را دقیقاً نشان داده است:

...زندگی تکرار نگاه آسانسور چی‌است.

بالا
پایین
پایین
بالا
پایین
پایین
بالا
پایین

علاوه بر این تعداد پایین‌های نسبت به بالاها بیشتر است(۵ـ۳) و این نیز نمودار عینی روبه‌نابودی داشتن زندگی‌ست.»[۲۲]

حالا این که شما این شاعران را معاصر بدانید یا نه، جای امّا و اگر دارد ولی امثال دکتر وحیدیان کامیار او را شاعر می‌دانند. امروزه شاعران توجه بسیار به حس بصری شعر دارند و گاه گاه به شکل دشوارتر از کانکریت نیز روی می‌آورند می‌توان از ای. ای. کمینگز شاعر معاصر امریکا نمونه آورد شاعری که به دو زبان مطرح، شعرهایش ترجمه و استقبال شده است:

a
(بر
گی

فرو	af
می	fa
افتد)	ll
ن	s)
ها	one
ئی	i
	[24]iness

این هم نمونه‌ی دیگر از تغییر شکل بصری شعر در کارهای ای ای کمینگز:

ه	n
ی	othl
چ چ	n
ی	gcan
ز	
ن	s
م ی ت و ا	urpas
ن	s
د	them
ا	y
	ster
	y
ز ر	of
ا	s
ز آ ر آ م ش	tilLnes
ب	
ا ل ا ت ر	s
ب	
ش ا د[25]	

معمولا ما مردم عادت کرده‌ایم که به گذشته‌ی خویش افتخار کنیم بی‌آنکه چیزی برای اکنون داشته باشیم.این که آنطرف‌ها این نوع شعرها را از ما گرفته و اکنون ما دوباره از آنها می‌گیریم به نظر من عیبی ندارد. آنها خیلی از مواد خام رااز ما گرفته‌اند و تبدیل به محصولی کرده‌اند که ماخوش داریم آن محصولات را استفاده کنیم. مگرنه این است که آنها از کشورهای شرقی نفت خام می‌گیرند و کالای نفتی پس می‌دهند. وقتی خود ما از داشته‌های خود بهره نمی‌گیریم نمی‌توانیم آنانی را مسخره کنیم که این توانایی را داشته‌اند و بهره گرفته‌اند. شهید مطهری«ره» می‌گوید ما در آنطرف‌تر هرچه به اکنون نزدیک می‌شویم به منابع مهم‌تر و کتاب‌های قوی‌تر دست پیدا می‌کنیم ولی وقتی به کشورهای مثل کشورهای خود ما رجوع می‌کنیم هرچه عقب‌تر برمی‌گردیم به کتاب‌های مهم‌تر و کلیدی‌تر برمی‌خوریم و این مگر جز این است که ما حرکت قهقرایی داریم و جلوی خلاقیت را از خودمان - با زنجیرهایی که گرداگرد خود کشیده‌ایم - گرفته‌ایم.

ما همیشه وقتی دست‌مان از آسمان و پای‌مان از زمین کوتاه شد می‌رویم سراغ چیزهای که درد اکنون ما را دوا نمی‌کند. در قضیه‌ی داستان‌نویسی معاصر هم همین اتفاق وجود دارد. عده‌ی زیادی گلو پاره می‌کنند که داستان کوتاه غرب از هزار و یک شب فارسی به وجود آمده است. گیرم که چنین باشد آنها امروز ارنست همینگوی و چخوف و خورخه لویس بورخس و هنری و کافکا و... دارند که نمونه‌های داستان‌نویسی بوده‌اند حتی برای پیش‌کسوتان داستان و رمان ما. به هر حال ما نمی‌توانیم الگوپذیر نباشیم وقتی خود الگوی زنده نداریم.

در قسمت حرف آخر استاد کاظمی باید عرض کنم که من نمی‌دانم که به سر زبان آوردن اسامی کسانی چون لورکا و پاز و ناظم حکمت و یانیس ریتوس و... برای ما چه فایده‌ای دارد وقتی که از کارهای آنها هیچ اطلاعی نداشته باشیم و حتی ندانیم که آنها زنند یا مرد! ما زمانی می‌توانیم آنها را به عنوان نمونه‌های جهانی قبول کنیم و معرفی کنیم که حداقل یک‌بار تعدادی از آثار آنها را خوانده باشیم. آیا ما می‌دانیم که لورکا جزو افراطیون ادبی و طرف‌دار مکتب اولترائیسم بود؟ «اولترائیسم» (ultraism) یا افراط‌گرایی اصطلاحی‌ست که به طور کلی به گرایش‌های تندرو در زمینه‌ی ادبیات و هنر قرن بیستم اطلاق می‌شود و بسیار از مکتب‌های افراطی مانند اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و مانند آنها را که هدف‌شان فراتر رفتن از محدودیت‌های معمول و الگوهای قراردادی هنری‌ست در بر می‌گیرد. بدعت‌ها و نوآوری‌هایی از قبیل به کاربردن اوراق به رنگ‌های مختلف برای زمان به منظور نشان دادن فضا و حالت‌های مختلف حوادث. یا کتاب‌هایی که صفحات آنها کاملاً مجزا هستند و برحسب میل خواننده می‌تواند جابه‌جا و مرتب شوند. نمونه‌هایی از تجربه‌های اولترائیستی به شمار می‌رود... شاعران و نویسندگان معروف این مکتب ژرارد دیه‌گو (۱۸۹۹-۱۹۸۶م) خوان لاره‌آ شاعران اسپانیایی و سزار وایه خواهل پرو خورخه لوئیس بورخس (۱۸۹۹-۱۹۸۶) داستان‌نویس و شاعر آرژانتینی هستند. از مشخصات این گروه به کارگرفتن استعاره‌های عجیب و تازه و خودداری از به کاربردن الگوهای قدیمی زبان و قطع رابطه‌ی شعر با گذشته است... فدریکو گارسیا لورکا (۱۸۹۸-۱۹۳۶م) شاعر معروف اسپانیایی از بهترین شاعران این نسل است که تا حدودی با اولترائیسم سروکار داشته است.[۲۴]

اینها حرف‌هایی بود که لازم دیدم در باره‌ی آن مقاله نوشته می‌شد. اما همچنان امیدواریم که استاد کاظمی با آثار خوب و ارزشمند خود چراغی بر فراروی شعر جوان ما باشد نه تندبادی برای خاموش کردن استعدادهای نوجو که در پی یافتن گمشده‌ای هستند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ میر صادقی میمنت: واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ص ۲۶۶
۲ ـ همان.
۳ ـ کاظمی محمد کاظم، فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر، دُرّدری شماره‌ی ۲، ص ۸۲
۴ ـ سنت و مدرنیته، ص ۱۰
۵ ـ همان، ص ۱۴
۶ ـ مجله شعر ، سال ششم، بهار ۷۷، شماره‌ی ۲۲ «سهم بلندالحیدری در تحول شعر نو عرب از کسانی چون نازک‌الملائکه و بدر شاکر السیاب کمتر نیست»
۷ ـ همان
۸ ـ کاظمی محمد کاظم، فرم، حجم و... در دری، شماره‌ی ۲ ص ۸۲.
۹ ـ همان
۱۰ ـ همان.
۱۱ ـ همان.
۱۲ ـ کدکنی شفیعی، شاعر آیینه‌ها.
۱۳ ـ مدرک شماره ۳
۱۴ ـ همان.
۱۵ ـ کاظمی، محمد کاظم، سنیگن بالا بزرگ، در دری شماره‌ی ۲ و ۴ ص ۱۱۸.
۱۶ ـ مدرک شماره‌ی ۳.
۱۷ ـ قمشه‌ای دکتر حسین الهی، حافظ امیر خانی.
۱۸ ـ دکتر غنی و قزوینی، حافظ، قطع جیبی، چاپ چهارم ۱۳۷۶.
۱۹ ـ وحیدیان کامیار، دکتر تقی، قلمرو زبان و ادبیات فارسی، ص ۷۱.
۲۰ ـ همان.
۲۱ ـ مدرک شماره‌ی ۳، ص ۸۳
۲۲ ـ وحیدیان کامیار، دکتر تقی، در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، ص ۷۱
۲۳ ـ شمیسا دکتر سیروس، ای ای کمینگز شعرهایی از او، انتشارات فردوس، سال ۱۳۷۱، ص ۱۰۸
۲۴ ـ همان، ص ۱۲۸
۲۵ ـ همان.
۲۶ ـ میرصادقی میمنت، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری

رنج ما ناقه بود، بار نبود*

پاسخی برای مقالهٔ «این کم و بیش چه معنی دارد»

□ محمدکاظم کاظمی

بدون تعارف بگویم، خیلی خوشحال شدم از این که این بحث ادامه پیدا کرد تا بتوانیم بهتر حرف‌هایمان را بزنیم، شاید از این میان، حقایقی روشن شود و به درد بخورد. دوست ما آقای سعیدی مقدماتی دربارهٔ نوشتهٔ من گفته‌اند که من می‌پذیرم و نیز می‌پذیرم که در آن نوشته بی‌طرف نبوده‌ام بلکه مشخّصاً یک طرف خاص را داشته‌ام و به نظر من، باید هم می‌داشتم، چون نه به نیّت نقد، بلکه به نیّت یک معارضهٔ دوستانه وارد میدان شدم. بنابراین ویژگی‌هایی که جناب سعیدی برای نقد برشمرده‌اند و اصطلاحات فرنگی ای که با اتکا به دانش فراوان خویش به کار برده‌اند و نقل قول‌هایی که معمولاً چاشنی مقالات فاضلانه اند، در این مورد مصداق نمی‌یابند، هرچند خواهم کوشید در نقدهایم از این راهنمایی‌ها بهره بگیرم.

آنچه باعث واکنش من در برابر مقالهٔ «کلاسیسم یا مدرنیسم؟» و نگارش مطلب «فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر» در شمارهٔ دوم درّ دری شد، نوگرایی و یا تلاش آقای سعیدی برای آشنایی با جریان‌های تجربه‌شده در شعر امروز نبود، بلکه این بود که ایشان ضمن طرح این نظریات، کوشیده‌بود تلقّی خاصی از شعر ارائه کند، که البته این هم مشکلی نداشت. مشکل این بود که ایشان با اتکا به این پیش‌فرض‌های خود، مدعی شده بود که «اگر شعر را فرم بدانیم غیر از حافظ دیگر شاعری نداریم بقیه داستانسرایند یا فیلسوفند یا...»[1] من علاقه‌ای به بت‌سازی از بزرگان ندارم و نمی‌گویم در مقام شاعری‌شان هیچ چند و چونی جایز نیست، ولی حدّاقل این را می‌توانم گفت که بسیار جرأت و جسارت می‌خواهد که یک شاعر جوان امروز از میان فردوسی، سنایی، نظامی، مولانا، سعدی، بیدل و دیگران، حتّی یک نفر را هم به شاعری قبول نداشته باشد ولی البته به دیگران حق ندهد که دربارهٔ سطح شعر خانم صفّارزاده تردید کنند. اگر ما به تعریفی برای شعر برسیم که جز یک شاعر، همه را از حوزهٔ شعر بیرون کند، باید در آن تعریف شک کنیم و همین را برهانی بر ناقص بودن آن تعریف بدانیم. آنچه با جانمایهٔ شعر ما وارد ستیز می‌شود، این «شیوهٔ» نگرش و استدلال است، نه صرف آشنایی با جریان‌های شعر امروز. به نظر من این که ابتدا پیش‌فرض‌هایی بدون یک مبنای قوی ارائه کنیم و آنگاه شاعر بودن یا نبودن دیگران را با آن بسنجیم، عاقلانه نیست. درست این است که ما این تعریف‌ها و معیارها را از آثار خود شاعران بیرون بکشیم و البته باز هم بدون مطلق‌نگری اظهار نظر کنیم. وگرنه نتیجه‌اش همین می‌شود که ناچار می‌شویم برای موجّه نشان دادن یک دیدگاه شخصی، بر موجودیت همهٔ شاعران مسلّم زبان فارسی (جز حافظ) خط بکشیم. پای روی مولانا و بیدل بگذاریم تا شاعریِ ای. ای. کمینگز اثبات شود، با آن شعرهایی که آقای سعیدی مثال آورده و البته خوشحال است که آثار این شاعر به دو زبان! ترجمه شده است. خوب است خدمت آقای سعیدی عرض کنم که به قول آقای دکتر انوشه در مصاحبه‌شان در همین شمارهٔ درّ دری، «گزیده‌ای از اشعار مولوی به تیراژ ۴۵۰۰۰۰ نسخه فقط در امریکا فروش رفته.» به‌راستی شعرهای خود آقای کمنیگز هم در آن‌جا چنین طرفدارانی دارد؟ حالا تو بیا و بگو مولوی اصلاً شاعر نیست.

امّا در باب سنّت‌زدگی که من در این نوشته بدان متّهم شده‌ام؛ خود من نمی‌دانم در کجا با نوگرایی مخالفت کرده‌ام. من در نوشته‌ام هیچ‌گاه شعر کانکریت و حجم را به بهانهٔ نو بودنشان رد نکرده‌ام و نگفته‌ام که این‌ها با سنّت ما در تضاد هستند. تأکید من در برخورد هوشمندانه با این قضایاست. به این هم معتقد نیستم که همه بی‌تفاوت بنشینند و بگذارند هر جریانی که می‌آید بیاید تا اصیل‌ها بمانند. پس سهم دانایی و توانایی انسان‌ها در انتخاب چه می‌شود؟ وظیفهٔ روشنفکران جامعه همین است که خوب‌وبدها تشخیص بدهند و غربال کنند. اگر قرار باشد به اعتبار این که فقط اصیل‌ها خواهند ماند، دست روی دست گذاشته شود، پس همهٔ روشنفکران و مصلحان جامعهٔ اسلامی در قرن اخیر، از سیدجمال و اقبال لاهوری گرفته تا علّامه بلخی و مطهّری و شریعتی و جلال آل‌احمد بیهوده وقت خود را ضایع کرده‌اند. باید می‌گذاشتند تا «هر جریانی که می‌آید بیاید.» البته می‌پذیرم که بدون شناخت این جریان‌ها، ارزیابی آن‌ها ممکن نیست و من در این قسمت قضیه با آقای

بنیاد اندیشه
تاسیس۱۳۹۴

سعیدی موافقم و سخن ایشان را اگر همین باشد، می‌پذیرم.

ولی دربارهٔ درد و رنج، من گفته‌ام «برگهٔ هویت شعر خویش»[۲] یعنی شعر ما، جامعهٔ افغانستانی در این شرایط خاص. به‌راستی که رنج، بارزترین مشخصهٔ یک انسان افغانستانی امروز است و لاجرم همین، برگهٔ هویت شعر او نیز خواهد بود. البته وقتی سخن از شعر به مفهوم عام آن می‌شود، همهٔ مفاهیم شاعرانه ارزش می‌یابند، چنان که در چند سطر بعد همان‌جا از «دردها، رنج‌ها، شادی‌ها و دریافت‌های متعالی‌شان» نام برده‌ام. در مورد نزار قبانی، البته آقای سعیدی خود بهتر می‌داند که این شاعر سوری، یک دیپلمات بوده و مدام در حال سفر به کشورهای مختلف و معاشرت با طبقات مرفه و به‌ویژه طبقهٔ نسوان. البته چنان شعری از شاعری در چنان شرایط بعید هم نیست. مسأله این است که از میان شاعران کشور ما، کدام‌یک شرایط نزار قبانی را دارد؟ انسانی که یک مسافرت به قم یا تهران را با هزار هول و ولا انجام می‌دهد و مدام در غم ابتدایی‌ترین حقوق انسانی خویش است، مگر می‌تواند همانند نزار قبانی فقط دغدغهٔ روابطش با طبقهٔ نسوان را داشته باشد؟ از این‌ها که بگذریم، از کجای نوشتهٔ من تشویق به محدودیت محتوا مستفاد می‌شود؟ سخن من بر توجه بیشتر به محتواست، در مقابل توجه افراطی به فرم. حالا این محتوا چه می‌تواند باشد، من در این بحثی نکرده‌ام و سخن از درد و رنج هم بیشتر برای تأکید بر محتوا بوده در برابر فرم، نه در برابر عشق و دیگر معانی.

در مورد نیما و اخوان و فروغ و سهراب را قبول داشتن ولی شعر نو نگفتن و در نتیجه ظاهرسازی کردن، ایشان درست استدلال نکرده‌اند. ظاهرسازی وقتی است که من در دل آن را قبول داشته باشم و در ظاهر رد کنم. ولی من در همهٔ نوشته‌ها و گفت‌وگو هایم دربارهٔ آن همان چیزی را گفته‌ام که بدان باور داشته‌ام. شعر نو نگفتن همواره به معنای انکار نوگرایی نیست، بلکه تا حدّ زیادی به توانایی و طبع شاعر بستگی دارد و نیز نوع مخاطبان او. که من به این قسمت قضیه، اهمیت زیادی قائلم. جناب سعیدی هم شعر کانکریت را قبول دارد، ولی خود نمی‌سراید، پس ظاهرسازی می‌کند؟

ولی در بحث بعدی که به رابطهٔ فقدان فرم با فقدان اثر مربوط می‌شود، باید آقای سعیدی شناخت کند که فرم نیز ـ همانند اکسیژن و

هیدروژن که سازندهٔ آب هستند ـ یکی از اجزای اصلی سازندهٔ شعر است. آنگاه ما دیگر حرفی نداریم و لزومی ندارد آقای سعیدی به من شیرفهم کند که همان گونه که بدون اکسیژن، آبی در کار نخواهد بود، بدون فرم هم شعری در کار نیست. من در همین قسمت قضیه حرف دارم و معتقدم فرم با آن تعریف ایشان، یک وجه کمال است برای شعر، نه یک عنصر سازندهٔ اصلی که مثلاً اگر شعری تناسب متعالی نداشت و نیمه‌متعالی داشت، دیگر باید از شعربودن خلع شود!

امّا مثال بازی فوتبال را من دوست دارم قدری باز کنم چون اتفاقاً بیشتر به درد اثبات حرف‌های من می‌خورد. فوتبال زمین چمن با فلان مشخصات لازم دارد و فلان نوع دروازه و تعداد مشخّص بازیکنان و توپ استاندارد و داور و خط‌نگهدار و این چیزها. ولی واقعاً اگر کسی بدون بعضی از این شرایط بازی کرد، باید گفت فوتبال بازی نمی‌کند؟ ما از بچگی فوتبال بازی می‌کردیم. گاهی فوتبال ما دو دروازه داشت، گاهی یک دروازه داشت و گاهی دروازه نداشت (یعنی سه و دو بازی می‌کردیم که نوعی فوتبال پنج‌نفرهٔ بدون دروازه بود.) ولی ما معتقد بودیم که فوتبال بازی می‌کنیم و این اعتقاد درست هم بود. شاید فوتبال ما شرایط حضور در مسابقات رسمی را نداشت، ولی این دلیل نمی‌شد که کسی آن را چیز دیگری بنامد و از حوزهٔ کاربرد کلمهٔ فوتبال خارج کند. این که آقای سعیدی می‌گوید هر اثری که فلان خصوصیات را نداشت شعر نیست، مثل این است که بگوییم هر کس که به صورت یازده نفره در زمین استاندارد و با قوانین فدراسیون بازی نکرد، فوتبال بازی نمی‌کند! بله، او فوتبال بازی می‌کند، ولی فوتبالی ناقص، همانند این که فلانی نیز شعر گفته‌است، ولی شعری نامتعالی. این است جان مطلب.

و دربارهٔ رابطهٔ مردم و شعر، شاید نیاز به این همه سخن‌فرسایی نبود، چون آقای سعیدی چیزهایی را گفته که من نیز می‌دانم قبول دارم، ولی این‌ها پاسخ سخن من نیست. من نگفتم که داوری مردم در ارزش شعرها معتبر است، بلکه گفتم آن‌ها در شعر نامیدن آثار ادبی صاحب حق هستند. این که یک اثر شعر است یا نیست، یک سخن است و این که یک شعر تا چه حد دارای ارزشهای هنری است، سخنی است دیگر. گذشته از آن، مردم که فقط عوام نیستند. مردم ترکیبی است از عوام و خواص و همه در مجموع به طور مسالمت‌آمیزی بر روی شعرنامیدن بعضی چیزها به توافق می‌رسند.

و در مورد سخن بعدی، بله، من معتقدم قوی‌ترین منتقدین هم حق ندارند دامنهٔ شعر را به نظریات خویش محدود کنند و بگویند هرچه از این محدوده خارج است، شعر نیست. آن‌ها باید ببینند دریافت جامعهٔ انسانی از شعر چگونه است و آنگاه بر اساس آن دریافت عمومی، به تعریف بپردازند. من تصوّر می‌کنم که بزرگان ما نیز چنین کرده‌اند، یعنی به جای آن که از خود تعریف بتراشند و آنگاه شعرهای تثبیت‌شده را با آن تعریف بسنجند، ویژگی‌های آنچه را در زمان خودشان به عنوان شعر مورد

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

قبول عموم بوده استخراج کرده و بنا بر آن، به تعریف پرداخته‌اند. چنین است که بین نظر آنان و نظر عموم مردم و شاعران، تباینی دیده نمی‌شود. این، روش درستی بوده و به همین لحاظ، تعریف‌های آنان منجر به این نمی‌شده که فقط یک نفر از شاعران را به شاعری قبول کنند و بس. البته این را هم بگویم که تعریف شعر، می‌تواند در طول زمان متغیّر -یا در حال تکامل- باشد. امّا صغرا و کبرای این بحث، البته در این مجال نمی‌گنجد. من در پیش‌درآمد چاپ جدید کتاب روزنه نظریاتی دربارهٔ تعریف‌پذیری و قانون‌پذیری شعر، ارائه کرده‌ام که می‌توانم اکنون نیز به همان‌جا ارجاع دهم.

ولی دربارهٔ محدودیت محتوایی، باید بگویم که من وجود این محدودیت را رد نکرده‌ام تا آقای سعیدی از نقد من بر کتاب آقای احمدی مثالی در نقض آن بیاورد -هرچند در آن نقد، یک محدودیت کلّی برای شاعران امروز بیان نشده، بلکه محدودیت محتوایی شاعران مهاجر را در نظر داشته‌ام- من فقط راه آقای سعیدی برای این محدودیت را نپذیرفته‌ام که گفته‌اند «در تنگنای محتوا... ادیب و هنرمند معاصر از طریق گرایش ساختاری به اثر خود جان و پویندگی بدهد.»[۳]

در بحث شعر حافظ، آقای سعیدی پس از یک سلسله توضیحات غیرلازم که کسی مخالف آن‌ها نیست و البته همه کمابیش این‌ها را می‌دانیم، نتیجه گرفته‌اند که کلمهٔ «یار» در آن‌جا بهتر از «دوست» است. خوب گیرم که این درست، ولی از کجا معلوم که خود حافظ هم بیت را با «یار» سروده‌است؟ اتفاقاً به احتمال قریب به یقین، حافظ «دوست» را به کار برده، چون در بیشتر نسخه‌های معتبر دیوان او -از جمله دیوان قزوینی و خانلری- همین کلمه ضبط شده است. اگر واضح و مبرهن می‌بود که حافظ «یار» را برگزیده، البته نشانه‌ای می‌بود برای آن بافتار متعالی، ولی اصل همین قضیه ثابت‌شده نیست. آقای سعیدی راهی طولانی طی کرده، برای اثبات چیزی که به دردش نمی‌خورد و درواقع فرم‌شناسی خودشان یا آقای دکتر قمشه‌ای را ثابت می‌کند.

ولی من نه به کانکریت و حجم بدون‌پیراه گفتم و نه گفتم که اثری که از کانکریت برخوردار بود، شعر نیست. شدیدترین موضع من در برابر کانکریت همین است که آن را تکنیکی «نه‌چندان کارآمد و قابل گسترش»[۴] نامیدم و گفتم که دلیلی ندارد عنوان خاصی (شعر کانکریت) برای این نوع شعر اختیار کنیم. پس «کلی بد و بیراه به هرچه فرم و حجم و کانکریت» و «بیهوده خواندن همه‌ی این‌ها» در کار نبوده است. تازه خود آقای سعیدی هم می‌گوید که «کانکریت جنبهٔ بصری شعر است»، یعنی یکی از اجزای آن. پس به این معنی ایشان هم کانکریت را شعر نمی‌داند.

در مورد خانم صفّارزاده هم من مطلقاً قضاوتی نکردم تا بگویید او را شاعر معاصر می‌دانم یا نمی‌دانم. اصلاً اسم ایشان در مقاله‌ام نیست. من تنها در مورد این گونه شاعران گفتم «به همین دلیل هم چنین شاعرانی موفق نبوده‌اند.»[۵] و باز هم تأکید بر شاعربودن آنان است. من حتّی طرزی افشار را با عنوان شاعر یاد کرده‌ام. آقای سعیدی در پی این اتهام، باز هم به جای استدلال، فقط از شعر کانکریت نمونه آورده است در حالی که مخاطب در همان مقالهٔ اول ایشان با این شعر آشنا شده. این توضیح واضحات خود می‌تواند به‌نوعی تحقیر او را در خود داشته‌باشد، بدین معنی که «با خواندن مقاله‌ام، متوجه مفهوم کانکریت نشدی و من بازهم ناچارم با مثال‌هایی از صفارزاده و دیگران آن را برایت شیرفهم کنم.»

در دیگر جاها، از جمله برشمردن ویژگی‌های نقد و یا رابطهٔ شعر و مردم و بحث شعر حافظ هم چنین سخن‌فرسایی‌هایی می‌بینیم در حالی که مشکل من ندانستن این مطالب نیست، این است که بر نتیجه‌گیری‌های آقای سعیدی اعتراض دارم و استدلال‌هایش را منتج نمی‌دانم. من سال‌هاست که با شعر کانکریت و امثال‌این‌ها آشنا بوده‌ام. دیگر مخاطبان هم که مسلّماً از بنده فاضل‌ترند و اگر هم نباشند، با همان مقالهٔ نخست آقای سعیدی، سخن را دریافته‌اند. پس این تفصیلات و مثال‌آوردن‌ها، اصلاً لزومی نداشت.

من البته بر زبان خارجه تسلّط قابل توجهی ندارم و در شعر جهان هم تفحّص چندانی نکرده‌ام، ولی این گونه‌هم نیست که از کارهای این شاعران هیچ اطلاعی نداشته باشم و حتی ندانم که آن‌ها زنند یا مرد! به هر حال، «حداقل یک‌بار تعدادی از آثار آن‌ها را» خوانده‌ام و از بعضی‌شان یک مجموعه‌شعر یا بیشتر. البته این عادت من است که در نوشته‌هایم بیشتر بحث می‌کنم و کمتر نقل‌قول، و به همین دلیل، نوشته‌هایم از لحاظ کثرت پانوشت‌ها و فهرست منابع -که از لوازم تحقیق یا لااقل محقق‌نمایی شمرده می‌شود- همیشه کم می‌آورند (مثل همین نوشته که در کنار نوشتهٔ آقای سعیدی وضعیت بسیار محقری دارد) شاید همین بعضی از مطالعات پراکنده و مختصری را که دارم، پوشیده بدارد. ولی در کنار این مطالعات اندک در شعر جهان -که از هزار صفحهٔ کتاب ترجمهٔ شعر تجاوز نکرده‌است- آن «خرده‌هوش» را نیز دارم که دریابم آقای سعیدی با عوض کردن بحث و متّهم‌کردن من به ناآگاهی از شعر جهان، عملاً سؤال مرا بی‌پاسخ نهاده است. من گفتم «... کدام یک به امام‌زادهٔ حجم‌گرایی و کانکریت‌پردازی و نظایر آن دخیل بسته است؟» و ایشان فقط در مورد لورکا گفته که او «طرف‌دار مکتب اولترائیسم بود» طرفدار مکتب اولترائیسم بودن چه ربطی به دخیل‌بستن به امامزادهٔ حجم‌گرایی و کانکریت‌پردازی دارد؟ تازه گیرم که لورکا این‌طور باشد، بقیه چه؟

ولی در مورد تعبیر نهایی آقای سعیدی (تندبادی برای خاموش کردن استعدادهای نوجو) البته من می‌دانم که این نظر قلبی آقای سعیدی نیست، بلکه یک واکنش احساسی است که در موقع نگارش نقد و نظر روی می‌دهد و آقای سعیدی نیز در مقدمهٔ نوشته‌اش اشاراتی به آن و لزوم پرهیز از آن دارد. به هر حال، من دفاعیه‌ای ندارم جز عملکرد دهساله‌ام در عرصهٔ شعر و رابطه‌ای که با استعدادهای نوجو داشته و البته خود همواره کوچکترین آن‌ها بوده‌ام.

ولی بدم نمی‌آید در آخر این پرسش را پیش بکشم که به‌راستی دوست عزیز ما آقای سعیدی در این مطلبش توانسته به آن معیارهایی که برای نقد برشمرده وفادار بماند، یا فقط «توبه فرمایی» کرده است؟

* ـ مصراعی است از عبدالقادر بیدل.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ کلاسیسم یا مدرنیسم، محمّدشریف سعیدی، دُرّ دری، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۷۶.

۲ ـ فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر، محمدکاظم کاظمی، دُرّ دری، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۷۶.

۳ ـ کلاسیسم یا مدرنیسم، محمّدشریف سعیدی، دُرّ دری، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۷۶.

۴ ـ فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر، محمدکاظم کاظمی، دُرّ دری، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۷۶.

۵ ـ همان‌جا

ملاحظاتی پیرامون «زیر آوار شب»

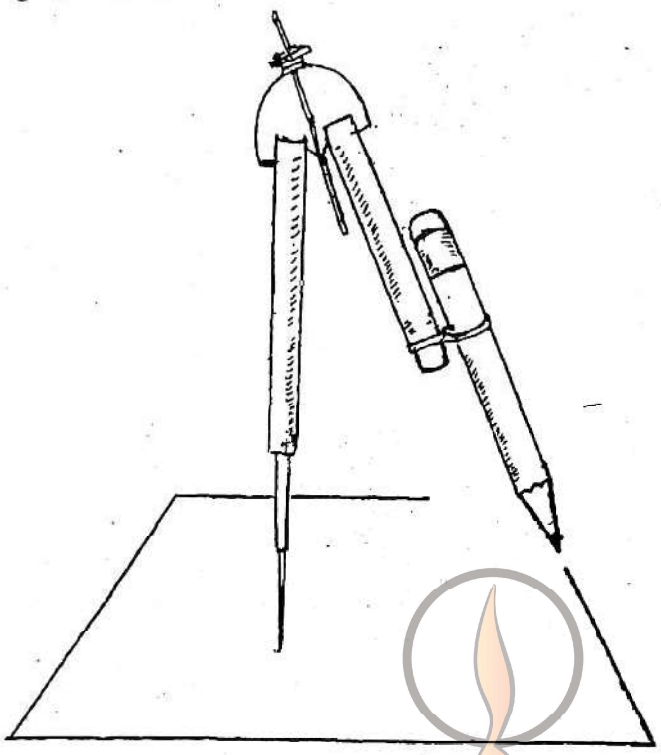
□سرور آذرخش

من پیش از این در مقدمهٔ نقدواره‌ای بر داستان‌های آقای فخری، عقاید خویش را پیرامون نقد ادبی در جامعهٔ بیمار فرهنگی ما چنین ابراز داشته بودم:

«... این همه تشتّت و نابسامانی، سبب رواج امراض دیگری نیز در میان فرهنگیان ما می‌شود. هر نویسنده و شاعر، خود را نابغه‌ای می‌داند و اثرش را شهکاری. در نتیجه ریشه‌های نقد ادبی می‌خشکد؛ یا کسی به نقد ادبی ارجی نمی‌گذارد؛ یا بازار نقدهای آمیخته با سوءنیّت گرم می‌گردد و یا نوعی توطئهٔ سکوت در مورد آثار ادبی و آفرینندگان‌شان به مرحلهٔ اجرا گذاشته می‌شود. به گمانم هم اکنون این امراض آهسته آهسته گریبان ما را دو دسته می‌چسبد.»

اینک یک بار دیگر بر صحّت آن عقاید اصرار می‌ورزم و اضافه می‌کنم که در جامعهٔ فرهنگی ما، گذشته از آن‌که منتقد به عنوان موجودی مزاحم و بیگانه تلقی می‌گردد، پندارها و عقاید او را نیز بدون شایبهٔ احساسات شخصی یا حبّ و بغض یا گرایش‌های معیّن فکری و فردی و یا... تلقی نمی‌کنند.

در همین‌جا بی‌درنگ باید بیفزایم که این مدّعیان، پربی‌محل نیز بانگ برنمی‌دارند. در جامعهٔ گسیخته‌سامان مشحون از عقده‌های گوناگونی که هم اکنون ما در متن تاریخی آن



قرار داریم - یا به ویژه در محیط هجرت و آوارگی که بر حجم این عقده‌ها به شیوهٔ مضاعفی افزایش به عمل آمده است - اکثر اتفاق می‌افتد که داوری‌های ما واقعاً آمیخته با شایبه‌های معیّنی باشند، یا حداقل ناآگاهی‌ها و عدم ورود ما در بحث، مایهٔ ایجاد بسا سوءتفاهم‌ها از این دست گردند.

البته این سخن به معنای آن نیست که ما

بساط خود را برچینیم و یکباره با نقد آنچه فرهنگ ادب و شعر و هنر است، دست بدرود تکان دهیم، بلکه باید راه علاجی جست‌وجو کنیم. باید در پی درمان این بیماری، گامی از روی دلسوزی برداریم، تا از یک‌سو نقد را در مجموع از گرایش‌های نابه‌هنجار و کج‌اندیشی‌های عمدی و غیرعمدی رهایی بخشیده باشیم و از سوی دیگر آن ذهنیت‌های منفی تحریک شده در برابر نقد را دوباره به صراط مستقیم هدایت کرده باشیم.

من در این‌جا سر آن ندارم تا به ذکر معاییری بپردازم که باید نقد ادبی، آراسته بدان معاییر باشد، امّا از تذکّر شرطی چند برای منتقد ادبی شدن، خویشتن را ناگزیر می‌دانم:

منتقد ادبی در گام‌های آغازین باید از آگاهی‌های لازم پیرامون موضوع مورد نقد بهره‌مند باشد. منتقد ادبی باید بداند که از کدام یک از شیوه‌های نقد ادبی به صورت مشخص پیروی می‌کند. منتقد ادبی باید از پس‌منظر تاریخیِ اثر مورد نقد، آگاهی داشته باشد. منتقد ادبی برای زمانی معین از «خودی» خویش فاصله اختیار کند و ببیند که آفرینندهٔ اثر چه چیزی را می‌خواسته بیان کند و آیا آن چیزی را که می‌خواسته بیان کند، خوب توانسته است بیان کند یا نه، و... و امّا به ویژه منتقد ادبی باید از حضور ذهن و حافظهٔ نیرومندی برخوردار باشد تا بتواند بخش‌های گوناگون یک اثر را با همدیگر پیوند بزند و از ارتباط ارگانیکِ آن‌ها، شمای یک منظومهٔ به هم وابسته را اولاً بر صفحهٔ ذهن خویش و سپس طرح ذهنی خویش را بر صفحهٔ کاغذ صورت عینی بخشد.

در پیوند با آنچه که ذکر آن رفت، من در این‌جا اشاره‌ای دارم بر «نقد»ی که آقای محمدجواد خاوری بر کتاب «آوار شب» نگارندهٔ این سطور در شمارهٔ پنجم فصلنامهٔ وزین «دُرّ دری» نگاشته است.

بگذریم از این‌که من با بیشترینه مطالب آن «نقد نبشته» همسویی ندارم ـ البته این گفته بدان معنی نیست که من آن کتاب را به‌دور از هرگونه فراز و فرودی می‌دانم، گواه صدق گفتار من اعترافی است که در مقدمهٔ کتاب آمده‌است: «این نوشته... شاید از دیدگاه خبره‌گان از نگاه فورم و شگردهای داستانی خالی از اشکال نباشد. در این مورد من نیز با آنان هماوازم. اما...

باشد که این گام به مثابهٔ گامی در کنار گام‌های آغازین در این قلمرو مأجور و مقبول افتد.» ـ با این‌همه برداشت‌های آقای خاوری به مثابهٔ یکی از خوانندگان آن کتاب، نزد من از ارج و احترام فراوان برخوردار است و من در پی آن نیستم تا به آن ناهمسویی‌ها با تفصیل بپردازم ـ که می‌ترسم به نقدستیزی متّهم شوم ـ امّا خویشتن را ناگزیر می‌دانم تا نظر خوانندگان و نظر شخص آقای محمد جواد خاوری را به سوءتفاهمی چند در آن «نقد نبشته» معطوف دارم:

آقای خاوری شاید به بسیاری از فضایل آراسته باشد، امّا وی فاقد شرط اخیری است که من آن را برای منتقد شدن الزامی دانسته‌ام. یکی کاش جواد خاوری حافظهٔ ضعیفی می‌داشت. در آن صورت شاید می‌شد موضوع را با اغماض برگزار کرد. امّا با تأسف حافظهٔ او چنان مغشوش، فراموشکار و سهل‌پندار است که یکباره به مخدوش کردن یک سلسله موضوعات دست می‌یازد و سپس بر پایهٔ همان پندارهای مخدوش خودساخته، به نقد و داوری می‌پردازد که اگر من از نظر روانی آدمی پسی‌میستی می‌بودم وی را به سوءنیت محکوم می‌کردم و امّا چون من آدم بدبینی نیستم و به نقد آثار ادبی نیز باور راسخ دارم، از چنین داوری و قضاوتی علی‌العجاله احتراز می‌جویم.

در کتاب «آوار شب» در کنار تیپ‌ها و شخصیت‌های گوناگون، دو شخصیت داستانی کاملاً متفاوت و مستقل حضور دارند که نقش‌های به‌کلی متمایز و منحصربه‌فردی را بازی می‌کنند. یکی از این شخصیت‌ها، امام جدید یکی از مساجد غرب کابل است. او بر یکی از سه رأس مثلث اعمال نفوذ بر ساکنین آن گستره قرار دارد. دو رأس دیگر را افراد مسلّح و «رئیس عبدالقدوس» ـ شخصیت داستانی دیگری ـ برای خویش اختصاص داده‌اند.

رابطهٔ این شخص با افراد مسلّح در پوستهٔ نظامی و رابطه‌اش با رئیس عبدالقدوس ـ که شخصیتی است شیّاد و کلاهبردار و خبرچین ـ در خلال بخش‌های گوناگون «آوار شب» روشن و آفتابی و هویداست در صفحهٔ ۴۵ کتاب از زبان رئیس عبدالقدوس که در رابطه با رهایی پدر «ناصر» از بند افراد مسلّح سخن می‌زند، چنین می‌شنویم: «مه همرای بچای پوسته گپ زدیم، اونا از سلاح تیر شدنی نیستن، باید یک میل سلاح برای‌شان بخری.»

تا این‌جا هیچ‌گونه شبهه‌ای باقی نمی‌ماند که رئیس عبدالقدوس گماشته و همدست

اشخاص پوستهٔ نظامی است. سپس در صفحهٔ ۵۲ از زبان همین رئیس باز می‌شنویم که می‌گوید: «ناصر بچم ماشیندار و پوله به فرمندان پوسته دادم امّا یک کار دگام باید بکنی، چند نفر ریش‌سفیده ببری پیش امام مسجد باید امام مسجد شهادت بته که پدرت آدم خوب است و با سلاح سروکار نداره».

وقتی که ناصر از رفتن به نزد امام مسجد امتناع می‌ورزد، باز هم اصرار ورزیدن رئیس عبدالقدوس را در همان صفحه این‌گونه می‌خوانیم: «فرق نمی‌کنه، چیزی که گفتم عملی کو، پدرت خلاص می‌شه، دَر غیر آن ایلایش نمی‌تن.»

بدین‌گونه از جریان این گفت‌وگو درمی‌یابیم که این مثلث شیطانی چگونه در تبانی با همدیگر به شکنجه و آزار و چپاول اهالی می‌پردازند. یک چنین آدمی را ـ ولو آن‌که در کسوت روحانیت ظاهر شده باشد ـ نمی‌توان گماشته و جاسوس نخواند. به‌ویژه این شکّ ما هنگامی به یقین کامل می‌پیوندد که در صفحات بعدی کتاب می‌بینیم که پدر ناصر هنگامی از بند رهایی می‌یابد که ریش‌سفیدان محل نزد امام مسجد جهت عذرخواهی و پوزش‌طلبی رهسپار می‌گردند. درست همین آدم ریاکار و جنایت‌پیشه است که مورد خشم و تنفّر و انزجار پدر ناصر قرار دارد.

تا این‌جا فکر می‌کنم خوانندگان و از جمله آقای خاوری در موجودیت و حضور مستقل این روحانی‌نمای سالوس‌پیشه با من اختلافی نداشته باشند. حال ببینیم که شخصیت روحانی دیگری نیز در داستان «آوار شب» نقشی دارد یا نه. پس از به خوانش گرفتن برگ‌های کتاب، پاسخ به این سؤال را مثبت درمی‌یابیم. در صفحهٔ ۳۹ کتاب، شخصیت روحانی دیگری به صحنه می‌آید که «شیخ مفتاح» نام دارد. پدر ناصر آنچنان که از امام مسجد نفرت دارد و او را به چشم یک جاسوس می‌نگرد، گرچه به شیخ نیز خوشبینی چندانی ندارد، با آن هم شیخ را جاسوس نمی‌داند. شیخ را گماشته نمی‌شمارد و ارتباط او را با افراد مسلّح از جنس ارتباطات امام مسجد تلقی نمی‌کند. اگر اختلافی هم با شیخ دارد، از آن جهت است که شیخ آدمی است حرّاف که کسی را فرصت صحبت کردن نمی‌دهد و یا اعتقاد بیش از حد شیخ نسبت به خودش است که پدر ناصر را آزار می‌دهد. در غیر آن، رابطهٔ شیخ مفتاح با پدر ناصر نزدیک است:

در صفحات ۳۹ و ۴۰ کتاب چنین آمده است: «شیخ مفتاح همیشه دوکان پدرم می‌آید... هنگامی که چند تن از اهل محل در دوکان پدرم نشسته‌اند، شیخ مفتاح می‌آید. عادت ندارد پایان مجلس بنشیند، صدر مجلس را انتخاب می‌کند...»

شیخ مفتاح با پدر ناصر میانهٔ دوستانه‌ای دارد. به همین دلیل است که به سرنوشت او بی‌علاقه نیست و در همان صفحهٔ ۴۰ از ناصر راجع به پدرش چنین می‌پرسد: «پسرم! پدرت را تا هنوز از زندان رها نکرده‌اند؟»

امام مسجد در سراسر داستان آدمی است ریاکار، خودخواه، متقلّب، مردم‌آزار، در ارتباط با معامله‌گران اسلحه، در ارتباط با قوماندانان پوسته‌های نظامی و بالاخره کسی است که با سعایت و سخن‌چینی، سی، چهل تن را به زندان افکنده است.

و امّا شیخ مفتاح آدمی است روحانی، خوشباور، ساده، کمی خوش‌بین به خویشتن، پرچانه و حرّاف و در عین حال زمان خطیب توانای منبری است که در آوردن تمثیل، ضرب‌المثل و حکایت نیز دست بالایی دارد. اگر او با افراد مسلّح ارتباطی دارد، این رابطه در محدودهٔ مرید و مرادی می‌ماند، نه مانند رابطهٔ امام جدید در پیوند با سعایت و سخن‌چینی.

منتقد ادبی باید بداند که از کدام یک از شیوه‌های نقد ادبی به صورت مشخص پیروی می‌کند. منتقد ادبی باید از پس‌منظر تاریخیِ اثر مورد نقد، آگاهی داشته باشد. منتقد ادبی برای زمانی معین از «خودی» خویش فاصله اختیار کند و ببیند که آفرینندهٔ اثر چه چیزی را می‌خواسته بیان کند

بنیاد اندیشه
تاسیس ۹۴

گذشته از این‌ها، او مرد صادقی است که مردم پول و اشیاء قیمتی و زیورآلات خویش را نزد او به امانت می‌گذارند. مظلومیت شیخ چنان چشمگیر است که حتّی در بازتاب‌های ذهنی ناصر در بستر بیمارستان نیز به گونه‌ای نمادین حضور پیدا می‌کند. به این سطرها از صفحهٔ ۱۱۸ «آوار شب» نظر کنید: «شیخ مفتاح سه، چهار تا پشک را به ریسمان بسته است، یک سیخ داغ کرده به دستش می‌درخشد. سیخ را پی‌هم در بدن پشک‌ها فرو می‌برد. پشک‌ها جیغ می‌زنند... و شیخ مفتاح بلندبلند می‌خندد».

مگر این پشک‌ها نماد همان افراد جنایتکاری نیستند که نیمه‌شب هستی شیخ را به یغما برده بودند؟ و مگر سیخ داغ‌کرده در دست شیخ و فریاد پشک‌ها نمادهای احقاق حق چپاول‌شدهٔ مظلوم از ظالم نیستند، که اگر نه در زندگی، حداقل در ذهن ناصر به آن جامهٔ عمل پوشانیده می‌شود؟ اگر کتاب را به صورت یک مجموعهٔ مرتبط به هم بخوانیم، مسلماً که از این نمادها جز آنچه که ذکر آن رفت، طور دیگری نمی‌توان استنباط کرد.

به پنداشت من، اینک باید آقای خاوری پی برده باشد که شیخ مفتاح شخصیتی است مستقل که هیچ‌گونه مشابهتی با امام جدید ندارد.

این همه را بدان‌جهت نوشتم تا بعداً که از سخنان آقای خاوری نمونه‌هایی می‌آورم، برای خوانندگان گنگ و غیرمفهوم نباشد.

آقای خاوری این دو شخصیت داستانی را یکی پنداشته است. اصلاً توجه نکرده که «ملّا» کسی است و «شیخ» کسی دیگری. وی چون این دو تن را نزد خویش به یک تن خلاصه کرده است، براساس این پندار ذهنی، پشت سر هم استدلال می‌کند. خود جرم می‌تراشد، خود ادعانامه طرح می‌کند و خود محکوم می‌سازد.

در نتیجه آقای خاوری پنجاه و شش سطر از نوشتهٔ خویش را به این موضوعِ «من در آوردی» اختصاص می‌دهد.

به این گفته‌های جواد خاوری از صفحهٔ ۸۸ شمارهٔ پیش‌گفتهٔ فصلنامهٔ «درّ دری» امعان نظر کنید: «تنها شخصیتی که حضورش ملموس‌تر است و سعی در پرداختنش صورت گرفته، شیخ مفتاح است. امّا در همین مورد هم احساس می‌شود قضاوت و معرفی بی‌طرفانه و واقع‌بینانه‌ای صورت نگرفته است. شیخ، آن گونه که باید باشد، نیست و آن طوری است که نویسنده می‌خواسته. چهره‌ای کاملاً منفی و سیاه دارد. خودخواه، زراندوز، پرگوی، موقعیت طلب، جاسوس و خبرچین است. با نظامیان ارتباط دارد و به نفع آن‌ها کار می‌کند. حتی برای بیگانگان هم جاسوسی می‌کند... با همهٔ این‌ها، بدی‌ها و خصلت‌های منفی شیخ، عملاً نشان داده نمی‌شود. ما نمی‌دانیم که چرا ملّا امام جاسوس، جنایتکار و خائن است. فقط اعتقادات خرافی اوست که پرداخت خوب می‌شود... جالب این است که در آخر می‌بینیم همین شیخ جاسوس و مأمور، بدون هیچ گونه قصور و کوتاهی در وظیفه، مورد چور و چپاول عده‌ای از نظامیان قرار می‌گیرد و آب از آب تکان نمی‌خورد. اگر شیخ واقعاً جاسوس است، نباید چنین...»

آخر آقای خاوری! چه کسی به گوش شما گفته که شیخ جاسوس است؟ در کجا کسی به شیخ تهمت همکاری با پوسته‌های نظامی را بسته؟ در کجا مادر راوی کسی را به رگبار دشنام بسته است؟ اصلاً چرا به این زن مسلمان تهمت می‌بندی؟ در کجای کتاب «آوار شب» ـ به استثنای یک مورد که آن هم حاوی ضرب‌المثلی است که می‌توان از آن مفهوم دشنام را استخراج کرد که همان یک مورد هم به امام جدید نسبت داده شده نه به شیخ، مادر راوی به شیخ مفتاح انبانی از دشنام را نثار داشته است؟ او زن بیچاره و مظلومی است که حتّی هنگامی که دزدان مسلّح شوهرش را با خود می‌برند و خانه‌اش را زیر و رو می‌کنند، تمام عصیان و خشم خویش را صرفاً می‌تواند با این کلمات ظاهر سازد که بازتاب آزاردهنده‌ای است از روحیهٔ در بند و اسیر زن شرقی: «اینا از جان ما چی میخاین؟»

کسی که در «آوار شب» «چهره‌ای کاملاً منفی و سیاه دارد» امام جدید است، که باید داشته باشد. برای سیاه‌رویی او همان همکاری‌هایش با آدم فرصت‌طلب و فرومایه‌ای چون رئیس عبدالقدوس و آدمکشان پوستهٔ نظامی، برهان قاطعی می‌تواند بود.

جناب آقای خاوری! کتاب حتماً نزد شما موجود است. یک بار دیگر با حضور ذهن آن را بخوانید. خواهید دید که از شیخ چنین چهره‌ای در «آوار شب» تصویر نگردیده است. شیخ آدم مظلومی است که حتی مریدان نیز از سادگی و مظلومیت او سوءاستفاده می‌کنند و نیمه‌شب خانه‌اش را تاراج می‌نمایند. و اگر پس از به تاراج رفتن خانه‌اش، آب از آب تکان نمی‌خورد، امری است کاملاً طبیعی و هماهنگ با سلسلهٔ زنجیری علّی حوادث داستان. اگر به جای او منزل امام جدید را دستبرد می‌زدند، مسلماً که آب از آب تکان می‌خورد و بسیار شدید هم تکان می‌خورد. اما چون دزدان نیمه‌شب از گماشتگان خود امام جدید هستند، پس اصلاً کسی به سوی منزل او خیره نگریسته نمی‌تواند.

اشتباه آقای خاوری از آن‌جا ناشی می‌شود که این دو شخصیت را با سهل‌انگاری شگفت‌انگیزی یکی دانسته است. نمی‌دانم اگر وی به جای من بود، یک چنین نقدی را تا چه پیمانه‌ای جدی می‌گرفت.

نکتهٔ مهم دیگری که می‌خواهم توجه آقای

خاوری را بدان معطوف دارم، موضوع مهاجرت است و مهاجرین که در کتاب «آوار شب» به آن‌ها پرداخته شده است. در این زمینه نیز منتقد عقاید جالبی ابزار داشته است. وی ضمنی از یک نامهٔ «مصطفی» دوست راوی داستان را از «آوار شب» چنین نقل می‌کند: «جوانان افغانستان در این‌جا کرایه‌کشی می‌کنند، زنان در قایریکهٔ گوگردسازی و بسکیت‌سازی بیش از هفت هشت ساعت جان می‌کنند. نوجوانان و پیران تشت‌های ساروج و سمنت را به سر می‌گذارند و از پنج شش منزل بالا می‌کنند. استادان دانشگاه ترکاری می‌فروشند. شاگردان دانشگاه سنگ‌کشی می‌کنند، پادویی می‌کنند و... با وجود انجام این همه کار توان‌فرسا، مزد روزانهٔشان حتی هزینهٔ زندگی‌شان را تأمین نمی‌کند.» (صفحهٔ ۶۱ آوار شب)

و پس از نقل این سطرها، آقای خاوری چنین ابزار نظر می‌دارد: «... امّا قضاوتی که در این نامه‌ها از مهاجرت شده، بیش از حد اغراق‌آمیز است...» (ص ۸۹ فصلنامهٔ پیش گفته)

آنچه از جانب منتقد اغراق‌آمیز خوانده شده، مجرّدات ذهنی خود اوست و عدم وقوف اوست راجع به آنچه در این‌جا بر مهاجرین می‌گذرد. سخنانی که در نامه‌های مصطفی پیرامون زندگی مهاجرین آمده‌اند، حتّی «مشت نمونهٔ خروار» نیز بوده نمی‌توانند، یعنی وضع به مراتب بدتر از آن است که در نامه‌های مصطفی می‌خوانیم.

گذشته از این‌ها، مگر چه کسی پروانهٔ ورود اغراق‌گویی را در قملرو هنر و ادبیات مُهر ابطال کوبیده است؟ ـ البته آن‌گونه اغراق‌گویی که بتواند در عمل قابل تصوّر باشد ـ اگر شگردهایی چون بزرگ‌سازی و کوچک‌نمایی، خفیف ساختن و برجسته گردانیدن و... را از عرصهٔ هنر و ادبیات تبعید کنیم، به ویژه در چشم‌انداز داستان‌نویسی، با پدیده‌ای شبیه عکس‌برداری، تقلید موبه‌موی واقعیت یا گزارشی روزنامه‌ای مواجه خواهیم بود که در آن صورت اثر موصوف هرچه باشد، یک آفریدهٔ هنری نخواهد بود.

در فرجام سخن، تقاضای من از آقای خاوری این است که تقبّل زحمت فرموده، بار دیگر آن کتاب را ـ که نگارنده هیچ‌گونه ادعایی در باب آن ندارد و آن گونه که وی در موخرهٔ «نقد نبشته» خویش لطف فرموده و آن را «در نوع خود منحصر به فرد» خوانده است، چنین نمی‌پندارد ـ از زاویهٔ دید دیگری از نظر بگذراند، تا مسلّم گردد که چه کسی زیر «آوار شب» مانده است.

شهر پیشاور
پنج‌شنبه ۱۲ حمل ۱۳۷۸

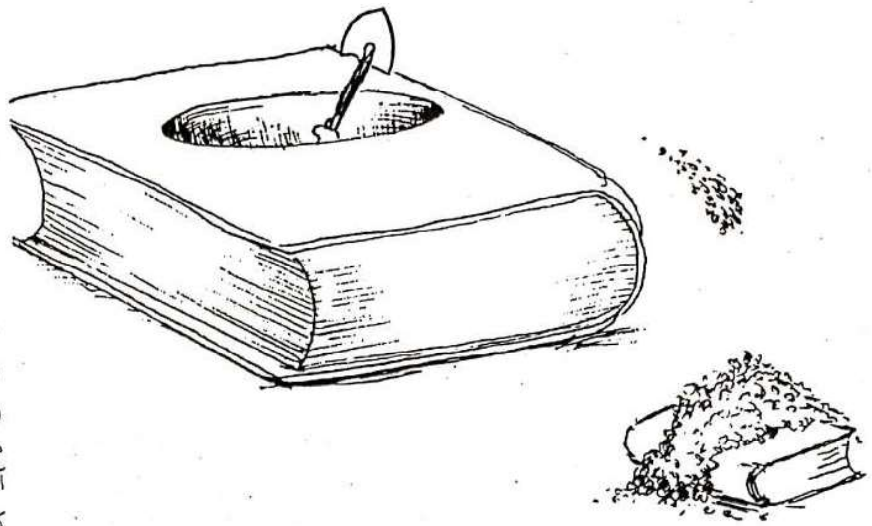
بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

مشک آن است که خود ببوید

□ محمدجواد خاوری

غرض از نوشتن این یادداشت کوتاه نه جواب‌دادن به جوابیهٔ جناب آذرخش است و نه دفاع از خود، بلکه توضیح چندی است به جناب ایشان فقط از باب این‌که «دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش»

۱ ـ چنان‌که خود جناب آذرخش در ابتدای



جوابیه فرموده‌اند، نقد عرصهٔ ارزیابی ارزش‌ها و کاستی‌های یک اثر است، نه حربه‌ای برای تصفیه حساب‌های شخصی. منتقد داور است و داور باید فرد سالم و بی‌غرضی باشد. چنین تعریفی از نقد و منتقد، می‌تواند در بالندگی و رشد یک اثر مفید و مؤثر باشد. متأسفانه در جامعهٔ ما، نقد به مفهوم تعریف‌شده بسیار کم بوده. زیادتر تعریف چشم‌بسته به خاطر گل روی صاحب اثر بوده است. در جامعه‌ای که نویسندگانش معدودند و همه همدیگر را رو در رو می‌بینند و رودربایستی دارند، بعید نیست که تعارف و تملّق از روابط روزمره به نقد هم سرایت کند. آن وقت منتقد یا نان به قرض می‌گیرد یا نان قرضی را پس می‌دهد. بعلاوه، از آن‌جا که در شهر کوران یک چشمه پادشاه است، هر اثر ضعیف و علیلی هم که خلق می‌شده غنیمتی به حساب می‌آمده که پاس حرمتش واجب بوده. به این جهت است که عادت به تملّق شنیدن کرده‌ایم. فکر می‌کنیم که مخلوق‌مان کامل و زیباست، به حدی که اگر یک نفر بیاید و بگوید «بالای چشمت ابروست» ابرو در هم می‌کشیم که «من چه هیزم تری به تو فروخته‌ام؟» بابا، نویسنده یک طفل نادان نیست که نیاز به تعریف و تشویق داشته باشد. نویسنده نه تنها عاقل است که عاقل‌تر است و بیش از هر کس دیگر، مصلحت خود را می‌داند.

۲ ـ نویسنده باید سعی کند هرچه هنر و کمال دارد، در وجود اثرش بگنجاند، تا خود اثر بتواند در کشاکش دهر و فراز و فرود زمانه گلیمش را از آب بکشد. شما وقتی اثری را ارائه می‌کنید، گویا فرزند بالغ و رشیدی به جامعه عرضه کرده‌اید که قدرت ادارهٔ خود را دارد. دیگر باید نیازی نباشد که شما هر لحظه مثل مادرهای احساساتی برایش آه از جگر سر دهید و هرجا پا پیش گذاشته، سینه خراش دهید. اگر مخلوق‌تان شایستگی و توانایی داشته باشد، خود از خود دفاع می‌کند، بدون این‌که نیازی به پادرمیانی شما داشته باشد و اگر نتواند از خود دفاع کند، پس باور کنید که ضعیف، ناتوان و علیل است. در آن صورت پادرمیانی شما هم دردی را دوا نمی‌کند، هم از آن جهت که شما همه جا با اثرتان نیستید و هم از آن جهت که دفاع شما تأثیری در بهبود وضع مخلوق‌تان ندارد.

۳ ـ آنچه عمدتاً در جوابیه به آن تکیه شده، تحلیل و تفسیر دو شخصیت از شخصیت‌های داستان یعنی شیخ مفتاح و امام جدید است. من می‌خواهم بگویم که این دو شخصیت در داستان سخنانشان را گفته‌اند و خود را معرفی کرده‌اند. من خواننده هم آن‌ها را با همان تعریف می‌شناسم، نه آنچه صاحب اثر در توضیح جداگانه تفسیر و تعریف کند.

اما این‌که شیخ مفتاح و ملّا امام دو شخصیت است نه یکی، حق با شماست، چون شما نویسنده‌اش هستید و بیشتر از هر کس دیگر آگاه به تعدادشان. امّا این را بدانید که من دوبار کتاب را خواندم و نفهمیدم که شیخ مفتاح و ملّا امام یک نفر است یا دو نفر. این کوتاهی بیشتر از آن‌که ناشی از ضعف درک و حافظهٔ من باشد، ناشی از ابهام اثر است. ممکن است ضعف درک یا حافظه من در این ابهام تاثیر داشته باشد، امّا این برای نویسنده هشداری بر عدم توفیقش در پرداخت خواهد بود. گیریم که شیخ فتاح و ملّا امام دو شخصیت باشند، مشکل آوار شب به کلی حل است؟ با سوراخ دیگر چه می‌کنید؟

۴ ـ امّا دربارهٔ مشکلاتی که در بحث نامهٔ مصطفی مطرح شد، من نیز چون شما معتقدم که مشکلات و مصایب مهاجرین بیشتر از آنچه است که گفته شده. امّا جهان داستان با جهان واقعیت فرق می‌کند. چگونگی ذکر این مشکلات در این داستان باور کردنی نیست. آخر مشکلات ۱۵ سال مهاجرت را با فهرست کردن آن‌ها که نمی‌توان باور کردنی جلوه داد. شما از منظر یک محقق که حرف نمی‌زنید تا هرچه آمارتان بلندتر باشد، بهتر باشد. شما داستان نوشته‌اید و در داستان، چنین کلی‌گویی و فهرست‌نویسی را نمی‌توانیم بپذیریم. نقش یک اثر تحقیقی ممکن است اطلاع‌رسانی باشد، امّا نقش یک اثر هنری بیش از هر چیزی تأثیرگذاری است. صرف ارائهٔ چند نامه یا فهرست مفصّلی از مشکلات، قلب ما را نمی‌شکند. باید این مشکلات در فرایند داستانی نشان داده شود تا ما ببینیم و حس کنیم. در غیر این صورت البته که اغراق‌آمیز به نظر می‌آید. تکیهٔ ما بر اطلاعات خارجی خواننده هم درست نیست. این‌که بگوییم چون خواننده بر مشکلات متعدد مهاجرین واقف است پس هرچه ما قطار می‌کنیم باور می‌شود، قابل قبول نیست. نویسنده باید دنیای داستانش را آن طور که باید و شاید بسازد، با تمام لوازم و معلوماتی که مورد نیاز است. قرار نیست که داستان آوار شب را فقط افغانی‌ها بخوانند، آن‌هم در همین برهه‌ای از زمان. فرض بر این است که این کتاب را دیگران در گوشه و کنار دنیا و آیندگان نیز می‌خوانند. آن‌ها دیگر اطلاعات خارجی ندارند، مثلاً مهاجر نیستند که بگویند: «درست است، مشکلات مهاجرین همان چیزهایی‌اند که در نامهٔ مصطفی آمده است. ما خود دیده‌ایم.» آن‌ها باید مشکلات را در کتاب ببینند و حس کنند تا باور کنند. کاری که در کتاب آوار شب نشده است.

به هرحال وجود جناب آقای آذرخش غنیمتی است برای جامعهٔ ما و ما توفیق روزافزون ایشان را از خداوند بزرگ خواهانیم.