محمد مختاری

نواندیشی از نگاه شعر معاصر

چشم مُرکّب

انتشارات توس
«۵۱۹»

چشم مرکب

(نواندیشی از نگاه شعر معاصر)

محمد مختاری

مختاری، محمد، ۱۳۲۱ ـ ۱۳۷۷.
چشم مرکب (نواندیشی از نگاه شعر معاصر) / ۱۶۸ ص.
ISBN 978-964-315-518-6

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
۱. شعر فارسی ـ ـ قرن ۱۴ ـ ـ تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. عنوان: نواندیشی از نگاه شعر معاصر.

۵چ۳م / PIR۳۸۱۱ ۸فا۱/۶۲۰۹
کتابخانه ملی ایران ۷۸م ـ ۱۲۷۶۰

چشم مرکب

(نواندیشی از نگاه شعر معاصر)

محمد مختاری
حروف‌نگاری و صفحه‌آرائی: توس
چاپ دوم، زمستان ۱۳۹۳
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: پردیس دانش
قیمت: ۱۱۰۰۰ تومان

شابک ۶ـ۵۱۸ـ۳۱۵ـ۹۶۴ـ۹۷۸ ISBN 978-964-315-518-6

کلیهٔ حقوق چاپ و انتشار این اثر به‌هرصورت محفوظ و مخصوص انتشارات توس است.

دفتر مرکزی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، بن‌بست پورجوادی، شماره ۵ـ تلفن: ۶۶۴۹۱۴۴۵
مرکز فروش: خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، پلاک ۱۷۸ ـ تلفن: ۶۶۴۶۱۰۰۷
نشانی اینترنتی: www.toospub.com پست الکترونیک: info@toospub.com

فهرست

دیباچه ۵
گاه‌شمار زندگی و آثار محمد مختاری ۹

چشم مرکب (نواندیشی از نگاه معاصر):
یادداشت ۱۳
چشم مرکب ۱۷
گوناگونی و ناهمگونی ۳۷
شعر و اندیشه سیاسی ۵۳
سنخ‌شناسی زبانِ ستیز ۸۱
معاصر بودن (شعر و بصیرت فرهنگی) ۱۰۳
ابداع و گسترش یا تولید و مصرف شعر ۱۳۹
ساخت تأمل ۱۵۱

دیباچه

«... پس بنویس، بنویس آنچه اکنون می‌گذرد در شأن کیست؟ و آنچه از این معنا بازمی‌یابیم شایستهٔ کدام الفاظ است؟ بنویس روی خاک به اندازهٔ ستاره گام‌هایی روان بوده است و هم‌چنان روان است و این زمین به گام‌های فرومانده نیز می‌اندیشد و اندیشیده است و حافظه‌اش هم‌چنان می‌انبارد و می‌انبارد و خطی می‌شود درفرصت شهاب که سنگ از ستاره‌های فروریخته به نجوا می‌افتد با سنگ یا استخوان که فرو می‌رود در خاک و ذره ذره حکایت را بازمی‌گوید... »*

محمد مختاری، شاعر و متفکر آزادی‌خواه، به‌عنوان یک نویسنده و مستقل از فعالیتهای خاص احزاب و سازمان‌ها و گروه‌های سیاسی، و از دیدگاه چپ منتقد؛ برای آزادی اندیشه و بیان و علیه «فرهنگ سلطه» و «تقلیل زبان به ابزار نظارت بر انسان و اشیا» مبارزه می‌کرد. به بررسی و نقد عمیق «ساخت استبدادی ذهن» و «فرهنگ حذف» می‌پرداخت و به «درک حضور دیگری»، «بازخوانی فرهنگ» و «تمرین مدارا و ذهنیت انتقادی» فرا می‌خواند.

---

*- اشعار، جمله‌ها و عباراتی که با حروف ایرانیک چاپ شده‌اند برگرفته از آثار محمد مختاری‌اند.

او نیز همراه دیگران در موقعیتی زیست که خودش نام «موقعیت اضطراب» بر آن نهاده بود. موقعیتی که در آن «باید شاهد ضایعات شتابناک این پیکر فرهنگی بود که می‌خواهد با اندام‌هایی بی‌قرار و پراکنده برقرار بماند؛ یا آسیب پی‌درپی اندام‌ها را در آثار و دستاوردها ترمیم کند. آن هم آثاری که خود گرفتار مشکلات مشابه‌اند، مشمول ممیزی و مهجوری‌اند، و از دسترس مخاطبان به‌دورند.»

شعر او نیز در همین موقعیت و با تأمل بر این ضایعات سروده شد. از نظر او «هرگاه آدمی یا ابعادی از هستی او حذف می‌شوند، شعر و هنر که حضورشان موکول به آزادی است، در پی حفاظت از ارزش‌های بشری و پایداری آدمی در راه آزادی بوده اند.» و «در چنین موقعیتی است که شعر و حیثیت انسانی چنان درهم گره می‌خورند که به مهم‌ترین نمود پایداری در برابر هجوم عوامل غیرانسانی بدل می‌شوند.»، هم‌چنان که در زندگی و سرنوشت و شعر او نمودار بود.

«داسی فرود آمده بود و صدای خاک را می‌درود
آن کس که صبح
از خانه درمی‌آمد
رؤیای مردگان را با خود می‌برد
آن کس که شب به خانه در می‌آمد
رؤیای مردگان را باز می‌گرداند...»

او با فاجعه و در فاجعه می‌زیست. شعر برای او، تبلور حساسیت و دقت و تأمل در فاجعه بود و شاعر، «زادهٔ اضطراب جهان»، یا چنان که ویتسلاونزوال می‌گوید: «با سرنوشت مصیبت‌های جهان پیوسته.»

سال‌ها این‌چنین در تهدید و حذف و طرد زیست. سال‌ها در فاجعه و با دوازدهم آذر هفتادوهفت زیست:

«اگر هم‌اکنون مردی از راه بماند
و رو به آفتاب که دارد غروب می‌کند
دراز به دراز بیفتد
چه پیش خواهد آمد جز این که چند روزی
در سردخانه‌ای بماند
و کاغذی و خودکاری
تنها در جیبش بیابند
که هیچ چیزی از این دنیا را معنا نمی‌کند...»

و روز هژده آذر که او را همان‌جا یافتم، روی چهره‌اش که به عادت تأمل شکل گرفته بود، لبخند خفیفی گوشهٔ لب را پایین می‌کشید. به قول آخماتوا «زمانه‌ای بود که تنها مردگان می‌توانستند لبخند بزنند / خشنود از آرامش خویش...» و دوستی که هم‌راهم بود از سردخانه بیرون دوید و جیغ می‌زد که محمد مختاری را هم کشتند...

شاعر را خفه کردند. و شرح این‌ها را او خود نوشته است:
«دستی به دور گردن خود می‌لغزانم
سیب گلویم را چیزی انگار می‌خواسته است له کند
له کرده است؟
در کپهٔ زباله به‌دنبال تکه‌ای آینه می‌گردم
چشمم به روی دیواری زنگاربسته می‌ماند
خطی سیاه و محو نگاهم را می‌خواند:

«آغاز کوچه‌های تنها
و مدخل خیابان‌های رسوا
تف کرده است دنیا در این گوشهٔ خراب
و شیب فاضلاب‌های هستی انگار این‌جا
پایان گرفته است.»
باد عبور سالهایی کز این‌جا گذشته است اندامم را می‌برد؛
و سایه‌ای کرخت و شرجی درست روی سرم افتاده است
دستی به‌سوی سایهٔ دیگر دراز می‌شود
و محو می‌گردد
در سایهٔ جرثقیلی زنگ‌زده
و حلقهٔ طنابی درست روی سرم ایستاده است.

شرح این‌ها را و شرح این طناب را که قرن‌ها لای انگشت‌های نحس و لزج جلادها وول خورده است و شرح آنچه را که بر ما گذشته، او خود در میراثی که برجای گذاشته، نوشته است و می‌دانم که بازنوشته می‌شود و نیز نوشته می‌شود که نام محمد مختاری، در کنار رفیق هم‌راهش محمدجعفر پوینده به فهرست درخشان نام‌های شاعران و متفکرانی افزوده شد که تعصب و خشونت استبدادی، در طول تاریخ و در سراسر جهان، حضور روشنگرشان را تاب نیاورده است.

سیاوش مختاری

فروردین ۱۳۷۸

گاه‌شمار زندگی و آثار محمد مختاری

۱۳۲۱	یکم اردیبهشت، محمد مختاری در مشهد به دنیا آمد.
	تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در مشهد گذراند.
	سپس وارد دانشگاه فردوسی شد و در سال ۱۳۴۸ در رشتهٔ ادبیات فارسی فارغ‌التحصیل شد.
۱۳۴۶ـ۱۳۵۱	انتشار اشعار در مجلات نگین و خوشه و همکاری با مطبوعات دیگر.
	انتشار ترجمهٔ واقع‌گرایی و داستان بلند از جان آپدایک.
۱۳۵۱	با مریم حسین‌زاده، نقاش، ازدواج کرد و حاصل این ازدواج دو پسر به‌نام‌های سیاوش و سهراب است.
۱۳۵۲	فعالیت خود را در بنیاد شاهنامهٔ فردوسی آغاز کرد و پس از مدتی به عضویت هیأت علمی این بنیاد درآمد.
۱۳۵۶	انتشار مجموعهٔ شعر قصیده‌های هاویه.
۱۳۵۶	انتشار مجموعهٔ شعر بر شانهٔ فلات.
۱۳۵۷	انتشار مجموعهٔ شعر در وهم سندباد.
۱۳۵۸	انتشار مجموعهٔ شعر شعر ۵۷.
	تدریس در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک تا سال ۱۳۵۹ (انقلاب فرهنگی).
	همکاری فعال در نشر جنگ ادبی بیداران.

۱۳۵۹ دبیر کانون نویسندگان ایران تا سال ۱۳۶۰.
همکاری با کتاب جمعه.

۱۳۶۰ گردآوری مجموعهٔ شعر بهار و واقعه، که در گرفتاری سال ۱۳۶۱ از میان رفت.

۱۳۶۱ در ماه آذر دستگیر و زندانی شد.
حکم انفصال دائم از کلیهٔ خدمات دولتی برای او صادر شد.

۱۳۶۳ زمانی که او در زندان بود، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، کتاب داستان سیاووش از شاهنامه را که توسط او تصحیح انتقادی شده بود، با حذف نام محمد مختاری و تنها با ذکر نامش در مقدمهٔ کتاب به چاپ رساند.

۱۳۶۳ آزادی از زندان.

۱۳۶۴ ـ ۱۳۶۶ سُرایش منظومهٔ ایرانی.

۱۳۶۵ ـ ۱۳۶۸ سُرایش و گردآوری اشعار مجموعهٔ خیابان بزرگ، که از سه بخش تشکیل شده است:
اول شعرهای سال‌های ۵۸ تا ۶۱ که بسیاری از آن‌ها در نشریه‌های گوناگون همان ایام به چاپ رسیده است.
دوم شعرهای ۶۴ـ۶۱ که بخشی از سروده‌ی زندان است و بخشی شعرهای جنگ.
سوم شعرهای سال‌های ۶۸ ـ ۶۵.

۱۳۶۵ ـ ۱۳۷۰ سُرایش شعرهای مجموعهٔ سحابی خاکستری.

۱۳۶۵ عضویت در شورای نویسندگان مجلهٔ دنیای سخن به مدت سه سال. همکاری با مطبوعات دیگر.

۱۳۶۸ سُرایش شعر بلند آرایش درونی در ده بخش.
انتشار منظومهٔ ایرانی.
انتشار حماسه در رمز و راز ملی.
۱۳۶۹ انتشار اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی).
۱۳۷۱ عضویت در شورای نویسندگان مجلهٔ تکاپو.
انتشار زادهٔ اضطراب جهان (ترجمهٔ ۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی).
۱۳۷۴ ـ ۱۳۷۱ سُرایش شعرهای مجموعهٔ وزن دنیا.
۱۳۷۱ تألیف کتاب هفتاد سال عاشقانه (آنتولوژی شعر عاشقانهٔ معاصر ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۷۰).
۱۳۷۲ انتشار انسان در شعر معاصر (نقد و تحلیل ادبی).
۱۳۷۳ انتشار تسوتایوا (ترجمهٔ زندگی‌نامه).
۱۳۷۴ انتشار برگ گفت و شنید در کانادا (مجموعهٔ سخنرانی‌ها دربارهٔ شعر و ادب و فرهنگ).
۱۳۷۵ انتشار آخماتوا (ترجمهٔ زندگی‌نامه).
۱۳۷۶ انتشار نیما و شعر امروز در کتاب ری‌را.
انتشار مایاکوفسکی (ترجمهٔ زندگی‌نامه).
انتشار ماندلستام (ترجمهٔ زندگی‌نامه).
شروع کار روی طرح مجموعهٔ کتاب‌های شاعران معاصر ایران، که تنها مجلدهای مربوط به آتشی، کسرایی و رؤیایی به انجام رسید.
آماده‌سازی کتاب چشم مرکب (نواندیشی از نگاه شعر معاصر) برای چاپ.
۱۳۷۷ انتشار تمرین مدارا (مجموعهٔ مقالات فرهنگی،

اجتماعی، سیاسی).

۱۳۷۷ بعدازظهر روز پنج‌شنبه دوازدهم آذر توسط مأموران وزارت اطلاعات ربوده شد و به قتل رسید.

محمد مختاری در تدوین و انتشار متن ۱۳۴ نویسنده و از سرگیری فعالیت کانون نویسندگان ایران نقش فعالی داشت. چند بار طی سال‌های اخیر به‌طور انفرادی یا همراه نویسندگان دیگر ربوده شده بود و مأموران وزارت اطلاعات او را به خاطر نوشته‌هایش و فعالیتش در کانون نویسندگان تهدید کرده بودند. در ماه مهر ۱۳۷۷ به همراه پنج نویسندهٔ دیگر که عضو کمیتهٔ تدارک و برگزاری مجمع عمومی کانون نویسندگان ایران بودند به دادسرای انقلاب احضار شده بود.

در پانزدهم دی ۱۳۷۷ وزارت اطلاعات با صدور اعلامیه‌ای دخالت عناصر آن وزارت‌خانه را در قتل محمد مختاری تأیید کرد.

یادداشت

چشم مرکب به اعتبار سرگذشت و سرنوشت شعر در فرهنگ معاصر، دنبالهٔ کتاب «**انسان در شعر معاصر**» است. هر دو کتاب به حوزهٔ بازخوانی فرهنگ اختصاص دارند. نقطهٔ عزیمت هر دو شعر است. اما چشم‌انداز هر دو درک مبانی و مظاهر ذهنیت و معرفت گذشته و اکنون ماست. با این‌همه اگر چند مسألهٔ اساسی آن دو را از هم جدا نمی‌کرد، می‌شد **چشم مرکب** را جلد دوم ***انسان در شعر معاصر*** نامید:

انسان در شعر معاصر، ضمن طرح مبانی نظری سنت و نو، بیشتر به سابقه و پیش‌زمینهٔ تاریخی و فرهنگی پرداخته بود. اما چشم مرکب به عملکرد این دوره اختصاص دارد. آن کتاب از راه شعر و اندیشهٔ چند تن از شاعران برجستهٔ معاصر، به نقد و بررسی فرهنگ می‌پرداخت، اما این یک از طریق اندیشه و عملکرد کلی شعر، موضوعها و محورهای عمومی آن، در پی این مقصود است. اولی به حوزهٔ معرفت‌شناسی شعر بسنده کرده بود، اما دومی بحث را در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، به‌ویژه در طریق ساخت‌یابی شعر معاصر، نیز پی می‌گیرد. و سرانجام اینکه اگر اولی حضور و سلطهٔ سنت را در عملکرد

شعر نو به محک می‌زد، دومی فاصله‌گیری از سنت و نفی سلطهٔ گذشته را در شعر امروز مبنای خود کرده است. و چگونگی نواندیشی و نوذهنی معاصر را در وانهادن ساختهای ذهنی و فاصله‌گیری از ساختهای استبدادی بیان بررسی می‌کند.

التقاط و آمیختگی‌های ارزشی و گرایشی و روشی که در گذر از سنت‌گرایی به نوآوری پدید آمده، و بعضی از آنها ناگزیر نیز بوده است، مشکل بزرگ فرهنگ ما در دورهٔ بحرانی صدساله است. اگر بررسی و نقد این مشکل، کار اندیشمندان و منتقدان و پژوهشگران فرهنگی و اجتماعی و سیاسی است، درگیری با آن نیز، در جستجوی راه بیرون‌شد از آن، وجههٔ همت شاعران و اهل هنر بوده است.

شعر معاصر ما یکی از پیشروترین عرصه‌های نواندیشی و نوذهنی معاصر ماست. همچنان‌که از لحاظ هماهنگی با نوخواهی‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی نیز از موقعیت ممتازی برخوردار بوده است. اغلب شاعران برجستهٔ دوران‌ساز ما، خود از پیشروان نقد و نظر بوده‌اند. از این بابت نیز به‌ویژه پیش از انقلاب، تشخص ویژه‌ای در قبال هنرهای دیگر داشته‌اند. بسیاری از هنرمندان در رشته‌های دیگر، غالباً از آنان مدد می‌گرفته‌اند، و مباحث نوآورانه را در آثار و اندیشه‌های آنان می‌جسته‌اند. شعر دوران ما همیشه پیش‌تر از دیگر هنرها الفبای نوآوری را دریافته است. البته پس از انقلاب، تنوع و گسترش امیدوارکننده‌ای در اقبال به هنرهای مختلف پدید آمد، وگاه تصور می‌رفت که شعر و نقد ادبی تحت‌الشعاع فعالیتها و برخورداریهای نظری دیگر قرار گیرد؛ اما باز هم نقد و نظریهٔ ادبی به‌صورت نقطهٔ عطفی در نوذهنی و نواندیشی متبلور مانده است. به‌ویژه که در ایام اخیر مباحث مربوط به همخوانی و هم‌سرنوشتی فلسفه و ادب، در فرهنگ و اندیشهٔ جهانی، به اهمیت بیشتر این معنا یاری کرده است.

آنچه کارکرد نوآورانهٔ شعر را در دوران ما درخور توجه خاص می‌کند، آمیزه‌ای است از مسائل بسیار حساسی که با موقعیت ملی و جهانی خود ترسیم می‌شود. در این موقعیت چند جنبهٔ مشخص قابل تأمل است:

۱ـ «نقد عقل» در این دوران پیش‌زمینه‌ی زیبایی‌شناسی فراهم آورده است، که هنرها از جمله شعر را نیز به‌صورت ابزار کشف هستی می‌نگرد، و یاور «خرد» می‌شناسد. و انتظار دارد که خرد در تعدیل معنوی خود به راه انعطاف و تواضعی همساز با زیبایی‌شناسی درآید.

۲ـ شعر در بُعد جهانی، در قبال ابتذال فراگیری که از فرهنگ انتظار سرگرمی دارد به مقاومت می‌پردازد و در بُعد ملی با انتظاراتی مقابله می‌کند که سنت مسلط، به‌ویژه در وجه سیاسی به آنها دامن می‌زند.

در بُعد جهانی از هنر خواسته می‌شود که به ارضای آشفتگی‌یی بپردازد که بر سلیقهٔ روزمرهٔ دوستدارانش حاکم است. در بُعد ملی، بازگشت به سنت و عدول از کارکرد و تعطیل نوآوری، به اقتضای موضوعهای سیاسی و ایجابهای تبلیغی از شعر طلب می‌شود. در حقیقت در هر دو بُعد جهانی و ملی، هنر را در تولید انبوه، در جهت پاسخ به مصرف روزمره، می‌طلبند و در «تقلیل زبان» آن می‌کوشند؛ منتها هر یک از طریقی و با تمهید و توجیهی. یکی با تعطیل آرمان، و دیگری با تأکید بر نوعی از آرمان، شعر و هنر را از خودبودن و خودماندنش به دور می‌خواهند. به‌همین سبب نیز پژوهش هنری و ادبی از دو سو تهدید می‌شود. هم از سوی سیاستهای فرهنگی، و هم از سوی بازار نشر. این دو انگار نمی‌خواهند از پای بنشینند مگر آنکه شعر و هنر به انحلال رسند.

۳ـ موقعیت پس از انقلاب و فوران فضای تصویری درد و آرزو، آن چیزی را از شعر و هنر طلب می‌کند که پیش از انقلاب بر این منوال نبود.

بدین ترتیب شعر و هنر، هم دچار بحران انحلالند و هم درگیر با بحران رشد. شعر از یک سو در سخت‌ترین و تأسف‌بارترین وجه از موقعیت، دچار

محرومیت و مواجه با سد و مانع و تحمیل و حذف است؛ و از سوی دیگر، در حساس‌ترین وجه از موقعیت، درگیر با تحولی است که ضرورت دوران است. این خود زایش دردناک نو از دل موقعیتی فرساینده و از پای درآورنده است. از این‌رو جا دارد که عملکرد، چشم‌انداز و دستاورد شعر معاصر، در این نوخواهی و نوآوری بهتر ادراک شود. چاره‌اندیشی شعر در این درگیری و گرفتاری، چاره‌اندیشی برای بحرانی است که اکنون از همه سو به حل آن امید بسته‌اند. شعر البته پاسخ بحران نیست. اما برای درگیر شدن با بحران، جسارت و بلندپروازی متناسبی دارد که خاصیت هنر است. زیرا نوخواهی، کارکرد دوره‌ها و موقعیت‌های بحرانی است.

این کتاب با چنین چشم‌اندازی، و به سهم کوچک خود، بر آن است که در چنین راهی گام نهد، و از پرتوی که شعر بر آن می‌افکند، نماهایی از نواندیشی معاصر را ارائه کند.

چشم مرکب

انقلاب ذات ما را عریان کرد. یکباره مواجه شدیم با فوران فضایی که ما را احاطه کرده بود. حجاب از همه چیز این هستی تاریخی و فرهنگی برداشته می‌شد تا هرچه در اندرون بود بیرون بریزد. هرچیز متجانس و نامتجانس، هر جنبهٔ دیرینه و نو، هر پدیدهٔ همخوان و ناهمخوان با دیگری، هر رفتار و کردار و پندار و گفتار نهادی‌شده و ناهمزمان، در این فضای تصویری فراگیر، با شتابهای گوناگون، چشم را در خود فرو می‌برد، و خود در آن فرو می‌رفت، و نشان می‌داد که چه چیزها که بوده‌ایم و نمی‌دانسته‌ایم. چه مجهول بزرگی بوده‌ایم و خبر نداشته‌ایم.

پیش از آن، نه زندگی بدین‌گونه در فوران بود، و نه مرگ بدین گستردگی تجربه می‌شد. نه تمام درون ما بر ما آشکار بود، و نه تمام بیرون در دسترس بود. چشم غالباً در عرصه‌ای معین، یا به گونه‌ای معین می‌دید.

از این‌رو این‌گونه تهاجم همه‌سویه، پیش از هر چیز، چشم را به حیرت می‌افکند. چشمها نخست به سیاهی می‌رفت. اما فوران تصویری موقتی نبود. ناگزیر باید به واقعیتش اذعان می‌کردیم. اگرچه دیدن و دریافتنش نه از

همه کس ساخته بود، و نه میل همه کس بود.

کم‌کم آنچه بر ما می‌گذشت ناگزیرمان می‌کرد که هم زاویه‌های دید را عوض کنیم، و هم به نوع دیگری از دیدن بگراییم، و هم بیشتر و دقیق‌تر ببینیم. ببینیم که‌ایم و چگونه‌ایم و کجاییم و چرا این گونه‌ایم؟ دریابیم که به‌راستی مسأله چیست؟ یا مشکل کدام است؟

پیش از این البته مسألهٔ هویت در سطح برخی از متفکران جامعه مطرح شده بود. برخی کتابها و مقالات نیز به فترتی پرداخته بودند که پدید آمده بود. فترتی که هم ما را از خودمان جدا کرده بود، و هم از آنچه باید بشویم بازمان داشته بود. رابطهٔ فرهنگ خودی و فرهنگ بیگانه، اخذ تمدن فرنگی، آنچه خود داشته‌ایم، برخی از مشخصات شرقی بودن و غربی بودن، درآمیختگی یا تقابل با هم، کم و بیش به بحث درآمده بود. در این میان جنبش گسترده، رمانتیک، کلی‌نگر، و منفی ضد غرب‌زدگی، اساساً از موضع سنت و صیانت خویش، در مواجهه با تمهیدات و سیاست‌گزاریهای همه‌جانبه‌ای بود که جامعه را به موقعیتی شبه‌مدرن و وابسته می‌راند. بازگشت به خویش، معنویت شرقی، سنت اشراقی و غیره، ضمن نفی بیگانه، از نوعی شیفتگی به آنچه خود بوده‌ایم حکایت داشت. آنچه در این گرفتاری مکتوم می‌ماند، چیستی فرهنگی و چگونگی تاریخی خود ما بود که کمتر به پرسش کشیده می‌شد. تنها توجه به هجوم بیگانه نبود که ما را از نگاه انتقادی به خویش بازداشته بود. بلکه نوعی مخالفت سنتی با نوآوری و تجدد نیز از موضع‌مان استشمام می‌شد. ضمن اینکه آن خویشتنی هم که بازگشت به آن فراخوان داده می‌شد، معلوم نبود که چه بود. چون به‌درستی دیده نشده بود. تنها مؤلفه‌هایی کلی از حقانیت قطعی و خیر مطلق آن تبلیغ می‌شد. با انقلاب بود که بازیافت خویش موکول به دیدن همه‌جانبهٔ خویش شد.

تحلیل سیاسی

نخست تحلیلهای سیاسی بدین مهم گراییدند. یا که همگان از چشم سیاست و سیاستگران و فعالان سیاسی دیدند. چرا که نگاه آنها، هم با دید گذشته هماهنگ بود و هم فضای تصویری منفجر شده در نمودها و فورانهای آغازینش نمایانگر سیاست بود. ضمن اینکه سیاست همه کارهٔ جامعه هم شده بود. همه‌جا ایستاده بود مثل دانای کل. پاسخ می‌داد. تحلیل می‌کرد. به امر و نهی و هدایت می‌پرداخت. با هر درونی درمی‌افتاد. با هر بیرونی درگیر می‌شد. بی‌آنکه با این بیرون و آن درون به‌درستی آشنا باشد. زبانش به‌سبب اعتمادی که هنوز بود گشاده بود.

اما گرفتاری‌های روزمره چندان بود، و حوادث و وقایع نیز چنان پی‌درپی و با ابعاد باور نکردنی رخ می‌داد که مجال فرورفتن در این ذات را از سیاست و گروه‌بندیها و جهت‌گیریهایش سلب می‌کرد. همچنانکه پیش از انقلاب نیز مشکلات و موانع دیگری این مجال را از فعالان سیاسی گرفته بود. یعنی دیکتاتوری مانع از آن شده بود که شناخت ضرور و درک همه‌جانبه و مستمری از جامعه و فرهنگ ما پدید آید. تحلیلهایی که برای «ساخت» جامعه از سوی گروه‌های سیاسی ارائه می‌شد، خود گویاترین نشانهٔ این ناآشنایی، یا ندیدن همه‌جانبه بود. هر یک گوشه‌ای یا مشخصه‌ای از واقعیت را مبنای تحلیل ساختی خود کرده بود، و چه بسا که در آن برداشت و بررسی نیز محق بود. اما هستی ما تنها در همان بُعد خلاصه نمی‌شد. آن بود و چیزهایی بسیار فراتر از آن نیز بود. جمعبند سیاستها معمولاً فشرده‌ای بود از تکه یا لایه یا مشخصه‌ای که توانسته یا خواسته بودند ببینند. این نمی‌توانست با تأمل در کل این هستی ناموزون لایه‌درلایه یکی باشد. این جمعبندها معمولاً بایدها و نبایدها، خواستها و ذهنیتهایی را دربرمی‌گرفت که غالباً بر ارزشهای معین و از پیش‌پذیرفته‌ای مبتنی بود. پس طبیعی بود که چندان با این ذات عریان‌شده

هماهنگ نباشد، یا اصلاً با قد و قوارهٔ آن نسازد.

چشم سیاست غالباً از موضع خویش می‌دید. همان را هم می‌دید که می‌خواست. همان را نیز می‌یافت که کسب قدرت و حفظ و ادارهٔ قدرت ایجاب می‌کرد. از همه نیز مصرانه می‌خواست که از همان موضع او ببینند که حق مطلق است. یا همان بخشی را ببینند که مصلحت در دیدن آن است. پس حاصل این دیدارها بیشتر به حکایت آن فیل مثنوی می‌مانست که هر کس در تاریکی، دستی بر جایی از اندامش کشیده بود، و آن را به همان صفت که تصور کرده بود توصیف می‌کرد. پیداست که این‌گونه دیدن، دیدنِ فرهنگ نبود. این کار تبلیغات و سیاست بود که فرهنگ را هم برای خود می‌خواست. چشم هنوز به شیوهٔ قدیم می‌دید. به‌ویژه در سیاست که هنوز هم انگار در وجه مسلطش به همین شیوه می‌بیند. این در حالی بود که «دیده‌شدنیها» به شیوهٔ دیگری به رؤیت درآمده بود. مشکل همچنان این بود که چگونه می‌شود به این معما راه گشود؟

تجربه و خاطره

نزدیکترین وسیلهٔ دریافت هنوز از گذشته می‌آمد. مراجعه به تجربه‌ها و ارزشها و روش‌های دیرینه، تنها راه‌گشا قلمداد می‌شد. زیرا گذشتهٔ ما همیشه در خاطره‌ها تجربه می‌شده است. حتی الگوی آیندگی‌مان را نیز از خاطره می‌گرفته‌ایم. سنت همیشه ما را به سوی کسانی فرامی‌خوانده است که به اصطلاح یک پیراهن بیشتر از بقیه پاره کرده‌اند، یا مدعی‌اند که چنین کرده‌اند. پس به چشمهایی مراجعه شد که معمول بود به جای دیگران ببینند. یا تصور می‌شد که بیشتر از دیگران دیده‌اند، بی‌آنکه در چگونه دیدن آنها اندیشه شود. یا اصل موضوع و پدیدهٔ دیده‌شدنی مبنای برخورد باشد. این، هم در دسترس‌ترین وسیلهٔ دریافت پس از سیاست بود، و هم به سبب تجانس با

سیاست اهمیت می‌یافت. در جامعهٔ ما خاطره‌نویسی غالباً به پیشکسوتان و ریش‌سفیدان سیاست اختصاص داشته است. از دیگران چندان انتظاری نبوده که زندگی‌نامه بنویسند. این در حقیقت وجه دیگری از سیاست و قدرت بود که به گذشته بیشتر معطوف می‌شد. پس افشاگری خاطره‌پردازان و تجربه‌آرائی پیشکسوتان و رهنمودهای سردوگرم‌چشیدگان دربارهٔ گذشته و سابقهٔ امور آغاز شد. حتی به رمز و رازهای ساخته و پرداختهٔ «توطئه‌نگرانی» جذب شدیم که در پس هر پدیده و رابطه‌ای هزار دست پنهان را می‌توانند تصور کنند، اما بارها نشان داده‌اند که از اصل و علت و وضعیت خود پدیده غافل می‌مانده‌اند. حقانیت تجربه و پیشکسوتی کم‌کم تعمیم یافت، و نوشته‌های هر صاحب‌منصب نظامی، یا خودپدرخواندهٔ سیاسی، خدمتکاران سفارتخانه‌ها، واسطه‌های سیاست‌بازی داخلی و خارجی، دلالان معاملات و مقاطعه کاریهای دولتی، حاشیةالمجالس قدرتمندان و عمله‌واکرهٔ پدرسالاران و... به چاپ رسید. هر کس مدعی ارتباطکی با اندرون و بیرون رژیم سابق بود، یا به دلیلی یا در زمانی دستی از دور یا نزدیک بر آتش داشت، یا از این خطه گذشته بود، چیزی نوشت و ترجمه و منتشر شد. بر همین روال هر کس نیز زمانی به بهانه‌ای یا به تصادفی یا به آرزو و انتظاری از زیر سقف یا درِ حزبی، سازمانی، انجمنی گذشته بود، به نقل خاطرات و طرح نقش و سهم خویش در سرگذشت و سرنوشت ملی پرداخت. نسل خاطرات به راه افتاد تا نسل امروز را که می‌خواست با درک گذشته از گذشته بگسلد باز به میهمانی گذشته برد؛ و به جای اندیشیدن در اکنون به مزمزهٔ گذشتگی دلگرم یا سرگرم کند. حال آنکه مشکل اصلی ما این بود که گذشته چون بختکی بر وجود ما افتاده بود، و زیر بار سنگین‌اش له می‌شدیم. استبداد تنها در رأس هرم نبود که سرنگون شده باشد. بلکه کل هرم بود که برپا بود. و هرم کل فرهنگ سنتی پدرسالار بود، و مجموعهٔ نهادها و روابط و ساخت‌های «شبان ـ رمگی»اش بود.

پیداست که جامعه هیچگاه از خاطره و خاطره‌پردازی، و تجربهٔ گذشتگان و ریش‌سفیدان بی‌نیاز نیست. یادداشتهای روزانهٔ بسیاری از اهل فرهنگ و سیاست و اندیشه و هنر و علم و ادب، یکی از منابع غنی در شفاف ماندن روابط، و انتقال تجربه‌ها و بهره‌وری از دستاوردهای فردی و اجتماعی در جوامع دیگر بوده است. این خاطره‌نویسی‌ها و یادداشتهای گام به گام عامل مهمی بوده است در ادامهٔ راه، آن هم درست از گام آخری که برداشته می‌شده است. جامعهٔ ما از این بابت متأسفانه با فقر بزرگی روبه‌رو بوده است. تنها از دورهٔ مشروطه است که نمونه‌هایی از این اقدام ضرور در اختیار همگان قرار گرفته است، و به اسناد تاریخی و ملی ما مبدّل شده است. گسستهای تاریخی و تجربی ما پیوند و استمرار در انتقال تاریخی تجربه‌ها را نیز از هم می‌گسیخته، و مانع از آن می‌شده است که نسلها راه را از جایی بپیمایند که نسل پیش به پایان رسانده است. فرهنگ ما البته از بابت دیگری به تجربهٔ گذشتگان اهمیت داده است. سنت ما بر این بوده است که پیران درخشت خام همان را ببینند که جوانان در آینه می‌بینند. اما مشکل ما چیزی نبود که از ماهیت همین خاطره‌ها و پیرانگی خاطره‌پردازیها و زنهاروهشدارهای پدرسالانه نیز جدا و برکنار باشد. خاطره‌گزاری در جامعهٔ ما به رغم محسناتش، غالباً به محملی برای اثبات گذشته در برابر امروز، و یا اثبات خویش در نفی دیگران، یا ادامهٔ سیطرهٔ گذشته بر اکنون منجر می‌شده است.

بازخوانی و بازنگری تاریخ که ایجاب موقعیت و ضرورت امروز است، به معنی نقد همه‌جانبهٔ تاریخ، از جمله نقد تجربه‌ها و خاطره‌هاست. حال آنکه کمتر خاطره‌ای است که به نقد موقعیت خویش پرداخته باشد. مبنای این خاطره‌پردازیها و حتی خاطره‌سازیها بیشتر دعوت به گذشته بوده است تا عبرت از گذشته. ارزش خاطره‌گزاری یا خواندن گذشته در این است که اقدامی در جهت معاصر کردن گذشته باشد، نه آنکه معاصر را به گذشته بدل

کند. یا صرفاً به توجیه گذشته پردازد. در این خاطره‌پردازیها حتی ورطه‌ها و گسستهای پدیدآمده بین گذشته و اکنون نیز روشن نمی‌شده است، بلکه هر یک از آنها جزیره‌ای را در دل یک مجمع‌الجزایر پراکنده و نامتقارن ترسیم می‌کرده است.

ضمناً در جوّ جنجال‌آمیز و جدال‌انگیز سالهای آغازین انقلاب، هر نکته یا اشاره‌ای می‌توانست ذهنها را به پسلهٔ رابطه یا واقعه یا دستی پنهان متوجه کند. پس با توجه به سابقهٔ پرکشش تئوری «توطئه» در جامعهٔ ما، گوشه و کنایه به این و آن، بیشتر از اصل یک واقعه و واقعیت توجه‌برانگیز بود. این امر مشکل توطئه‌بینی را دوچندان می‌کرد. ابهام این اشاره‌ها و کنایه‌ها قابلیت تعبیر و تفسیر بسیار برای مخاطبان متجانس با خود فراهم می‌آورد. تأثیر اینها چندان بود که آینهٔ خاطرات را به صفحهٔ کدری مبدل کند تا کارآیی‌اش را در نمایش اکنون از راه تصویر گذشته، غالباً از دست بدهد. و در حقیقت دستخوش سیاست‌بازی و سیاست‌گرایی روزمره شود.

به‌هر حال ناشران و کتابفروشان برای این قبیل آثار، بازار آزاد، یعنی بازار سیاه نیز درست کردند. هر کس خاطره‌ای داشت، و تصور می‌کرد از واقعه‌ای با خبر است، به متمرکز کردن هستی تاریخی و اجتماعی و سیاسی ما بر آن واقعه می‌گرایید. چنتهٔ خاطرات از هم می‌گسیخت، و بعضی چیزها که در آن بود بنا به مصلحت فرو می‌ریخت! و مصلحت اساساً در گرو سیاست بود.

چند سالی چنین بود. اما آبی از این رویکرد گرم نشد. ضمن اینکه کار خاطره‌نویسان به مچ‌گیری از یکدیگر نیز انجامید، و آنچه مکتوم ماند اصل قضایا بود در کنار انبوهی از خاطره‌ها و خاطره‌سازیها که خود به موضوع پردامنه‌ای برای نقد و حلاجی مستقل بدل شده است و هنوز هم بر این انبوه افزوده می‌شود.

تاریخ و تقلیل چشمها

کم‌کم زندگینامه و سرگذشت و گزارش‌نویسی وضع خاص‌تری یافت. بعضی تاریخ را به طرح وقایع و داستانهایی اختصاصی دادند که هرچه بیشتر با گذشته و اکنون بی‌رابطه بود. حافظه‌های قدیمی و خاطره‌های قدیم‌تر تاریخ را به حاشیه‌های دوری از سرگذشتهای سیاسی کشاندند که کورسویشان به‌ندرت به امروز می‌رسید.

از سوی دیگر نوعی از تاریخ‌نگاری باب شد که با اقتضاهای روزمرهٔ قدرت سیاسی و نگاه ایدئولوژیکش همساز بود. تحلیل، اکنون به یاری تاریخی صورت می‌گرفت که یا تحریف می‌شد و یا از پشت عینک ایدئولوژی مسلط و ملاحظات سیاسی امروزین دیده می‌شد. پس بسیاری از چشمها به جای فراگشودن بر اکنون به گذشته‌ای خیره یا سرگرم می‌ماندند که از نو نوشته می‌شد. مخاطبان نیز به لمیدن بر آنچه نام تاریخ می‌گرفت فرا خوانده می‌شدند. این‌گونه گرایشها، خواسته و ناخواسته، تمهیدی بود برای آنکه حجابها دوباره فرو افکنده شوند. بسیاری از چشمها به فروبسته شدن میل کنند. آنان که می‌خواستند همه مانند خودشان ببینند، نمی‌خواستند دیگران هم ببینند. یا می‌دانستند که خیلی چیزها نباید دیده شود. پس دوباره به حجاب افکندن آغاز کردند. یا مانع از آن شدند که حجاب از همه چیز و همه کس، به‌ویژه از گذشته برگرفته شود. زیرا دیده‌شدن بسیاری چیزها، به حضور آنان آسیب می‌رساند. بهتر بود که خیلیها نبینند. تمهیدهایی لازم بود تا دیدن سخت‌تر شود. بغرنجی و موانع و سرگشتگی افزایش یابد. بر این اساس، گذشته دیگر قابل پیش‌بینی نبود. بلکه تابع مقدرات و انتظارات این نوع تاریخ‌نگاران و حامیان قدرتمندشان شده بود. بسته به اینکه اینان از کدام موضع به تعبیر گذشته می‌پرداختند، گذشته متفاوت می‌شد، و تاریخش بر همان وجه نوشته می‌شد. چنانکه تغییر سرگذشت مصدق و آیت‌اله کاشانی بنابراین مواضع

ایدئولوژیک و تعبیرهای پیروزمندانه مثال‌زدنی است. در این مواضع، تاریخ را به گونه‌ای می‌خواندند که به زخم خودشان بخورد؛ و به گونه‌ای می‌نوشتند که حقانیت امروزشان را برای هواداران نامطلع اثبات کند. به همین اقتضا مثلاً با تکیه بر موردی شاذ آن هم بی‌هیچ ضرورتی، از ملاصدرا چهره‌ای ضداستعماری پرداخته می‌شد، اما کسانی به ناحق نوکر اجنبی قلمداد می‌شدند. اعمال کسانی به کسانی دیگر منسوب می‌شد. کسانی از صفحهٔ تاریخ حک می‌شدند، و کسانی به‌جای آنان نقش برجستهٔ تاریخی می‌یافتند. اما این بار نخست نبود که گذشتهٔ ما با حذف و جعل و تحریف روبه‌رو می‌شد. در سابقهٔ ما تاریخ غالباً به‌همان‌گونه نوشته می‌شده است که حکومتگران و فاتحان اراده می‌کرده‌اند. ساسانیان کوشیدند از اشکانیان رد و اثری برجا نگذارند. دورهٔ رضاخانی، صبح کودتا را یکراست به شب آسیای یزدگر می‌پیوست. انگار نه انگار که در هزار سالهٔ فاصله حتی بسیاری چون خود او آمده‌اند و رفته‌اند. ساخت دیرینهٔ استبدادی، دیروز و امروز و فردای ما را بر یک روال و نسق می‌پسندیده است. پس واقعیت گذشته و اکنون را نیز تابع ذهنیت خود می‌خواسته است. بنابراین ذهنیت، به‌قول بنیامین، حتی مردگان نیز ایمن نبوده‌اند.

با این همه چشم یا باید به این واقعیت خو می‌کرد، یا که به درک همه جانبهٔ آن می‌پرداخت. پیداست که همهٔ چشمها از توان مشابه برخوردار نیستند. همیشه چشمی هست که خوکند یا در حقیقت از دیدن تن زند. در مقابل چشمی هم هست که نمی‌تواند نبیند. پس همچنان در هر موقعیتی گشاده می‌ماند. نسبت این دو نوع نیز الزاماً مساوی نیست. به همین سبب هرچه این روند تحریف و حذف ادامه می‌یافت، با تقلیل چشمها نیز همراه می‌شد. سرگذشت این‌دوره انگار سرگذشت بازشدن و بسته‌شدن چشمها بوده است. در هر مرحله نسبت چشمهای باز و چشمهای نیم‌بسته و چشمهای بسته، خواه از ناگزیری و خواه

به‌زور، تغییر می‌کرده است.

روند عادی‌سازی و عادی‌شدن اگرچه تلخ است، واقعیت نیز هست. از اینرو بسیاری کسان از فضای انفجاری تصویری کناره گرفتند. بسیاری از دیده‌ها به گونه‌های مختلف نفی و طرد و دفع شدند. حتی به همین سادگی نیز از همه بابت حذف شدند! بسیاری بار سفر بستند، یا از سر اجبار آوارگی و غم و غربت را بر گرفتاری یا سرگشتگی در خانه ترجیح دادند. بسیاری با آنچه می‌گذشت یا گذشته بود کنار آمدند. به راه اخت‌شدن افتادند. خوگرشدن آغاز شد. روند عادی‌سازی و عادی‌شدن و عادی‌دیدن ترویج شد. برای خیلیها مصلحت در همان‌گونه از دیدن بود که توصیه می‌شد.

با این همه آنهایی که آرام و قرار نداشتند، و جان بی‌تابشان نمی‌توانست ساکن بماند، همچنان بر هر سمت این فضا سر می‌کوبیدند. در هر تصویر چشم می‌دراندند. هر گوشه از هستی خود و جامعه را به بازبینی می‌گرفتند. زیرا دریافته بودند که نه خاطره‌پردازی و سیاست‌بازی و محافظه کاری می‌تواند یا می‌خواهد این معما را بازگشاید، و نه دیده‌فروبستن و از یادبردن میسّر یا نجات‌بخش است.

آنچه بود در وجودی تاریخی بود که با فوران تصویری‌اش همه را گرفتار کرده بود. فورانش نیز بیشتر به کابوس می‌مانست تا به عریانی ذات. سنت و سیاست به هم می‌گراییدند. اما فضای تصویری همچنان می‌ماند تا عامل متجانس‌تر و هماهنگ‌تری کارکرد خود را بیاغازد.

رویکرد فرهنگی

شور و شغب که فرونشست، تأمل در ذات ناگزیرتر شد. تک‌خوانیهای سیاست خواه یا ناخواه بازخوانیهای فرهنگ را ضرورتر کرد.

در این جامعه هیچگاه فرهنگ از سیاست در امان نبوده است. همواره

دستخوش بایدها و نبایدها، و نیازها و آوازه‌گریهای آن بوده است. در دهۀ نخست انقلاب نیز سایۀ سیاست چهرۀ فرهنگ راکاملاً تیره می‌داشت. اما این ذات فرهنگی به‌هرحال باید به‌دست خود فرهنگ از سایه به‌درمی‌آمد، و در معرض دید قرار می‌گرفت. اهل فرهنگ که در این مدت به سایه رانده شده بودند، یا در سایۀ سیاست کمرنگ می‌نمودند، کم‌کم از سایه به‌درآمدند، و دست به‌کار شدند، تا شاید برخلاف دوره‌های پیشین، این بار، عرصۀ فرهنگ، کیفیت خود را به عرصه‌های دیگر، به‌ویژه به سیاست ارائه دهد؛ مشکل جامعه و تاریخش را در خود باز شناسد، تا چاره‌ای که از سیاست ساخته نبود از فرهنگ انتظار رود.

فضای تصویری عامل هم‌خانواده‌اش را بیشتر جذب می‌کرد. در نتیجه فرهنگ در دو حوزۀ پژوهشی و آفرینشی به غور و غوص در خویش پرداخت:

۱ـ حوزۀ پژوهشی اهل اندیشه و تحقیق را به بررسی سنت و نو، گذشته و اکنون، فرهنگهای خودی و غیرخودی، چیستی و چگونگی و چرائی تاریخی وجودمان وامی‌داشت و به گرایش و روشی می‌انجامید که روزبه‌روز نیرومندتر می‌شود، تا رابطۀ تاریخیت وجود ما با معاصربودن‌مان در نقد معرفت، تفکر، رفتار، ساخت و نهاد جامعه روشن شود؛ رابطۀ معرفت و قدرت و میزان سلطۀ گذشته بر اکنون تحلیل شود. موقعیت آمیخته و التقاطی‌مان بازخوانی شود. به‌رغم موانع و مشکلاتی که مبانی گذشتگی و گذشته‌گرایان پدید می‌آوردند، ضرورت نواندیشی در فرهنگ و تاریخ‌مان ادراک شود؛ و همراه با بهره‌وری از اندیشه‌های نو جهانی موقعیت بازخوانی مستحکم‌تر شود.

۲ـ حوزۀ آفرینشی که اهل هنر و شعر و داستان در آن به بازجست خویش، فاصله‌گیری از موانع و بازدارندگیهای دیرینه، می‌پردازند و سمت‌وسوی

نوآوریهای دوران‌شان را ترسیم می‌کنند.

پیداست که وقتی ضرورتی در عرصه‌ای پدید می‌آید. استعدادهای مختلفی را به خود مشغول می‌کند. پس کنجکاویهای بینابین و درخواستهای زوداقناع‌شونده نیز در این عرصه‌ها مجال می‌یابند. به‌ویژه که شمار قابل ملاحظهٔ خوانندگان و گروندگان به آثار شنیداری و دیداری و نوشتاری در این سالها، خود وسوسه‌انگیز است. از این‌رو کوشش برای تلفیق سرگذشت و خاطره و گزارش سیاسی با پژوهش و تحلیل فرهنگی و نوآوری هنری و ادبی دور از انتظار نیست. مثلاً در حوزهٔ آفرینشی کم نبوده است گزارشهای ادبی، سرگذشتهای روایی، خاطره‌نگاریهای داستانی، نظم‌پردازیهای تاریخ و... همراه با واکنشهایی نسبتاً غنائی، که جای خاطره‌گزاریها و حافظه‌پردازیها و گزارشهای سیاسی و روزنامه‌ای پیشین را می‌گرفته، یا به موازات آنها تداوم می‌یافته است.

پیداست که در حوزهٔ آفرینشی که موضوع این بررسی و تحلیل است، مسأله پیچیده‌تر و حرکت تأمل پذیرتر از آن است که به چنین رویکردها محدود ماند. در این عرصه رسیدن به مدخلِ درک خویش، خود دستاورد ارزنده‌ای است. اما ورود به گستره و عمق آن، کوشش، بردباری، جسارت و تأمل بیشتری می‌طلبد. نواندیشی، در همه جا و همیشه، نواندیشان را به تنهائی مبتلا می‌کند. اما در عرصهٔ شعر و داستان و هنر این ابتلا به‌راستی دردناک و عذاب‌آور است. به همین سبب نیز چه بسیار کسان که در راه باز می‌مانند، و به‌روال معهود و معمول تن درمی‌دهند. گروهی به گزینشهای همگانی‌تر و عام‌تر، و به اعتباری مقبول‌تر، دست می‌زنند. شاید اینان را کمیت بیش از کیفیت جذب می‌کند. این گرایش به کمیتهای روزمره، بعضی از هنرها، به‌ویژه شعر و رمان را نیز در همان مدخل می‌ایستاند. به‌طرح ساده و مختصر و موردپسندی از آن فضای تصویری انفجاری قانع می‌کند. نشان بارزش هم این

است که میل چشم این‌گونه آثار به گذشته بیشتر است تا به اکنون. به اکنون که می‌رسند پلک می‌زنند، و حتی به آب می‌افتند. زیرا این نوع نگاه به گذشته متأسفانه از نوع نگاه به گذشته برکنار نیست. شاید همین کمبود نواندیشی است که نگاه کردن‌شان را به گذشته نیز محدود می‌دارد. گذشته‌ای که خود در پی هدایت و تعریف ماست. و شعر و داستان و هنر روز را نیز مطابق میل و پسند و آرامش خود می‌طلبد، و از تعریف تازه باز می‌دارد.

به‌هرحال انقلاب حجاب‌ها را پس زد تا شاعران و هنرمندان حجاب درون را پس زنند. زیرا در هنر و ادبیات می‌توان به چشمی مجهز شد که کارکردش فرورفتن و برآمدن در همهٔ پیچ و خم‌ها و پستوهای تاریک و روشن درون و بیرون است. درون‌وبیرونی که همواره دستخوش موجی نامعین و ناگهان است.

چشم مرکب

به تعبیر من این چشم چشمِ مرکب است. چشم مرکب هم یک دستاورد تازه، و هم یک ناگزیری تازه برای دیدن است. به‌همین سبب نیز فرورفتنش در دل این فضا نشان تحیّر نیست. بلکه نمودار کاوش برای بازیافت خویش است، دیدنِ گونه‌گون در حقیقت ماست. دیدار جوینده و پرسشگرانه با حقیقت در تمام انواع، جنبه‌ها، ابعاد، نمودها، رنگها، آرایشهایش. نگریستن در همه چیز و در همهٔ روابطش. عمق و گستره‌اش. پیچیدگی و سادگی‌اش، آسانی و دشواری‌اش، موزون و ناموزونش، اوج و فرودش، خیر و شرش، لیاقت و بی‌لیاقتی‌اش، ابتذال و اعتلایش، کم‌توانی و پرتوانی‌اش، خاص و عامش، فردی و عمومی‌اش، موقعیت ملی و جهانی‌اش. این‌ها همه با هم حقیقت انسان ایرانی‌است. موقعیت‌ومعرفت و فردیت‌اوست که‌سخت به‌هم گره‌خورده است.

اما چشم مرکب در عین حال که از غور و غوص و پرسش وکاوش در این فضای تصویری خبر می‌دهد، نشان ایجاز دید و تمرکز هستی در دید نیز

هست. به این اعتبار این دیدنِ تمام‌رخ، سه‌رخ، و نیم‌رخ خویش است. دیدن از روبه‌رو و از پشت‌سر، هم بالا و هم پایین. دیدن این سو و آن سو. این به معنای تمرکز دید است. نه پراکنده ماندن دید. همچنان که به معنای قطعیت دید یا دیده‌شدن نیز نیست. چشم مرکب یعنی داشتن شبکیه‌های بسیار که در هم ترکیب می‌شود. آن هم به‌گونه‌ای که دیده‌ها را در ساخت تصویری فرهنگ متمرکز و نمایان می‌کند. رها ماندن کاشفانه در یک دنیای پیچیده که هر نمودش تصویری در این دیده می‌گشاید. و خود در همین دید تجزیه و تحلیل می‌شود. تصویر ذات و موقعیت را می‌نمایاند. البته با این امید که اگر هم به جوهر تصویری این فضای چهاربعدی فوران‌یافته دست، آن را از همه سو به پرسش و کاوش گرفته باشد.

آنچه اهمیت دارد مواجه شدن با واقعیت فرهنگی ماست که امروز و دیروزش درهم تنیده است. مسأله این نیست که در این مواجهه شکست بخوریم یا پیروز شویم. مهم این است که راه دیگری جز این مواجهه وجود ندارد. این ناگزیری فرهنگ و اندیشه و هنر امروز ماست.

طریق نگریستن به زندگی چنین ایجاب کرده است. ما در این رویکرد نه «ساده‌لوحانه» به هستی تاریخی و فرهنگی و جامعهٔ در حال‌گذارمان می‌نگریم تا همه چیز را ساده و قطعی و روشن و دست‌یافتنی به شمار آوریم؛ نه چون تمامت‌خواهان هستیم که با انقلاب نیز در پی برقراری سلطهٔ همه‌جانبهٔ گذشته‌اند، و می‌خواهند مدیریت و جهت جامعه را به همان سنت و عرفی بسپارند که مخصوص اجتماع سنتی است؛ و نه دچار آن‌گونه نگرش‌هائیم که ما را به چشم‌پوشی از درک هستی‌مان توصیه می‌کنند.

اگرچه تأثیر این‌گونه نگرش‌ها در جامعه و عرصه‌های پنداری و رفتاری آن نیز مشهود است. اما بازبینی چشم مرکب از ضرورت و شیوهٔ دیگری مایه می‌گیرد.

انقلاب به معنای نفوذ در زندگی و فعال شدن برای دخالت در هستی تاریخی خویش بوده است. به‌همین سبب نیز باید پیش از هر چیز دست ردی باشد بر سینهٔ گذشتگی و روش‌های گذشته‌گرای زندگی. این یک آزمایش همه‌جانبه است. آنچه از دل این آزمایش برآید امری است، و اینکه امروز ناگزیر از این آزمایشیم امر دیگری است. این خود گواه مستندی است بر اینکه جامعهٔ ما هنوز با گرایش و نگرشی دست به‌گریبان است که مبتنی بر درگیرشدن با هستی اجتماعی و تاریخی خویش است. ما به ساخت اجتماعی ـ تاریخی ـ فرهنگی خود گرفتاریم، و عملاً تجربه می‌کنیم که برخلاف برخی جوامع، شکافی عظیم ذهنیت و عینیت‌مان را از هم جدا نمی‌کند. درون و بیرون ما چنان از وحدت و تناقض خود در رنج است که نمی‌توان آن دو را از یکدیگر جداکرد. آشفتگی فردی و اجتماعی ما درست ناشی از همین واقعیت تاریخی است که هنوز کاملاً به پرسش گرفته نشده است. انقلاب البته به معنای امید بستن یا امید داشتن به حل تضادها است. به همین سبب و از هر زاویه که بنگریم درگیری مدام ما با واقعیت یک پیش‌شرط در نگرش ما شده است. نگاه ما اگر از شکاکیت بهره دارد، به انفعال دچار نیست. وگرنه پرسش و نقد و بازخوانی و بازبینی و چشم مرکب و نگاه موجز و... همه بیهوده می‌بود. تفاوت‌های بنیادی جامعهٔ در حال گذار و شترگاوپلنگ ما با جوامع مدرن و موقعیت‌های پست‌مدرن، درست در ماهیت پرسشهای اکنون ما و پرسشهای اکنون آنهاست. این تفاوت نشان می‌دهد که به‌رغم تأثیر نگرشهای جدید در ما، همچنان با اندیشهٔ برخورد فعال با هستی مشخصیم که در روزگاری بس پیشتر پرسش و اندیشهٔ آنان نیز بوده است. همین دچار بودن به ساختار اجتماعی و تاریخی، ما را آرمان‌گرا باقی نگه داشته است. طرح جامعهٔ مدنی در این ایام، با هر قرائتی، بُعد دیگری از این آرمان‌گرایی است که هم می‌خواهد به جامعهٔ مدنی تجربه‌شده در غرب برسد، و هم در پی اصلاح

مفهومی و ارزشی و ساختاری آن در سمت دموکراتیک است. حال اگر در جوامع غربی آشفتگیها و نگرشها نتیجهٔ درگیری ذهن با ساخت و واقعیت جهان، به جای ساخت و واقعیت تاریخی است، مسأله‌ای دیگر است، و نمی‌توان مدعی شد که حتماً و به ناگزیر ابتلای گام بعدی ما نیز خواهد بود. اگرچه چشم مرکب ما نیز نمی‌تواند در گرفتارشدن به ساخت هستی برکنار بماند.

دید موجز و دانای کل

ایجاز دید باید بیننده را هم از ولنگ‌ووازی و هم از محدودیت، هم از کنارهم‌چیدن و قطار کردن پدیدارهای مختلف، و هم از تلفیق نامتحد آنها برکنار دارد. همه چیز را در یک «آن» دیدن، نشانِ حضور یک دوران در نگاه یک «آن» است. پیداست که دید موجز غیر از بیان موجز یا ایجاز بیان است. ایجاز بیان الزاماً حاصل دید موجز نیست. بلکه حجمی از کلمات است که متناسب با حجم اندیشه است. لذا ممکن است این تناسب اندیشه و کلمه، از دید کُند و گسسته و دیده‌های کنار هم‌چیده و تفصیلی فراهم شده باشد. اما دید موجز براساس کنارهم‌چیدنِ دیده‌های گذشته و یا انبوه کردن تصویرهای حال پدید نمی‌آید. بلکه مؤلفهٔ همهٔ دیده‌ها و دیدها در یک حجم تصویری است. دید موجز به اعتباری در تقابل با دید و روایت دانای کل در معرفت سنتی است. پس، از قطار حافظه و خاطره‌ها، و اطناب گزارشگرانه و تاریخ‌نگارانهٔ قدیمی فاصله دارد. معادل انبار حافظهٔ دانای کل قدیم نیست. دانای کل، که در اینجا از ماهیت معرفتی آن سخن می‌گویم و نه از شکل و روش روایی‌اش، براساس دیده‌های گذشتهٔ خود، و گزارش دیگرانی که فقط برای او، یا به اشارهٔ او، دیده‌اند، یا عین او نگریسته‌اند، می‌نگرد. حال آنکه دید موجز در چشم مرکب از زاویهٔ حضور همه چیز در نگاه یک آن شکل می‌گیرد. درنگ دانای

کل در دیده‌ها به ازای خود او، یعنی به واسطهٔ پیش‌پذیرفته‌های خود او، و بنابر منطق صوری اوست. می‌خواهد همه چیز، حتی حقیقت را در کنترل خود داشته باشد. عامل کنترلش نیز اغلب حافظهٔ متکی به ارزشها، روشها، و داوریهای خود اوست. هر پدیده‌ای اساساً از درون هستی او برمی‌آید، اگرچه با واقعیت بیرونی و اصلی‌اش اختلاف بنیادی پیدا کند. دانائی فقط در ذهن اوست. بیرون چندان وانهاده شده است که یا باید به شکل درون طرح شود، و یا نادیده انگاشته شود. از این منظر ذهن جای خالی همه چیز را پر می‌کند. واقعیت را می‌شود تغییر داد تا ثبات معین ذهن برقرار بماند. ساخت ذهن نباید برهم بخورد، هر چند ساخت واقعیت خدشه‌دار شود.

از این نگاه هیچ چیز، حتی معرفت، مصونیت ندارد، مگر آنکه در انطباق با این ذهنیت باشد. معرفت نیز مثل قدرت عرصهٔ طرح «معلوم» است. همه چیز قطعی، معین، ثابت و معلوم است. کسی که می‌پندارد همه چیز را می‌داند، نمی‌تواند در پی کشف «مجهول» باشد. بی‌سبب نبوده است که با این نوع معرفت، قرن‌ها از بسط فکر و کارآیی عملی خرد بازمانده‌ایم. پشتوانهٔ این ذهنیت کیسهٔ حافظه است. هر چیزی در این کیسه جستجو می‌شود، و از آن درمی‌آید. زمانی چیزهایی دیده شده است، و همین برای تبیین کل هستی کافی است. ساختی هست که حامل انضباطی است همساز با همشکلی و همنوایی و همنواختی. پس همه چیز را هم به شکل خود می‌خواهد و می‌پسندد. این قطعیت ساخت استبدادی ذهنیتی است که پیش از هرچیز امکان تحول و تفکر را از خود سلب می‌کند. انگار آنچه فرانسین بیکن، پدر فلسفهٔ تجربی در چهارپنج قرن پیش دربارهٔ مؤلفان عظیم‌الشأن سنت گفته است با دانای کل حیّ و حاضر ما و ساخت ذهنی و معرفتی‌اش همساز است: سهولت در باور، عدم تحمل شک، بی‌پروایی در ارائهٔ پاسخ، فخر به معرفت، تردید در نقض و مخالفت، غرض‌ورزی، سستی در تحقیق، جستجوی حقیقت اشیا در میان

کلمات، بسنده کردن به جزء یا بهره‌ای از طبیعت و... اینها معرفت را تابع قدرت استبدادی نگه می‌دارد.

اما دید موجز بر متغیر استوار است، و کارکردش کشف است. درنگش در هر چیز به ازای انتظامی است که فضای تصویری می‌طلبد. در این فضا، هم باید دید و هم باید دیده شد. دیده‌ها نیز متقابلاً نگران دیدارگرانند. از اینرو تغییر زاویهٔ دید یک امر درونی و کیفی است، نه یک رفتار صرفاً بیرونی و جابه‌جایی کمّی. به همین سبب نیز با دیده‌ها و ذهنهای گوناگون همراه است. این خود گونه‌ای گفت و شنید دید است. چشمی که افق‌هایی را، هم برای دیدن خود می‌گشاید و هم برای دیده‌شدن خود. این دیالکتیکِ دیدن است که هرچه نیرومندتر شود، گستره و ژرفای دید افزون‌تر می‌شود. از این نگاه، حرکت تصویرها، چه تصویرهای گذشته و چه تصویرهای اکنون، در زمان و حالتی رخ می‌دهد که حال و گذشته و آینده را در هم متبلور کند. تصویرها همیشه حضور مرکب دارند. معرفت خصیصهٔ ترکیبی همهٔ دیدهاست. این دیگر یک حافظهٔ نامتقارن نیست که در سطحی گسترده ظهور کرده یا در دسترس قرار گرفته باشد. بلکه این حاصل همان تجربه‌های نوبه نو و احساسهای تازه در هر لحظه توسط دیدهای مختلف است. حتی خاطره نیز در تجربهٔ تازه‌ای تحقق می‌یابد. این دید در پی آن نیست که خاطره را در اکنون جاودان کند، یا که به کارکرد جدید فراخواند. بلکه تمامیت هستی تاریخی ما، چه گذشتگی‌اش و چه اکنونی‌اش را به چالش در خود می‌خواند. و متقابلاً خود را به چالش در آن وامی‌دارد. ازاین‌رو دراین دیدنسبت متغیربه‌ثابت همیشه درحال افزایش است.

کثرت و تنوع

با چنین چشم مرکبی است که انسان در تنوع و کثرتش می‌بیند و دیده می‌شود. زیرا این ذهن و چشم ساخت خود را از آزادی می‌گیرد. یعنی از باور

به آزادی و وفاداری به آن. این خود فاصله گرفتن از ساخت استبدادی ذهن، و گرایش به درک حضور دیگری است. چشم مرکب در عین آزادی خود، به حضور و حق و آزادی همه گره‌خورده است. دیدن انسان نمی‌تواند از خاصیت‌های اصلی حضور او که تنوع و کثرت است برکنار بماند. دریده شدن حجاب‌های درون نه با استبداد درون متناسب است، و نه با استبداد بیرون سازگار است. بلکه ساخت این هر دو را وامی‌نهد یا درهم می‌شکند. این دریده شدن حجاب، امکان رابطه گیری با خویش را در همهٔ عرصه‌ها پدید می‌آورد. مسیر رابطه با کل جامعه و جهان، از رابطه با جزء، فرد، و انسان می‌گذرد. این فرورفتن در اعماق تودرتو، ما را به درک یکدیگر در هر وضعیتی که هستیم هدایت می‌کند. یعنی درک خویش از درک دیگری می‌گذرد. و برعکس دریافت دیگری با دریافت خویش گره خورده است. چهره‌های متنوع هنر و شعر و داستان حاصل چنین خاصیتی می‌تواند بود. هر آدمی یک چهره، یک‌گونه، یک دگرگونه است. برای وفاداری به هنر باید به این گونه گونی وفادار بود. پیداست که چنین تنوع و کثرتی در گرو توزیع منابع معرفت، قدرت، و حقیقت است. حال آنکه جامعه و فرهنگ گذشتهٔ ما از چنین توزیعی محروم بوده است.

گوناگونی و ناهمگونی

عملکرد شعر معاصر در نگاه نخست نشان می‌دهد که پیروان و رهروان راه نیما خصیصهٔ کثرت‌گرایانهٔ شعر مدرن را رعایت کرده‌اند. با فردیتهای خلاق خود دستگاه‌های زیبائی‌شناسی گوناگونی پدید آورده‌اند. تنوع و کثرتی که در گرایش و روش آنان دیده می‌شود، با نگاه و اقتضای دوران مدرن متجانس است.

اما با تأملی بیشتر می‌توان دریافت که اختلاف روشها و گرایشهای موجود تنها با گوناگونی مشخص نمی‌شود، بلکه به‌صورت ناهمگونیهایی نیز متجلی است، که نمودار ناسازواری و تناقض با رفتار و گفتار و پندار فرهنگی مدرن است. علت و دلیل آن را نیز نه در خصیصهٔ زیبائی‌شناسی، بلکه در موقعیتهای جامعه‌شناختی و ویژگیهای معرفت‌شناختی باید جست.

برای مثال در سابقهٔ هفتاد سالهٔ شعر معاصر، هم نوع شعر نیما هست، و هم سخن توللی. هم دستگاه شعری شاملویی هست، و هم روال کلامی اخوانی. هم هوشنگ ایرانی هست، و هم نادرپور. هم فرخزاد و رؤیائی هستند، و هم کسرایی و سایه و مشیری. هم دهه‌های سی و پنجاه هست، و هم دهه‌های چهل

و شصت. اکنون نیز گوناگونی و ناهمگونی به مراتب گسترده‌تر و بیشتر است.

این گوناگونی و ناهمگونی در عرصه‌های هنری دیگر نیز قابل تشخیص است. همچنان که در پسند و انتظار مخاطبان شعر و هنر نیز مشهود است. هر دسته و گروهی از فاصله و سطحی تاریخی، یا از زاویه و پایگاهی نظری، به شعر می‌نگرد، و با تعارض و اختلاف با آن مواجه می‌شود.

گوناگونی، چنانکه اشاره شد، نتیجهٔ اختلاف فردیتهای خلاق است. در تمام جوامع جهانی نیز قابل تشخیص است، و خاص جامعهٔ ما نیست. جنبه‌ها و علل فردی و اجتماعی آن نیز معمولاً با روان‌شناسی شخصیت، گرایش معرفتی و هنری، و خاستگاه و موقعیت اجتماعی شاعران تبیین می‌شود. هر فرهنگ ملی در عین تجانس، اساساً در درون خود نامتجانس است. علت آن نیز وجود لایه‌ها و گروه‌های مختلف اجتماعی و اقتصادی و... با منافع و آرزوها و اهداف و موقعیتهای مختلف و متضاد است. اما ناهمگونی مشخصهٔ وضعیت فرهنگی ما، و نیز فرهنگهایی است که در وضع مشابهی چون ما گرفتارند. فرهنگ ما گرفتار ناهمزمانی و ناهمزبانی گسترده و عمیقی میان بخشهای مختلف خویش است. این مشخصهٔ دوران گذار در جامعه‌ای است که دچار تأخّر فرهنگی و ناموزونی رشد است. و در تضاد سنت و نو، و ستیز گذشته و اکنون گرفتار مانده است. از اختلاف فرهنگهای خودی و بیگانه، آن هم در دل سلطه گرایی بیگانگان، رنج می‌برده است. در گذر از اجتماع سنتی به جامعهٔ مدنی، دچار تناقض و کشمکش و آشفتگی و بحران است. در نتیجه محمل و محل رفتار و گفتار و پندار فرهنگی ناهمخوان و نامتوازن است. از دورهٔ مشروطه تا به امروز هنوز نتوانسته است سامان و تناسبی برای گذار خود بیابد، و اندیشه‌ای همجنس با موقعیت خود فراهم آورد. بخشی از جامعه با گرایشی می‌اندیشد، و به زبانی سخن می‌گوید، و به روشی رفتار می‌کند که برای بخش دیگر مفهوم نیست. یا بخشی از جامعه در وضعیتی است که با بخشهای دیگر از

لحاظ رشد، فاصله و اختلاف سطح بسیار دارد. پاره‌ای از جامعه تند و تیز رفته است تا به فرهنگ دیگری دست یابد. پاره‌ای دیگر به سبب وابستگیهای بیشتر به فرهنگ سنتی کُند حرکت کرده، یا اصلاً از جا نجنبیده است. بخشی از راه مانده، یا به مانع و سدّی در خود راه بدل شده است. بخشی نیز به تزئین و ترمیم سنت پرداخته، یا به التقاط گراییده است. یکی می‌خواهد از دیوارهٔ پایانی سال دوهزار بپرد، دیگری هنوز در سایهٔ باروهای قرون چندم هجری در خواب قیلوله است. همهٔ هستی ما از کوچکترین نمودهای اجتماعی تا بزرگترین عملکردهای تاریخی‌اش، مبتلا به این عارضه است. رفتارها، گفتارها و پندارهای فردی و اجتماعی ما نمونه‌های قابل تأملی از این ابتلا را آشکار می‌کنند. فعالان سیاسی پاکباخته‌ای داشته‌ایم که با مستبدانه‌ترین روشها از آزادی دفاع می‌کرده‌اند. ماتریالیستهایی داشته‌ایم که دست‌شان را سه بار آب می‌کشیده‌اند. دختران تین‌ایجری داشته‌ایم که تبلور انتخاب آزاد آزاد بوده‌اند، اما برای آنکه بخت‌شان باز شود روی سرشان سفرهٔ نذری می‌تکانده‌اند. حکومت‌های مختلفی داشته‌ایم که هر کدام برای استقرار و استحکام بعضی از پایه‌های معرفت سنتی مورد توجه خود از تمام ابزارهای مدرن و دستاوردهای مادی مدرنیته بهره می‌جسته‌اند، اما با تجلی ذهنی و فرهنگی مدرنیته به مبارزه می‌پرداخته‌اند. شهرنشینی‌مان به‌صورت گره‌های بزرگ روستائی، و فاقد هرگونه انتظام مدنی، نمونهٔ فراگیر عمومی آن است. رانندگی و ترافیکمان نیز همه فهم‌ترین تجسم آن است. بر همین روال است نمودهای بسیار دیگر از بلغمه‌های فرهنگی مختلف، به‌ویژه سلطهٔ گذشتگی بر اکنون. آن نفی دیالکتیکی که نوعاً در دورهٔ گذار جوامع بسامان، از اجتماع به جامعه رخ می‌دهد، و در تعبیر هگلی بر «حذف و حفظ و ارتقاء» سنت استوار است، و جای کهنه را در ذات منتظم جامعه به‌نو می‌سپارد، در اینجا رخ نداده است.

البته سنت در هر فرهنگ معاصر نیز به شکلهای مختلف حضور یا تداوم

می‌یابد. معاصر بودن هیچ فرد یا جامعه‌ای از تاریخیت وجودش برکنار نیست. هیچ خط فارق یا مرز خاصی این دو را به صورت کمّی از هم جدا نمی‌کند. سنت حتی در وجوه بازدارنده و فرسوده‌اش نیز گاه در بخشهایی از جوامع مدرن سخت‌جان می‌ماند؛ و حتی به‌صورت خرافه تأثیر خود را حفظ می‌کند. اما در جوامع مدرن غالباً تکلیف سنت و نو با هم معین است. اساس حرکت جامعه مشخص است. نقش رهبری و تعیین‌کنندهٔ سنت از آن سلب می‌شود. اما گذار جامعهٔ ما چنین صورت نپذیرفته است. در اینجا انگار انتظار می‌رفته‌است که حضور نیرومند و مستمر و ایدئولوژیک سنت در عرصهٔ نوآوری نیز برقرار و مسلط بماند؛ و جامعه هرگز در جهت بازشناسی یا کشف تناسب جدیدی حرکت نکند. سنت‌گرایی در معنای مطلق گذشتگی‌اش نمی‌خواهد از سلطهٔ خود چشم بپوشد. در حالیکه نوآوری نیز نمی‌تواند به این سلطه تن دردهد. جالب توجه است که در اینجا حتی انقلاب نیز که خود در مقیاس بزرگ اجتماعی و تاریخی یک ساخت‌شکنی و نوآوری است، دچار تناقضی دردناک شده است. یعنی کارکردش را از سنت‌شکنی به استقرار سنت بدل کرده‌اند. این تناقض که به صورت نقد سنت از جامعهٔ شبه‌مدرن آغاز شده، بر نقد و رد مدرنیته گراییده و تعمیم یافته است. البته با سابقهٔ این‌گونه نقد در نهضت ضد غرب‌زدگی پیش از انقلاب آشنا بوده‌ایم، اما پس از انقلاب این نقد به یک گرایش اصلی فراگیر بدل شده است. جاذبهٔ رمانتیک اندیشه‌های کسانی چون آل احمد و شریعتی در همین مشخصهٔ آنها نهفته است. به همین سبب نیز پس از انقلاب دوباره همسازی افسون‌مدارانه‌ای میان جهت‌گیری‌های امثال آنان با رمانتیسم انقلابی ـ سنتی فراهم آمده است.

نقد سنت از مدرنیته (و نه الزاماً از مدرنیسم) به معنای بازگرداندن جامعه به دوران پیش‌مدرن است. یکی از تجلیات بارز نقد سنت از مدرن، بازگشت به موقعیت پیش‌مدرن در ادبیات به اصطلاح سیاسی ـ انقلابی منسوب به حکومت

است. شاعران سنتی به پشتیبانی حامیان قدرتمندشان به تولید و نشر انبوه آثاری می‌پردازند که چهل سال پس از مرگ نیما، در پی تهاجم بر راه و روال شعر نو است. در این تهاجم نه تنها به حذف و طرد شعر معاصر پرداخته‌اند، بلکه حتی نیمائیانِ دایرهٔ قدرت را نیز بارها در تنگنا قرار داده‌اند.

گفتنی است که افسون رمانتیکِ نقد سنت از مدرنیته، در غرب نیز توسط رمانتی‌سیسم تجربه شده است. «تناقض مجسم»رمانتی‌سیسم در تعبیر مارکس در مجموع، عبارت است از دلزدگی از عوارض و آفات مدرن مانند شیءشدگی، از خودبیگانگی، پراکندگی و انزوای فرد در جامعهٔ سرمایه‌داری، و درمقابل، فراخوانِ جامعه به گذشتهٔ پیش‌مدرن برای درامان ماندن از آن آفات.

بازگشت از مدرنیته‌ای که از جهان تقدس‌زدایی کرده است به تقدس پیش‌مدرن، روند معکوسی در زندگی بشری است، آن هم درست در موقعیت حساسی که جامعه بیشترین نیاز را به عقلانی‌شدن و بازیافت مبانی جدید معرفت و تفکر و انتقاد دارد.

مسأله این است که تاکنون عده‌ای اصرار می‌ورزیده‌اند بر حفظ هر جلوه و مایهٔ سنتی و بازتولید روابط، مدیریت، نهادها، تفکر منقطع و معرفت به بن‌بست‌رسیدهٔ سنتی، به اقتضای حضور و منافع خویش. در مقابل نیز عده‌ای پای می‌فشرده‌اند بر نفی مکانیکی و علی‌الاطلاق هر سنتی، بی آنکه به نسبتی که نوع سنت ما با اندیشهٔ مدرن می‌تواند داشته باشد اندیشیده باشند، یا حتی امکان آن را در نظر آورند. البته دور نیست که پافشاری تفریطی این یک، واکنش طبیعی در برابر اصرار افراطی آن یک نیز باشد.

سنت در معنی تجربه و دستاورد ملی و فرهنگی، می‌تواند سکوی پرش به سوی نواندیشی متناسب با جامعه نیز در نظر آید. تجربهٔ فرهنگی جامعه، پایه و مایهٔ هر حرکت سازنده و نوگراینده است. در تجربهٔ فرهنگ ملی سنت پالایش می‌شود، سنگ‌شدگیها و فرسودگیهایش وانهاده می‌شود، بازدارندگی‌اش از

سر راه کنار زده می‌شود، تا جان فرهنگی‌اش باقی ماند و به کار ارتقا بخورد. اما در اینجا طرح تقابل ارزشها کمتر در جهت دستیابی به ارزشهای نو بوده است. بیشتر برای حفظ تناقض و تعارض و نفی و طرد و حذف عمل کرده است. در نتیجه به‌جای آنکه بر غنای جامعه بیفزاید از رشدش کاسته است.

التقاط

یکی از شناخته‌ترین انواع برخورد در جامعهٔ ما، گرایشها و روشهای التقاطی است. در شعر معاصر نیز مانند عرصهٔ سیاست و تفکر و حقوق فردی و اجتماعی و آداب و رفتار و... نمونه‌های بارزی از آن پدید آمده است. فکر التقاط از خاصیت تناقض و حل‌ناشده ماندن تضادها نتیجه می‌شود. یعنی تمکین به حضور نیرومند سنت در قبال الزام حرکت نو، یا نگرشی به نو از سرپای‌بندی به سنت، غلبهٔ کششهای دیروز بر کششهای امروز، عدول از پرسشهای اکنون به پاسخهای گذشته.

التقاط سنت و نو به اعتباری به این معنی است که نو باید خود را چندان سایش دهد، و چندان تعدیل کند که برای سنت قابل پذیرش شود. در التقاط پدیده‌ها چیزی پدید می‌آید که نه این است و نه آن و نه چیزی دیگر. یا هم این است و هم آن، بی‌آنکه باز چیزی دیگر باشد. مقداری از مواد و معیارهای نو با کهنه به هم مخلوط می‌شود تا معجون قابل‌هضمی برای مزاجهای معتاد به راحت‌الحلقوم معمول پدید آید. در حقیقت نو تعدیل می‌شود تا کهنه از آن نرمد. به تبع این امر از مشروطه تاکنون با پدیده‌ای به‌نام اقتباس و ترجمه ـ نگارش و... روبه‌رو بوده‌ایم. همیشه عده‌ای میانجی شده‌اند. یک دست‌شان در دست نو و دست دیگرشان در دست کهنه بوده است. این دو را چندان کش می‌داده‌اند که به هم نزدیک شوند. در حوزهٔ شعر نیمائی کسانی با نیت خیر به گونه‌ای به توضیح یا دفاع پرداخته‌اند که به‌ناگزیر مبانی و اصول نوآوری را

تابع برخی تجربه‌ها و مستندات کهن و موازین قدیم می‌کرده است. آل احمد می‌نویسد: «اذعان می‌کنم که اگر دست و پای **پادشاه فتح** و **ناقوس** را شکسته‌ام، به‌قصد این بوده است که گزک تازه‌ای به دست ولنگاری معاندان نداده باشم. و می‌بینید که این جوری بود که همیشه نیما را از ورای چیزی یا صفی یا ذوق شخص ثالثی می‌دیدیم. بزرگترین خبط این بود که او خود را مستقیم پیش روی این آینه نگذاشت». بعد می‌افزاید: «دو سه شعرش را تقطیع کرده بودم، و نشان داده بودم که این بدعت چندان کفرآمیز هم نیست، و همان افاعیل قدماست که گاه یکی دوتاست و گاهی چهارتاونیم».[1]

این‌گونه میانجی‌شدنها، البته نتیجهٔ ذهنیت آمیخته و بینابین خود این‌گونه مفسران و مدافعان نیز بوده است. اگرچه از موقعیت خوانندگان و جو برانگیختهٔ سنت‌گرایی علیه نوآوری نیز متأثر بوده است. بخش اعظم بدایع و بدعتهای نیما یا عطاو لقای نیما که زنده‌یاد اخوان نوشته، بر همین اساس است. اغلب مقدمه‌هایی که برخی از شاعران در دههٔ سی در دفاع از شعر نو برای کتاب خود نوشته‌اند نیز نمونهٔ بارزی از همین‌گونه برخورد است. در این میان دفاعیات «مکتب سخن» وضع مشخص‌تری داشته است. بحثهای آغازین دکتر خانلری و همفکرانش که از موضع کلی محافظه‌کارانه‌ای آغاز شده بود، هنگامی که به مقایسه‌های جزئی‌نگرانه‌تر و دقیق‌تری گرایید، افتراق میان آنان و گرایش و روش نیما را نیز آشکارتر کرد؛ تا اینکه نهایتاً به موضع مخالف انجامید.

به‌هرحال هم‌اکنون نیز ابواب‌جمعی شعر معاصر، از چنین ملغمه‌ها و التقاطهایی برکنار نیست. کافی است نگاهی بیندازیم به انبوهی از مجله‌ها و روزنامه‌ها که قطعاتی از عقب‌افتاده‌ترین وجوه کهن تا آوانگاردترین نمونه‌های جدید را به نام شعر معاصر منتشر می‌کنند. قطعاً نیز منتشرکنندگان مدعی‌اند که در اقدامی هنرپسندانه و دموکراتیک، حضور همزمان همهٔ

نمونه‌های شعر ایران را به خوانندگان خود ارائه می‌دهند. حال آنکه بسیاری از آنها عملاً کشکول التقاط یا انبان ناهمگونی‌اند.

بدین سبب هر یک از شاعران معاصر به اقتضای موقع و موضع فرهنگی و اجتماعی خویش، و بنا به دریافت خود از تجدد، و به سبب وابستگی‌های رفتاری و پنداری و گفتاری به ارزشهای نهادی‌شدهٔ سنتی، از جایی با نیما همراه شده، یا به او گرویده، یا راه او را با زاویه‌ای پیموده است. بعضی پایان راه را پسندیده و برگزیده‌اند. بعضی با وسط راه همساز شده‌اند، و در همان مرحله اتراق کرده‌اند. بعضی با شتابی افزون‌تر و شاید هم شتابزده، مسافتی از او جلو زده‌اند. خواه بازمانده باشند، و خواه نه. بعضی نیز در پایان راه او، یا حتی چهل سال پس از او، فقط توانسته‌اند با «قصهٔ رنگ‌پریده» یا «افسانه» و غیره ملازم شوند که گامهای آغازین اوست. به همین سبب نیز در سیطرهٔ نوعی از سنت مانده‌اند که نظر و شعر خود را، هم مبنا و هم معیار نظر و شعر امروز تصور کرده‌اند.

در اینجا لازم می‌دانم پیش از آنکه به تشریح بیشتر زاویه‌ها و گرایشهای مختلف یاد شده بپردازیم، نکته‌ای را دربارهٔ شعر خود نیما روشن کنم.

من شعر نیمایی را در آن حرکت انتظام‌یابندهٔ ذهنی و زبانی می‌جویم که به پایان راه سی و چند سالهٔ او انجامیده است. طبعاً این دستگاه منتظم را نه در «قصهٔ رنگ‌پریده» باید جست، و نه در «افسانه» و نظایر آنها. زیرا اینها نشانه‌هایی از آغاز راهند. یعنی تمام بخشهای راهی که خود نیما نیز طی کرده، معرّف و مبیّن شعر مدرن نیمایی نیست. اگرچه نشانهٔ سیر تحولی او در گذر از چند دوره هست. مرحلهٔ نخست با فاصله‌گیری نسبی از سیطرهٔ سنتی بیان مشخص می‌شود. کم‌کم دیدگاه دوگانه‌ای در آثارش ظهور می‌کند. می‌کوشد شعر را از بندهای سنت بگسلد، و به چشم‌اندازهای دیگر بکشاند. با توجه به تنظیم زمانی شعرها در کلیات او، این دوره از شعرهایی چون **افسانه** تا **قلعهٔ**

سَقَریم و **عقاب نیل** و... ادامه دارد.

در مرحلهٔ دوم، بنابه تاریخ سرایش شعرهایی چون **ققنوس** که ۱۳۱۵ به‌بعد است، ساخت نیمائی شعر شروع بـه تـبلور و شکـل‌گیری مـی‌کند. اجـزای نوآورانه اما پراکندهٔ پیش در قطعات مشخص متبلور می‌شود. از **ققنوس** و **غراب** تا **آی آدمها** و **مانلی** و **کار شب‌پا** و... مسافت‌شمارهای متنوع ایـن بخش از راهند. در مرحلهٔ سوم، یعنی از نیمهٔ دههٔ بیست به‌بعد، دستگاه منتظم نیمایی به انسجام نهایی خود می‌رسد. این صورت با شعرهایی چون **پادشاه فتح**، **مهتاب** و... نمودار می‌شود، و در شعرهایی مانند **ماخ اولا**، **شب است**، **مرغ آمین**، **ری را**، **همه شب**، **هست شب**، **کک کی**، **تو را من چشم در راهم** و غیره تحقق می‌یابد.

بدین ترتیب فاصلهٔ بین **افسانه** تا مثلاً **ری را**، تنها نمایندهٔ سی سال تجربه و کوشش و آفرینش نیست. بلکه نمودار بینشی متفاوت و متأثر از آن ناهمزمانی و ناهمزبانی فرهنگی نیز هست، که رفته‌رفته در تجربهٔ نوشوندهٔ خود نیما به انسجام و توازن نهائی رسیده است. این ناهمگونی در سیر تحولی نیما، خود یکی از عوامل مؤثر در طی‌شدن راه او با زاویه‌های مختلف بوده است. تأثیر این امر را، هم در میان شاعران برجسته‌ای می‌توان دید که به تداوم و راه‌گشایی شعر معاصر یاری کرده‌اند، یا تنوعی به روال نیمایی بخشیده‌اند؛ و هم در بین کسانی می‌توان بازشناخت که تنها پیچشها و ظرافتهایی به شعر او داده‌اند، یا در موضوعها و حالتها و شکلهایی به گسترش شعر معاصر پرداخته‌اند.

البته این زاویه‌های مختلف در مورد افراد و روشهای مختلف نیز فـرق می‌کند. در اینجا به چند نوع متشخص آن‌ها اشاره می‌کنم:

اولین زاویه با تمایل محتاط و میانه‌روانه‌ای مشخص می‌شود که از دهـهٔ بیست (گاهی نیز پیش از آن) کسانی را به نوعی چارپاره‌سرایی می‌کشاند. این نوع کار تا اوایل دههٔ چهل نیز ادامه داشت. و خود حاصل نوعی ذهنیت متمایل

به تجدد بود.

البته این روش و گرایش منحصر به چارپاره‌سرایی نبود. بلکه از تغییر و تبدیلهای قافیه‌ای در مصراعها تا گسترش و تنوع مسمط تغزلی و روایی، و دوبیتی‌های به‌هم‌پیوسته نوسان داشت. و اخیراً نیز به نوعی در غزل ـ قطعه‌های روایی و مضمونی سیمین بهبهانی متبلور است.

این زاویهٔ دید به‌خصوص با شعر رمانتیک نیمهٔ دوم دههٔ بیست تا اواخر دههٔ سی، و حتی بخشی از آغاز دههٔ چهل، گشوده شد. در برخی از کوششهای آغازین بسیاری از شاعران نیز نمود داشت. اما تبلورش در حوزهٔ شاعرانی بود چون توللی، خانلری، نادرپور (اوایل) گلچین گیلانی و بعدها هم مشیری و نظایرش.

به نظر من این گرایش محافظه کارانه‌ای بود که طبعاً با آغاز راه و شعر نیما متجانس و همساز بود. اما در ادامه حرکتی زاویه‌دار را نشان می‌داد که به مرور از پایان، حتی از نیمهٔ راه او نیز به دور می‌افتاد. یعنی در حالی که شعر نیما نظامی سمبولیستی و مالارمه‌ای می‌یافت، آنها تازه لامارتینی می‌شدند. می‌شود گفت چون جامعه به اندازهٔ ذهنیت شاعر نوآوری چون نیما رشد نکرده بود، زمینهٔ مساعدی برای عقب‌ماندگیهای خود پیدا می‌کرد. جامعه‌ای که از لحاظ معرفتی و اجتماعی و رفتاری و ادبی، دورهٔ رمانتیک خود را نگذرانده یا سپری نکرده بود، به‌رغم اینکه قبلاً نیما را داشت، توللی را می‌یافت. به‌رغم اینکه هدایت را دیده بود، حجازی را به‌وجود می‌آورد. اختلاف نیز تنها بر سر اعتدال وزن و قرینه‌یابی مصراعها و تنظیم قافیه نیست، بلکه اختلاف در اصل گرایش و موقعیت فرهنگی است که چشم‌اندازش از شعر و زندگی با چشم‌انداز نیما متفاوت و ناهمگون است.

البته شاعران این گرایش نیز مجموعاً از شعر نو حمایت می‌کرده‌اند. بحثها و توضیحها داشته‌اند. اگرچه مثلاً جریان نوع خانلری در مکتب سخن ـ چنانکه

یاد شد ـ به‌تدریج به‌تقابل با شعر نیمایی افتاد. توللی به غزل‌سرایی بازگشت. نادرپور وضع متفاوتی در فاصله‌گیری از آن مکتب یافت، و مشیری و امثالش هنوز همچنان بر همان روال می‌روند.

اما این گرایش رمانتیک، مبنای تفکیک مفهومی در حوزهٔ شعر سیاسی و غیرسیاسی نیز شد. و زاویه‌ای بر پایهٔ موضوع در شعر گشود که همچنان گشوده است.

رمانتیسم چنانکه پیشتر اشاره شد، به تعبیر مارکس «تناقضی مجسم» بود که هم آن را تغذیه می‌کرد و هم آن را به تباهی می‌کشاند. این امر نتیجهٔ نوع برخورد رمانتیکها با درون و بیرون یا انسان و جامعه بود. افسون انقلابی رمانتی‌سیسم در اروپا، هم در پی تعیین سرنوشت جامعه بود و هم در جستجوی نیروی سرنوشت‌ساز انسان بود. از احساس عظمت درون، یعنی انسان، منشی عصیانی و شورانگیز می‌یافت، و از درک خصومت و سخت‌جانی بیرون، یعنی جامعهٔ سرمایه‌داری، دچار اندوه و دردی عمیق می‌شد. لذا بین جاذبه و دلزدگی نوسان داشت. نزدیک شدن به جامعه برای تغییر نظمش، و دورماندن از آن به سبب مقاوم بودن خود آن نظم.

در حول و حوش دههٔ سی، شعر سیاسی انقلابی رمانتیک نمودار روحیه‌ای مبارزاتی بود که کاراکتر آن را در دههٔ پنجاه نیز در شعر حماسی باز می‌یابیم. اما شکست سال سی‌ودو، و نیز موقع و موضع اجتماعی و طبقاتی متفاوت و احیاناً متضاد بعضی از شاعران رمانتیک، یکی از عوامل مؤثر در تفکیک مکانیکی دو مؤلفهٔ اصلی شعر رمانتیک در ایران شد. هم بعضی از سرخوردگان از برقراری نظم دلخواه در جامعه، به درون خود پناه بردند، و هم محافظه‌کارانی که اساساً با رؤیاهای انقلابی همساز نبودند، فرصتی یافتند برای راندن شعر در عرصه‌های شور شخصی ـ عاشقانه که تا آن هنگام تحت‌الشعاع شور انقلابی ـ سیاسی بود. این هر دو محملی شدند برای استحالهٔ شور سیاسی

در شور عاشقانه و جنسی، همراه با نمود مرگ اندیشی و تجسم و یأس و دلزدگی. یعنی در دهۀ سی آن جنبۀ عاشقانه و درون‌گرای رمانتیک به گروهی تعلق گرفت که کاری به کار سیاست نداشت. جنبۀ سیاسی و برون‌گرای رمانتیک نیز در شعر کسانی گسترش یافت که غالباً دغدغه‌ای جز سیاست نداشتند. محمل دید اینان آثار دورۀ میانی شعر نیما بود. یعنی از آن نوع اشعار انشائی و موضوعی او مایه می‌گرفت که ساختمانش بر بسط تصویری و بیشتر وصفیِ یک موضوع استوار است.

این نوع شعر با آثار آغازین شاهرودی، زهری، کسرایی و... شروع شد، و همراه با اوضاع سیاسی تداوم یافت. در آثار شاعران دهۀ پنجاه، به‌ویژه در حول و حوش انقلاب گسترش و حتی فوران گرفت. به‌همین سبب نیز جا دارد که در فصل مستقلی نیز مورد ارزیابی قرارگیرد.

اما در اینجا تنها به یک مشخصه از این تفکیک اشاره می‌کنم. جالب توجه است که اگر آن نوع نخست از هرگونه درگیری اجتماعی ـ سیاسی برکنار ماند، این نوع دوم از عشق و شعر عاشقانه فاصله گرفت. اما طنز ماجرا بیشتر از آنجاست که وقتی شاعران انقلابی شعر عاشقانه سرودند، از گرایش سیاسی خود نیز فارغ ماندند. در سرایش شعر عاشقانه دقیقاً به شیوه و گرایش بخش نخست رفتار کردند. یعنی در شعر عاشقانۀ اینان نیز، شاعر، که در این جا مبارزی مردانه و مردسالار است، چنان سخن می‌گوید که انگار عشق و معشوق هیچ‌گونه رابطۀ اندیشگی یا احساسی یا موضوعی با جامعه و سیاست ندارند. معشوق در اینجا نیز تنها به درد معاشقه و رقص و نوشانوش حرمسرایی می‌خورد، درست مثل آن بخش دیگر شعر رمانتیک که رویکرد عاشقانه را به جنسیتی رختخوابی می‌کشاند، و از زن جنسی دیگر و دست‌درمی، درست مطابق فرهنگ سنتی مردسالار، ارائه می‌کرد.

زاویۀ دیگری که نیمه سنتی ـ نیمه مدرن است، از اواخر دورۀ شعری نیما

در راه او گشوده شد. در این روش و گرایش، نوعی وقار سنتی چیره است که هم در مسائل نظری و هم در روش اجرایی شعر محسوس است.

در این حوزه کسانی بوده‌اند که شعرهای برجسته و گاه خوش‌ساخت نیز سروده‌اند. مجموعاً نیز شعرشان در تداوم طیف نیمائی است. اما تأکیدشان بیشتر بر سنت بوده است. به همین سبب هم دستگاه‌های دیگر شعری معاصر را برنمی‌تافته‌اند. به‌خصوص حرکتهای آوانگارد را همواره نفی و حتی هو می‌کرده‌اند.

اگر آن چارپاره‌سرایی بیشتر بر شکلهای معتدل و رمانتیک شعر اروپائی متکی بود، و به زبان نرم و سانتی‌مانتال و گاه دخترپسندانه‌ای گرایش داشت، در این روش و گرایش، زبان به سمت صلابتی مردانه و ارکائیک می‌رود، و از بافتی سنگین و پدرسالانه مایه می‌گیرد. به همین اندازه نیز غالباً از آن «انتظام طبیعی» که نیما می‌کوشید برای شعر معاصر پیدا کند، فاصله می‌یابد. در نتیجه بحث ویژهٔ این روش، چنانکه غالباً مورد تأکید بوده، در استحکام و پشتوانهٔ تاریخی ـ جغرافیائی زبان، به‌ویژه سابقهٔ زبان خراسان، خلاصه نمی‌مانَد، بلکه به مسألهٔ کاراکتر زبان تسری می‌یابد. هم ذهن و هم‌زبان، خود را حایل میان قدیم و جدید قرار می‌دهند تا ارزشها و روشهای هر دو را با هم تلفیق کنند. انگار بخواهند خود را برای سنت قابل قبول سازند، به دانش و تجربهٔ سنتی برای آفرینش جدید اهمیتی اساسی و حتی تعیین کننده می‌دهند و به آن قطعیت می‌بخشند.

اما تجربهٔ گذشتهٔ زبان محصول تجربهٔ گذشتهٔ زندگی است. در فرهنگ و معرفت کهن ما دانش سنتی زبان، از ارزش سنتی ذهن فارغ نیست. پس ارزشها در ذهن و زبان جاری می‌مانند. معرفت کل‌نگر کل‌گرا، زبان را در کام خود می‌چرخاند. در نتیجه طنطنه و طنینی از کلام برمی‌خیزد که به گوش آدم اکنونی سنگین می‌آید. حفظ اصالت روستائی از کلام شهری، خواه ناخواه

شعر را از خصیصهٔ مدرن دور می‌دارد، یا به همان اندازه ناخالص و ناهمگون می‌کند. من این گشتنِ زبان امروز در کام ارزشهای دیروز، و در نتیجه قدمائی‌شدن آن را، در بخش مربوط به زنده‌یاد اخوان در کتاب انسان در شعر معاصر تحلیل کرده‌ام. به همین دلیل نیز در اینجا به همین اندازه بسنده می‌کنم. تنها باید اشاره کنم که این گرایش فقط به دبستان خراسانی امید محدود نماند، بلکه همسازان خود را از مناطق دیگر فرهنگ نیز همراه کرد.

زاویهٔ دیگری که خود را اساساً به شکل راه متفاوتی نمایانده است، نوع شعر شاملو است که خود به صورت هنجار مشخص، پیروان و رهروان بسیار یافته است. این گرایش از آن نوع یادشده جداست. نگاهی گسترده‌تر به فرهنگ و شعر قرن بیستمی جهان دارد. با کاربردی سیاسی ـ حماسی کوشیده است با درگیریهای اجتماعی معاصر درآمیزد. با فاصله‌گیری از وزن نیمائی، محصول خود را به‌صورت زبانی آهنگین با ساختی عمدتاً استعاری ارائه کرده‌است.

بنابراین تا اینجا نفی نیما و ادامهٔ راه او با بهره‌گیری از تجربه‌های اوست. اما به نظر من این طریق نیز تا «انتظام طبیعی» از بابتهایی فاصله دارد. به‌ویژه که از راهی دیگر از آن وقار آرکائیک برکنار نمانده است. منتهی این بار طنین صلابت سنتی گاه از طریق ترکیب‌سازی و بنای دوگانه‌های بیانی، مبتنی بر انکار یا پذیرش، و گاه با آرایشهای لفظی و قرینه یا بیتهای تغذیه‌کننده از نثر کهن، خود را بروز می‌دهد. ضمن اینکه سنخ‌شناسی فرهنگی این‌گونه زبان و ذهن نیز، از بابت معرفت کل‌گرا قابل بررسی است که در بحثی مستقل با عنوان «سنخ‌شناسی زبان ستیز» در همین کتاب بدان پرداخته‌ام.

زاویهٔ دیگری که خود با شاخه‌های کوچکتری نمود یافته، حرکتهای مختلف آوانگارد است که هر یک با شتابی بیشتر در فاصله‌گیری از حوزهٔ نیمائی، و قراردادهای برجای مانده، یا سنتهای تازه‌مستقرشدهٔ شعر نو، به چشم‌اندازهای فراتر و متفاوتی گراییده است. این مجموعهٔ کوششها البته در

وجه غالب خود از نوعی شتابزدگی نیز مصون نبوده است. و چه بسا به همین سبب نیز باگسستها و پراکندگیهائی در فواصل زمانی به حضور خود ادامه داده است، از جستجوهای هوشنگ ایرانی (شاید هم پیش از او در بعضی از آثار منثور یا قطعات دراماتیک منوچهر شیبانی و شین پرتو و...) آغاز شد و بعدها به «موج نو» رسید. در حقیقت از ذهن‌گرایی فلسفی ـ عرفانی و متافیزیک درون‌گرایانه به نوعی برون‌گرایی روزمره و کوچه و خیابانی کشیده شد.

موج نو به نظامی از اجزاء و ابزارها و روابط شهری زبان یورش برد. اما بی‌ادراک هر نوع موزونیت (از جمله تناسب یا موزونیت مبتنی بر بی‌قرینگی) شعر را به نثر بدل کرد. حتی شکل و ساختمان شعر را به نظر من، باز به صورتی دیگر، به مصراع و تصویر منحصر در مصراع بازگرداند، و تهورش کم‌کم به هرز رفت. به‌طوری که داد هواداران خود را نیز درآورد. پس در بی‌ریشگی خشکید. اگرچه در گسترش و تهاجم خود تأثیری قابل توجه نیز بر مجموعهٔ روشهای شعری بر جا گذاشت. مشخص‌ترین نمودار عدول از آن را در شعر احمدرضا احمدی می‌توان دید که از دههٔ پنجاه به بعد سمت دیگری گرفته است، به این صورت که گرایش به ایجاد ترکیب جدید از برخورد تصادفی اجزاء را به کناری نهاده و به ترکیبی قطعه‌ای گراییده است، و زبان حالی عمومی فراهم آورده از نازکدلی‌های انزوا در هجوم شکنندهٔ آنچه شاعر را به بیان حالت می‌کشاند.

در این میان «شعر حجم» کوشید از حرکت نیمائی و گرایش آوانگارد خود سنتزی ارائه کند و جریانی اندیشیده به زبان را در برابر آن آنارشی متبلور سازد. بر این اساس گونه‌ای از شعر پدید آورد که تجسم نوعی ناهمگونی نیز بود. منتهی این بار ناهمگونی در موقعیت فرامدرن تعبیر می‌شد. به همین سبب بیش از آنکه به تقابلی با روزمرگی «موج نو» تبدیل شود، به ناسازی با شعر سیاسی رایج و به‌ویژه حماسی تعبیر شد یا انجامید. در عمل نیز جز توفیق‌هایی

در برخی از آثار خود «رویائی» بیشتر به صورت نظریه باقی ماند. و مانیفست‌اش از تحقق شکلش مشخص‌تر شد.

در این راه‌ها و بیراهه‌های گوناگون و ناهمگون، کسانی هم بوده‌اند که ابتدایی‌ترین عناصر شعر نیمایی، یعنی کوتاه و بلندی مصراعها و نامساوی بودن سطرها را صرفاً مبنای کار قرار می‌داده‌اند. یا کسانی که اصلاً از توان درک قطعه‌ای از شعر نیمائی محروم بوده‌اند، و ساختمان شعر را به سائقهٔ سنت قدیم به صورتی آسان، و عمدتاً از طریق بسط موضوع یا حالت یا مضمونی واحد در می‌یافته‌اند. از آنجا که این قبیل برخوردها بیش از آنکه راهی باشند، برداشتی مختصر برای مصرف عام‌اند، به همین اشاره درباره‌شان بسنده می‌کنم.

به هر حال این زاویه‌های دید و عمل تا به امروز نیز ادامه یافته است. هر کس به مقتضای ذهنیت تاریخی و موقعیت فرهنگی خود، و استنباطش از تجدد یا پای‌بندی‌اش به سنت با نیما همراه می‌شده است. به همین سبب شعر معاصر به صورت طیف‌هایی مشخص می‌شود که نسبت به مرکز شعر نیما دوری و نزدیکی قابل توجهی داشته‌اند. هر طیفی مقداری نیمائی و مقداری غیرنیمائی است. غیرنیمائی بودن‌اش بیشتر مبیّن موقعیت سنتی، پیش‌مدرن، مدرن، و پُست‌مدرن آن است و نیمائی‌بودنش از نوع کار نهائی و تشخص‌یافتهٔ شاعرانی چون فرخزاد، رؤیائی، آتشی، آزاد و... است که پس از حرکتهایی مقدماتی، از آن جایی ادامهٔ راه داده‌اند که او تمام کرده بود. دههٔ چهل یکی از این مقاطع مشخص این تداوم است، و دههٔ اخیر را نیز مقطع مشخص دیگری می‌دانم که بدان خواهم پرداخت.

شعر و اندیشه سیاسی

شاعران پیش از انقلاب شعری سرودند که ما را تا انقلاب رساند. و این البته ارزش کوچکی نیست. ارزشی که معنای دیروز ماست. معنایی که قویاً با حقیقت و معرفت و تفکر دیروز ما، از جمله با اندیشهٔ سیاسی ما، گره خورده بود. اما اکنون به سرودن شعری نیازمندیم که پس از انقلابمان را دریابد. شعری که ناگزیر است همچون اندیشهٔ سیاسی امروز ما، درگرو حقیقت و معنا و تفکر امروزمان باشد.

دریافت همین دو مقصد و مقصود است که تفاوت شعر و اندیشهٔ دیروز و شعر و اندیشهٔ امروز را روشن می‌دارد. و این تفاوت اندکی نیست. یعنی:

۱ـ تفاوت میان نگرشها و گرایشها و روشها

۲ـ اختلاف میان دو دوره و موقعیت و موضوع

شعر و سیاست و اندیشه‌ورزی پس از انقلاب با معنایی روبه‌رو شد که پیش از آن بدین‌گونه مطرح یا درگیرکننده نبود. آنچه پیش آمد، هم اندیشه و سیاست را به تأمل واداشت، هم شعر را. من به‌درستی نمی‌دانم که متخصصان سیاست در این تأمل به کجا رسیده‌اند، و اندیشهٔ سیاسی امروز را چگونه تبیین

می‌کنند. اما برآنم که نوع تأمل شعر را دریابم. زیرا اختلاف میان عرصه و گرایش و روش تفکر و تخیل امروز، با عرصه و گرایش و روش تفکر و تخیل دیروز قابل تشخیص است. با این همه کم نیستند که چه در شعر و چه در سیاست، هنوز هم فرقی میان گذشته و اکنون نمی‌شناسند. در هر دو عرصه نیز بر همان روال قدیم می‌روند. با حقیقت و دگرگونی فکر و خیال ما میانه‌ای ندارند. هنوز به همان گونه طرحها و روشها چسبیده‌اند که دیروز را با آنها تبیین می‌کردند. برای این‌گونه کسان مرغ یک پا دارد. مبنای گرایشها و روشها و ذهنیت و معرفت، همان تجربه و دریافت خودشان است که اساساً هم معطوف به گذشته است. کاریش هم نمی‌شود کرد. طرح گرایشها و روشهای اندیشه و شعر و سیاست امروز نیز به معنای آن نیست که از ایشان انتظار داشته باشیم از روش و منش و گرایش خود دست بردارند. و در موقعیتی دیگر، به چیزی دیگر، و به گونه‌ای دیگر بیندیشند. تنها چیزی که مهم است این است که تفاوتها و اختلافها حتی‌الامکان روشن و شناخته شوند. حقیقت دیروز و امروز، و نوع کنشها و واکنشهای انسان ایرانی تجسم یابد. و روشهای «خودبیانی» او در هر دوره مشخص شود.

اکنون دوران درک اختلاف است. روشهای متفاوت در اندیشیدن به تفاوتها آغاز شده است. پس می‌توان خود را از فاصله‌ای باز نگریست، و مؤلفه‌های اندیشیدن خود را در شعر و سیاستِ دورهٔ سپری‌شده دریافت. من مشخصه‌های عمومی آن را بدین‌گونه توصیف می‌کنم:

معرف کل‌نگر

ذهنیت و معرفت پیش از انقلاب در وجه غالب، خواه در دورهٔ شکست و خواه در دورهٔ حماسه، ذهنیتی مبتنی بر «اشتراک نظر» بود، و عمدتاً نمودی تک‌ساحتی داشت. در این ساحت واحد نیز اندیشه را اساساً معادل اندیشهٔ

سیاسی قلمداد می‌کرد. برآمد این ذهنیت مواجهه با یک کل بود. کلی که بیشتر دریافتی متافیزیکی از واقعیت جامعه و جهان، به‌ویژه واقعیت تاریخی ـ اجتماعی ما بود. کلی که خصلتها و ویژگیهایش نیز به‌طور کلی مشخص می‌شد. در حقیقت خصلتها و منشهای آرمانی و ایدئولوژیک به کل واقعیت، و از طریق آن به گروه‌ها و افراد و پدیده‌ها و اشیاء منسوب می‌شد.

این نمود کلی، از تبلور ارزشها و اندیشه‌های از پیش‌پذیرفته، و مسائل مورد ابتلا نتیجه می‌شد. یعنی مبنای کل‌گرایی در معرفت، به ساختاری از کل‌نگری می‌انجامید. در نتیجه هستی را به همان‌گونه که می‌شناخت می‌دید. از اینرو یا حیات در ساحتی معین و معلوم دریافت می‌شد، یا که به ساحتی معین و معلوم تقلیل می‌یافت. آنچه در اولویت ذهن بود یک ساحت از حیات بود که البته ساحت عمده و فراگیری نیز بود. در حقیقت معرفت در روندی ساده و مستقیم به اندیشه‌ای مبدل می‌شد که با ساحت معینی از زندگی روزانه درگیر بود. این ساحت همان ساحت سیاست بود که هم می‌توانست همه چیز را دربرگیرد، و هم می‌توانست همه چیز را در محدوده‌ای معین باز دارد. در نتیجه اندیشیدن را جز در بُعد سیاسی محقق نیابد، و حتی تنها «اندیشهٔ سیاسی» را اندیشه بینگارد. حاصل امر نوعی سیاست‌زدگی بود که همه چیز را خواسته و ناخواسته در مسیر خود قرار می‌داد، یا می‌پسندید.

پیداست که وقتی آزادی نیست همه چیز سیاسی می‌شود. اما این ناگزیری تبعاتی نیز دارد. مشخص‌ترین پی‌آمد زیان‌بار آن هم این بود که اساس اندیشه و احساس و خیال، بر حوزهٔ تحلیلهای کلی انطباق می‌یافت. تحلیلهایی که کم و بیش خصلت مشابه و واحدی داشت. و یکی از مهم‌ترین ویژگیهایش، خلاصه و مختصر کردن یا شدنِ زندگی و انسان بود در یک کل یا وجه اشتراک. وجه اشتراکی که هم از این‌همانیِ معرفت و اندیشهٔ سیاسی مایه می‌گرفت، و هم معرف روند تبدیل آنها به هم بود.

این کل‌گرایی و کلی‌نگری، هم خصلت معرفت و کاراکتر تفکر ما بود و هم ناگزیری معرفت و تفکر ما. هم در سابقهٔ ذهنیت تاریخی ما به صورت دوگانه گرایی کل‌نگرانه دربارهٔ جهان و جامعه و انسان متبلور بود، و هم از موقعیت دوران نتیجه می‌شد که راهی جز این‌گونه اندیشیدن باقی نمی‌گذاشت یا نمی‌شناساند، و خود برآمد اختناق و مبارزه، و شکست و حماسه بود. ما تنها به همان‌گونه که یادگرفته بودیم، و در همان دوره‌ای که گرفتار بودیم و با همان چیزهایی که برایمان معلوم بود می‌اندیشیدیم. پس یک ساحت معین، یعنی سیاست، ساخت و مضمون و سازمان اندیشه را به خود موکول و منحصر می‌داشت تا با ضرورت برخورد با دیکتاتوری هماهنگ شود. تفکرانگار حوزهٔ کارکرد دیگری نداشت. فلسفه تعطیل بود، و معرفت زیرمجموعهٔ جامعه‌شناسی سیاسی روزمره بود. هرچه بود تابع اولویت سیاست بود. سیاست نیز عبارت بود از طرز کنش دیکتاتوری و واکنش نسبت به آن. نه عرصهٔ عمل دیکتاتوری با تنوع و کثرت و عمق و گسترش اندیشیدن، نسبتی داشت، و نه عرصهٔ مبارزه مجال و کارکرد تنوع و عمق‌یابی و اندیشه‌ورزی می‌یافت. نه دیکتاتوری امکان ارتباط گسترده با همه چیز و همه کس و همهٔ گونه‌ها و عرصه‌های حیات را در اختیار می‌گذاشت، و نه سیاستِ مبارزه می‌توانست تفکر را در تمام نمودها و اجزای حیات فعال کند و گسترش دهد. دستگاه سرکوب سیاسی، امکان بازنگری و درنگ در خویش را از میان می‌برد و معنویت را از معرفت سلب می‌کرد و با گسستهای دوره‌ای سد راه تعمیق و تداوم تفکر می‌شد. در حقیقت با جلوگیری از توزیع عادلانهٔ منابع قدرت و معرفت و حقیقت جامعه را در ساحت واحدی که مورد پسند خود او بود محدود و محروم می‌داشت. برخورد متضاد جامعه نیز طبعاً ساحت متقابل، اما واحدی را در برابر آن به واکنش می‌گشود.

البته در همه جای دنیا، فرهنگی که در حال مبارزه با اختناق بوده است،

غالب اندیشمندان و هنرمندان و مخاطبان آنها را حول مسائل مبارزه بسیج می‌کرده است. و از این راه در حالی که چشم‌اندازهای غنی و تازه‌ای به روی همگان می‌گشوده، عوامل محدودیت و نزدیک‌بینی و کلی‌نگری را هم در خود می‌پرورده است. در حقیقت با تمرکز بر مبارزه برای آزادی سیاسی، از هرچه به صورت سلاح آزادی درنیاید فاصله می‌گرفته است. هرچه را که با عمل سیاسی انطباق نیابد تحقیر و طرد می‌کرده است. از همین جاست که مسئولیت اصلی این محدودیت و توزیع‌نیافتن منابع، و توسعه‌نیافتگی اندیشه بر عهدهٔ قدرتهای سیاسی است که گسترندهٔ اختناق‌اند؛ و فرهنگ را از توسعه بازمی‌دارند. روشنفکران و اندیشمندان و هنرمندان و شاعران نیز اگرچه پیشتازان امتناع از این تحمیل و تهدیدند، خواه ناخواه از تأثیر رفتارهای نهادی‌شده برکنار نمی‌مانند. حتی روش و گرایش مبارزاتی‌شان نیز از توزیع‌نایافتگی منابع معرفت، و عوارض فرهنگ مسلط مایه می‌گیرد، و طبعاً نحوهٔ اندیشیدن و خلاقیت‌شان به مسائلی می‌گراید که نمودار اشتراک کلی سیاست‌زدگی و سیاستهای فرهنگی حاکم است.

اما در مورد جامعهٔ ما، وجوه ساختی تاریخی نیز که تاکنون باعنوان «تأخّر فرهنگی» و «معرفت کل‌گرا» و «گرایش ثنوی» و «اندیشه‌های کلی‌نگر» و... بدان اشاره کرده‌ام، در این همنواختی و همشکلی و قطب‌بندیهای ارزشی تأثیر تعیین‌کننده داشته است. چه در دوره‌ای که مبارزه به شکست انجامیده، و چه در دوره‌ای که روحیهٔ حماسی مبارزه پیروزی را در فاصلهٔ یک قدمی خود می‌دیده است.

عمده و غیرعمده

به تبع همین اشتراک کلی است که پیش از انقلاب، تأکید بر تضاد عمده در عرصهٔ سیاسی، همه چیز را متأثر می‌کرد. این خود برای هر وضعیت و هر نمود

ذهنی، به‌راستی یک سرنوشت بود. هر وضعیت و وضع و نمودی که از این سرنوشت تن‌می‌زد، یا برکنار می‌ماند، یا غفلت می‌کرد، خودبه‌خود ناهمخوان و بی‌رابطه با سرنوشت جامعه به‌حساب می‌آمد.

شعر سیاسی نیز در وجه غالب خود پیرو همین تلقی و برخورد بود. گرایش ثنوی کل‌گرا با قطعیت و قاطعیت هر چیز را به هماهنگ و ناهماهنگ، همراه و ناهمراه تقسیم می‌کرد. شعر هم مثل اندیشه یا متمرکز بر اثبات مبارزه بود، یا متمرکز بر نفی تسلیم. یا خیر یا شر. یا دوست یا دشمن. یک وجه کلی از دشمن که همان دستگاه دیکتاتوری بود، و یک وجه کلی از دوست که اردوی مبارزه بود. شعر در یک سمت کلی، تنها دو چهره از آدمی را می‌نمایاند: چهرهٔ قهرمان و چهرهٔ دژخیم. همه چیز فشرده و مختصر. یا عشق یا مرگ. یا شکست یا پیروزی. یا سپید یا سیاه. خطی مستقیم بی‌هیچ حاشیه‌ای و دست‌اندازی و پیچشی. فارق میان دو اردوی ایزد و اهریمن. انسان یا مبارزی است نستوه، پس زنده و ستوده است. یا ابزار تداوم دیکتاتوری است، پس مرده و نکوهیده است. مرگ هم مثل زندگی یا مرگی است خودخواسته و برگزیده، یعنی قهرمانانه و سیاسی، یا مرگی است مبتذل و سیاه و خفت‌آور در پذیرش و تسلیم که قابل سرزنش است. همچنانکه عشق نیز به همین‌گونه، یا عشق اجتماعی ـ سیاسی ـ حماسی است که ستایش‌آمیز و رشک‌انگیز است، یا عشقی فردی و نشانهٔ فراغت از مبارزه و ایمان مردمی است، پس از اقبال برکنار است، و حتی در مواردی سخن گفتن از آن مایهٔ شرمساری و نشانهٔ بی‌دردی است. به‌همین سبب نیز یا بسیاری از شاعران سیاسی، شعر عاشقانهٔ قابل توجهی نسروده‌اند، یا از ناهماهنگی آن با مبارزه به شکایت پرداخته‌اند، اگرچه در زندگی واقعی‌شان عشق نیز مثل امور دیگر برقرار می‌بود. تعجب در این است که در جامعهٔ ما اندیشهٔ معطوف به سنت و اندیشهٔ مدرن، هر دو در این داوریهای مردسالارانه مشترک بوده‌اند.

این اندیشهٔ دوقطبی و کل‌نگری و عمده و غیرعمده کردن، سبب شده بود که انسان در تصویری کلی و مشترک، اما یک‌سویه و محدود و یک‌بعدی متجلی شود. این خود به معنای پوشیده‌ماندن یا بی‌اهمیت‌شدنِ «فردیت» بود. یعنی شاید مجال و امکان دریافت همه‌سویگی و تنوع و تفرد وجود انسان و اختلاف میان اجزای وجود نداشت، یا بسیار کم بود. زیرا در حوزهٔ ادبیات غیرسیاسی نیز چندان دید همه‌جانبه یا جزءنگرانه‌ای به چشم نمی‌خورد. یعنی عارضهٔ کلی‌نگری و عمده‌گرایی، عارضه‌ای بنیادی‌تر از آن بود که صرفاً دست‌پخت مبارزه و اندیشهٔ سیاسی مبارزان باشد. نپرداختن به تمام حقیقت و واقعیت و از نگاه‌های مختلف، یک عارضهٔ فراگیر فرهنگی بود. رفتاری بود نهادی شده که اندیشه را در خود گرفتار می‌داشت.

اما ذهن هنری اساساً تابع عمده و غیرعمده کردن نیست، و اگر چنین شود، تابعیت یک هدایت فلسفی ـ سیاسی معین را پذیرفته است. اهل سیاست و فعالان سیاسی شاید ناگزیرند مسائل را دست‌چین کنند. به فرعی و اصلی تقسیم کنند. مهم‌ترین عوامل را در سیر امور اجتماعی و سیاسی تشخیص دهند. اگر چه این ضرورت نیز بارها منفی‌زایی خود را آشکار کرده است. اما هنرمند به هرحال از این چنین نگرش و روشی آسیب می‌بیند، شعر و هنرش پیرو هدایت از بیرون می شود. آزادی آفرینش را از دست می‌دهد. این در حالی است که ذات اجتماعی شعر، به ناگزیر سیاسی نیز هست. سیاسی بودن شعر، چنانکه بعد توضیح خواهم داد، مثل سیاسی بودن تمام پدیده‌های حیات اجتماعی ماست. نه مانند سیاسی بودن گرایشهای معینی که با تحلیلهای ویژه، گاه به هر دلیل و مصلحتی، بخشی از واقعیت انسان و جامعه و هستی را می‌توانند نادیده گیرند، یا کمرنگ کنند، یا از اولویت بیندازند، و حتی در میان اولویتهای خود نیز اولویت اول و دوم قائل شوند!

برای هنرمند هر پدیده‌ای بزرگ است. هر مسأله‌ای در اولویت است. هر

آدم یا حادثه‌ای، هر شیء یا واقعیتی، یک نقطهٔ عزیمت هنری است هر جزء عامل ناگزیری در درک کل و رابطهٔ بیان جزء و کل است. اهمیت شعر و هنر در گزینش موضوعهای بزرگ یا بزرگترین موضوعها نیست. عمده‌ترین موضوعها یا مهم‌ترین مسائل روز، به تنهائی مسأله و موضوع هنر نیست. شعر و هنر از هر پدیدهٔ کوچک به اهمیت بزرگ هنری می‌رسد. کمترین مشکل شعرهایی که تابع حرکتهای عمده و غیرعمدهٔ سیاسی یا تحلیلهای دوره‌ای شده‌اند، این بوده که خواسته یا ناخواسته، از بسیاری از عرصه‌ها و مسائل و پدیده‌ها و... فارغ مانده‌اند. عمده و غیرعمده کردن سبب می‌شود که دید جزئی‌نگر و حرکت متنوع اجزاء از شعر گرفته شود. درگیری مستمر ذهن با «کل» سبب می‌شود که فردیتها و تجلی فردی امور و رابطه‌ها از بین برود. بن‌مایه‌ها، نشانه‌ها، نمادها، تصویرها وکلاً زبان، کم‌کم تقلیل یابد، و به ناگزیر کلیشه‌ها بر شعر سوار شود.

ضمناً عمده و غیرعمده کردن خاصیت تجرید در اندیشهٔ علمی است، نه تجرید در هنر. معرفت هنری کلیت را تجزیه نمی‌کند. منتها دید تألیفی‌اش از طریق اجزاء تحقیق می‌یابد. حال آنکه معرفت علمی و به‌تبع آن سیاسی، به بخشی از کلیت اکتفا می‌کند. از این بابت به تجزیهٔ تمامیت می‌پردازد. گرفتار شدن شاعر و هنرمند به این گونه اندیشیدن، خاصیت تألیفی هنر را از بین می‌برد.

همشکلی سیاسی سنت و مدرن

جالب توجه است که این کلی‌نگری و عمده‌گرایی که در کانون سیاست متمرکز شده بود، مدرنیت این دوره را هم در نوعی تمرکزگرایی سنتی محدود می‌داشت. در نتیجه از میان اندیشه‌ها و گرایشهای مدرن نیز تنها آنچه را در راستای کلیت همساز و همنواخت و همشکل قرار داشت، برمی‌گزید، یا

پی‌گیری می‌کرد. از همین راه شعر سیاسی نیز از بیماری همنواختی و همشکلی سنتی مصون نمی‌ماند. و در بهترین حالت، از نوعی دوگانگی در رنج بود، و خود را گرفتار گزینشی سخت اما ناگزیر می‌یافت. البته شاید به‌سبب مشخصهٔ کلامی معرفت ما، شعر بیش از هنرهای دیگر توانسته بود با غرور حماسی یا اندوه شکست هماهنگی کند و تجلیگاه خصلت کل‌گرایی شود. کل را در عمل یا فردی متبلور کند که نمودار یا نماد یا قهرمان این کلیت و اشتراک انگاشته می‌شد.

از این طریق رهبری نوآورانهٔ شعر تعدیل می‌شد. ساخت‌یابی غنایی شعر موکول و منوط به رهبری سیاسی می‌شد. در حقیقت شعر در رهبری ذهنی ـ ادبی زمان قرار نداشت، بلکه تنها به لحاظ پیروی از کارکرد و هدایت سیاست، اولویت یافته بود. این تنها سیاست بود که به اقتضای دوره، در رهبری ادبی قرار داشت و تحلیلهای خود را بر دریافتهای شعر حاکم کرده بود. رهبری از آنِ شعر نبود. شعر پیرو سیاست بود. تشخیص شعر در تشخیص سیاست بود. اگر زبانش تحولی می‌پذیرفت در سلطهٔ سیاست می‌پذیرفت. طریق برخورد شاعر و شعر با سیاست خواستاری نداشت. از شاعر و شعر خواسته می‌شد که به طریق مبارزان و اهل اندیشهٔ سیاسی با سیاست برخورد کنند. پس شکل شعر به‌گونهٔ شکلهای اندیشیده در سیاست تعمیم می‌یافت. راز این گسترش و محدودیت، در همان دوگانگی مدرن ـ سنتی چندین دههٔ ماست. وجهی خاص به مدرن می‌گراید، اما وجه عام بر سنت می‌ایستد. مطالبات عمومی شعر پیش از انقلاب، با این خصلت عام هماهنگ‌تر بود تا با وجه خاصی که مبتنی بر خلاقیت فردی بود.

شعر حماسی

نمودار بارز این دوگانگی، انتظاراتی بود که غالباً در محدودهٔ «شعر ـ

شعار» عنوان می‌شد، که زیاد هم دستمالی شده بود. شعر به ابداع و عادت‌زدایی می‌گراید، اما شعار الزاماً زبانی معهود و عادت‌شده می‌طلبد. مخاطبان این دو دارای موقعیت مشابه و همانند و هم‌توان نیستند. خاستگاه هر دو نیز فرق می‌کند. همچنانکه کارکرد شعر و شعار نیز با هم تفاوت دارد. کارکرد تبلیغی شعار در جهت همسازی با روان‌شناسی پذیرا و تشنهٔ پاسخ و خواستار قطعیتهای یقین‌مندانه است. از حکم آغاز می‌شود و به حکم می‌انجامد. حال آنکه شعر از این روان‌شناسی نشأت نمی‌گیرد و اساساً با حکم و پاسخ همساز نیست. بنابراین یکبار دیگر باید تفاوتهای اساسی این پیوند را به ژرفی باز نگریست. این بار باید این رابطه را از فاصله بررسی کرد، تا دانسته شود که چرا و چگونه این کارکرد دوگانهٔ ناساز به صورت یگانه و همساز از کلام خواسته می‌شده است. و این طلب خود چقدر با رهبری سیاسی یا ادبی، و سنت یا مدرنیته رابطه داشته است؟ در دههٔ پنجاه رابطهٔ روشنفکر ـ چریک، خواندن ـ مبارزه، ادب ـ سیاست، تئوری ـ عمل، شعر ـ شعار و برعکس، از یک دیدگاه و ضرورت واحد آب می‌خورد. دیدگاه و ضرورتی که از این دوگانه‌های بیانی و عملی و اجتماعی و... دریافت یگانه‌ای دارد.

وقتی جامعه در تسلط دیکتاتوری است، و سیمای عمومی‌اش نمودی از انفعال و بی‌عملی است، دست به‌کاری زدن یک رؤیای دور اما جذاب است. در چنین موقعیتی که هرچه هست فقط حرف است، هرچه هست فقط نظر و تئوری به عمل درنیامده، یا به عمل درنیامدنی است، قهرمان به دورهٔ نظر پشت می‌کند، عمل‌گرایی چندان جاذبه ایجاد می‌کند که گاه از هماهنگی با تئوری بازمی‌ماند.

از سویی هیچ حرکتی نمی‌تواند از پیوند تئوری و عمل بازماند. شاید به‌همین علت، در اینجا پیوند ویژه‌ای برقرار می‌شود که از مشخصاتش سرعت تبدیل نظر به عمل است، اگرچه عوامل مختلف و مجزایی، هر یک تبلور نظر

یا عمل باشند. جستجوی وحدتی میان دو منبع واقعی بیرونی نظر و عمل، و انتظار تبدیل سریع از این کمیت به کیفیت مورد انتظار، یکی از مشخصات اندیشگی این دوره است. بنابراین، روشنفکران، که اهل نظرند، در وضعیتی قرار می‌گیرند که می‌توانند خود را به‌صورت چریک، یا اهل عمل، ببینند. و برعکس، چریکها می‌توانند خود را به‌صورت روشنفکر بیابند. این پیوند خاص تئوری و عمل، یا روشنفکر ـ چریک، خود از جاذبه‌های ویژهٔ چنین گرایش و حرکتی است. در حقیقت رابطهٔ دوسویهٔ روشنفکر ـ چریک، شریان حیات چنین گرایشی به‌حساب می‌آید.

پدیدهٔ شعر ـ شعار تبلور زبانی چنین پیوندی است. یا اصلاً شعر ـ شعار زبان همین پیوند است. همین پیوند است که از سوی مخاطبان و خوانندگان شعر حماسی طلب می‌شود. شعاری که بخش سیاسی جامعه می‌دهد، بر زبان عامه جاری نیست. پس زبان شعر جای خالی را پر می‌کند. یعنی شعار از زبان خواص برمی‌خیزد، و بر زبان خواص جاری می‌شود. در نتیجه روشنفکر ـ چریک در شعر شعار می‌دهد.

از سویی اصل عصیان یک اصل عمل‌گرایانه و مواجههٔ جذاب است. جاذبه‌ای تحسین‌برانگیز که هم ریشه در هیجان دارد و هم شاخ و برگش در تهییج می‌گسترد. پس اگر نمی‌توان در عمل شرکت جست، می‌توان زبان این عمل بود. به‌ویژه که فاصله و اختلاف این زبان و عمل بسیار اندک است. یا در واقع زبان نیز خود عمل در برابر دیکتاتوری سکوت است. پس می‌توان به ستایش عمل پرداخت. می‌توان از هیجانش مایه گرفت، و ساخت تهییجی‌اش را در زبان بازیافت. بسیاری از شاعران دههٔ پنجاه همین راه را برگزیدند. درست به همان‌گونه که بسیاری از روشنفکرانی که به هر دلیل نمی‌توانستند در نوع دیگر عمل شرکت جویند، به این‌گونه سخن که به معنی عمل است می‌گراییدند. همین که پوستهٔ دیکتاتوری ترک بردارد، چه در حرف و چه در

عمل، همین که معلوم شود می‌شود کاری کرد، یا سخنی در باب عمل گفت، خود یک انگیزهٔ قوی و هیجان‌انگیز است. این خود یک عمل است. ضرورت جرقه‌ای در انبار باروت به حساب می‌آید. هدف این می‌شود که به هر حال و به هر صورت این چاشنی آتش بگیرد، پس چاشنی زبان آتش می‌گیرد.

آموزش سریع و مستقیم، از کتاب به اسلحه، به پیروی از تصور تسریع روند انقلاب، خواه ناخواه نتیجهٔ گرایشی است که تضادها را به سرعت به ستیز بدل می‌کند. پس زبان شعر به زبان ستیز و سلاح مبدل می‌شود. بوی خون و آتش و باروت و عشق و ایثار در کلام و عمل می‌پیچد. استعارهٔ ادبیات و استعارهٔ مبارزه یکی می‌شود. حضور استعاری قهرمان به حضور استعاری کلمه می‌گراید، و برعکس.

وقتی انتقال از موقعیت روشنفکر (به منزلهٔ محمل تئوری) به چریک (در مقام و محمل عمل) را، هم دیکتاتوری تسریع می‌کند و هم استراتژی و تاکتیک مبارزه، پس می‌توان همواره به اصل «تبدیل سریع تئوری به عمل» وفادار ماند. به ویژه که هدف آموزش سریع در این گرایش، بیدار کردن قوهٔ انتقاد از خویش نیست که خواه ناخواه طولانی و بطیء است. بلکه هدف تلقین و تبلیغ و تهییج است، که به ناگزیر در فکر شکل‌گیری سریع ذهن مخاطبان خود است. انتقال فضیلت از موضع آگاهی مطلق و مالکیت حقیقت دنبال می‌شود. انتظار می‌رود که هرچه زودتر نیز اثر بخشد، و در جان مخاطب جای گیرد، و او را به عمل برانگیزد.

در چنین وضعیت و گرایشی است که شعر، مناسب‌ترین یا عمده‌ترین وسیلهٔ این تلقین و تبلیغ و تهییج تصور می‌شود. به سیطرهٔ اندیشه‌های هیجانی، یا هیجان‌زدگی اندیشه درمی‌آید. پیداست که چنین مشخصه‌ای با آرمان‌گرایی و رمانتیسم زیبائی‌شناختی لازم و ملزوم همند. ضمن اینکه این خود قابلیت مناسبی برای تعمیم و همراهی با ذهن و زبان و عادات عام است. البته از همین

راه نیز هست که شعر به درخواستهای اندیشگی خاصی می‌گراید، و به تقاضای خوانندگانش در راستای نوعی خودگرایی تهییجی می‌افتد! و یا از انواع دیگر اندیشه محروم می‌ماند؛ در حقیقت اندیشهٔ خود را تنها به اندیشهٔ سیاسی تقلیل می‌دهد. آنچه در اینجا متناقض می‌نماید، در حقیقت خبر از پارادوکسی می‌دهد که نتیجهٔ هیجان‌زدگی اندیشه‌های صریح و ساده و عام است، یا اندیشه‌ها و خردی که تابعیت و قابلیت احساساتی دارند. به همین سبب نیز نزدیکی و تجانس مطلوبی با مخاطب سیاسی خود پیدا می‌کنند. این سیطرهٔ خردگرایانه و احساساتی، سبب می‌شود که خواننده بیش از آنکه خود را به تخیل شعر بسپارد، انتظار داشته باشد که به موضوع اندیشهٔ معین و مطلوب خود یا به اصطلاح به «پیام» شعر هدایت شود.

آرمان‌گرایی شعر، مثل خود اندیشهٔ موردنظر طبعاً به این خرد احساساتی وابسته می‌شد. این نیز به نوبهٔ خود سبب می‌شد که دست اندرکاران شعر نیز مثل خوانندگانش گسترش یابند. یعنی بخشی از شعر، به‌ویژه از راه روزنامه‌ای شدن به تولید انبوه بگراید. یعنی انبوهی از به اصطلاح تولیدکنندگان و در حقیقت الگوبرداران از ابداعات اولیه، به تولید انبوه می‌پرداختند. این شعر روزنامه‌ای غالباً از حدود ادراک عام فراتر نمی‌رفت. مرز واقعیت و خیال از هم جدا می‌شد. حتی کارکرد تخیل به پیدا کردن استعاره‌هایی سهل‌الوصول تقلیل می‌یافت. به‌ویژه ساخت شعر به هدایت موضوع سپرده می‌شد که اصل بود. و در حرکت خود البته از گره‌های تصویری هم می‌گذشت. یا زنگ مطلب را به یک مصراع یا پایان‌بندی قابل انتظار موکول می‌کرد. و شرط اصلی موضوع نیز این بود که حاوی خوش‌بینی ضرور اندیشهٔ سیاسی باشد.

این مجموعه زمینهٔ بسیار گسترده‌ای برای بروز کلیشه‌های تصویری، جملات قصار، ساختهای توصیفی، بافتهای خطابی و انشائی، مقالات منظوم و غیره فراهم می‌کرد. همین نیز مطلوب خوانندگان عام‌تری بود که با همان خرد

احساساتی مشخص می‌شدند. خوانندگانی که طالب نکته‌ای، تعبیری، کنایه‌ای، مضمونی، عبارتی، واژه‌ای علیه رژیم بودند، و از شاعر می‌خواستند که به انتظارشان پاسخ گوید. بسیاری از شاعران نیز به فراخور خوانندگان خود به چنین پاسخهایی می‌گراییدند. گرایشها و روشهای شعر روزنامه‌ای، بیش از آنکه نتیجهٔ خلاقیت خردی باشد، نشان تأثیر عادتهای ذهنی و زبانی مخاطبان در شاعران است. مخاطبان در انتظار سروده شدن شعری بودند که خود می‌پسندیدند. البته در این پسند با خود شاعران مشترک می‌بودند. چه هر دو در گرو ذهنیتی بودند که مشخصه‌اش اشتراک نظر در درک و طرح فشرده‌ای از واقعیت در یک پیام و مفهوم خطیر و برجستهٔ اجتماعی بود. پس هر کس که شعری نزدیکتر به نکته‌پردازیهای ذهن و زبان و عادت می‌سرود، جذاب‌تر و پرطرفدارتر می‌بود. همچنانکه هرچه سراینده مبارزتر می‌بود، شاعرتر انگاشته می‌شد. اقبال عمومی در پی تأویل نیت و پسند خود در شعر بود. پس همین نیت و پسند به جوّ غالب بدل شده بود. در چنین جوّی، ابداع و کوشش خلاق فردی در درجهٔ دوم اهمیت بود. آنچه در تلقی عام از شعر دخیل بود، همان خصلت و خاصیت تلقین و تهییج و نکته‌پردازی مضمون‌یابانه بود. از این راه کلیتی پدید می‌آمد که در برابر کلیت سانسور و خفقان قرار می‌گرفت. با مطالبات رژیم به تضاد می‌افتاد. در حقیقت اشتغال به شعر اشتغال به سیاست بود. بسیاری از معترضان به رژیم، اندیشه‌های منظوم خود را ـ در هر کیفیتی از نظم ـ به عنوان عملی سیاسی به مخاطبان خود می‌سپردند. با گشایش فضای انقلابی سال ۵۸ کم‌کم بسیاری از این کسان به کارهای سیاسی و اشتغالهای ذهنی و تشکیلاتی و تبلیغی و... پرداختند که با موقعیت دوران متناسب بود. پس خود به خود از فوران و تراکم شعرهای سیاست‌زده نیز کاسته شد.

یادآور می‌شوم که مقصود من در این بحث توجه به وجه عام و جوّ غالب اجتماعی و برداشت تعمیم یافته از شعر سیاسی آن دوره است. نه طرح وجوه

افتراق آن که حاصل کار خلاق چند تنی از شاعران بود. اگرچه همین چند تن نیز به شهادت آثارشان از آن جوّ غالب برکنار نبوده‌اند. بدیهی است که در ترسیم سیمای عمومی شعر حماسی، با خطوط مشترک و تلقی عام دوران از آن سروکار داریم. این طرح مختصات یک دوره است، نه ارائهٔ مشخصات شعری یک یا چند شاعر ویژه. هنگامی که سانسور واژه‌هایی چون **شعله و شقایق و شب و خورشید و صبح و لاله و خون** و... را ممنوع اعلام می‌کند، نشان آن است که با یک کلیت مشترک استعاری کلیشه‌ای روبه‌روست که خود را در زبان ویژه اما محدودی بروز می‌دهد، نه با شعر یک یا چند شاعر ابداعگر که هر آن می‌توانند استعاره‌های نو برای مقاصد خود بیافرینند. این خود به معنی سلطهٔ مطالبات ذهنی و زبانی عام بر روش و گرایش بخش عمده‌ای از شعر حماسی نیز هست.

از این راه مجموعهٔ بی‌شماری از آثار پدید می‌آمد که نمرهٔ زیبایی‌شناختی‌شان از زیر صفر تا خیلی مانده به بیست در تغییر بود. اما حضور مقاومت و روان‌شناسی مبارزه را قطعاً اعلام می‌داشت. چنانکه سال ۵۸ نقطهٔ فوران چاپ چنین آثاری بود.

پیداست که شعر حماسی از حضور شاعران ابداعگری نیز بهره‌ور بود که هم با این خصلت عام پذیرفته شده بودند و هم از آن فراتر می‌رفتند. با این همه اینان نیز عمدتاً با وجه اشتراک‌شان نمایندهٔ دوران به حساب می‌آمدند.

از کشتارگاه سلطانپور، **دامون گلسرخی، به سرخی آتش به طعم دود** کسرایی، **در کوچه باغهای نشابور** شفیعی، **سحوری** میرزازاده، **ظل‌الله** براهنی، **سرود رگبار گرمارودی، سفر پنجم** صفارزاده، **سرود آنکه گفت نه** میرفطروس، **شبیخون** مشفقی، **صدای همیشه اوجی، مابودگان خوئی، برخیز کوچک‌خان** کوش‌آبادی، **سرزمین ممنوع** نوری علاء، **نبض وطنم را می‌گیرم** سپانلو، **آوازخروسان** جوان حسام، **صبح از روزنهٔ بیداری**

سرفراز، **هفدهم صلاحی**، **انارستان مفتون**، **شعر ۵۷ مختاری**، **ابراهیم در آتش و دشنه در دیس** شاملو، و ده بیست اثر دیگر (بدون بحث دربارهٔ کم و کیف زیبایی‌شناختی این آثار و با پرهیز جدی از همردیف قرار دادن ارزش ادبی آنها) یک وجه مشترک داشتند، و آن ارتباط مستقیم با سیاست و آرمان و مبارزه با رژیم بود. از همین راه نیز به رهبری ذهنی جامعه می‌پیوستند.

این کارکرد و مشخصه تا دو سه سال اول انقلاب نیز ادامه داشت. از همین بابت هم ارزنده و معتبر بود. اکنون نیز هنوز شاعرانی به‌ویژه در میان منسوبان به حکومت با امکانات همه‌جانبهٔ تبلیغی‌شان، هستند که بر همین روال می‌روند، و بر همین کارکرد با تکرار و تأکید پای می‌فشارند. و در پی شعر هیجان و عصب موضوعها و اندیشه‌های تهییجی‌اند. همچنانکه مخاطبان و هواداران آنها نیز با همین‌گونه انتظارها، از اینکه شعر امروز بر این طریق نیست تأسف می‌خورند. در آن دوره کمتر کسی به نقد آثاری می‌پرداخت که از وجههٔ سیاسی برخوردار بود. چون خود شعر پیشاپیش پذیرفته شده بود. تعلق به جبههٔ مبارزه حقانیت آن را اثبات کرده بود. پس اگر احیاناً بخت‌برگشته‌ای به انتقاد از آنها روی می‌آورد، و در شعربودن بعضی از آنها تردید می‌کرد، بعید نبود که به «نسبتهایی» نیز منسوب شود. به‌ویژه اگر چنین انتقادکننده‌ای از مبارزه و سیاست نیز برکنار می‌بود، دیگر نورعلیٰ نور بود، وچه بسا که به عامل حکومت‌بودن نیز متهم می‌شد.

نقد معرفت‌شناسی جای نقد زیبایی‌شناسی راگرفته بود. در همین حوزه نیز جز به تعریف و تمجید نمی‌پرداخت. از این معرفت‌شناسی نیز صرفاً بر درونمایه و دلالت‌های سیاسی اثر متمرکز بود، نه آنکه به تشریح و چند و چون این معرفت بپردازد. یا احیاناً مبانی و اجزاء و همسازی و ناهمسازی آنها را با هم بازگشاید. حضور دلالت‌های سیاسی در هر حالتی توجیه‌گر حقانیت و سلامت و پیشتازی آنها بود. بقیهٔ مسائل فرعی بود. اگر کمبود یا نقصی هم به

چشم می‌آمد قابل اغماض بود. تصور می‌شد که نباید عیب خود را در مقابل دشمن گفت. تضعیف عوامل خودی نادرست می‌نمود. این قرار ضمنی انگار راهنمای همگان بود که وقتی زیر فشار رژیم‌اند دیگر نباید زیر فشار خودی نیز قرار گیرند. پس انتقاد از خود و خودی معنا نداشت.

من البته گناه همهٔ این انحرافها و نارساییها را نیز به پای رژیمی می‌نویسم که با کشتن آزادی و در انحصار خودگرفتن منابع معرفت و فرهنگ و...، ما را از درک ضرور و نقد درست خویش نیز دور داشته بود. در آن گونه موقعیتها اساساً تفکر نیز ممتنع می‌شود. در آن دوره کمتر کسی در اردوی خودی تفکر و انتقاد می‌توانست بگوید داشتن و نداشتن یک عقیدهٔ سیاسی، در آغاز، نه اعتباری به یک اثر هنری می‌بخشد و نه از ارزش آن می‌کاهد. پس کسی نمی‌گفت **بهرنگی** معلم شریف و مبارز و مردم‌دوستی است که آرمانش برای تعلیم و تربیت کودکان فلک‌زدهٔ این جامعه و توزیع عادلانهٔ فرهنگ در میان همهٔ مردم، به مراتب از داستان‌نویسی‌اش فراتر و نیرومندتر است. یا کسی نمی‌توانست به این جابه‌جاگیری توجه دهد که **گلسرخی** قهرمان پرشور و پاک‌باخته‌ای است، اما شعرش هرگز به قدرت سرنوشتش نیست، بلکه به تبع از موقعیتش مطرح شده است.

حقیقت شاعر و داستان‌نویس و... صرفاً تابع حقیقت مبارزاتی او بود. در نتیجه هرگونه تردید در آثار او از هر بابتی، تردید در حقیقت خود او بود. پس طرح آن طبعاً به سود مخالفان او، به‌ویژه به سود رژیم به حساب می‌آمد. همچنان که اکنون نیز همان گروه شاعران حکومتی که یاد کردم به همین گونه می‌اندیشند. یعنی اگر کسی دربارهٔ کیفیت آنچه می‌سرایند نظری ابراز کند، به همان نسبتهای آشنا منسوبش می‌کنند. اگر کسی به خیلی از اینها بگوید آنچه می‌سرایید، تنها در موضوع با دیروز متفاوت است، و سروده‌تان حتی به پای دستاوردهای عام زبانی دههٔ پنجاه نیز نمی‌رسد، این نظر را توطئه‌ای علیه خود

می‌پندارند، و آن را به مخالفت و ضدیت با اصل حکومت تعبیر می‌کنند، و لطمه یا اهانت به اعتبار و حقانیت فرهنگی و سیاسی و اعتقادی خود می‌انگارند. سیل نسبتها و اتهامها و دشنامها و... را بر سر طراح نظر جاری می‌کنند. هرگونه نقد و نظر مخالف را در نهایت نشانهٔ بی‌دینی، بی‌ریشگی و بی‌وطنی روشنفکر غرب‌زده می‌نمایانند.

به‌هرحال بسیاری از شعرهای دههٔ پنجاه بیشتر شعر «پاسخ» بود. بسیاری از سرایندگان آن قطعات و آثار، از یقین‌ها و یقین‌مندیهایی سخن می‌گفتند که جزء لاینفک کل‌گرایی و کل‌نگری رایج بود. بر همین اساس نیز برای مخاطب آشنا و منتظر بود، و کارآیی معینی در عرصهٔ مشترک سیاسی داشت.

این‌گونه شعر و اندیشه البته ضرورت زمان هم بود. اما مانند خود مبارزه و فرهنگ آن نیز از مشکلات و پی‌آمدهای این ضرورت فارغ نمی‌ماند. از ذهنیت جاری نیز نمی‌توانست برکنار بماند. اگر امروز نیز به نقد و بازخوانی آن می‌پردازیم، از سر تردید در ضرورت و غرور حماسی آن نیست. به نظر من در هر دوره‌ای نیز که باز چنین ضرورتی ایجاب کند، از آن غرور حماسی گزیری نیست. هرچند ممکن است این بار هویت در کیفیت و عمق و ابعادش متفاوت باشد، که حتماً خواهد بود. درست به همان‌گونه که اندیشهٔ سیاسی جامعه نیز، در دل مجموعهٔ اندیشیدن جامعه، متفاوت خواهد بود. همچنانکه اساساً دورهٔ درک اختلاف اندیشه با دورهٔ طرح اشتراک اندیشه متفاوت است.

دورهٔ حماسی شعر درست از همان‌جایی آغاز کرد که پیشکسوتان، به‌ویژه نخبگان سیاسی و پیروان‌شان درمانده بودند. گرایش حماسی به اعتباری عصیان علیه این‌گونه پیشکسوتان، و دوره و رسم و راه و پیروان‌شان نیز بود، که اکنون «تئوری بقا»شان رد می‌شد.

جوانان مذهبی یا غیرمذهبی که خیزش مذهبی و خونین پانزده خرداد را درک کرده بودند، به راه چاره افتادند. نخستین کارشان هم جدا شدن از

شیوه‌های سیاسی معهود و سیاسی‌کاری فرسوده بود که خود معلول ذهنیت معطوف به شکست بود. رسم معمول مبارزهٔ پس از شکست، طی یک دهه، اساساً کارکردی یافته بود واکنشی در برابر کنش دستگاه حاکم. پس روحیهٔ جوان و تازهٔ حماسی آن را برنمی‌تافت. در فاصلهٔ تثبیت شکست و طغیان حماسی، کُندی یا بی‌عملی اپوزیسیون ضد شاه، به حرکتی درون‌آوندی گراییده بود. چشم‌انتظار آماده شدن شرایط عینی و عمومی برای مخالفت و کار سیاسی بود. اساس این حرکت نیز، به‌سبب اختناق و فقدان نهادهای دموکراتیک، و احزاب و سازمانهای سیاسی و... از یک دایرهٔ محدود و باشگاهی و متشکل از شماری شخصیت سیاسی، که گاه به نوعی اشرافیت سیاسی می‌مانست، فراتر نمی‌رفت. بخش عمدهٔ فعالیت سیاسی در خارج از کشور، و به‌صورت جنبش دانشجویی تداوم داشت، و گسترش می‌یافت، و بر محافل کوچک و یا پراکندهٔ درونی تأثیر می‌نهاد.

در برابر این بی‌عملی و انتظار یا روشهای واکنشی و پراکنده، دستگاه سرکوب مادی و معنوی گسترده‌ای وجود داشت که روزبه‌روز متمرکزتر و بزرگتر می‌شد. از یک سو ماشین دولتی در راه گسترش فرهنگی شبه‌مدرن بود که سرانجام بتواند جامعه‌ای غیرسیاسی یا سیاست‌زدایی‌شده فراهم آورد. و از سوی دیگر چارهٔ خویش را در اعمال فشار تند و شدید علیه هر حرکت تازه و عصیان‌آمیز تشخیص می‌داد. این دو عامل مکمل هم می‌شد تا ذهنیت شکست را تداوم بخشد.

شعر شکست

واقعیتهای تاریخ و ادبیات چند دههٔ گذشته نشان می‌دهد که شعر و هنر سیاسی همپای رویدادها و گرایشهای سیاسی، و تقریباً با کیفیت و توالی یا تقارنی نظیر آنها، یا متأثر از آنها، از مراحل مشخص و معینی گذشته

است. یعنی شعر و هنر معاصر، صرف‌نظر از چند و چون زیبائی‌شناختی‌اش، از کیفیات عمومی محیط متأثر بوده است. از این طریق رابطهٔ اجتماعی و سیاسی مشخصی پدید آمده است که رویدادهای فرهنگی ـ سیاسی را تقریباً همساز کرده است.

از اینرو همچنانکه رویدادهای سیاسی ـ اجتماعی چهل پنجاه سالهٔ اخیر یکباره به سیمای انقلابی دههٔ پنجاه نگراییده است، شعر سیاسی ما نیز در یک روند تدریجی از نیمهٔ دوم دههٔ چهل به سیمای حماسی دههٔ پنجاه فراگذشته است. پیش از آن، یعنی از نیمهٔ دوم دههٔ سی تا نیمهٔ دههٔ چهل نیز با مشخصهٔ دیگری شناخته می‌شود که مبیّن موقعیت و ذهنیت معطوف به آن دوره یا دورهٔ شکست بوده است. اگرچه در هر دو دوره نیز از آن اشتراک‌نظر و معرفت عمومی مایه می‌گرفته است که مؤلفه‌های عمومی‌اش را در مباحث این کتاب با عناوین **کل‌گرایی، کلی‌نگری، عمده و غیرعمده کردن، ماندن در حوزهٔ عادت، تبلور در دوگانگی خیر و شر، قهرمان محبوب و ضدقهرمان منفور و... و سوابق و مشخصات شعرهای تبلیغی و متمرکز در پیام و نقد درونمایه** توضیح داده‌ام.

* * *

در دههٔ سی، به‌ویژه پس از ۲۸ مرداد، تا سال ۳۵، حیات سیاسی و اجتماعی مردم، به دلیل شکست مبارزه و استیلای روزافزون حکومت کودتا، رنگ دیگری می‌گیرد. باوجوداینکه هنوز سکوت بر همه چیز مستولی نشده و بقایای اعتلای انقلابی ۳۲ ـ ۳۰ هنوز تا حدی به چشم می‌خورد، سمت عمومی حرکتهای اعتراضی روبه پراکندگی و ضعف می‌رود.

از یک سو حکومت کودتا نیروی خود را مجتمع‌تر و منسجم‌تر می‌کند و پایه‌های موقعیت ضدانقلابی را استوارتر و گسترده‌تر می‌سازد، و از سوی دیگر، رهبری سازمانهای سیاسی، به جای سازماندهی مقاومت، یا موقعیت را

به دشمن می‌سپارند، و یا به اصطلاح اقدام مستقل خود را در عقب‌نشینی‌های درون‌سازمانی و درون‌محفلی جستجو می‌کنند. بدین ترتیب دست حکومت را در اعمال فشار و اختناق و سرکوب بیشتر باز می‌گذارند. به گونه‌ای که پس از دو سه سال، همهٔ نیروهای عقب‌نشسته به درون تشکیلات و محافل نیز، زیر ضربات پلیس متلاشی می‌شوند. شکسته شدن مقاومتهای پراکنده، تأثیر خود را در روحیهٔ جامعه بر جای می‌گذارد. رفته رفته موقعیت به حکومت سپرده می‌شود.

سالهای ۳۲ تا ۳۵ نمودار چنین گرایشی است. واپسین تلاشها و دست‌وپازدنهای عناصر مبارز، چه از نظر سیاسی و چه از لحاظ فرهنگی، به تحلیل می‌رود.

در این سالها مردم رفته رفته خیابانها و میدانها را ترک می‌گویند. به خانه‌ها برمی‌گردند. به نظر می‌رسد که مبارزه تعطیل شده است. تا حدودی نیز گرایش مسلط بر روان‌شناسی اجتماعی، از این واقعیت خبر می‌دهد. اگرچه گاه کسانی خود را بیرون از این مدار بسته قرار می‌دهند. در این گیرودار شعر تنها می‌ماند. برای آنکه در سرمای «زمستانی» روحیه‌های «ناامید» نترنجد، عرصهٔ زیستش را در مجله‌ها و مجموعه‌ها و جنگلها و .... می‌گسترد.

در حقیقت کم‌کم مبارزه، مراجع و امکانهای دموکراتیک خود را صرفاً در جریانهای ادبی می‌جوید و می‌یابد. حال آنکه در دورهٔ اعتلای مبارزاتی پیشین، جریانهای ادبی و سیاسی، اغلب مراجع خود را در مبارزه و فعالیت سیاسی و نشریه‌ای مربوط به آنها می‌جستند.

این آغاز روند جانشینی ادبیات به جای حزب و گروه و مرجع سیاسی است. آنچه این روند را بیشتر تقویت می‌کرد و تداوم می‌بخشید، بی‌توجهی یا غفلت مراجع فکری ـ سیاسی از بازاندیشی به وقایع و موقعیت و فرهنگ و جامعه نیز بود. سرباز زدن از انتقاد، به‌ویژه از نقد خویش، عارضه‌ای نبود که

در خود تمام شود. قطعاً تبعات منفی و بازدارنده‌ای نیز داشت که پیش از هر چیز بی‌اعتمادی عمومی بود. اقبال فعالان سیاسی سابق به ادبیات، هم از بابت طرح این موقعیت شکست بود و هم از لحاظ سایه‌روشنی بود که گهگاه بر آنچه گذشته بود می‌تاباند. ادبیات به منزلهٔ یکی از آخرین سنگرها و جولانگاه‌های مبارزه، توانها و استعدادها را به خود فرا می‌خواند. بازار قلم داغ می‌ماند. و شعر آخرین فریادهایش را می‌کشید، و به اعتراض درونی و بیرونی، البته در وجه کلی خود، می‌پرداخت.

اما دستگاه سرکوب و روان‌شناسی شکست، گرمتازی قلم را نیز به آرامش می‌برد. شاعران بیشتر در پی پناهگاهی برای خویش و آسایشگاهی برای شعر برمی‌آمدند. شعر به اصطلاح پیشرو پیشین، در پی وداع با صحنه و خزیدن در پستوهای دردناک و یأس‌آلود جدایی‌ها بود. یکی زودتر و یکی دیرتر بدین راه گام می‌لغزاند.

از ۳۲ و ۳۷ به بعد دیگر نورعلی‌نور می‌شود. و مشخصاً در اواخر دههٔ سی، انگار خاک مرده از آسمان بر سر این وجه از شعر فرو می‌بارد. روند فرسودن آغاز می‌شود. عوارض فرهنگی ـ اجتماعی شکست تعیّن بیشتری می‌یابد. روند جایگزینی شبه‌ارزشها به جای ارزشهای اصیل شتاب بیشتری می‌گیرد. برای شعر کم‌کم تنها چیزی که باقی می‌ماند انگار ته‌گیلاس عرقی است که مزه‌اش همان نشخوار خاطرات گذشته است. کافه‌ها محل زیست حاملان شکست و افسردگان سیاسی می‌شود. گفتگوهای سیاسی با سایه‌های شعری آغاز می‌شود. مبارزهٔ سیاسی در واقع رشد نامرئی و حرکتی درون‌آوندی می‌یابد. پیلهٔ نفی و انکار غیرفعال تنیده می‌شود. هرکس به درون انزوای سیاسی خویش پناه می‌برد. شعر به ابهام مشخص‌تری می‌گراید. دایرهٔ اعتراض پوشیده‌اش روز به روز تنگ‌تر و خاص‌تر می‌شود. اختناق، دستگاه‌های سرکوب خود را قوی‌تر می‌کند. و شعر به دور از رشد غیرقانونی

مبارزه، به یأس فلسفی شکست می‌گراید. جهت کشف‌وشهودش را در وجه غالب به عرصهٔ فروروندهای در مسائل کلی می‌کشاند. وصف حال شاعر، دیگر وصف‌حال زندگی سیاسی ـ اجتماعی عیناً جاری نیست. بلکه وصف‌حال شکست خوردگانی است که دیگر به حرکت سیاسی روز نیز توجهی ندارند. نه جنبش دانشجوئی و اعتصاب کارگران کوره‌پزخانه بر شعر سیاسی این ایام تابشی می‌افکند، و نه تظاهرات سالهای ۴۲ ـ ۴۱، و نه حتی خیزش خونین خرداد ۴۲، حتی در اواخر دههٔ ۴۰که مبارزه دیگر نه در عرصه‌های باز، بلکه در فضاهای بستهٔ معینی جریان دارد، این نوع شعر، باز هم از زور پسی در محفلهای فروبسته‌تر جاری است.

مرثیه‌خوانی اجتماعی، اندوه‌گرایی تاریخی، شکست‌زدگی سیاسی، و باور به دیوارهای سخت دیکتاتوری، به تدریج جوهر اندیشهٔ این نوع شعر را دگرگون می‌کند. از یک سو زمینه‌ای مردابی برای جریان متفاوتی در شعر پدید می‌آورد، از سوی دیگر جوانه‌های پراکندهٔ شعر مقاومت را به نظاره می‌نشیند.

نهایت این نوع شعر، شعر بن‌بست، شعر خاطره‌پرداز، شعر فاخته‌های عقیم است. شعری است که اگر می‌خندد، از سر هزلی نفی‌کننده است. و اگر می‌گرید نیز از سر نفی تلخ و مرده است.

«گریهٔ سیاسی» وجه تلخ و دردناک شعری است که از این نام‌گذاری خرسند هم هست. اما روی دیگرش راکه برگردانی «خندهٔ پوچی» است که هر پدیدهٔ جوان و بالنده را مسخره می‌کند.

در این سالها یکی از محوری‌ترین شیوه‌های مبارزهٔ مردم، بی‌اعتنایی به حکومت است. این نوع شعر نیز، از نفحات این بی‌اعتنایی محروم نمی‌ماند. برخوردهای منفی و روان‌شناسی یأس، مبارزهٔ منفی به حساب می‌آید. نشانه‌ای از بیان نمادین در مقابله با دشمن تلقی می‌شود. شعر منفی، شعر یأس،

شعر سرخوردگی و شکست، نشانه‌ای از احساس عمیق فاجعه قلمداد می‌شود. نموداری از مبارزهٔ غیرمستقیم به حساب می‌آید. از این بابت شاید ریشه در گرایش سنتی فرهنگی دارد که در تاریخ طولانی ما، اساساً خود را در مفهوم «پیروزی در شکست» نمودار ساخته است. تاریخ سراسر شکست مردم ما، این خصلت را تقویت کرده است که خود را در هر دوره از شکست، در سیمای برخوردها و رفتارها و گفتارهای منفی متبلور کند. زبان هزل و طنز و نفی نسبت به فاتحان، فاصله گیری از دستگاه سلطه و نادیده گرفتن سلطه گر، همواره یک مشخصهٔ فرهنگی ما بوده است. همیشه مخالفتها و موضع‌گیریهای مردمی در چنین زبانی بازتاب می‌یافته است. اعتقاد به غصب حکومت توسط حاکمان جور، سرباز زدن از مشروعیت بخشی به اقتدار حکومتها، اقناع از مشارکت در قدرت، نمایاندن تمکین اجباری خود در برابر قدرتمندان، و خاموشی‌گزینی سیاسی و ساختن مضامین و تعبیرهای منفی وکنایی و هزل‌آمیز و غیره دربارهٔ دستگاه‌های خرد وکلان حکومتها و... همه نتیجهٔ موقعیت اجتماعی و فرهنگی و سیاسی شکست‌خوردگی تاریخی بوده است. موقعیتی که در گرهگاه امتناع و انفعال متبلور می‌شده است.

آنچه در دوران اخیر این نمود هنری را تقویت می‌کرده است، وضع فرهنگی و روحیهٔ اجتماعی خاصی است که از بدوکودتای ۳۲ به عرصهٔ شعر منتقل شده، و روزبه‌روز رشد می‌کرده است. به همین سبب نیز شعر شکست به‌رغم مختصات منفعلانه‌اش، نوعی شعر امتناع و مقاومت سیاسی نیز تلقی می‌شده است. تأکید بر جنبهٔ امتناع، توسط بعضی، گاه تا آن حد بوده است که از انتساب ذهنیت و شعر شکست به شاعران برمی‌آشفته‌اند، و واکنش شکست را نیز به اصرار نوعی مبارزه تلقی می‌کرده‌اند.

به‌رغم این تلقی یا توجیه، تداوم روحیهٔ شکست، بیش از آنکه نمودار امتناع باشد، تجسم انفعال بود. انفعال و منفی‌گرایی تلخ یا هزّال، دستاورد

ذهنیت شکست‌خوردگانی بود که همه چیز جهان را از دیدگاه تنگ قسمتی از زندگی خویش درگذشته می‌نگریستند. واقعیت را تجزیه می‌کردند. یا اساساً واقعیت را در بخش گذشتهٔ زندگی خود خلاصه و منحصر می‌یافتند. سرنوشت خویش را به کل جامعه و حتی جهان تعمیم می‌دادند. و هر چیزی را که با ذهن و فکر و منطق‌شان همخوانی نداشت نفی می‌کردند.

برای اینان دنیای مبارزهٔ اجتماعی به آخر رسیده بود. از لحظهٔ فروخوابیدن گردوغبار تاخت و تازها، دیگر انگار اهل این ولایت هم نبودند. خودشان را فرزندخواندهٔ این دیار می‌پنداشتند. تبعیدی یا غریب در وطن خویش می‌شمردند. با احساس غبن و غربتی درمان‌ناپذیر در تبعید اختیاری خویش هق‌هق می‌کردند، و شکست‌نامه می‌پرداختند. از این فراتر، به هر حرکت و بارقه‌ای نیز با بی‌باوری، یا از سر هزل و استهزا، یا از سر انکار و افسوس بر نادانی و خاصی حرکت‌کنندگان می‌نگریستند.

خصیصهٔ هر نیروی روبه‌زوال این است که یا منطق و قوانین شکست و پیروزی هر حرکت تاریخی را بیرون از تاریخ بجوید، و مثلاً تقدیر و سپهر و روزگار را بانی و باعث آن به‌شمار آورد، و یا تاریخ را خطی مستقیم بپندارد که فقط سرنوشت خود او بر آن جاری است. این هر دو وجه یک خصیصهٔ تاریخی در معرفت و تفکر و روان‌شناسی دیرینهٔ ما بوده است.

معمولاً مراحل عادی فکر با تجربه آغاز می‌شود. و پس از عبور از مرحلهٔ استدلال منطقی، به تصمیم می‌انجامد. اما در معرفت کل‌نگر و ذهنیت معطوف به شکست ما که بسیاری چیزها برایش از پیش معلوم است، راه عکس در پیش گرفته می‌شده است. به جای حرکت از واقعیتها و رسیدن به نتیجه، از نتیجه شروع می‌کرده است، تا به واقعیتهای موردنظر خود برسد. از این‌رو ذهنهای معطوف به شکست، اگر در مقابل یک حرکت مخالف، حالتی انفعالی و یا اهتزازی دارند، به خاطر ادراک و شناخت منطقی از آن نیست، بلکه به خاطر

عادتی است که در نتیجه‌گیریهای معکوس داشته‌اند. به همین سبب اینان همواره منتظرند که تیر هر جنبشی به سنگ بخورد.

نوع هزّال این «فاختهٔ عقیم»، به جای اندرز متلک می‌پراند. به‌جای تشویق شیشکی می‌بندد. به‌جای همکاری مسخرگی پیشه می‌کند. به‌جای گریه به حال خود می‌خندد. او حتی کلک دیگری هم یاد گرفته است. در داوریهای تمسخرآمیز خود همواره خود را مستثنا می‌کند. در مطالعات تطبیقی خود، همه‌اش دیگران را با خود می‌سنجد تا ببیند که آنها در مقایسه با او چه چیزهایی کم دارند.

این روحیه، و تکرار و تأکید و تعمیم مدام آن، در فضای ناسالم سیاسی ـ فرهنگی جامعه‌ای که دچار تأخیر فرهنگی، وابستگی و رفتارها و روابط نهادینه‌شدهٔ پدرسالارانه است، یکی از عوامل مؤثر در تداوم استبداد است. پس پیش‌کسوت‌گرایی که در آداب و سنن و عادات اجتماعی ریشه دارد، در مرز حفظ حرمت و آموزش و انتقال تجربه و بهره‌وری از دستاوردهای نسل پیشین متوقف نمی‌ماند، بلکه یا مدار حقوقی و اخلاقی غیرقابل تخطی و ویژه‌ای ترسیم می‌کند، و یا دایرهٔ عمل و آداب تعبدی و تقلیدی پدرسالارانه را می‌گستراند.

دیگر سرمشق‌گرفتن‌ودادن، به حرفه‌وفن و دانش و هنر ختم نمی‌شود. بلکه سرمشق‌ها، بینشی، عقیدتی، سیاسی، رفتاری و روان‌شناختی است. بنابراین هرچه نسل قدیم‌تر می‌کنند و می‌اندیشند درست است و قابل پیروی است. تردید و انتقاد نسبت به هر جزء از این کل، تردید و انتقاد نسبت به کل است. پس تابو و حرام است. به‌هرحال موها که در آسیاب سفید نشده است. و همین به تنهایی حق ایجاد می‌کند!

سرمشقهای بد بیش از یک دو دهه، مطابق همین مقررات و سنتهای گذشتگی‌وپیرانگی،ذهنیت‌واخورده و یقین‌مندومطلق‌گرای شکست‌خوردگان

را بر اذهان نسل جدید و نوآموزان مسلط می‌داشت. از اینرو بسیاری از شاعران جوان نیز که خود حاصل تجربهٔ شکست نبودند، حاملان ذهنیت این شکست‌خوردگان و فرهنگ شکست‌خوردگی در دههٔ چهل می‌شدند. بی‌آنکه خود به مسائل و دشواریها و علل و عوامل شکست اندیشیده باشند، حرف و نظر این نمادهای گذشتگی و پیرانگی را تکرار می‌کردند. همانند آنان در داوریها و صدور احکام تعمیم‌یابنده تابع هیچ حد و مرزی نبودند. اینان هم در شعرهاشان از سالهای بد و سیاه مسلط و غبار بی‌سوار و غربت و بی‌پناهی و تنهائی درمان ناپذیر و توطئهٔ دستهای پنهان و فریب و دروغ معابد زرد و سرخ و... سخن می‌گفتند و شکست‌نامه می‌پرداختند. بی‌حرکتی و سکون و انفعال تحمیل‌شده بر خویش را با یأس و فرسودگی و بی‌نتیجگی و سرنوشت مقدر و معلوم پیشین تعلیل و توجیه می‌کردند. و سرانجام چون سرمشقهای خود، گناه همه چیز را هم بر گردن دیگران می‌انداختند.

جنبش چریکی و ادبیات حماسی ستیزنده‌اش طغیانی علیه این انفعال و ذهنیت شکست‌خوردگی نیز بود.

سنخ‌شناسی زبانِ ستیز

سنخ‌شناسی زبان عبارت است از پیداکردن پدیده‌های زبانی هم‌پیوند در کاربردهای زبانی یک گروه اجتماعی، یا در آثار یک دورهٔ معین ادبی. این پدیده‌ها ممکن است به منشأ مشترکی دلالت کنند، یا مبین ویژگی‌های مشترکی باشند.

پیداست که این‌گونه بررسی در حوزهٔ شعر، مغایر با جنبهٔ فردیتِ آفرینندگان آثار نیست. بلکه در پی تشخیص جنبه‌های عمومی در آثار یک دوره است، که خود به درک رابطه میان امر مشترک و فردی، یا موقعیت و شخصیت هنرمند می‌انجامد.

بررسی شباهت‌های زبانی در شعر پیش از انقلاب، به‌ویژه در شعر حماسی، ما را به یک گرایش کلی ساختاری ـ اجتماعی در این آثار هدایت می‌کند که به‌نوبهٔ خود از فرهنگ مبارزه نشأت می‌گیرد. فرهنگ مبارزه در جامعهٔ ما، به دلایل و علل مختلف تاریخی و اجتماعی و سیاسی ... اساساً در وجه «ستیز» مشخص می‌شده است. ستیز و زبان عمومی و اجتماعی معطوف به آن، مبنای مشترک میان گروه‌های مختلف و حتی متخاصم اجتماعی و سیاسی

بوده است. برای آنکه به‌نحوهٔ شکل‌گیری زبانِ ستیز و چند و چون و مشخصاتش پی ببریم، در این بحث ابتدا به درجات مختلفی از زبان اشاره می‌کنم. آنگاه به‌وجوه اجتماعی و منشأ فرهنگی ستیز می‌پردازم. سرانجام نقد و بررسی سنخ زبانی ستیز را از طریق شعر شاعر بزرگ معاصر احمد شاملو پی می‌گیرم که هم هنری‌ترین و مشخص‌ترین نمونه‌های نهائی این زبان را ارائه کرده است، و هم نمودار تشخص برجسته‌ای است از رابطهٔ فردیت هنرمند با موقعیت اجتماعی ـ سیاسی یک دوران.

I ـ الف: با یک تعریف نسبتاً کلی می‌توان گفت: زبان یک شاعر آن نظام بیانی است که او از کل زبان ملی خود برمی‌گزیند، و تمهیدات آوایی، نحوی و تصویری شعر خود را براساس و به‌اقتضای آن نظم می‌بخشد.

ب ـ هنگامی که از زبان سخن می‌گوییم باید میان این زبان ابداعی و انتخاب شده، و آن زبان مبنا که به‌صورت عملی و کاربردی میان مردم رایج است فرق گذاشت. یعنی باید رابطهٔ عام و خاص را در نظر گرفت.

زبان فارسی یک کلیت منتظم برای انتقال مفاهیم و برقراری ارتباط و القای حالات و... است که زبان رایجِ تاریخی، و به‌اصطلاح زبان ملی ماست.

ج ـ اما مسألهٔ زبان به همین دو وجه منحصر نیست. در مرحلهٔ میانی این دو، یا در دل همین دو زبان، یک وجه و گرایش دیگرِ زبانی وجود دارد که خود به گونه‌ها و «سنخ»های مختلف متجلی است، یا متعلق به بخش‌ها و اصناف و لایه‌های مختلف اجتماعی است، و یا به کاربردها و کارکردهای خاص سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فنی و... اختصاص دارد.

اساساً هر گرایشی در فرهنگ و لایه‌بندی‌های اجتماعی یک جامعه، یک سنخ زبانی پدید می‌آورد. بر این اساس مثلاً تکلّم اداری‌ها از نوعی مشترکات زبانی خبر می‌دهد، و کسبهٔ بازار، به‌ویژه برخی از اصناف به سنخی دیگر سخن می‌گویند. دیپلمات‌ها رفتار زبانی ویژه‌ای دارند، و فعالان سیاسی را مشابهات

زبانی دیگری به هم می‌پیوندد. بر همین اساس می‌توان گفت استبداد، زبان خود را می‌یابد، و دموکراسی زبان خود را می‌طلبد. پَخمگی سیاسی و سازش و مماشات و تمکین، زبان متناسب با همین رفتار و خصلت را می‌پرورد. و سیاست‌بازی و ریا و دروغ و دل‌به‌دوجا داشتن و غیره نیز گفتار و رفتار ویژهٔ خود را پیدا می‌کنند. این تفاوت سنخ‌های زبانی را، هم در فرهنگی می‌توان بازشناخت که وجه معین و بارزش در «ستیز» نمودار است و هم در فرهنگی که اساسش برگفت‌وشنید و تسامح و مداراست. سنخ زبانی انقلابیون رمانتیک به گونه‌ای است، و رفتار زبانی سیاست‌بازان اداری و سازشکار و... به گونه‌ای دیگر[۱].

من چند سال پیش در مقاله‌ای با عنوان «زبان به کام سیاست»[۲] توضیح داده‌ام که چگونه سیاست‌های تعدیل اقتصادی، به واژه‌سازی‌ها، اصطلاحات، واژه‌ها و ترکیبات وصفی و نحوی روی می‌آورند که اقتضای گرایش و روش استقرار آن‌ها است. در نتیجه زبانی که در عرصهٔ سیاست‌های حاکم، پُر بود از کلماتی با معناهای صریح سیاسی ـ اجتماعی ـ مردمی، و طنطنه و طنین کوبندهٔ تهییجی و هیجانی انقلابیون، جای خود را به یک زبان کارشناسانه، دوپهلو، ظاهرساز، توجیه‌گر، بی‌رمق و فارغ از مردم می‌دهد که در پی مقاصد دیگری

۱- به‌عقیدهٔ باختین تمام زبانهای ملی، در درون به «سنخ‌های اجتماعی گفتار» لایه‌بندی می‌شوند. او این لایه‌های گفتاری را بدین صورت بسط می‌دهد: لهجه‌های اجتماعی، رفتار گروهی خاص، زبان‌های حرفه‌ای ـ تخصصی نامفهوم، زبان‌های کلی و همگانی، زبان نسل‌ها و گروه‌های سنی، زبان اولیای امور و مقامات مسؤول، زبان‌های گرایش‌دار، زبان‌هایی که در خدمت مقاصد اجتماعی ـ سیاسی خاص روز و حتی لحظات معین و گذراست. در این‌باره ر.ک:

Mikhail Bakhtin: Discourse in the Novel (pp 259-422) in: The Dialogic Imagination. ed. M. Holquist, Trans. Caryl Emerson and Mikhail Holquist (Austin, Tex universtity of Texas Press. 1981. 263).

۲- ر.ک: محمد مختاری، تمرین مدارا، ص ۲۵۳، نشر ویستار.

است. مقاصد که تعدیل شد زبان نیز تعدیل می‌شود، سپس بحث و برنامه و تبلیغات متناسب پیدا می‌شود. واژه‌ها و اصطلاحاتی چون قسط و عدل و مستضعف و کوخ‌نشین و پابرهنگان و جنگ فقر و غنا و اختلاف طبقاتی و آموزش رایگان و غیره جای خود را به اصطلاحات جدید مناسب با سیاست‌های تعدیل می‌دهد. به جای مستضعف از «اقشار آسیب‌پذیر» یاد می‌شود. به‌جای رعایت زندگی «پابرهنگان و کوخ‌نشینان»، «نمایش تجمل» در دستور کار قرار می‌گیرد. برای پرهیز از قبح «اخراج» کارگران و کارمندان و... از «کارگران تعدیل شده»، «تعدیل نیرو» و «ریزش نیرو» سخن به‌میان می‌آید. به‌جای «آموزش رایگان»، «مشارکت مردمی» در امر آموزش و پرورش، و «مدارس غیرانتفاعی» و «نمونهٔ مردمی» مطرح می‌شود، و از خلق‌اله پول می‌گیرند، یا سرمایهٔ خصوصی را به حوزهٔ آموزش ترغیب می‌کنند. حتی جالب توجه است که در تابلوهای تبلیغاتی هم می‌نویسند: «با پس‌انداز به عدالت اجتماعی می‌رسیم»!

به این ترتیب بسامد واژه‌ها و کاربردهای انقلابی کاهش می‌یابد، و بسامد واژه‌ها و واژه‌سازی‌های مربوط به استقرار سرمایه افزایش پیدا می‌کند. لحن‌ها عوض می‌شود. تمهیدات بیانی به سمت دیگری میل می‌کند. سنخی در زبان زاده می‌شود که با گرایش و روش و مشخصات گروه اجتماعی ـ سیاسیِ سرمایه‌داران تکنوکرات سنخیت تمام دارد. زهرِ زبان سیاسی گرفته می‌شود. زبان طعمی غیرسیاسی، و بیشتر کارشناسی پیدا می‌کند.

هم‌اکنون می‌توان در برخی از نشریه‌های موجود دقت کرد که چگونه به زبان‌های مختلف سخن می‌گویند. تعارض و اختلافشان در کجا و چیست. یک دسته به زبانی نرم و کارشناسانه در القای گام به گام سیاست‌های تعدیل و غیرسیاسی کردن جامعه می‌گرایند. دسته‌ای زبان‌شان پر از دشنام و تهمت و عناد و سخت‌گیری پرده‌درانه، به‌ویژه در برخورد با هواداران جامعهٔ مدنی و

دگراندیشان است. دسته‌ای نیز به زبان سیاسی متعادلی می‌نویسند که به‌ویژه مخالف سیاست‌زدایی از جامعه و خواستار بسط توسعهٔ سیاسی است، و بر همین قرار است سنخ‌های مختلف دیگر در عرصهٔ سیاست و...

بنابراین زبان شعر دورهٔ حماسی وجه خاصی از نظام کلی زبان ماست، که از گرایش و روش مبارزاتی، و سلوک و برخورد مبارزان شدیداً متأثر است. این سنخ از زبان، منبعث از حالات و رفتارها و موقعیت‌هاست. دارای مختصات و مشخصات معینی است که در مبارزات سیاسی به‌صورت خاص دوره‌ای، و در برخوردها و تقابل‌ها و اختلافات اجتماعی و... به صورت عام تاریخی، متبلور بوده است. از این رو، هم از لحاظ محتوا و مفهوم روان‌شناسی اجتماعیِ مبارزه قابل تأمل است و هم از لحاظ شکل بیانی و رفتارها و روش‌های کاربردی‌اش در مبارزه اهمیت دارد. هم سنخیت فرهنگی و تاریخی دیرینه دارد، و هم سابقهٔ سیاسی و مبارزاتی متأخر.

سابقهٔ زبان حماسی، مفاخرات و رجزخوانی‌های قصیده‌ای و داستانی، تشخص زبانیِ جدال با مدعیان در تاریخ فرهنگی ما، این وجه میانی زبان را تقویت می‌کرده، و تشخص بخشیده است. جالب توجه است که این گرایش ذهنی و زبانی، در نقد ادبی معاصر نیز تأثیر نهاده است. از جمله برخورد محتوایی و مفهومی و موضوعی را اساس ارزیابی شعر و نثر قرار می‌داده، و چرخش زبان شعر را به‌ویژه بر آنها طلب می‌کرده است.

به‌هرحال زبان شعری این دوره، از انطباق سه طلق زبانی بر هم پدید می‌آید:

اول زبان عام اجتماعی ـ تاریخی که حوزهٔ نظام‌مند و عمومی زبان فارسی است.

دوم زبان خاص مبارزه و مبارزان و فرهنگ و روان‌شناسی ستیز.

سوم زبان مخصوص شاعر مبارز که حوزهٔ زیبائی‌شناسی زبان شعر و نحوهٔ

رفتار شاعر با کل عوامل و عناصر زبانی در شعر است.

II ـ هنگامی که سخن از ساخت و سنخ زبانی ستیز در میان است، باید اصل ستیز و رابطه‌اش را با فرهنگ و زبان جامعه توضیح داد. اما از آن‌جا که تفصیل موضوع را در کتاب انسان در شعر معاصر آورده‌ام، در اینجا به‌اختصار به آن می‌پردازم.

مبارزهٔ سیاسی در جامعهٔ استبدادزدهٔ ما، که دموکراسی را در تاریخ خود تجربه و نهادی نکرده و تضادهای طبقاتیِ تاریخی‌اش همچنان لاینحل مانده است، اساساً و خواه ناخواه، با لحظهٔ ستیز درگیر بوده، و نمایانگر آن شده است؛ لحظه‌ای که از رویارویی نهایی دو اردوی مخالف پدید می‌آید و تبلور تضادهای آشتی‌ناپذیر در موقعیت معین است. بر این اساس، ستیز یک رفتار انتخابی از سوی کسانی که طالب حقوق خویشند نیست. بلکه روش ناخواسته‌ای است که از اردوی مقابل، یعنی اردوی پایمال‌کنندگان حقوق و آزادی‌های محرومان بر آنان، و در نتیجه بر کل فرهنگ جامعه تحمیل می‌شود. در نتیجه این دو اردو، خواه در حماسه و خواه در شکست، زبانِ معطوف به جدایی از هم، و صف‌بندی نهائی را حفظ می‌کنند. خواه عداوت طبقاتی یا فردی مبنای این جدایی و برخورد باشد، و خواه انکار فلسفی یا سیاسی. مسألهٔ اصلی، نهادی شدنِ عدم پذیرش یکدیگر، یا عدم امکان ارتباط به طریقی دیگر است. دوگانگی و بیگانگی در وجه غالب بیانی، یعنی در واژه و ترکیب و استعاره و تعبیر و کنایه و صدا و نحو و تصویر مشخص است. این بنیاد سنخ‌شناسیِ ذهن و زبانِ ستیز است.

فرهنگ مبارزهٔ معاصر، مفاهیم و ارزش‌ها و گزینش‌های معینی را در خود معنی کرده است که زائیدهٔ موقعیت و اجبار سیاسی ـ اجتماعی معاصر بوده است. موقعیتی که همواره در فاصلهٔ کوتاه نبرد تحقق می‌یافته است. ویژگی‌های هر اندیشه و اندیشمند سیاسی را به ناگزیر در چنین فاصله‌ای، معین

می‌داشته است. پیداست که در چنین فاصله‌ای خشونت که قدر مشترک جنگ و انقلاب است نهادی می‌شود.

در جامعهٔ ما «اپوزیسیون» در معنای مخالفت سیاسی، و گروه‌بندی بر مبنای بحث و رأی و نظر و انتخاب وجود نداشته است. نه سنت فرهنگی ما در گذشتهٔ تاریخی از این روال بهره‌مند یا با این قرار سازگار بوده است، و نه دوران گذارمان از سنت به مدرنیته در این یک‌صد ساله توانسته است چنین کارکردی بیابد و آن را در خود نهادینه کند. کشور ما کشور مبارزات خونین بوده است. مبارزاتی که اگر از بابت حرکت‌های جمعی، ناپیوسته و از هم گسسته بوده، از بابت مقاومت‌های فردی همواره و مداوم بوده است. هر کس یا هر گروه که به مبارزه می‌پرداخته، با مجموعه‌ای از عوامل و اسباب ذهنی و عینی روبه‌رو بوده، که عبارت بوده است از ماشین سرکوب و تسلط نظامی و سیاسی و فرهنگی حکومت‌ها.

هرگونه نارضایتی و ناراحتی فعال و اعتراض و عصیان، تعبیر واحدی می‌یافته است. از این‌رو یا اساساً به فعلیت در نمی‌آمده، یا که مقابلهٔ خشن دستگاه‌های سرکوب را در پی می‌داشته است. برای عصیان یا حتی اعتراض و انتقاد، یک راه بیشتر باقی نمی‌مانده است. آن نیز غالباً راهی کوتاه بوده که چه در شهر و چه در روستا، به خفقان و خون می‌پیوسته است. فقدان نهادهای جامعهٔ مدنی و دموکراتیک برای بیان عقاید و حفظ مطالبات و منافع و طرح اندیشه‌ها و آراء، همراه با برخوردهای قهرآمیز حکومت‌ها با هر حرکت اعتراضی و انتقادی، عوامل اصلی و مؤثر در تبدیل سریع اندیشهٔ تضاد به اندیشهٔ ستیز بوده است.

فرهنگ پدرسالار ما بر مدار فرمان و اطاعت می‌چرخیده است. حرمت همواره در هاله‌ای از ترس متجلی می‌شده است. ترس بهرهٔ کسی است که از سهم ناچیز خود در نابرابری قدرت آگاه است. در نابرابری قدرت، رابطهٔ

متقابل و متعادل گفت و شنید، و پرسش و پاسخ به‌وجود نمی‌آید. یک سو تنها می‌گوید، و یک سو تنها حرف‌شنوی می‌کند. و این قرار چندان تداوم می‌یابد که کاردی به استخوان برسد، و کاسهٔ صبری لبریز شود، تا سربرآورد و سرکوب شود.

از مشروطه تا به امروز شاهد همین خط کشی‌ها، درگیری‌ها و آمیختگی‌ها بوده‌ایم. از این‌رو مفهوم سیاست و مبارزه و انسان، از مفهوم ستیز جدایی‌ناپذیر مانده است.

در این میان هرگونه ستیز هم به مبارزه تعبیر می‌شده است. ستیز با حکام و دیکتاتوری‌ها یا با عوامل آنها، از هر بابتی و به هر علتی، چه از دیدگاهی سنتی و چه از دیدگاهی مدرن، وسیله‌ای می‌شده است برای برانگیخته‌شدن احساسات موافق. احساساتی که گاه به همدلی‌های شدید با افرادی می‌انجامیده است که صرفاً «یاغی» در معنای عرفی‌اش بوده‌اند. از نایب حسین کاشی تصویر یک مبارز سیاسی پرداخته می‌شده است. از سیدرشید و دادشاه و گل‌محمدی و عبدوی جط و رؤسای برخی ایلات و حتی لوطی محله‌ها و بزن‌بهادرهای سرچهارسوق‌ها و قمه‌کش‌های میادین و غیره یک مبارز مردمی و ملی به‌تصور درمی‌آمده است. اگر هم چنین تصوّری درباره‌شان وجود نداشته، دست‌کم از تجلیل‌های داستانی و حرمت‌های ادبی بی‌بهره نمی‌مانده‌اند. یا سرگذشت لمپنی‌شان در بعضی فیلم‌های غلط‌انداز به خواب‌های سیاسی تعبیر می‌شده است. در حقیقت، ستیز به صورت یک رفتار مطلوب اجتماعی، یک امید و انتظار روان‌شناختی و ارزش زندگی و حِس بودن درمی‌آمده است؛ محک و معیار اندیشهٔ خوب و بد، و رفتار پیشرو و پسرو می‌شده است. حکومت‌ها راه دیگری باقی نمی‌گذاشته‌اند، پس راه دیگری هم وجود نداشته یا قابل قبول نبوده است. جنگ به تعبیری ادامهٔ سیاست است. اما در جامعه‌ای که وجود اختلاف و حتی تفاوت پذیرفته نیست،

به ناگزیر و عمدتاً خصومت گسترش می‌یابد. جامعه‌ای که نمی‌تواند در تفاوت‌ها به تفاهم برسد، با تقابل‌ها به ستیز می‌گراید. اگر جامعه‌ای پذیرفته باشد که تنوع و کثرت حضور، تفاوت آراء و اختلاف‌نظر، به معنای درجات مختلف حضور اجتماعی است، و برای نهادی کردن آزادی راه و چاره بیندیشد و برقرار کند، همه چیز یکسره و یک‌راست و به‌سرعت به‌جدال نمی‌انجامد. به‌جای هر رفتاری جنگ و دعوا درنمی‌گیرد. این جنگ و دعوا تنها در حوزهٔ سیاست و مبارزهٔ سیاسی هم خلاصه نمی‌شود؛ بلکه در چنین جامعه‌ای هر برخوردی تا نهایت خونین خود راه درازی ندارد. راه رسیدن از تفاوت به اختلاف و از اختلاف به تضاد، و از تضاد به ستیز راه بسیار کوتاهی است. منتهی وقتی پای قدرت‌ها و حکومت‌ها به‌میان می‌آید، طبعاً ابعاد مسأله و مسؤولیت‌ها افزون می‌شود. بنابر همین سنت رفتاری، در روابط روزمره، در حیات معمول کوچه و بازار و خانه و خانواده نیز، رسیدن به نقطهٔ ستیز بسیار محتمل‌تر از رسیدن به نقطهٔ تفاهم است. بر همین اساس است که بین دو همسایه، دو رهگذر، دو خویشاوند، دو نویسندهٔ مطبوعات، دو طرف معامله، دو شریک مزرعه و شرکت، یا دو عشیره و طایفه و ایل و غیره، به‌طور کلی بین دو طرف که به سببی یا برای کاری یا موضوعی با هم برخورد می‌کرده‌اند، این همه نزاع و زدوخورد و حتی خونریزی و کشتار رخ می‌داده است و رخ می‌دهد.

در آغاز انقلاب که مردم ظرفیت و توان ستیز خود را در مبارزه با رژیم شاه متمرکز می‌کردند، و به‌تدریج روحیهٔ انقلابی پدید می‌آمد، همدلی و همکاری و همراهی روان‌شناختی رشد می‌کرد. گذشت و انعطاف و پذیرش یکدیگر باب می‌شد. اما آن حالت متأسفانه دیری نپایید. با عرض‌اندام‌ها و پابه‌میدان گذاشتن افراد و گروه‌هایی که اصلاً حوصلهٔ حضور دیگران را نداشتند، و دیگران را بر باطل می‌انگاشتند، همدلی‌ها از بین رفت. این‌گونه

کسان و گروه‌ها از همان آغاز راه‌پیمایی‌ها و تظاهرات بزرگ نیز در پی تحمیل خویش بودند، و بارها مزاحمت‌هایی برای کسان و دسته‌ها و گروه‌هایی که با آن‌ها متفاوت قلمداد می‌شدند فراهم می‌کردند. در آن هنگام تنها ضرورتی که حضور عمومی آن را دریافته بود، مانع از تجرّی بیشتر آنان می‌شد. اما با تمرکز قدرت و جنبهٔ تبعی‌یافتن حضور عمومی، فشار و برخورد و تهاجم افزایش یافت، و کم‌ترین تأثیرش بر همان روان‌شناسی انعطاف و تمرین مدارا بود. در نتیجه مبناهای فرهنگی و اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و روان‌شناختیِ ستیز، دوباره به‌خود بازگشت، و قدرت نهادینهٔ خود را دوباره آشکار کرد.

در همین سال‌های اخیر متأسفانه روابط روزمرهٔ اجتماعی نیز غالباً به‌همان سنت دیرینهٔ جنگ و دعوا بازگشته است. بسیاری از مردم در روابط معمول کوچه و خیابان، یا حتی در اختلافات جزئی، سرِ کم‌ترین مسأله به مشاجره می‌پردازند و به‌هم می‌پرند. انبوه پرونده‌های متنوع دادگستری، صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها، تجربه‌های دیداری و شنیداری روزمره، نشان از درگیری‌هایی دارد که از برخوردهای کوچک به جدال‌های بزرگ انجامیده‌اند. دشنام‌هایی که در دعواهای معمولی به‌کار می‌رود، یکی از نمودارهای گویا در مورد استعداد تربیتی و خلق‌وخوئی ما برای تبدیل سوءتفاهم به نزاع و ستیز است.

ذهن معطوف به ستیز طبعاً زبان متناسب با خود را پدید می‌آورد. این همه پیشرفت و استعداد زبان ما در ساختن هجو و دشنام و... ریشه در چنین مسائلی دارد.

از این بابت می‌توان به تحقیق پردامنه و شگفت‌انگیزی دربارهٔ واژه‌ها، ترکیبات، تعبیرها و... پرداخت، و استعداد نهادینهٔ زبان عامه و عرف محلی را در تبدیل اختلاف به‌ستیز دریافت.

***

اما هنگامی که هویت آدمی، نخست در موقعیت سیاسی یا سیاست‌زدگی، و سپس با فعالیت یا انفعال سیاسی گره می‌خورد، شعر سیاسی‌اش نیز به همین هویت می‌گراید. موقعیت سیاسی، انتظار پدیدآمدن لحظهٔ نهایی ستیز را در مرکز ذهن قرار می‌دهد. مبارزهٔ مسلحانه، هم استراتژی می‌شود، و هم تاکتیک. گرایش به انسان‌های قهرمان، پیشرو، ستیزنده، عمل‌گرا، با عظمت و... مرکزیت می‌یابد و تقویت می‌شود. سرانجام لحظهٔ قاطع و قطعی مرگ و زندگی، مبنای صف‌بندی و تقسیم، یعنی پذیرش و انکار، دوست و دشمن، آفرین و نفرین می‌شود. انسان مطلوب از این نظر کسی است که خود را در چنین لحظه‌ای اثبات کند. این یک ناگزیری و در عین حال یک انتخاب دردناک تاریخی ـ فرهنگی بوده است، و تا وقتی در بر همین پاشنه بگردد خواهد بود.

در این نگرش و موقعیتِ ناگزیر، میان گفتن «آری» و «نه»، عملاً یک انتخاب بیشتر باقی نمی‌ماند. این محک و معیار است. زبان فقط بر همین معیار می‌چرخد. این سوی، یعنی سوی انکار، شایسته و پاک و منزه و آرمانی و متعالی است. و آن سوی، یعنی سوی پذیرش، ناشایست و ناپاک و پست و حقیر و بی‌ارزش است. هر کس آن سوست، از این سو بیگانه است. خط فارقی میان این سو و آن سو کشیده شده است. خط حق و باطل. خط آزادی و استبداد. خط امانت و خیانت. خط عظمت و حقارت. خط دوست و دشمن. این از بابتی تقلیل فرهنگ، جامعه، انسان و جهان به دو وجه متضاد است. آن هم تضاد همیشه آنتاگونیستی.

این‌گونه داوری در سطوح عام خود، چندان سخت و مطلق می‌شود که گمان می‌بریم اگر کسی یا گروهی، قهرمان یا ستایشگر قهرمانی نباشد، پس بی‌تردید آب به آسیاب دشمن می‌ریزد. یعنی هر موقعیتی مستقیماً و به

سادگی، با موقعیت کلی و نهایی جامعه گره می‌خورد و جای آن می‌نشیند.

همین جا تأکید می‌کنم که انتظار از سنخ فرهنگی ستیز، به معنی نفی زبان مبارزه نیست؛ بلکه به‌معنای آن است که با فرهنگی دیگر، می‌توان از تمام اشکال زبانی مبارزه سود جست. می‌توان به کارآیی‌یافتنِ تمامیت زبان مبارزه، و نه صرفاً بخش و لحن تند و جنگندهٔ آن اندیشید. مثلاً اگر زبانی پیدا شود که بخواهد با کل ساخت استبدادی فرهنگ، و حضور تاریخی - اجتماعی‌مان درگیر شود، و از آن انتقاد کند، یا آن را بشناساند، و به نفی آن بپردازد، مطمئناً از مختصات و مشخصات متفاوتی برخوردار خواهد بود. همچنان که اگر اندیشهٔ سیاسی امروز شکل گیرد، قطعاً زبان سیاسی خود را به‌همراه خواهد آورد که با زبان سیاسیِ ستیز متفاوت است.

زبان ستیز بیش از آنکه با ساخت استبدادی جامعه و فرهنگ ما درگیر شود، با مصداق استبداد و حضور مستبد مواجه بوده است. حضور و مصداق مستبد را نیز خود در درجات مختلفی تعبیر و تعیین می‌کرده است، که از یک رقیب کسب و کار و مأمور دون‌پایهٔ دولت تا رئیس سرکوب دولتی و رأس حکومت را دربرمی‌گرفته است. شاید استعداد این زبان برای درگیری با ریشه‌های فرهنگی، از جمله با ریشه‌های خود، چندان زیاد نباشد. زیرا زبانِ ستیز خواه‌ناخواه زبان تأمل نیست. بلکه زبانی است عصبی، کم‌حوصله، هیجانی، شدید و برنده که باید هرچه سریع‌تر تأثیر گذارد. اما زبانی که در پی برخورد با بنیادها و مبناهای فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و... از جمله مبناهای خود باشد، به‌مختصات دیگری نیازمند است. تمهیدات نحوی، آوایی و تصویری دیگری می‌طلبد. تمهیدات زبانِ ستیز خودبه‌خود به گونه‌ای درمی‌آید، و به‌طرزی آرایش می‌پذیرد که ایجاب و ضرورت اصل ستیز است. به‌همین سبب نیز تشخص تبلیغی آن در شعر حماسی به‌صورت شعار نمایان می‌شود.

III ـ اکنون سنخ‌شناسی این زبان را، در طرح مشخصات زبان شعر شاملو، به‌عنوان نمونه و نمایندهٔ یک دوره مطرح می‌کنم. این انتخاب از آن روست که زبان او هم جامع است و هم نمونه‌وار. و همین امر کار بررسی را نیز آسان‌تر می‌کند. ضمن اینکه مقصود از این بررسی طرح چگونگی تبلور ذهنیتِ ستیز در زبان شعر است، و نه صرفاً نشان دادن میزان فراگیری آن در شعر یک دوره. وگرنه می‌شد مثال‌های متنوعی از شاعران مختلف ارائه کرد.

شعر شاملو اساساً وصف و تصویر هنری یک دورهٔ فرهنگی ـ سیاسی است. نشانهٔ تبدیل دوران ما به استعاره است. در این دورهٔ طولانی، بسیاری از گسترش‌دهندگان این زبان او را همراهی کرده‌اند، یا پا جای پای او گذاشته‌اند. زبان او در دوران خود به زبان عادت بدل شده است. در حالی که نیما، به دلایلی که فعلاً مجال بحثش نیست، از چنین موقعیتی برخوردار نشد. تثبیت زبان شاملو در سنخ هنری ستیز، سبب شد که دو سه نسل به شعر او عادت کنند. امروز با گسترده‌ترین وجه این عادت روبه‌روییم. زیرا نه تنها دوستداران هنری و سیاسی او از آن تبعیت می‌کنند، بلکه برخی از مخالفان سیاسی‌اش نیز اشعار خود را با الگوی زبانی او می‌سرایند. البته این نحوهٔ ارتباط و گسترش، علاوه بر این که نتیجهٔ قدرت، تسلط و ابداع زبانی شاملوست، از فرهنگ ستیز نشأت می‌گیرد. اشتراک گروه‌های مختلف و حتی متخاصم در فرهنگ ستیز، استقبال آنان را از کارآیی‌های زبان شاملو آسان و تقویت می‌کند. یعنی ستیز زبان مخالفان او را نیز بر همین روش می‌چرخاند. البته شاملو در به‌کارگیری زبان ستیز، از عشق پرتوان و شفقت عمیق خود سود برده است، و آن را به‌صورت زبان حماسی امروزش درآورده که به شهادت «مدایح بی‌صله» که متن برگزیدهٔ این بررسی است، گَردِ اندوه بر آن نشسته است، و نشان می‌دهد که خود نیز از آن رنج می‌برد. رنج به سبب عشق به انسان‌هایی که در ستیز با امثال او راه دشمنانه می‌پویند، و اگر خود نیز ستیزنده نیستند، هیمهٔ افروزش

خصومت‌اند. اینان به‌همان چیزی تسلیم‌اند که گرایش مبارزان آن را در شأن آدمی نمی‌داند، و آن خفت‌پذیری است:

تو باعث شده‌ای که آدمی از
آدمی بهراسد
تراشندهٔ آن گنده‌بتی تو
که مرا به وهن در برابرش به زانو
می‌افکنند.
تو جان مرا از تلخی و درد
آکنده‌ای
و من تو را دوست داشته‌ام
با بازوهایم و در سرودهایم

(مدایح بی‌صله، ص ۶۲)

به‌هرحال برخی از آرایش‌های سنخ‌شناختی این زبان را در روایت شاملو بدین ترتیب می‌توان مشخص کرد:

۱ـ در این زبان تمهیدات نحوی و آوایی و تصویری به‌گونهٔ ویژه‌ای هماهنگ می‌شوند که در هر موضوع متفاوتی نیز خود را نمایان می‌سازد. یعنی یک رفتار نهادی‌شده هر مضمون و موضوعی را تابع خود می‌کند. نوعی سیطرهٔ ساختی حماسی، آرایش‌های زبانی را همساز و هماهنگ می‌کند. مثلاً در «مدایح بی‌صله» می‌توان به شعرهایی نگریست چون «کویری» (ص ۹۴)، «کجا بود آن جهان» (ص ۱۰۰ ـ ۹۶)، «تنها / اگر دمی» (ص ۱۰۵)، «شب غوک» (ص ۱۲۰)، «در کوچهٔ آشتی‌کنان» (ص ۱۲۵) و غیره. این قطعات که در مقام غنائی ـ فلسفی‌اند، همه با همان «آرایش»های زبانی سروده شده‌اند که در شعرهای دیگر کتاب که صرفاً سیاسی ـ اجتماعی‌اند، مشهود است. پیداست که تشخص زبان یک شاعر مانع از آن نیست که در مقام‌های مختلف به آرایش‌های مختلف درآید.

۲ـ زبان ستیز براساس وضعیت اجتماعی ـ سیاسی، معمولاً به دو حالت شکست یا حماسه می‌گراید. زیرا یا تجربهٔ مغلوب شدن داشته است، یا آرزوی غلبه. پس تمهیدات زبان را در چنین وضعیت‌هایی به کار می‌گیرد، و در چنین کلیت‌هایی تبلور می‌یابد. به‌همین سبب نیز به‌جای جزءنگر شدن، غالباً کل‌گراست. مسائل کلی و مهم و عمده و حالات و ابزارهای متناسب با این گرایش را در دو موقعیت کلی آرایش می‌دهد. عناصر تقسیم شوندهٔ مفهومی و کلامی، بیش از آن بر تضاد و تعارض مربوط به این نوع تقسیم‌بندی استوار است که بتوان آن را نتیجهٔ صنعت بدیعی طباق و تضاد و آرایش‌های مربوط به تقابل و تناسب لفظی دانست.

طباق و تضاد در اینجا اساساً از صف‌بندی نیروها، و ستیز درونی زندگی اجتماعی ـ سیاسی مایه می‌گیرد. رنگ سیاسی تقسیم، به مراتب بر رنگ اجتماعی و یا بدیعی آن تفوق دارد. هرچند، گاه رنگ فرهنگی آن نیز خود به مدد تقسیم‌بندی سیاسی می‌آید.

برای مثال قطعهٔ ساده‌ای را در نظر می‌گیریم به‌نام «ترجمان فاجعه»، که اتفاقاً خود در مقام تبیین همین زبان در حوزهٔ نقاشی‌های علیرضا اسپهبد است. شاید در آغاز، تکرار نور و شب‌کور در این قطعه، به تأثیر آوا و قافیه منسوب شود، که البته با آن مرتبط است. اما تضاد نور و شب‌کور مثل تضاد نور و ظلمت نیست. بلکه حالت نمادینهٔ تقسیم سیاسی را نیز القا می‌کند، با بار ارزشی معین در قضاوت میان نور و شب‌کوری که از درک نور عاجز است. نوری هست که به تعبیر شاعر «فاجعه» را ترجمه می‌کند. بعد هم کل تضاد متبلور در قطعه به‌صورت تبلور ستیز درمی‌آید.

آرایش دوگانه‌های بیانی، حرکت اصلی و نحوهٔ هماهنگی اجزای ساختی را برعهده دارد. قطعه بر چند مجموعهٔ متقابل بنا شده است که اساس همه‌شان تقابل مفهومی است. هدایت مجموعه‌های متقابل برعهدهٔ همان ارزش «تقابل»

مفهومی است که در ارزش زیبایی‌شناختی متبلور شده است:

غیاب انسان
بی‌هویتی جهان
غیبت تاریخ
تبدیل هنر به عشوهٔ بی‌عار و درد
دهان بسته
وحشت از لو رفتن
دست بسته
بازداشتن آدمی از اعجاز
و سرانجام این که:
خون ریخته
حرمتی به مزبله افکنده
به ازای سیرخواری شکمباره‌ای

این بافت دوتایی و دوگانه‌های بیانی، که تضاد اساسی تاریخی و اجتماعی را در مبارزهٔ انسانی معنا می‌کند، هنر را هم به شهادت تأویل می‌کند. پس پیامد همین تقابل و تناسب است که مجموعهٔ قطعه در تکرار نور / شب‌کور، کامل می‌شود.

این اصل تقسیم در آرایش‌ها و ترکیبات مختلف، موضوع‌ها و بن‌مایه‌ها، تصویرها و معانی غالب اشعار قابل تشخیص است.

من با مقایسهٔ حدود ۱۰۰۰ واژه و ترکیب از همین کتاب، به این نتیجه رسیده‌ام که اگر تقسیم‌بندی را در دو عرصهٔ اساسی و یک عرصهٔ وابسته به آنها در نظر آوریم، چنین نمایه‌ای خواهیم داشت:

عرصه و اردوی دشمن (طرف مبارزه) ۱۵۰ واژه و ترکیب.
عرصه و اردوی دوست (عامل مبارزه) ۵۵۰ واژه و ترکیب.
اردوی میانی مردمی (عرصهٔ سکوت و خفت و رنج و درد) ۳۰۰ واژه.

گفتنی است که در ۵۵۰ واژه و ترکیب مربوط به اردوی مبارزه، واژه‌های

مشترک با دو بخش دیگر نیز وجود دارد که حدود یک سوم آن است.

شعر ص ۶۷ ـ ۶۴ از بابت تقسیم‌بندی واژه‌ها بسیار قابل ملاحظه است؛ ضمن اینکه قطعهٔ «درجدال‌باخاموشی» (ص ۵۵ ـ ۴۵)، ازاین نظر نمونه‌وار است.

۳ـ دستگاه دوگانه‌های بیانی، غالباً در «مدح» و «هجو» مشخص می‌شود، و ساخت مدیحه مبنای واحدی برای این هر دو است. بافت‌های زبانی مدح مربوط به ستیزندگان و مبارزان یا خودی‌ها و قهرمانان است. پس تعریف و ستایش و تلقی مثبت، یا آفرین بر آن حاکم است.

اما هجو مربوط است به طرف مقابل یا دشمن. این نیز رفتاری زبانی است که مشابه با تمجید و ستایش‌است. منتها در جهت تقابل و نفی. یعنی همان روال توصیفی «آفرین» این بار به «نفرین» می‌پردازد.

فشردگی موضوع در تقسیم‌بندی نهایی مدح و هجو، سبب می‌شود که نوعی از ترکیب‌سازی در زبان ظهور کند که خود یکی از عوامل ساختی متشخص این زبان است که جداگانه به آن خواهم پرداخت.

این مجموعه سبب می‌شود که زبان در کلیت خود به یک حالت خطاب و عتاب بگرود. زبان تلخ، نفرین‌گر، استهزاگر در شکست و خطاب به دشمن؛ یا در عتاب به‌خود و اردوی سکوت و رنج و مشقت و خفت و وهن.

زبان شورانگیز حماسی، ستایشگر، مفاخره‌جو، در پیروزی و مبارزه و طرح و تصویر مبارزه و مبارزان.

چنین مشخصاتی زبان را خواه‌ناخواه خشن، تیز، زاویه‌دار یا دندانه‌دار می‌کند. از انحنای نرم و سیال فاصله می‌گیرد. طنطنه و وقار و فاخر بودن و پرهیمنگی و درشتی، از اجزای مؤثر آن به‌شمار می‌آید.

دو دسته ترکیبات نمونهٔ زیر که مربوط به مدح و هجو است، این معنا را روشن‌تر می‌کند (هر شماره در مدح، با همان شماره در هجو مقایسه شود):

در مدح

۱ـ دل پر تپش نوراندیشان
۲ـ چربدستانی در صفت «زیبامردن»
۳ـ شرف کیهان
۴ـ حماسه‌های ایمان
۵ـ تابش فروتن این چراغ
۶ـ پشنگِ شعشعهٔ الماسگونِ تاجِ بلندِ آخرین خورشید
۷ـ آذرخشِ چشمک‌زنِ گدازهٔ ملتهبش
۸ـ ژرفاهای دور از دسترسِ درکِ او از لایتناهیِ حیاتش.

درهجو

۱ـ سرانجامِ پر از نکبتِ هر تیره‌روان
۲ـ چیره‌دستانی در حرفهٔ «کت‌بسته به مقتل بردن»
۳ـ بهره کش قحبه
۴ـ سد سفاهت سیمانی
۵ـ حضورِ ارواحیِ خزندگانِ زهرآلود
۶ـ چرکابه‌یی از شاش و خاکش در رگ
۷ـ شور مستیِ دوقازیِ حریفی بی‌بها
۸ـ کم‌قدریِ آبگینهٔ سستِ خُل مستیِ ناکامش

۴ـ چنان که از ترکیب‌های یاد شده برمی‌آید، گرایش عمدهٔ این زبان به داوری و حکم، جملات قصار است. گنجاندن موضوعی در یک مصراع که توجه متمرکز ذهن را پدید می‌آورد (این‌گونه شعرهای شاملو اساساً در ساختمان مصراع فشرده می‌شوند و در ساختمان موضوعی کل قطعه گسترش می‌یابند). داوری که قویاً هم اخلاقی است، اجزای زبان را در جهتی معین

هدایت می‌کند که همان جهت تقسیم‌بندی مسائل کلی و عمده است، و ترکیباتی از این دست فراهم می‌آورد:

خفت تسلیم، ساز کجکوکِ سکوت، لُجّهٔ سیاه بیخودی، خونریز بیدادگر، جسدهای بیهوده، فساد ظلمات، تعادل ظریف یک ناممکن در ذروهٔ امکان، خفت چشندگان، شب‌نهادان، انگشتان معجزه‌گر، ترس‌مرده، سکوی تحقیر، حمالان پوچی، انفجار بی‌حوصلهٔ خفت جاودانه، زندان زنده‌بیزاری و...

۵ـ زبان استعاری به پیروی از همین خاصیت تقسیم و ترکیب‌بندی و داوری و...، به ساخت استعاری تمام‌عیار گرایش دارد. واحدهای تصویری ـ استعاری را، در وجه غالب، در یک مصراعِ به‌هم‌فشرده، ارائه می‌دهد. فضاسازی شعر را اساساً به همین ساخت‌های استعاری مصراعی که در خود تمام‌اند می‌سپارد. به‌ویژه که یکی دیگر از مختصات این زبان، ترکیبی ـ پیوندی بودن آن است.

این ساخت استعاری، به‌صورت ترکیب‌های وصفی، صفت‌های پشت سر هم و توصیف‌های اضافی با تتابع اضافات، ترکیب‌های نحوی و واژه‌های پیوندی، که همه تحقق استعاره را برعهده دارند، متجلی است. حتی می‌توان گفت بسامد ترکیبی این زبان نیز، ارتباط آن را با مبارزه و ستیز نمایان می‌کند. (الگوبرداری عوام‌زادهٔ تکراری از این ساخت استعاری و ترکیب‌سازی وصفی را می‌توان در انشاهای سطحی و تبلیغی روزمره، و آه و ناله‌های رمانتیک و ستیزمندانهٔ (!) برخی از مطبوعات، و «دکلمه‌های» دل به‌هم‌زن رادیو و تلویزیون دریافت).

۶ـ مشخصهٔ دیگر این زبان، تفاخر و زیبایی‌شناسی خودشیفته است. رجزخوانی یکی از نشانه‌های دیرباز فرهنگ معطوف به کلام ماست. در ادبیات حماسی کهن، قصاید مفاخره‌آمیز، ستیهندگی‌های کلامی، خودآرایی‌های بیانی و... با این مشخصه آشنائیم. این خاصیت در دوران اخیر

با خاصیت مکمل خود همراه است. یعنی با رمانتیسم رادیکال، یا رادیکالیسم رمانتیک در رؤیای انقلابی توفنده. جاذبهٔ زیبایی‌شناختی چنین زبانی همیشه ما را مسحور کرده است:

الله‌اکبر
وصفی‌ست ناگزیر
که از من می‌کنی.
در پایان یکی از شعرها آمده است:
عریان بر میز عمل چاربندم
اما باید نعره‌ای برکشم
شرف کیهانم آخر
هابیلم من
و در کدو کاسهٔ جمجمه‌ام
چاشت سرْپزشک را نواله‌ای هست.
به غریوی تلخ
نواله را به‌کامش زهر افعی خواهم کرد.
بامدادم آخر
طلیعهٔ آفتابم.

۷ـ مشخصهٔ دیگر، «آکوستیک کلمات» یا موسیقی، به‌ویژه لحن زبان است. صدای این زبان از عوامل گوناگونی شکل می‌گیرد. صدایی خشن، زنگ‌دار، پرطنین، درشت و دندانه‌دار که نرمش برخی از اجزاء را نیز در کلیت ضرب و زنگ خود حل می‌کند. این صدا از آوای یک واژه و حرف تا الگوهای آوایی ترکیبی درهم‌نشینی واژه‌ها شروع می‌شود، و به آرایش‌های آوایی مصراعها و قطعه می‌انجامد. البته این صدا و لحن، یا تناسب آوایی، از ذات معنایی شعر برمی‌آید. زیرا تناسب آوایی زبان شاملو، همساز با تناسب معنایی شعر است. به‌همین سبب نیز تناسب آوایی ستیز را شکل می‌دهد. یعنی بافت‌های صوتی درگرو بافت معنی‌شناختی شعرند.

واژه‌های ترکیبی و پیوندی، واژه‌های مهجور، قدمت اجزای نحوی،

ترکیبات اضافی در حد تتابع اضافات که قطعاً از نرمش زبان می‌کاهد، ترکیبات وصفی با صفت‌های معطوف، نحو زبان در کاربرد برخی از ادات، حروف اضافه، پیشوندها، پسوندها، قیدها، افعال خاص، و حتی استعمال ویژهٔ برخی اجزای معین مثل «را» در جملات و... همه به آرایش صحنه‌ای بدل می‌شود که ستیز در آن همه‌کاره است و صدایش با طنین و طنطنه، به دو خصم دیرینه یا دو سوی عداوت و انکار متعلق است.

شاملو خود گفته است: «موسیقی شعر باید از درون خودش بجوشد، موسیقی شعر و وزنش. منظورم آکوستیک کلماتی است که شعری را بیان می‌کند».

قرارگرفتن مصوت‌ها و صامت‌ها در این لحن، به اعتبار همین جوشش درونی است. مصوت‌های تند و صامت‌های کوتاه، قیافه‌های ناآرام (مثل برنده / بردرنده، و یا، انگاشته / پنداشته، سرجنبانده / بردوانده، و غیره)، واژه‌های مضرس، اضافات، افعال پیوندی، ادات تأکید، ترکیب‌های پسوندی و غیره، به همان حالت ناآرام سایش‌ناپذیر یاری می‌کنند. به این نمونه‌ها توجه شود:

صوتْ‌واژه، لَبْ‌جُنبه، سالگشتگی، گلودر، دستادست، سودهٔ پشت، کرگوشان، سم‌ضربه، شاهینک، پرتابه‌ای به در از خویش، دشخوار، گر توانستمی، اصطکاک ناملموس، غوغای آهنگین غلتیدن سنگین پولاد بر پولاد، به شیهه‌وارهٔ درهای بی‌مرز تر از غریو شوریده‌سرِ به بام و باروگریخته، غریوکشِ شوریده‌حال را غربت‌گیرتر می‌کنی، غضر و فپارهٔ جداسری، رد ممتد دو چرخ، غره‌سرترین، اسماء طلسمات حرفاحرف نام تو، حیران دریچه‌های انجماد همسفران، و بسیاری از این قبیل کاربردها که همه تکیه و تأکید بر تناسب آوایی ویژه‌ای را نشان می‌دهد که می‌خواهد جهان و جامعه و طبیعت و انسان را در زبان هنری یک دوران همساز و زنده کند. تناسبی که طنین برخورد وستیز دارد، وباروان‌شناسی اجتماعی این دوران همجنس بوده است.

این بحث را با قطعه‌ای به پایان می‌برم که تلقی و تصور و معنای مورد نظر خود را از زبان توضیح می‌دهد، و به تعبیر سنخ‌شناختی من از این زبان بسیار نزدیک است:

وچنین است و بود
که کتاب لغت نیز
به بازجویان سپرده شد
تا هر واژه را که معنایی داشت
به بند کشند
و واژگان بی‌آرش را
به شاعران وا بگذارند

و واژه‌ها به گنهکار و بیگناه
تقسیم شد.
به آزاده وبی‌معنی
سیاسی وبی‌معنی
نمادین وبی‌معنی
ناروا وبی‌معنی -
و شاعران
از بی‌آرش‌ترین الفاظ
چندان گناهواژه
تراشیدند
که بازجویان به تنگ آمده
شیوه دیگر کردند.
و از آن پس
سخن گفتن
نفس جنایت شد.

معاصر بودن
(شعر و بصیرت فرهنگی)

«معاصر بودن» صرف‌نظر از نفی گذشته‌گرایی، از نظر من مواجه با دو گرایش و برداشت غلط‌انداز است:

الف ـ گرایش و برداشتی که شعر و هنر را در هم‌سازی با حوادث و مصلحت‌های روزمره می‌پسندد. آن‌ها را به رعایت اقتضاها و ایجاب ها، و احکام و هنجارهایی فرامی‌خواند که برای زندگی، جامعه، انسان و هنر، ضرور و مناسب تشخیص می‌دهد. پس خواسته یا ناخواسته، شعر و هنر را به دنباله‌روی از روزمرگی وامی دارد و تا حد وسیله‌ای برای ثبت مناسبت‌های تاریخی، و طرح موضوع‌های ترویجی و تبلیغی روز تنزل می‌دهد.

این گرایش و برداشت که پیش از انقلاب عمدتاً به فعالان سیاسیِ مخالف حکومت منسوب بود، پس از انقلاب به مطالبات فرهنگی و سیاسی حکومت‌گران، و اغلبِ شاعران و هنرمندانِ منتسب به حکومت بدل شده است.

ب ـ گرایش و برداشتی که شعر و هنر را فارغ از ضرورت‌ها و اقتضاهای «زمان معین» تصور می‌کند یا می‌طلبد. خود را از قید واقعیت می‌رهاند. از

محتوای زمان فرا می‌گذرد؛ به این امید که حاصل خلق و ابداع، «همه‌زمانی» شود.

این گرایش و برداشت معمولاً مختص کسانی بوده است که از آلوده‌شدن هنر به اغراض غیرهنری، در رنج بوده‌اند. اما مشخصات‌شان تنها در نفی «بایدها و نبایدها» خلاصه نمی‌شود؛ بلکه تا برکناری از هرگونه درگیری با موقعیتی که در آن محاطند، ادامه می‌یابد.

پیداست که در هر یک از این دو وجه، اثری از واقعیت و ماهیت شعر و هنر نیز دیده می‌شود. نقطهٔ عزیمت هر یک، بخشی از این واقعیت است. یکی از موقعیت یا «مبدأ» شکل‌گیری شعر و هنر آغاز می‌کند، و بر آن پای می‌فشارد. دیگری به چشم‌انداز یا «مقصد» آن‌ها می‌نگرد، و بر همان اصرار می‌ورزد.

در هر دو وجه، نوعی نگرانی از تقلیل «زبان» نیز احساس می‌شود. یکی در اندیشهٔ «روزآمد» کردن شعر و هنر است تا مبادا در انتزاع از واقعیت و نادیده‌ماندنِ محتوای زمان، دچار محدودیت شوند. دیگری در پی آن است که شعر و هنر را از درغلتیدن به تنگنای محدودکننده‌ای روزمرگی برهاند.

اما در نهانِ هر دو، دغدغه‌ای نیز نسبت به «زمان» هست. یکی زمان را در قرار موزون و بی‌کرانه و معنای کلی‌اش، یعنی فارغ از حرکت خطی ـ تاریخی، می‌جوید. دیگری زمان را در ناموزونی کرانمند و لحظه‌های خاص و واقعاً محسوسش در زندگی فردی و اجتماعی می‌نگرد، که مجموعاً زنجیره‌ای از گسست‌ها و پیوست‌های تاریخی را پدید می‌آورد. آن یک کارکرد شعر و هنر را با زمان در کلیت هستی هم‌ساز می‌یابد. و می‌کوشد زندگی آن را به فراتر از اکنون تسرّی دهد، و از این راه، در حقیقت، به جاودانگی خود می‌اندیشد. و این یک کارکرد شعر و هنر را در پاسخ‌گویی به لحظه‌های معینی از زندگی معنا می‌کند، و بدین طریق آن را در اکنون نگه

می‌دارد. در واقع می‌کوشد آن را به زخم زندگی خود بزند که در پی ساختن تاریخ است. اما سرانجام زندگی شعر و هنر را در تکامل تاریخ مستحیل می‌کند.

از این‌رو هر دو گرایش و برداشت، به نوعی با رابطهٔ شاعر و هنرمند با هستی، که خواه ناخواه زمان‌مند است، گره می‌خورد. انگار یکی خود را نمی‌بیند، و زبانِ خود را به واقعیت زندگی تاریخی وامی‌گذارد. دیگری به رابطهٔ بی‌واسطه میان خود و کلیت هستی می‌گراید، و هستی را در زبان خلاصه می‌کند.

اما اگر محتوای زمان و هنجار مسلط زبان، از هم تفکیک‌ناپذیر باشند، و کارکرد شاعر و هنرمند، شورش بر زبان مسلط برای ایجاد زبان نو باشد، پس آیا هریک از این دو وجه، به طریقی، به نفی این کارکرد نمی‌انجامد؟ درک چنین مسأله‌ای برای جامعهٔ ما که عمیقاً و همه‌جانبه نیازمند نوشدن است، امری حیاتی است. در جامعهٔ ما فاصله‌گیری از سنت‌های بازدارنده، و رهایی از سلطه‌ی گذشتگی، هم ضرورتی فرهنگی و هم کارکردی هنری است. به‌ویژه که با مجموعه‌ای از پندارها و گفتارها و رفتارهای نهادی‌شده مواجهیم که سنت استبداد تاریخی، و ساخت‌ها و شکل‌های بیانی آن را به عنوان «هویت ملی» جا می‌زنند.

اکنون و آینده

از منظری دیگر، رابطهٔ شعر و هنر با زمان مسأله‌ای نیست که تنها به جامعه و دوران ما اختصاص داشته باشد. هر شاعر و نویسنده و هنرمندی، به نوعی با این پرسش درگیر بوده است که «هنر چه دورانی را به وجود می‌آورد؟». این پرسش را قطعاً با پرسش دیگری تکمیل می‌کرده است که اساساً «هنر برای چه

زمانی به وجود می‌آید؟».

شاید این دو مسأله در نگاه نخست متعارض به نظر رسند. شاید بعضی‌ها، چنان‌که یاد شد، بی‌درنگ و قاطعانه از خاصیت «همه‌زمانی» شعر و هنر یاد کنند. از این دیدگاه هنر متعلق به همهٔ دوران‌هاست. پس بحث از خاصیت امروزی بودن، و تعیین هنر در یک دوران معین، نه تنها الزامی نیست، بلکه بی‌مورد است.

اما اگر از همین دیدگاه نیز به موضوع بنگریم، این پرسش مهم‌تر مطرح می‌شود که «هنر چگونه برای همهٔ زمان‌ها پدید می‌آید؟». آیا آن‌چه برای همهٔ زمان‌ها تولید می‌شود، مستلزم این است که از زمان و مکان معینی تعیّن نپذیرد؟ یعنی اگر هنر «تاریخ مصرف» نداشته باشد، پس آیا «تاریخ تولید» نیز ندارد؟

این درست است که هم هنر امروز را می‌پسندیم و می‌فهمیم و هم هنر دیروز را، و احتمالاً نیز هنرفردایی را که در آن حضور یابیم. اما آیا لازمهٔ تأثیر هنر در همه جا و در همهٔ زمان‌ها صرفاً این است که دغدغهٔ دوران خاصی را نداشته باشد؟ آیا اشتراک آثار هنری مربوط به زمان‌ها و مکان‌های مختلف در تأثیرگذاری بر ما، این واقعیت را که متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلفند، از نظر دور می‌دارد؟ یا مانع از آن است که دریابیم مبنای تولید آن‌ها متفاوت است؟ آیا دلیل تأثیر این‌گونه آثار صرفاً این است که براساس و با تکیه بر معیارهای عام زیبایی‌شناسی پدید می‌آیند؟ آیا معیارهای عام زیبایی‌شناسی یک بار و برای همیشه پدید آمده‌اند، و از آن پس به همهٔ دوران‌ها تسرّی یافته‌اند؟ آیا آن‌چه از آن به‌نام «جوهر زیبایی‌شناسی» یاد می‌شود، مدعی تبیین و توضیح تمام گرایش‌های مختلف زیبایی‌شناسی، و باعث تکوین فردی و جمعی پدیده‌های هنری در تاریخ‌های مختلف است؟

به‌نظر من همان‌گونه که هنرِ مناطق مختلف جهان بر ما تأثیر می‌گذارد، هنر

زمان‌های مختلف نیز در ما مؤثر می‌افتد.

دریافت رابطه میان وجه اشتراک و وجه افتراق آثار هنری، هم یکی از مسایل مهم تاریخ تطور هنر و زیبایی‌شناسی و فلسفه است و هم موضوع سبک‌شناسی و سنخ‌شناسی آثاری است که افراد مختلف در جوامع و دوره‌های مختلف پدید آورده‌اند.

در مقابلِ کسانی که به «جوهر زیبایی‌شناسی» معتقدند، کسانی هم هستند که می‌گویند: «هرگونه کوشش برای تعریف جوهر زیبایی‌شناسی محکوم به شکست است؛ زیرا تکوین فردی و جمعی این پدیدهٔ تاریخی را نادیده می‌گیرد.»[1]

از نظر من، شعر و هنر همیشه تابع تغییرات دوره‌ای بوده است. تاریخ ادبیات ما گواه مشخصی است بر تطور سنخ‌های مختلف سخن و پیدایش زبان‌های شعری جدید که هنجارهای زبانی پیشین را نفی کرده‌اند. شاعرانی بوده‌اند که اغلب از «طرز غریب» یا «طرز تازه»ی خود یاد کرده‌اند، و طرز شاعران بزرگ پیشین را «طرز باستان» خوانده‌اند.[2] اما در اساس از دورهٔ گرایش‌های رمانتیک در فرهنگ اروپایی است که تلقی ویژه‌ای از امروزی

1- Bourdieu. P: Distinction. A Social Critique of the Judgement of taste. Trans. Richard Nice. London. 1984. P 28.

بوردیو در تبیین گرایش‌های ویژهٔ زیبایی‌شناسی و داوری ذوق و ارزیابی آثار و پدیده‌های هنری، سه عامل تکوینی را در نظر می‌گیرد. سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ اجتماعی، سرمایهٔ فرهنگی. از این طریق به سبک زندگی هم‌شکل گروه‌ها و طبقات اجتماعی می‌پردازد که ملکهٔ خاصی پدید می‌آورد که اصلی است عملی و شکل‌دهنده، و در عین حال زاینده.

ضمناً دربارهٔ نقد آرای بوردیو می‌توان به مقالهٔ «مشکل ارزش زیبایی‌شناختی» از پیتربرگر مراجعه کرد، در:

Literay theory today. Ed by: Peter Collier. PP 23-34 UK. 1992.

۲- دکتر محمدجعفر محجوب: سبک خراسانی در شعر فارسی. ص ۸ ـ ۴، تهران، ۱۳۴۵.

بودن یا نبودن شعر و هنر، پیش آمده است. از آن زمان تا کنون، کم نبوده‌اند نویسندگان و شاعران و هنرمندانی که تنها آن‌چه را خود پدید می‌آورده‌اند، قابل تسرّی به همهٔ دوران‌ها می‌پنداشته‌اند. البته این کلیت نظری به اعتباری نیز تصور نابه‌جایی نیست. اما مشکل هنگامی رخ می‌نماید که اجزای این کلیت تشریح و بررسی شود. مثلاً «استاندال» با توجه به دریافت‌های رمانتیک دورهٔ خود، مقایسه‌ای کرده است میان کلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم؛ و گفته است: «رومانتی‌سیسم در هر زمانی هنر روز است. اما کلاسی‌سیسم هنر روز پیش است».[۱]

بخشی از این سخن ناظر بر خلق هنر روز است. اما بخش دیگر آن داوری درباره‌ی هنری است که از نگاه او چشم به جاودانگی دوخته است. یعنی به‌زعم او برای «همه‌زمانی» شدن، باید هنر رومانتی‌سیستی به‌وجود آورد که کارکرد دوران اوست. اما براساس همین منطق، معلوم نیست چرا کلاسی‌سیسم که در گذشته، یا در حقیقت در دوران خود، تولید شده است، فاقد امکان و کارکرد همیشگی شدن است؟ مگر آن که غرض، این نظر کلی باشد که خلق هنر به روش دیروز، قابلیت تسرّی به فردا را از خود سلب می‌کند.

سخن استاندال را می‌توان با نظر «گوته» در همان دوران مقایسه کرد که به تداوم هنر پیش از استاندال علاقه‌مند است. در حقیقت آن را همه‌زمانی می‌انگارد و می‌گوید: «رومانتی‌سیسم بیماری است، و کلاسی‌سیسم سلامتی است».[۲] از آن هنگام تا به امروز چنین برخوردهایی در حوزهٔ خلاقیت هنری و درک زیبایی‌شناسی، و هواداری از مکتب‌ها و گرایش‌های مختلف، یا رد مکتب‌ها و سبک‌های پیشین، ادامه داشته است و احتمالاً در آینده نیز ادامه خواهد یافت.

جالب‌توجه است که آثار همین دو هنرمند بزرگ نیز به هیچ یک از دو

1,2- Lukas. F. L. The Decline and Fail of the Romantic Ideal. N. Y. 1975.

روش و مکتبی که از آن دفاع می‌کرده‌اند، منحصر و محدود نمانده است.

شکل، زمان شکل است

۳ـ اما غرض من از طرح «معاصر بودن» اثبات این نیست که «کارکرد هنر بیان روح یک دوران است»، بلکه هدف اصلی من روشن شدن این مسأله است که «معاصر بودن مستلزم چیست؟»، یا «هنرمند چگونه معاصر می‌شود؟».

اما پیش از پرداختن به این امر باید روشن شود که آیا «معاصر بودن» به خودی خود، امتیازی از باب ارزش زیبایی‌شناختی شعر و هنر است؟ یا این که تنها یک امکان و پیش‌شرط برای تحقق آن‌ها است؟ آیا غرض از طرح «معاصر بودن» جستن محملی جدید برای تقسیم شعر و هنر به خوب و بد، بنا به انتظارات دوره‌ای است؟ چنان که مسأله در گذشته با عناوینی چون تعهد و عدم تعهد، هنر مقاومت و هنر رسمی، هنر سیاسی و هنر غیرسیاسی و... صورت می‌گرفته است؟

از نظر من اولاً «معاصر بودن» شعر به خودی خود، معیار یا امتیازی برای اندازه‌گیری و ارزیابی کیفیت زیبایی‌شناختی یک اثر نیست.

ثانیاً «معاصر بودن» در مفهومی که من می‌فهمم و توضیحش خواهم داد، شرط لازم برای احراز هویت شاعر و هنرمند، و تحقق هر اثر هنری است.

از نظر من شکل، زمان شکل است. یعنی شاعر و هنرمند هر دوران شکلی پدید می‌آورند که الزاماً محصول دوره‌ای دیگر نمی‌تواند بود. درحقیقت، اصل تولید اثر موکول به معاصر بودن خالق اثر است. بدون چنین مشخصه‌ای، شعر و هنرِ مختص به‌یک شاعر و هنرمند، یا شعر و هنر با هویت فردی تولید نمی‌شود.

تاریخ هنر جهان، چنین مشخصه‌ای را، هم از لحاظ تطور فرآورده‌های هنری و هم از لحاظ تفاوت فردی تولیدکنندگان آن‌ها، به‌وضوح به ما

می‌نمایاند. یعنی تجربهٔ تاریخی نشان می‌دهد که هم سنخ‌شناسی و سبک‌شناسی دوره‌های آثار هنری، چنین ایجابی داشته است و هم سبک فردی آن‌ها.[1]

تاریخ هنر یک تاریخ شکلمانی است. نوشدن شکل، هم اقتضای زمان‌های مختلف است و هم ایجاب فردیت هنرمندانی که در زمان‌های مختلف، کاشف شکل‌های جدیدند. فردی که در اکنون می‌زید، با فردی که دیروز زیسته است، یا فردا خواهد زیست، به چندین اعتبار متفاوت است. هم فرد با دیگری متفاوت است و هم وضعیتش با وضعیت دیگری فرق می‌کند؛ همچنان که موقعیت‌های دیروزین و فردایی نیز با هم متفاوتند.

البته هر لحظهٔ معلوم، درست مثل هر انسان معین، هم گذشته‌ای دارد هم آینده‌ای. اما تولید شعر و هنر در این لحظهٔ معین نه در گذشتگی آن رخ می‌دهد و نه در آیندگی‌اش. بلکه درست در اکنونیت‌اش اتفاق می‌افتد. کشف در اکنون انجام می‌شود، اگرچه جنس کشف از آینده است. زیرا آن‌چه در گذشتگیِ اکنون باشد شناخته است، و نیازی به کشف ندارد. آن‌چه در گذشته تجربه شده، اگرچه ناشناخته مانده باشد، بار دیگر کشف نمی‌شود، بلکه فقط بازیافت می‌شود. شاعر و هنرمند از شکل‌های کشف شده، تا اکنون تجربه می‌اندوزند. اما خلاقیت‌شان در گرو آن‌ها نیست. کشف شکل جدید، درست مانند لحظه‌ای است که با رسیدن از آینده به اکنون، به گذشته سپرده می‌شود.

شکلمانی بودن تاریخ هنر دقیقاً به معنای روندی است که کشف را به تجربه بدل می‌کند. درست همان‌گونه که حضور «زنده»ی انسان نیز تداوم اکنونی است که دائماً به گذشته مبدل می‌شود.

اکنون، مفصل اشتراک و افتراق گذشته و آینده است. هم در ادامهٔ زندگی و

1- Khrapchenko M. The Writer's Creative Individuality and the Development of Literature. Moscow, 1977, PP 243-80.

هم در تولید هنر، با چنین روندی مواجهیم. از این‌رو «آشنایی‌زدایی» در شعر و هنر، فقط به معنای رها شدن از عادت یا سیطرهٔ کاربردهای گذشته نیست. این طریقهٔ «کندکردن یا گسیختن دریافت‌های ادراکی خودکار» توسط هنرمند، به گشودن رابطه‌ای از اکنون به آینده می‌انجامد. پدیده‌ای را تولید می‌کند که هنوز وجود ندارد. یعنی یکی از نمودهای تغییر اساسی است که به قول یاکوبسن در زبان شعر «رابطهٔ بین دال و مدلول» و هم‌چنین «نشانه و مفهوم» را دگرگون می‌کند.[1]

بدین‌ترتیب هرگونه گذشتگی در شعر و هنر، وقتی در اکنون پایان می‌یابد که آیندگی آن‌ها در اکنون آغاز شود. از همین طریق است که رابطهٔ دیالکتیکی میان «کارکرد بیانی» و «کارکرد تجربی» زبان برقرار می‌ماند.

این نوشدن مدام در سه وجه قابل بحث و تشخیص است:

الف ـ وجه تولید که خاص آفرینندهٔ اثر است.

ب ـ وجه مصرف که ویژهٔ مخاطب است.

ج ـ وجه ارتباط میان تولید و مصرف که در نظریه و نقد و مکانیسم‌های واسطهٔ میان آن دو متبلور می‌شود.

یعنی شعر و هنر نو، در لحظات مختلف تاریخی، با استعداد و هویت فردی شاعر و هنرمند تحقق می‌یابد؛ و با ذائقهٔ پذیرش مخاطب که البته می‌تواند متنوع باشد و به تأویل‌های گوناگون بینجامد، به مصرف می‌رسد. آن‌چه این روند و رابطهٔ تولید و مصرف را تبیین و تسهیل می‌کند، نقد و نظریه است. به همین سبب با هر خلاقیت دگرگونه‌ای، نظریهٔ دگرگونه‌ای نیز پدید می‌آید. همچنان که مخاطب دیگری هم پیدا می‌شود. یعنی به تبع یا به اقتضای آن دو، وجه جدیدی از مصرف و پسند و پذیرش و خوانش حاصل می‌شود، یا گسترش می‌یابد.

1- Literary Theory Today. pp 129-32

تغییر نظریه‌های ادبی و هنری همواره در پی تغییر خلاقیت‌های ادبی و هنری است، و نه برعکس. این زبان واسطهٔ میان تولید و مصرف، هم لازمهٔ برقراری رابطه میان اثر و مخاطب است و هم مشخص‌کنندهٔ وضعیت و تنوع‌بخشنده به رابطه است. همچنان که می‌تواند میزان گذشتگی و آیندگی را در سه عنصر این رابطه، یعنی خالق اثر، خود اثر، و مخاطب اثر، معین کند. به‌همین سبب نیز نظریه هیچ‌گاه بر خلاقیت مقدم نبوده است. امروز که فلسفه و نقد ادبی تقریباً صورت واحدی پیداکرده‌اند و فلسفه به تعبیر ادوارد سعید در خدمت نوعی «زبانیت» درآمده است، باز نظریه‌های ادبی و هنری و معیارهای زیبایی‌شناختی، به تبع روش‌های تولید و مصرف هنری، نسبت به‌گذشته تغییر می‌یابند.

بر همین زمینه‌ها و از همین راه‌هاست که اجرای زبان هنر در تجربهٔ دیروز، با اجرای زبان در تجربهٔ امروز متفاوت می‌شود. زبان امروز، استقرار زبان دیروز را برهم می‌زند، و از آن فرامی‌گذرد. آن را نفی می‌کند و به نظم جدیدی می‌گراید که باز خود در لحظهٔ معلوم با خلاقیتی دیگر نفی می‌شود. یعنی از جدید بودن فاصله می‌گیرد و به زبان مستقر بدل می‌شود. این معنای در تاریخ بودن زبان هنر است. یعنی قرار داشتن زبان هنر و شعر در لحظهٔ معینی از زمان.

بدین ترتیب از هر سو که به مسأله بنگریم، درمی‌یابیم که کار شعر و هنر، امروزی‌دیدن امروز است. هنر امروز به حقیقت ما در همین دوران می‌اندیشد. به قول «گادامر» شعر و حقیقت به زبان یک‌دیگر تأویل می‌شوند. معنای کوشش هر شاعر، کشف آزادی شاعرانه در یک دوران است. این خود به معنای برداشتی از حقیقت دوران خود نیز هست.[1]

۱- بابک احمدی: حقیقت و زیبایی، ص ۴۱۷، نشر مرکز.

گذشتگی و بازگشت

۴ـ من شعری را معاصر می‌دانم که برآمد «بصیرت» فرهنگی شاعر باشد. شاعرانی را که فاقد این بصیرت‌اند، معاصر یا به تمام معنا «معاصر» به شمار نمی‌آورم. یعنی اینان به میزان کمبود در این بصیرت از زمان خود دور می‌افتند. تاریخیت وجودشان بر معاصربودن هستی‌شان چیره می‌شود. یا گذشتگی‌شان بر اکنونیت‌شان مسلط می‌ماند. در نتیجه هنرشان کمتر از جنس آیندگیِ اکنون است.

این سخن البته چندان تعجب‌انگیز نیست. زیرا هم‌اکنون در جامعهٔ ما ادبیات، به‌خصوص شعرهایی رایج است که به قولی بیشترین لذت ممکن را برای پیشینیان و نیاکان ما فراهم می‌کنند. در مقابل ادبیات و به‌ویژه اشعاری داریم که بیشترین لذت ممکن را احتمالاً به فرزندان آینده ارائه می‌دهند.

کم نیستند کسانی که هم‌اکنون به هر تقدیر قطعاتی شعرگونه می‌نویسند. اما در معاصر بودن شعرشان می‌توان تردید کرد. زبان اینان از یک دو دهه تا یک قرن و گاه تا چند قرن، با حقیقت انسانی و فرهنگی و زیبایی‌شناختی دوران‌شان فاصله دارد. در حقیقت گذشته و تاریخ زبان و شعر، بر آنان و شکل گفتارشان مسلط است. منتها این سلطه‌گاه آشکار است و گاه پنهان است. این زبان تجربه‌شده، مطابق پسند و سلیقهٔ ادبی کسانی است که از پایه در مضامین و موضوع‌های روزمره با گویندگان مشترکند. در واقع هر دو گروه گوینده و شنونده، تنها در حساسیت نسبت به موضوع روز مشترک نیستند، بلکه در عادت به زبان نیز مشترکند. منتها اشتغال ذهنی مشترک به موضوع، هر دو را از کارکرد هنر و شعر دور می‌دارد.

اکنون کسانی هستند که از شکل‌ها و زبان ابداع شده در همین دهه نیز فراتر می‌روند، یا برآنند که فراتر روند. کسانی هم هستند که از شکل‌ها یا زبان تجربه شده در سه چهار دههٔ پیش، و گاه دو سه قرن پیش‌تر الگو برمی‌دارند. شعرشان

نه تنها کشف نیست، بلکه تجربهٔ اول هم نیست. یا الگوبرداری از زبان‌ها و زمان‌های دیگر، به‌ویژه از راه ترجمه است، یا تکرار ناهنجار زبان و دستاوردی است که شاعران معاصر طی چندین دهه فراهم آورده‌اند. اینان که شکل و زبان سروده‌هاشان در جهت «گذشته» و مصرف آثار تجربه شده است، مطابق عادات مخاطبان خود به تولید سفارشهای مستقیم و غیرمستقیم می‌پردازند. به همین سبب نیز بیشتر مورد توجه خوانندگان عام قرار می‌گیرند. مخاطبان و خوانندگانی که از لحاظ فرهنگی در حوزهٔ سنت و عادت زندگی می‌کنند. وجه غالب بر حیات‌شان هنجارهای مرسوم فرهنگ سنتی است. از منابع معرفت و حقیقت و قدرت بر روال سنتی خود بهره‌مندند. پس نه تنها به طرز گسترده و نیرومندی در برابر نوذهنی و نواندیشی‌ها مقاومت می‌کنند، بلکه با همهٔ توان و امکان به بسط شکل‌ها و اندیشه‌های مرسوم و معمول می‌پردازند. از آن‌جا که گرایش نو همواره در پی برخورد دیگرگونه با منابع معرفت و حقیقت و قدرت است، پس اینان خود را ناگزیر می‌بینند که برای حافظت از این منابع و حراست از منافع خود، با هرگونه نوآوری درافتند.

این مشکلی است که از مشروطه تاکنون در جامعهٔ ما برقرار بوده و حل‌ناشده مانده است. و چنان که جای دیگری به تفصیل توضیحش داده‌ام،[1] دست‌خوش سلطهٔ سیاسی و موانع عُرفی و اجتماعی و... نیز بوده است.

یکی از نمودهای ادبی این سلطهٔ سنتی، بازگشتی است که هم‌اکنون به شکل وزبان شعرکهن یا شعر پیش از نیما دیده می‌شود. حتی بعضی از شاعران نیمایی با سابقه نیز در این «بازگشت» نظری و هنری به گذشته، سهیم یا فعال شده‌اند. بعضی از سر تضاد سیاسی، به‌همان «قالب‌های سنتی» گرویده‌اند که مناسب بسط موضوعی است، و حریف آنان نیز آن را با مقاصدش متناسب یافته است. بعضی نیز انگار مجذوب یا مرغوب جو فضلایی ـ ادبایی شده‌اند، و شاید به

۱- محمد مختاری: تمرین مدارا، ص ۹ به بعد، نشر ویستار، ۱۳۷۷.

مصداق «الناس علی دین ملوکهم»، به ارتکاب نظم‌های سرگرم‌کننده مشغول‌اند.

جالب توجه است که این «بازگشت» با رویکردی همراه شده است که بعضی از شاخه‌های پُست‌مدرنیسم نیز در حوزهٔ نسبیت زیبایی‌شناسی و فرهنگی، بدان دامن می‌زنند. بی‌آن‌که منشأ و مبدأ این دو با هم همساز باشد. این‌گونه برداشت‌ها که «هال فوستر» آن‌ها را در زمرهٔ «پُست‌مدرنیسم ارتجاع»[1] ارزیابی می‌کند، میان یک اثر نو و کهنه هیچ امتیاز یا تفاوت زیبایی‌شناختی مشاهده نمی‌کنند. بلکه هر یک را نمایندهٔ ذوق و سلیقه‌ای می‌شمارند، نه نمودار کیفیت‌های مطلوب یا نامطلوب زیبایی‌شناختی. زیرا از این نظرگاه سلیقه‌ها در عرض هم‌اند، نه عامل داوری کیفی نسبت به هم.

به‌هرحال در دورهٔ ما، تجسمی از «گذشته» و «گذشته‌گرایی» از راه تخصیص منابع قدرت به خود، در پی سلطه و تداوم معرفت و حقیقت سنتی خود است. برآمد این امر نیز بحرانی است که در تمام عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی و... از جمله در عرصهٔ کشف شکل‌های هنری پدید آمده است. معرفت معطوف به «گذشته»، بازگشت به شکل‌های سنتی را درک ظرفیت‌های نامکشوف آن‌ها قلمداد می‌کند و ارضای خاطر عادت‌کردگان به سنت فرهنگی و ادبی کهن را دلیل موجهی برای رویکرد خود می‌شمارد.

بر این مبنا معادلهٔ تولید و مصرف آثار هنری، که پیش‌تر بدان اشاره شد، معکوس می‌شود. توازن در رابطهٔ سه‌جانبهٔ تولید و نظریه و مصرف برهم می‌خورد. این بار اقتضاهای مصرف و تقاضا، وجوهی از تولید و عرضه را گسترش می‌دهد. ضمن آن‌که نظریه‌های منتج از سیاست‌ها و برنامه‌ها و موضوع‌های روزمره، نوع و حدود تقاضا را برای «تولید انبوه» به مجریان

1- Foster Hal (ed): The Anti Aesthetics: Essays on Postmodern Culrure. Seattle. 1983.

بحث تفکیکی فوستر در مقدمه آمده است.

تولید سفارش می‌دهند، دستگاه‌های تبلیغی، به‌ویژه رادیو و تلویزیون نیز فرآورده‌های پدیدآمده از این طریق را به‌عنوان شعر و هنر معاصر به‌خورد جامعه می‌دهند.

هم‌اکنون عمر این موضوع‌پردازی‌ها در وردستی قدرت و سیاست مسلط، بالغ بر دو دهه شده است، بی آن‌که شاخص شعری روشن و استواری، فراتر از کاربردهای تبلیغی روزمره ارائه کرده باشد؛ جز در مواردی استثنایی، آن هم در کارنامهٔ بعضی از سرایندگان که خود نشان عدول‌شان از این روند سفارشی، و مراجعه به درون و وقوف به کارکرد هنری خویش است.

بعضی که تصور می‌کنند بازگشت ادبی به یک «جریان» ناگزیر بدل شده است، کارآیی و دخالت مکانیسم‌های انتقال و تبلیغات رسانه‌ای را از یاد می‌برند، یا نادیده می‌گیرند. بیست سال است که امکانات گوناگون و متنوع رسانه‌ای شب و روز، دوباره‌سازی شکل‌های تجربه‌شده را در بوق و کرنا به خورد مردم می‌دهند. به‌راستی اگر مجموعهٔ رسانه‌ها در خدمت شعر نیمایی می‌بود، امروز دست‌کم شعر نیما نیز به همان اندازه همه‌گیر شده بود، و نه صرفاً شعر سپهری یا مثنویات و رباعیات و غزلیات و قصاید و قطعات دست‌چندم در موضوع‌های روزمره. پیداست که این موضوع‌پردازی‌های روزآمد که انباشته از مفهوم گذشتگی است، به هم‌سویی عامه نیز مستظهر است. همچنان که در دههٔ پنجاه نیز به همدلی مبارزان سیاسی متکی بود، و به همراهی با توده‌ها تعبیر می‌شد.

پس دور نیست که مشتغلان به این امر، همچنان از درستی برداشت و گرایش خویش به وجد آیند، و گرایش‌ها و برداشت‌های دیگر را باطل انگارند، و مشخصاً و قطعاً نیز حرف امثال مرا به سخره گیرند و نفی کنند. به‌ویژه که تیراژ کتاب‌های شاعران معاصر نیز در مقایسه با تیراژ آثار اینان حقیر می‌نماید.

اما به نظر من مسألهٔ «معاصر بودن»، در عین این اغتشاش و آشفتگی، چندان هم مبهم یا غیرقابل تشخیص نیست. جامعهٔ ما بیش از اندازهٔ لازم در گذشتهٔ خود زیسته، و سنگینی گذشتگی را بر شانه‌هایش حمل کرده است. پس جا دارد که اکنون و آیندهٔ خود را دریابد، و من می‌خواهم با بحث از «بصیرت» فرهنگی شاعر امروز، در حد بضاعت خود، به تشخیص همین امر یاری کنم.

بصیرت

۵ـ در مفهوم بصیرت نوعی شناخت بی‌واسطه و حضوری مستتر است که در شناخت علمی یا آگاهی نیست. از این‌رو برابرنهادی از رمز و راز عاطفی درون فرد، در برخورد و برداشتی خاص از بیرون یا جامعه و جهان، در آن متبلور است.

این نوع همدلی با تخیل و ذهن هنری هم‌جنس است. در بصیرت، هم دانایی هست، هم فرزانگی و خیال. هم روشنایی دل هست و هم روشن‌بینی. در نتیجه در عین تعمیم، امری کاملاً فردی است. اندیشه‌های شعری، حاصل چنین بصیرتی است. در حالی که اندیشه‌های غیرهنری، که از طریق موضوع‌ها و مفاهیم در قطعات فراوان سیاسی یا عرفانی... ارائه می‌شوند، متعلق به حوزهٔ دانایی و حافظه و دانش‌اند. در نتیجه فاقد مشخصهٔ فردی معین‌اند.

در معرفت قدیم بصیرت را «عاملهٔ نظریه» می‌خواندند و با توجه به نوع جهان‌بینی متافیزیک و گرایش فلسفی ـ عرفانی، گاه از آن به «قوهٔ قدسیه» نیز تعبیر می‌شد. از این رو منبع شعر نیز با چنین برداشت‌هایی در «الهام» یا «تلقین فرشته» و «تابعه» حتا «شیطان مؤنث» به‌خصوص در ادب عرب، جستجو می‌شد. کلیتی از این برداشت‌ها و تعبیرها، با اصطلاحات و تعبیرات جدید روان‌شناسی یونگ، به‌خصوص با تعبیرها یا برداشت‌هایی از «انیما» و «انیموس»، یا صورت نوعی و ناخودآگاه جمعی، متجانس است و گاه تکرار می‌شود.

بنابر تعریف سنتی، قوت بصیرت عبارت است از قوهٔ قلبی که به نور قدس روشن باشد، و با آن قوه شخص حقایق و بواطن اشیاء را ببیند. همان‌طور که نفس به وسیلهٔ چشم، صور و ظاهر اشیاء را می‌بیند[۱].

اما بصیرتی که من در عرصهٔ شعر از آن سخن می‌گویم، بصیرت فرهنگی است. حاصل تعامل چند عامل اساسی در فرد شاعر است. این عوامل شرط‌های لازم برای شکل‌گیری زبان شعر یک دوران، و حضور یک شاعر معاصرند.

این عوامل اساسی در بصیرت فرهنگی عبارتند از:

۱ـ **معرفت**. به این اعتبار که معرفت شاعر مفصل معرفت‌های موجود بشری است (یا در حقیقت باید باشد).

۲ـ **موقعیت**. در معنای کل موقعیت ملی ـ جهانی شاعر در یک دورهٔ معلوم که پایه و زمینهٔ دو عامل دیگر است.

۳ـ **فردیت**. که نمایانگر و نتیجهٔ هویت مشخص شاعر در چنین موقعیت و معرفتی است.

از این دیدگاه، شعر معاصر با زبان و ساختی شناخته می‌شود که بر این عوامل تفکیک‌ناپذیر، یا بر این شرط‌های لازم که درهم تأثیر متقابل دارند، استوار است. زبان و ساختی متناسب با «فردیتی» که در «موقعیت» یک دوران، نمایانگر «معرفتی» اختصاصی است.

اکنون لازم است که به توضیح هریک از این عوامل یا شرط‌های لازم بپردازم:

۱– در این باره ر.ک: سهیل محسن افنان: واژه‌نامهٔ فلسفی، به نقل از جرجانی، ص ۳۰، نشر نقره، ۱۳۶۲.
هم‌چنین ر.ک: فرهنگ معین، ذیل بصیرت.

معرفت دوران

۶ـ با توضیح بصیرت شاید به نظر رسد که نیازی به توضیح معرفت نیست. اما بصیرت، در این بحث، حاصل معرفت و دو عامل دیگر است، و باز هم بدان باز خواهم گشت. بصیرت از درون برمی‌آید. به فردیت و مشخصات ذهنی و روان‌شناختی فرد و موقعیت زندگی او اختصاص دارد. اما معرفت که «ادراک امر جزئی و بسیط»[۱] است، اساساً به اعتبار آن چه ادراک می‌شود تحقق می‌یابد. اگرچه ادراک‌کننده نیز در آن مؤثر است. به تعبیر قدما معرفت اثر امری است که یک بار به سبب ادراک در نفس فرد منحفظ مانده است.[۲] و به زبان امروز، این به معنای روندی از اندیشه است که شامل ادراک، استدلال و یادآوری است. پس هم مربوط به فاعل شناسایی و هم موضوع شناسایی است. در این روند عقلانی، دانایی جای نادانی می‌نشیند و ایده‌های درست جای ایده‌های نادرست را می‌گیرد. شکاکیت قدیم یا نسبی‌گری جدید، هم‌چنین اعتقاد به واقعیت ابژکتیو یا پذیرش دنیای ایده‌ها نیز در این معنا تغییری ایجاد نمی‌کنند.

از این‌رو معرفت محصول درگیری آگاهانه و روابط فعال با هستی و پدیده‌هاست. برای فکر کردن دربارهٔ جهان، نخست باید جهان را ادراک کرد.

۱- و ۲- سید جعفر سجادی؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات فلسفی به‌اهتمام حسام‌الدین مختاری، ص ۳۰۵، تهران، ۱۳۳۸.

ضمناً درباره‌ی واژه‌ی «معرفت» این توضیح بی‌فایده نیست که Episteme (اپیستمه) یونانی معادل واژه‌ی انگلیسی Knowledge است. از این‌رو معرفت‌شناسی را در Epistemology خوانده‌اند که به شناخت‌شناسی نیز ترجمه شده است. از طرفی Cognition انگلیسی نیز که به شناخت ترجمه شده معال معنای Gnosia در یونانی است؛ و Gmosiology را هم به معرفت‌شناسی برگردنده‌اند. بعضی هم آن را معرفت خفی یا باطنی معنی کرده‌اند.

اخیراً نیز اپیستمه را نظام دانایی خوانده‌اند، و میشل فوکو آن را کل روابطی تعریف می‌کند که در یک عصر خاص، وحدت‌بخش کردارهای گفتمانی است. این کردارهای گفتمانی اشکال معرفت‌شناختی علم و احتمالاً نظام‌های صوری را پدید می‌آورند.

هیچ مفهوم یا تصویری نمی‌تواند شکل گیرد مگر آن‌که بر ادراک مبتنی باشد. اندوختهٔ فکری فرد به غنای روابط واقعی او با مجموعهٔ هستی وابسته است. هستی نیز اعم از واقعیت‌ها و ایده‌هاست. در نتیجه، گسترش و تعمیق معرفت، به همان اندازه که در گرو موقعیت و کسب تجربه‌های مستقیم فرد است، وابسته به انتقال تجربه‌های دیگران، از راه مفاهیم و تصاویر و ایده‌ها و نظریه‌ها به اوست. به این اعتبار، افزایش دانستگی‌ها و اندوختن داده‌ها و مهارت‌ها، به معنی قرارگرفتن در جریان «تنازع میان نظریه‌ها»ی[1] موجود در یک دوران است.

پیداست که این روند گسترش و تعمیق، الزاماً به معنای کسب دانایی و «سواد» در همهٔ زمینه‌ها یا به شیوهٔ دانش و تحقیق و فلسفه نیست. شاعر، محقق و دانشمند یا فیلسوف و کارشناس مسایل معرفتی نیست. اگر کار دانشمندان و فلاسفه و منتقدان ادبی و... مشارکت در «تنازع میان نظریه‌ها»ست، کار شاعران قرارگرفتن در جریان این «تنازع» است.

درک تنازع موجود میان نظریه‌ها و گرایش‌های فرهنگی و هنری و اجتماعی و سیاسی و... دوران، به برقراری توازن اندیشگی و عاطفی شاعر می‌انجامد. تخیل شاعر از مرزهای معرفت دورانش، که با علم و اندیشه و فن‌شناسی و فرهنگ معین می‌شود، تأثیر می‌پذیرد. درک این مرزهای دانایی، شکل‌های دیگری از اندیشیدن، و وجوه دیگری از امکانات خیال را فراهم می‌آورد. به میزانی که شاعر از این مرزهای مشخص فاصله داشته باشد، از لحاظ معرفتی، در فضای تنگ‌تری می‌ماند؛ و از نظر تخیل، زندان محدودتری برای خود ایجاد می‌کند. به همین نسبت نیز روش و ساخت بیانی‌اش محدود می‌ماند. همچنان که از تنوع شکل زیبایی‌شناختی و

۱- «تنازع نظریه‌ها»، اصطلاح کارل پوپر است. ر.ک. کارل پوپر: جست‌وجوی ناتمام، ترجمهٔ ایرج علی‌آبادی، ص ۹۶، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹.

نواندیشی زبانش می‌کاهد.

درک «افق دانایی» یک دوران، اولین شرط لازم برای توانمندشدن تخیل، در برخورد با مقدورات و محدودیت‌های انسان است. آزادی خلاقیت در گروکسب و حفظ این توانمندی است.

بدین ترتیب، غنای معرفت، بیان دیگری از غنای فرهنگی است. شاعری که اساساً به احساس‌ها و عواطف ساده و «طبع روان» و فنون غریزی خود، یا در نهایت به سطحی از معارف گذشته و مهارت‌های معمول، و بخشی از موقعیت حیات بسنده می‌کند، قابل مقایسه با شاعر فرهیخته‌ای نیست که مدام در معرض اندیشه‌ها و گرایش‌ها و واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی و هنری، و دستاوردهای فنی و شیوه‌های زیبایی‌شناختی است.

درک هر دوران به عبارتی درک ظرفیت‌های تاریخی آن دوران است. در هر دوره‌ای ظرفیت‌های جدیدی پدید می‌آید که بی‌سابقه است. اگرچه گاه ظرفیت‌های ناشناخته و غیرفعال پیشین نیز فعال می‌شوند. بدون درک این ظرفیت‌های مختلف اجتماعی، علمی، فنی، فلسفی، هنری، سیاسی و... و به کارگیری بجا و درستِ آن‌ها، نمی‌توان اهل دوران خود بود. مثلاً ظرفیت‌های سیاسی ملی و جهانی، و پیشرفت‌های تکنولوژیک در قرن بیستم، امکانات متفاوتی را به زبان هنر بخشید که با ظرفیت‌های آن در قرن‌های پیش، قابل مقایسه نیست. این ظرفیت‌ها و پیشرفت‌ها، طبعاً به گسترش امکانات مختلفی در تولید، اجرا، مصرف، نقد و بررسی هنرهای مختلف افزوده است. اگرچه مشکلاتی نیز در بعضی از آن‌ها پدیدار کرده است. آن‌چه والتربنیامین را به تحلیل آثار هنری، به‌ویژه آثار تجسمی، در «دوران تکثیر مکانیکی»[1] آن‌ها واداشت، نتیجهٔ رشد شگفت‌آور فنون، و منش هماهنگ‌شونده و صریح آن‌ها،

۱- والتربنیامین: اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن: نشانه‌ای به رهایی، ترجمهٔ بابک احمدی، ص ۲۳۵ به‌بعد، نشر تندر، ۱۳۶۶.

و عقاید و عادات مبتنی بر آن‌ها بود. تأثیر این دگرگونی‌ها در تمام هنرها، به‌گونه‌ای بوده است که به تعبیر پل والری، باید چشم‌انتظار نوآوری‌های فراوانی بود که تمام «فنون هنر» و «روش ابداع هنری» و حتی «مفهوم هنر» را دگرگون کند. تأثیر این معنا را در موسیقی که انتزاعی‌ترین هنرها قلمداد می‌شود، بهتر می‌توان دریافت. گرایش مدرن در موسیقی، خواه در تصنیف و خواه در اجرا، از توازی سبک‌هایی خبر می‌دهد که نتیجهٔ همبستگی آگاهانه، تکنولوژیک، و ارزش والای تجربه‌گرایی است. گزینش و کاربست روش‌های مختلف و موازی، حتی در آثار یک هنرمند، از تنوع و کثرتی ناشی می‌شود که ظرفیت و دستاورد دوران است. مثلاً روش‌های پریمیتویستی و نئوکلاسیک در آثار استراوینسکی، هر دو به ایجاب دوران اتخاذ شده‌اند. موقعیت مدرن آغاز قرن و موقعیت پس از جنگ، او را به چنین روشهایی گرواند. تجربهٔ فرمهای کوچکتر پس از جنگ، مثلاً در «داستان سرباز» و تجربهٔ برهم زدن وزنهای کلاسیک و رمانتیک، با توجه به فرهنگهای بدوی در آغاز قرن مثلاً در «پرستش بهار»، که شنونده را از پیش‌بینی موقعیت باز می‌دارد،[1] هر دو نتیجهٔ موقعیت و ظرفیت دوران است. همین امر نیز «پرستش بهار» را با «دوشیزگان آوینیون» پیکاسو هم‌جنس می‌کند.

استراوینسکی در جریان زندگی‌نامه‌اش می‌نویسد: بعضی که می‌پندارند من مبشر «موسیقی آینده» هستم راه خطا می‌پیمایند. هیچ چیز نمی‌تواند از این تصور ابلهانه‌تر باشد. من نه در گذشته زندگی می‌کنم و نه در آینده. بلکه من در زمان حال هستم. من چه می‌دانم فردا چه خواهد شد و چه رخ خواهد داد؟ من فقط از آن‌چه امروز درست و راست می‌بینم جانبداری می‌کنم.[2]

۱- دربارهٔ روش‌های استراوینسکی ر. ک: ریچارد ـ ل ـ وینک، لوییز ـ جی ویلیامز: چه گونه خوب بشنویم. ترجمهٔ پرویز منصوری، ص ۹۵ ـ ۴۸۵، انتشارات زمان، ۱۳۶۶.

۲- ایگور استراوینسکی: زندگی من، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، ص ۲۷۵، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۵.

روش‌های متفاوتی که هم‌اکنون در گونه‌هایی از شعر پُست‌مدرن پدید آمده، گرایش‌هایی که در حوزهٔ سرایش و خوانش شعر مطرح است، همسازی فلسفه و نقد ادبی در کم‌شدنِ فاصله میان خلق و نقد متن، همه از تجلیات بارز روح و معرفت دوران است. تأثیر همین تنازع نظریه‌هاست که مثلاً براهنی را واداشته است که اعلام کند دیگر شاعری نیمایی نیست.[۱] کوشش‌هایی هم که برخی از شاعران معاصر، به‌ویژه در چاره‌جویی برای بحران موزونیت، و فاصله‌گیری از زبان تثبیت‌شدهٔ نیمایی، شاملویی، اخوانی، فرخزادی و... نشان می‌دهند، صورت‌های مختلفی از درک ظرفیت‌های دوران است. با چنین درکی است که حتی برخی از شاعران با سابقه‌ای هم که چند دهه بر روال معینی به سرایش می‌پرداخته‌اند، اکنون به تغییر «شیوه»ی خود روی آورده‌اند. مثلاً **مفتون** از همین طریق به «حکمت سینه»ای به تعبیر براهنی، دست یافته است که تجلی‌اش را در «سپیدسرایی»، «فصل پنهان» و «یک تاکستان احتمال» می‌توان دریافت.

به‌هرحال شاعران نوآور «جریان‌ساز» مفصل حضور گذشته و اکنون، و این‌جا و جهان‌اند، هم بر تجربهٔ گذشتهٔ زمان واقفند و هم با تجربهٔ اکنون آن آشنایند. هم به تجربیات ملی زبان شعر مجهزند و هم از تجربیات جهانی آن آگاهند. «انباشت درون» شاعر، نه «ودیعه» است، و نه به‌زعم بعضی یک بار برای همیشه، مثلاً در کودکی پدید می‌آید. میزان و نوعش نیز در هر فرد متفاوت است. بی آن خلاقیتی صورت نمی‌پذیرد. ذهن خالی یا نیمه‌پر یا قانع یا محدود، قادر به دستیابی به هنجار زبان و شکل‌های هنری دوران نیست، تا در صورت توانایی بتواند تغییرشان دهد. این‌جا در حقیقت همان امری صادق است که از دیرباز می‌گفته‌اند: بی‌مایه فطیر است.

۱- رضا براهنی: خطاب به پروانه‌ها و چرامن دیگر شاعر نیمایی نیستم، نشر مرکز، ۱۳۷۴.

میزان و نوع این «مایه»، هم فرق میان شعر و شاعر امروز و دیروز را مشخص می‌دارد و هم قطعات مستمند و کم‌حال و فاقد امکانات زبانی را از آثار معاصر و نمودهای تازهٔ شکل و زبان جدا می‌کند. بی‌چنین فرهنگ و معرفتی، نه نوآوری نیما امکان‌پذیر بود و نه شاملو، شاملو می‌شد. هر شاعری با میزانی از تجهیز به امکانات معرفتی توانسته است راه‌گشای حرکت‌های نوآورانه شود. اگر چنین تجهیزی نبود، فرخزاد در همان قطعات احساساتی دههٔ سی درجا می‌زد، و تولدی دیگر نمی‌یافت؛ آتشی نمی‌توانست خود را از قید بازدارندهٔ سنت اقلیم وارهاند؛ همچنان‌که اخوان به اوج دههٔ چهل خود دست نمی‌یافت؛ یا رؤیایی قادر نبود به افق‌های متفاوتی از نظریهٔ شعری چشم گشاید.

بر همین روال است وضع دیگر شاعران «معاصر» که هر یک به فراخور خود، و صرف‌نظر از کیفیت و درجهٔ زیبایی‌شناسی شعرشان، نمایان‌گر غور و غوص در فرهنگ‌اند.

من البته اکنون قصد ندارم که بحث از معرفت را به مجالی برای طرح مشخصات شعری این فرهنگ‌سازان بدل کنم. وگرنه بایست به کوشش‌های مجدانهٔ چندین شاعر از دو سه نسل اخیر می‌پرداختم که آثار هر یک نمونه‌ای از بصیرت فرهنگی است؛ و امیدوارم در بحث از «ساخت تأمل» در شعر معاصر به چنین مهمی بپردازم.

همین جا ناگزیرم بر این نکته تأکید کنم که سرودن شعر از نظر من یک حرفهٔ تمام‌وقت است. دشواری و پهناوری کار نیز هنگامی مشخص می‌شود که شاعر در اندیشهٔ پدیدآوردن زبان تازه باشد. پس آنان که باری به هر جهت، فارغ از این دغدغهٔ مدام و کارکرد مستمر، گه‌گاه به سرایش می‌پردازند، طبعاً از عهدهٔ تحقق آن برنمی‌آیند. ضمن این‌که این‌گونه کسان اصلاً چنین کارکردی را تعهد نکرده‌اند.

شعر یک پدیدهٔ تمام عیار است. با عیار پایین، پدیدهٔ کامل معاصر پدید نمی‌آید. البته شاید آثاری به وجود آیند که دل‌خوش‌کنِ فرد یا محفلی باشند؛ یا باعث رضایت خاطر گذرا و موردی در روابط و حالات یکی دو تن شوند؛ چه‌بسا به درد بعضی از اهداف و برنامه‌ها و سیاست‌ها و تبلیغات عقیدتی و... نیز بخورند؛ حتی شاید مقبول طبع عده‌ای، کم یا زیاد، نیز باشند. اما چنین قطعاتی با آثاری که نمایانگر شورش بر هنجار مسلط زبان‌اند متفاوت‌اند؛ و عامل تعیین‌کننده‌ای در حرکت هنری یک دوران نخواهند بود.

کاری که هشتادوسه هزار شاعر در تاریخ ادبیات ایران، و چندهزار شاعر هم‌اکنون، بدان اشتغال داشته‌اند و دارند، محک تجربی روشنی برای تشخیص این دو واقعیت است. اینان چه بسا در خانواده و محفل و محله و منطقه و نشریه و رسانهٔ خود، از درجات و عناوین دهان‌پرکنی نیز بهره‌ور بوده‌اند و هستند. هر یک نیز نقشی در تولید انبوه ادبیات داشته‌اند و دارند، یا موادی باب دندان مصرف‌کنندگان تهیه می‌کرده‌اند و می‌کنند، اما هیچ‌کس از حضور هنری هشتادودو هزار و نهصد یا هشت‌صد تن‌شان خبری ندارد.

تازه این صد یا دویست تن نیز، همه در حافظهٔ شعری فرهنگ ملی فعال نمانده‌اند یا نیستند. بلکه بیشتر موضوع حافظهٔ تحقیقی تاریخ ادبیات، یا گزارش‌های نقد ادبی، یا ابزار اقتضاهای تبلیغاتی‌اند. در نتیجه از میان تمام آنان به چهل پنجاه تن می‌توان برخورد که به شکل هنری و زبان دوران خود فعلیت بخشیده‌اند، یا در آن فعال بوده‌اند و هستند. تازه‌تر این‌که از میان هم‌اینان نیز تنها و در نهایت، به حضور قاطع ده بیست تن معترفیم که نوآوری‌های جریان‌ساز شعر فارسی، طی چندین قرن، مدیون آن‌هاست.

فردیت و موقعیت

۷ـ اما فردیت را من تبلور وجود اجتماعی ـ تاریخی و ملی ـ فرهنگی یک

فرد معنا می‌کنم. به‌همین دلیل نیز پیش از هرچیز باید فرق آن را با فردگرایی یا فردباوری به روشنی دریافت. تحقق فردیت الزاماً به معنی فردگرایی نیست. فردگرایی یک گرایش است، حال آن‌که فردیت یک تشخص و هویت است. فردیت به چگونگی و تشخص وجود فرد مربوط است. از این‌رو کم نیستند افرادی که فردیتی ندارند، مانند بسیاری از کسان که در رژیم‌های پدرسالار، استبدادی و توتالیتر، و از خود بیگانه کننده، به سمت یکنواختی شخصیت و متحدالشکلی هویت هدایت می‌شوند، یا شخصیت‌شان در کلیت نظام مسلط محو می‌شود. شاعرانی از این دست، هویت خود را تابع هویت نهاد جمعی یا کلیت انتزاعی یک نظام می‌کنند و با مسایل عمده و غیرعمده‌ای که هر روز به‌گونه‌ای، و براساس سیاست و اقتضای تبلیغاتی نظام، برای آن‌ها تعیین می‌شود، به ارتکاب قطعاتی به‌نام شعر می‌پردازند، و نشان می‌دهند که چه گونه هم از معرفت فراگیر دوران خود بازمانده‌اند و هم از احراز فردیت خویش محرومند؛ همچنان که موقعیت انسان را در تنوع و کثرت حیات نیز درنیافته‌اند.

در مقابل، فردگرایی عبارت است از برتر نهادن فرد بر جمع؛ قایل شدن اصالت و اهمیت برای فرد نه برای جمع، آن هم به طور مطلق. در این گرایش، فرد به خودی خود غایتی است قایم به ذات، که او را جدا از جامعه نیز می‌توان تصور کرد. از این دیدگاه، سود و صلاح فرد بر هر چیز دیگر مرجّح است. نظریهٔ سیاسی و اخلاقی حاصل از این گرایش نیز سعادت فرد را غایت عمل اجتماعی می‌داند.[۱]

اما فردیت یک تشخص منحصر در مجموعه‌ای از روابط است. نشان

۱- درباره‌ی فردگرایی و فردیت ر. ک: دکتر محمود صناعی: آزادی فرد، انتشارات جیبی. ضمناً قدما در این معنا تشخص را به‌کار برده‌اند. دربارهٔ کاربرد آن در متون قدیم ر. ک: سهیل محسن افنان: واژه‌نامهٔ فلسفی، نشر نقره.

ادراک و حفظ خویشتن است. چنین معنایی از فرد، با گرایش به منافع جمعی ناهمساز نیست. می‌توان فردیت مستقل داشت، و در عین حال خواستار یا هوادار منافع جمعی بود.

دریافت شخصیت وقتی معنا پیدا می‌کند که شخص در لحظهٔ معلوم و مشخص بداند کیست، کجاست، چگونه است و با چه مشخصاتی از دیگران متمایز است. چه نوع رابطه یا روابطی دارد. از این‌رو فردیت به منزلهٔ یک پدیده است. حال آن‌که فرد مثل یک شیء است. پدیده حاصل روند است. اما شیء می‌تواند فاقد روند باشد. روند فردیت روند معرفت و موقعیت معین است.

به تعبیر دیگر، فرد و فردگرایی در حکم انتزاع «جزء» از مجموعه است. مثل تجزیهٔ اتم‌هاست. حال آن‌که فردیت مثل یک وجود مولکولی است. فرد یک جزء پرتاب شده به هستی یا از هستی است (حتی در معنای هایدگری)؛ اما فردیت یک جزء درگیر در هستی است (و نه البته در معنای سارتری). فرد احتمالاً ممکن است به یک جزء منفعل در خلاء نیز بینجامد. اما فردیت قطعاً یک جزء فعال و مرتبط و درگیر در موقعیت است. مباحث شیءشدگی فردی در نظام سرمایه‌داری، چه در تحلیل از خود بیگانگی مارکس تا لوکاچ، و چه از نظر انسان تک‌ساحتی مارکوزه و... روشنگر همین تفاوت است.

هم‌اکنون کم نیستند کسانی که در ایران شعرهای فردگرایانه‌ای می‌سرایند که آثارشان از فردی منزوی اما خودمحور، خودباور اما نامرتبط با موقعیت، خودبزرگ‌پندار یا برج‌عاج‌نشین حکایت می‌کند. در مقابل نیز کسان بسیاری اصلاً در اندیشهٔ درک خویشتن نیستند، و همسازی با سیاست‌ها و سیاست‌گزاری‌های منسوب به عقاید کلی‌شان را بازیافت هویت می‌انگارند.

به نظر من علت این هر دو عارضه را باید در نامتوازن ماندن و ناساز بودن رابطهٔ میان سه عامل یاد شده دانست. به همین سبب نیز توضیح بیشتر در امر فرد و فردیت نابجا نخواهد بود. ضمن این که درک این دو، به‌ویژه از بابت

مبانی تفکر مدرن و معاصر یک ضرورت اساسی است.

فردیت و آزادی

شناخت من یا خود، عبارت است از شناخت یک قدرت. قدرتی که ریشه‌هایش درگذشته و اکنون، و برگ و بارش در فرهنگ دوران متبلور است. این شاید در تعبیر کانت «شناسایی خود» و به تعبیر مارکس «خودآگاهی شخصیت» باشد. در این معنا شکل‌گیری فردیت، به شکل‌گیری فرد مدرن، مستقل، آگاه به زمان و موقعیت خویش بدل می‌شود.

تحقق این مشخصه‌های مدرن، مستقل، آگاه به زمان و موقعیت خویش، براساس کاربرد خرد یا آگاهی و آزادی است. در حقیقت حاصل بازیافت فردیت این است که به آزادی منتهی شود. زیرا بنا بر «خودگروی منطقی» کانت نیز، فردی که به شناسایی و آگاهی از خود دست یافته و بنا به شعور خویش عمل می‌کند، به‌طور طبیعی، و در محیطی با فرهنگ، خواهان آزادی مطبوعات، یا آزادی اندیشه و بیان است.[1]

اگر این آزادی از فرد دریغ یا سلب شود، وسیلهٔ اثبات فردیت و حفظ استقلال او از دست رفته است. امکان قضاوت و بازیافت فردیتش از بین رفته، یا از او سلب شده است. حال خواه خود از خود دریغ کرده باشد، و خواه به نام جامعه یا ملاحظات دیگر از او دریغ شده باشد.

بنابراین، حصول فردیت عمیقاً به آزادی وابسته است. و چون پای آزادی به میان آید خواه ناخواه مسأله به امری اجتماعی و سیاسی بدل می‌شود. به‌ویژه در جامعه‌ای چون جامعهٔ ما که فردیت‌ها را نفی می‌کرده است و می‌کند؛ و در مقابل، همگان را به متحدالشکلی و همسانی و یکنواختی می‌کشانده است و

1- Kant. E.: Kant's Political Writings. (ed) Hans Reiss. Trans: H.N. Nisbet. Cambridge University Press. 1972.

می‌کشاند.

تفاوتی که در این‌جا احتمالاً با نظر کانت پیدا می‌شود در این است که انسان آزاد کانت، برای آزادی درونی خود به شناسایی از سوی دیگران نیاز ندارد. در صورتی هم که وجودش به عنوان وسیله برای امری خارجی به کار گرفته شود، گناه سوءاستفاده کنندگان، تأثیری در وضع او نخواهد داشت. هر معامله‌ای هم که دیگران با او روا دارند، باز او فی‌نفسه و همچنان، انسان کامل و آزاد می‌ماند. در حالی که در تبیین و تحلیل تاریخی و اجتماعی فردیت، شناسایی فرد از سوی دیگران و شناسایی فرد از سوی خود، به هم مرتبط است. این ترکیب دوسویه، به معنای شناسایی استقلال فرد است. اهمیت این امر هنگامی بیشتر می‌شود که فرد در جامعه‌ای چون جامعهٔ ما زندگی کند که قویاً و وسیعاً پدرسالار است، و مشخصاتش را در جای دیگر با عنوان «شبان ـ رمگی» توضیح داده‌ام.[1]

کانت گفته است پدرسالاری بزرگ‌ترین استبدادی است که می‌توان تصور کرد. آیزایا برلین حاشیه‌ای بر سخن کانت زده و افزوده است:

پدرسالاری استبداد است، نه برای آن‌که ظالمانه‌تر از سلطه‌گرایی عریان و خشن و سیاه است، و نه تنها برای آن‌که عقل متعالی انسان را به چیزی نمی‌گیرد، بلکه برای این‌که دشنامی است به هر آن‌چه من از انسان بودن خود می‌فهمم. و به موجب آن می‌خواهم زندگی‌ام را با هدف‌های خود ـ اگرچه زیاد هم خردگرایانه و مصلحانه نباشد ـ هماهنگ گردانم. بالاتر از همه این که فکر می‌کنم حق دارم که به همین نحو هم مورد شناسایی دیگران قرار گیرم. زیرا اگر این شناسایی حاصل نشود، شاید من نیز از شناسایی خویش عاجز شوم، و این داعیه که خود را انسانی کاملاً مستقل می‌دانم مورد تردید قرار

۱- در این باره ر.ک: تمرین مدارا: شبان ـ رمگی و حاکمیت ملی، ص ۹۱ ـ ۴۵.

گیرد.[۱]

اما پدرسالاری هرگز «زندگی خصوصی» فرد را تاب نمی‌آورد. به‌هر دلیل یا به هر بهانه در آن سرک می‌کشد. از لحظهٔ تولد تا هنگام مرگ، در زندگی فرد دخالت می‌کند، و اساساً برای کسی زندگی خصوصی قایل نیست.

بدین ترتیب آزادی لازمهٔ برقراری رابطهٔ سالم و منطقی میان زندگی خصوصی و زندگی عمومی فرد است. حفظ استقلال فرد در آزادی تحقق می‌یابد. آزادی عامل پیوند متقابل معرفت و موقعیت و فردیت است. از این‌رو بصیرت و خلاقیت شاعر بدون آزادی آسیب می‌بیند، یا تحقق نمی‌یابد.

از همین پلهٔ نخست است که ذات شعر دوران، به‌ویژه جامعهٔ ما، هم عمیقاً سیاسی ـ اجتماعی می‌ماند و هم قویاً فردی است.

این‌گونه تبلور فردیت ایجاب ذاتی مدرنیته است. به همین دلیل نیز من در تحقق فردیت شاعرانی که تصور می‌کنند می‌توانند کاری به کار سانسور، استبداد، محدودیت‌ها و گرفتاری‌ها و موانع موجود پدرسالارانه بر سر راه آزادی اندیشه و بیان نداشته باشند، تردید می‌کنم. در حقیقت در معاصر بودن‌شان تردید دارم.

کسی که به فردیتش وفادار است چه‌گونه می‌تواند دغدغهٔ انتخاب واژه‌هایش را تسلیم سانسور کند؟ سانسور با حذف و تغییر و تعدیل واژه‌ها، ذره ذره از تجلی فردیت یک شاعر می‌کاهد. شاعر و نویسنده‌ای که برای گذاشتن یک ویرگول، یا به‌کاربردن یک صفت یا ترکیب اضافی، و انتخاب یک مجاز یا استعاره بارها می‌نویسد و خط می‌زند و می‌نویسد تا سرانجام شکل و ساخت اثرش را از درون برآورد، و مناسب‌ترین وجه زبان با شکل درون را فرا افکند، چگونه ممکن است به آسانی تسلیم نقطه‌چین شدن ذهن و

۱- آیزایا برلین: چهار مقاله دربارهٔ آزادی، ترجمهٔ محمدعلی موحد، ص ۴ ـ ۲۸۳، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۸.

زبان خویش شود؟ یا از این فراتر به حذف اندیشه و بیان خود تن در دهد؟

به نظر من دو دسته از شاعران می‌توانند به چنین وضعی تمکین کنند.

۱ـ آن‌هایی که موقعیت را بنا به ملاحظاتی که عمدتاً عقیدتی ـ سیاسی است، یا از سر سود و زیان خویش، تنها در بخشی از واقعیت خلاصه می‌کنند که با آن‌ها همساز است، یا که خود آنان همسازی با آن را پذیرفته‌اند. پس تابع سیاست‌های عمومی متحدالشکل‌کننده از نظر سیاسی، عقیدتی، اجتماعی و به‌ویژه ایدئولوژیک، در نظام‌های استبدادی و توتالیتراند. از این‌رو مطابق اقتضاهایی غیر از اقتضای فردیت خود به سرایش می‌پردازند. ایجاب‌های حوزهٔ موردپذیرش یا تمکین را رعایت می‌کنند. در بدترین حالت، مطابق موضوع‌ها و تکالیف از پیش‌اندیشیده و دستورالعمل‌هایی که برای‌شان معین می‌شود به سخن می‌پردازند و از این راه در حذف فرهنگی و فیزیکی و هنری و سیاسی و اجتماعی دیگران سهیم می‌شوند. در بهترین حالت نیز هویت نهاد جمعی خود را بر هویت فردی خویش مسلط می‌دارند و معتقدانه به محو تشخص خویش می‌گرایند. اینان در هرحال آزادند که در حوزه‌ای معین بیندیشند. در نتیجه از درک کل واقعیت و موقعیت برکنار می‌مانند. خود را از معرفت دوران خود محروم یا بی‌خبر یا غافل می‌دارند. حساسیت‌های لازم را نسبت به حقایق و واقعیت‌های بیرون از حوزهٔ خود از دست می‌دهند. بر بسیاری از چیزها که دور و برشان اتفاق می‌افتد، چشم فرو می‌بندند. اگر هم ته دل‌شان بی‌خبر یا غافل نباشند، قادر یا مجاز نیستند که به طرح مسأله‌ای بیرون از انتظارات حوزهٔ پذیرفتهٔ خود بپردازند. آزادی‌شان در این است که مطابق انتظارات سخن‌گویند. پس باب انتقاد در ذهنیت‌شان از بیرون و درون بسته است.

۲ـ آن‌هایی که به‌کلی خود را از حیات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی فارغ می‌پندارند. عملاً فرد منتزعی هستند که درون منزوی خود را به جای هر چیز و هرچه می‌نشانند، و اصلاً حالی‌شان نیست که بیخ گوششان چه می‌گذرد، یا

واقعیت از چه لونی است.

آدورنو معتقد بود که اثر هنری هم از روح سوبژکتیو هنرمند مایه می‌گیرد و هم از روح ابژکتیو جهان. من این مایهٔ مشترک را در انباشت درون هنرمند، یعنی در تبلور موقعیت در فردیت او می‌بینم. پس اگر آزادی از او دریغ شود، بخشی از موقعیت از درک و دیدار و انباشت درون او دور می‌ماند. بخشی از حقیقت از زبان و قلم او حذف می‌شود. درون او مخدوش می‌شود. فردیتش آسیب می‌بیند. پس خود به‌خود با آن موانع و عواملی که نمی‌گذارند با کل مجموعه ارتباط برقرار کند، یا از کل حقیقت سخن گوید، درگیر می‌شود. این درگیری از سر وفاداری به خود آزادی و حقیقت و زندگی یا موقعیت انسانی است. در واقع قدرت‌ها و سیاست‌ها وضعیتی به‌وجود می‌آورند که برای هنرمند و شاعر چاره‌ای جز این درگیری برجای نمی‌ماند. زیرا قدرت‌ها و سیاست‌ها هیچ‌گاه دست از سر آزادی برنمی‌دارند. همچنان که هیچ‌گاه دست از سر خود انسان نیز برنمی‌دارند. همان‌طور که دست از سر فرهنگ و حقیقت نیز برنمی‌دارند. همهٔ این‌ها را در اولویت‌های خود معنا می‌کنند. حال آن‌که فرهنگسازان، یا شاعران و هنرمندان، همه چیز را به ازای فرهنگ، یعنی به ازای کارکرد خود می‌نگرند. کارکرد اینان چیست؟ نوشتن و خلاقیت.

اگر آزادی رهایی از محدودیت‌های سرکوبگرانه باشد، آزادی خلاقیت نیز رهایی از محدودیت‌های سرکوبگرانهٔ زبان مسلط است. به این اعتبار، نوشتن به کارگیری قدرت رهایی‌بخش زبان است در برابر قدرت سرکوبگرانهٔ زبان مسلط، یعنی زبانی که ابزار برقراری محدودیت‌هاست.[1]

۱- بد نیست اشاره شود که در دستگاه اندیشگی **فوکو**، این باور که ما یا با خودشناسی و یا با بیان حقیقت، در مقابل سرکوب مقاومت می‌کنیم، سلطه را حفظ می‌کند؛ زیرا عملکرد واقعی قدرت را پنهان می‌سازد. فوکو که در پی تشخیص روابط متقابل معرفت و قدرت بود فکر می‌کرد که سرکوب عام‌ترین شکل سلطه نیست. پس نتیجه می‌گرفت که بیان حقیقت و خودشناسی نیز ما را به نفی سلطه، یا مقاومت در برابر سرکوب نمی‌رساند، بلکه خود باعث حفظ سلطه می‌شود. سلطه‌ای که در خودِ معرفت پیدا می‌کنیم. ←

همان‌طور که باختین نیز توضیح داده است، تمام گزاره‌پردازی‌ها از نظر اجتماعی و تاریخی بامعنایند. همین که یک واژه تلفظ شد و تحقق یافت، در تاریخ شرکت می‌کند، و به امری تاریخی بدل می‌شود.[1] ایدئولوژی عنصر درون‌ذاتی معناست. از این‌رو آن‌هایی که تصور می‌کنند از درگیری با موقعیت فارغند، و به‌گاو و گوسفند کسی کاری ندارند، یا اهل سیاست نیستند، اتفاقاً به طریق معکوس یا پوشیده‌ای تابع سیاست مسلط در جامعه‌اند. حتی به تعبیر میشل فوکو نیز آثار اینان تابع به اصطلاح «گفتمان»های مسلط است.

اکنون کسانی چون فردریک جیمسون از افق‌های معنایی سه‌گانهٔ هر متن یاد می‌کنند. متن تنها در افق نخست معنایی خود یک کار فردی تلقی می‌شود. اما افق معنایی دیگر، متن را به درون مناسبات دیالکتیکی با نظم اجتماعی درمی‌آورد. در این معنا کار فردی در شکل گفتمان‌های بزرگ اجتماعی بازسازی می‌شود. سرانجام همزیستی سیستم‌های نشانه‌ای مختلف نیز به «ایدئولوژی شکل» می‌انجامد.[2]

زبان شعر اگر در آزادی تحقق یابد شورش علیه زبان مسلط و تخطی از قوانین ایدئولوژیک مسلط بر جامعه خواهد بود. اما اگر با سانسور به‌ویژه خودسانسوری کنار آید، به طرق مختلف به ابزار نظارت بر اشیاء و آدم‌ها بدل می‌شود.

در جامعهٔ ما شاعرانی که گمان می‌کنند خود را از آثار و تبعات سانسور

← چون از نظرگاه او انگار کل علم محصول قدرت است. یا دست کم بعضی علوم در حقیقت به عملکردهای قدرت در سطح خرد وابسته‌اند. در این باره ر. ک. : هیوبرت دریفوس، پل رابینو: میشل فوکو (فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک) ترجمهٔ حسین بشیریه، ص ۲۹۰ـ۱، نشر نی.

1- Bakhtin M.: Discours in life and Discours in Poetry. in the Dialogic Imagination. Four Essays, by M.M. Bakhtin. Trans: Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin University of Texas Press. 1981

2- Jameson Fredric: The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, London. 1981.pp 75-6.

برکنار داشته‌اند، در حقیقت از عمق فاجعه بی‌خبرند. غفلت اینان به‌ویژه از بلای خودسانسوری است که میکرب فردیت است. خودسانسوری یکی از ارکان مهم فرهنگی و اجتماعی در اتخاذ و اعمال سیاست‌های سانسور مستقیم و توفیق آن‌هاست.

خودسانسوری در فرهنگ اجتماعی ـ تاریخی ما، تنها مربوط به لحظه‌ای که قلم را بر کاغذ می‌نهیم، نیست. بلکه درست از همان دم که وجود اجتماعی‌مان می‌خواهد تحقق پیدا کند، و زبان باز می‌کنیم، یا می‌اندیشیم، آغاز می‌شود. جنبهٔ ارادی و آگاهانهٔ خودسانسوری از لحظهٔ نوشتن، و قلم را روی کاغذ گذاشتن، رخ می‌دهد. دغدغه‌ها، نگرانی‌ها، ترس‌ها و پرهیزها در هنگام نوشتن، زمینه و عامل مساعد برای خودسانسوری ارادی است. اما جنبهٔ غیرارادی و ناآگاهانهٔ خودسانسوری، خود به خود در درون ما، و علیه شکل‌گیری تشخص‌مان عمل می‌کند. پس بی‌آن‌که توجه داشته باشیم به چیزهایی می‌اندیشیم، یا به چیزهایی نمی‌اندیشیم. کلماتی را به‌کار می‌بریم و از به‌کار بردن کلماتی می‌پرهیزیم. مسایلی بر ذهن و زبان‌مان مسلط می‌شود که از آن‌ها بیزاریم. پندارها و رفتارها و گفتارهایی را رعایت می‌کنیم که اصلاً با شخصیت‌مان سازگار نیست. به‌هرحال همواره تابوهایی ذهن و زبان‌مان را به‌طور خودبه‌خودی از فعالیت بازمی‌دارد.

پیداست که تنها با اشراف به درون خویش، و درک این کشمکش ناخواسته یا ناخودآگاه است که می‌توان از عملکرد این نوع خودسانسوری آگاه شد، و به چاره پرداخت، و فردیت خود را از هجوم و خطر آن باز رهانید. چنین ادراک و مقابله‌ای تنها در آزادی امکان‌پذیر است.

مرگ مؤلّف

اکنون در پایان این بحث، به‌طور گذرا به ابهامی اشاره می‌کنم که در

مباحث اخیر فلسفی در باب فردیت نویسنده پدید آمده است. میشل فوکو با اعلام «مرگ مؤلف» که مورد تأیید رولان بارت نیز قرار گرفت، بقا و تجلی فردیت نویسنده را در نوشتن، با نظری متضاد مواجه کرده است. او معتقد است که در گذشته نوشتن و نوشته بر سنت فناناپذیری و جاودانگی مبتنی بود و «روایت» مرگ قابل‌پذیرش در اثر را جبران می‌کرد. انگیزه و درونمایهٔ روایتهای بزرگ، «نمردن» بود. اما اکنون فرهنگ ما این درونمایه را که دورداشتن مرگ است، تغییرداده است. نوشته با قربانی‌کردن و محوشدن ارادی زندگی گره خورده است و نیازی نیست که در کتابها باز نمایانده شود. زیرا در زندگیِ خود نویسنده تحقق می‌یابد. اثر که زمانی باید فناناپذیری را فرا می‌آورد، اکنون حق دارد که بکشد و قاتل مؤلف باشد. این اتفاقی است که برای فلوبر، پروست و کافکا افتاده است.

اما مسأله به همین جا پایان نمی‌پذیرد. رابطهٔ میان نوشته و مرگ، در محو ویژگیهای فردی «سوژهٔ نویسا» نیز آشکار می‌شود. سوژهٔ نویسا با استفاده از همهٔ تمهیدهایی که میان خود و آنچه می‌نویسد برقرار می‌کند، تمام نشانه‌های فردیت خاص خود را مغشوش می‌کند.[1]

آنچه در این باره قابل تأمل است این است که پذیرش یا جواز مرگ در نوشته، الزاماً به معنای محو «فردیت» و «تشخص» نویسندهٔ اثر نیست. زیراتفاوت موجود میان شیوه‌های مختلف محو فردیت در آثار نویسندگان مختلف، خود نشانه‌ای است از اینکه نوع کشش آنان برای محو فردیت نیز، تابع فردیت و هویت خود آنان است، و این خود نحوه‌ای از حضور و بقای شخصیت و فردیت نویسنده است. به همین سبب نیز بکت، کافکا، پروست، فلوبر و دیگران، به گونه‌های مختلفی در پذیرش مرگ یا رد جاودانگی، و

۱- ر. ک. : میشل فوکو: مؤلف چیست؟ ترجمهٔ افشین جهاندیده؛ سرگشتگی نشانه‌ها، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، ص ۲۱۴ ـ ۱۹۰.

تمرکززدایی از فردیت در نوشته کوشیده یا عمل کرده‌اند. اثرشان نیز هرگز نشان نمی‌دهد که به اصطلاح «بازی نوشتار» را به گونه‌ای واحد دنبال کرده باشند. انتخاب نوع بازی، یا اجرای نوع بازی، خود نشانهٔ وجود فردیتها و تلقی‌های مختلف از بازی است که تا پایان بازی دوام آورده است. در حقیقت سرشت «دال» از طریق این فردیتها به نوع خاصی از بازی انجامیده است. چنانچه گفته شود به‌هرحال بازی، بازی است، این پرسش باقی می‌ماند که چرا و چگونه تمام بازیها به نوعی به «بُعد بیان» منجر شده‌اند؟

فوکو خود در دنبالهٔ بحث، جایی که از استمرار در طرح اثر و نوشتار، در تأیید وجود مؤلف سخن می‌گوید، اشاره می‌کند که در کاربرد رایج، طرح نوشتار، ویژگیهای تجربی مؤلف را به گونه‌ای بی‌نامیِ متعالی بدل می‌کند، و ما با قراردادن دو شیوهٔ توصیف نوشتار به موازات هم و در مقابل هم، به محو کردن نشانه‌های آشکار تجربی بودن مؤلف بسنده می‌کنیم.[1]

به‌هرحال اعلام «مرگ مؤلف» در نقد ادبی و فلسفهٔ اخیر، به قول خود فوکو نیز، هنوز نتایج واحدی پدید نیاورده است؛ یعنی هنوز شماری از طرح‌ها جایگزین موقع و مقام خاص مؤلف می‌شوند. در واقع این ویژگی را حفظ می‌کنند، و از ناپدید شدن واقعی مؤلف جلوگیری می‌کنند.

از طرفی مشکل و مسألهٔ پدیدارشده در حوزه‌ای از فرهنگ را، که به نظر من به‌ویژه بر تبلور اتمیستی فرد به روایت بورژوازی مبتنی است، نمی‌توان به محو فردیت در کارکرد تمام آثار کل جوامع و فرهنگهای مختلف تعمیم دارد. تردیدی نیست که در نوشتن‌های دوران اخیر «مردن» و «فراغت از جاودانگی» نیز جای قابل توجهی یافته است. اما این کارکرد را نمی‌توان به آثار تمام

۱- ر.ک. : رولان بارت: از اثر تامتن، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون ۴، ص ۶۶ـ۵۵. بارت می‌گوید: «متن همان فضای اجتماعی است که هیچ زبانی را ایمن یا دست‌نخورده باقی نمی‌گذارد، و به هیچ فاعل یا سوژهٔ بیانگر اجازه نمی‌دهد که بر مسند قاضی، معلم، تحلیل‌گر، اعتراف‌نیوش یا کاشف رمز نشیند. نظریهٔ متن فقط می‌تواند بخشی از فعالیت نوشتن باشد. در ادبیات این زبان است که با همهٔ تکثر چند معنایی و مهاجم خود صحبت می‌کند، نه مؤلف.

نویسندگان، آن هم در تمام فرهنگها و موقعیتها، منسوب داشت.

ضمناً در حاصل بحث و نتیجه‌گیریهای فوکو درمی‌یابیم که مجموعهٔ بحثها دربارهٔ چیستی و مرگ مؤلف، به‌صورت پیشنهادی درمی‌آید، مثلاً برای جلوگیری از خطر بزرگی که جهان ما را تهدید می‌کند؛ و این خود برخوردی ایدئولوژیک است. یعنی ایدئولوژی و نظریه‌ای است در جهت نفی «سوژه» و پرهیز از سپردن نقش تعیین‌کننده به آن.

اما اگر فردیت را به عنوان اعتبار سوژه در نظر گیریم، حرکت نظری و ایدئولوژیک در موقعیت پُست‌مدرن، در راه وارونه کردنِ کارکرد این امتیاز است. اساساً تحلیل درونی و ساختمانی یک اثر، و کنار گذاشتن مرجعهای زندگی‌نامه‌ای یا روان‌شناختی، به معنی زیرسؤال‌رفتن نقش پایه‌گذار سوژه است [از نظر من، هم اینکه کار نقد، درک و تحلیل درونی اثر است، به معنی وابستگی آن به برخورد زندگینامه‌ای با مؤلف نیست]. البته میان خصوصیت مطلق قائل‌شدن برای سوژهٔ تأثیرگذار و نقد متن، با در نظر داشتن فردیت مؤلف در ترکیب اثر، باید فرق گذاشت. نقد ادبی و فلسفهٔ پُست‌مدرن، به اصطلاح در جهت وارونه کردن مسألهٔ سنتی «سوژه» است. پس پرسشهایی از این‌گونه راکه فوکو هم بدانها اشاره کرد، منتفی می‌داند: چگونه سوژه‌ای آزاد در جوهر چیزها رسوخ می‌کند و به آن معنا می‌دهد؟ چگونه می‌تواند قاعده‌های زبانی را از درون به حرکت درآورد و بدین ترتیب هدفهای خاص خود را عملی کند؟

در مقابل، با چنین پرسشهایی هم روبه‌روست: چگونه و در چه شرایطی و در قالب چه شکلهایی، چیزی مانند سوژه می‌تواند در نظام سخن ظاهر شود؟ چه جایگاهی را می‌تواند در هر نوع از سخن اشغال کند؟ چه کارهایی را می‌تواند برعهده گیرد، آن هم با پیروی از چه قاعده‌هایی؟

این به معنی بازپس‌گرفتن نقش پایه‌گذاری اصلی از سوژه (یا جانشین آن)،

و تحلیل‌کردن آن به عنوان کارکردی متغیر و پیچیده از سخن است. اما هیچ‌کدام از اینها به معنای نفی فردیتِ مؤثر نیست، بلکه تعدیل در اعتقاد به تمرکز بر آن است.

بحث فوکو در دنبالهٔ مطالب و تردیدها، اساساً در تعبیر و تعیین اثر است، و اینکه از میان دست‌نوشته‌های روزمره و غیره‌روزمرهٔ نویسنده به چه چیزی اثر می‌گویند. فوکو می‌پرسد: اثر چیست؟ این یگانگی غریب که به نام اثر تعریف می‌شود چیست؟ از چه عناصری تشکیل شده است؟ آیا اثر همان چیزی نیست که مؤلف نوشته است؟ پس مشکلات بروز می‌کند. اگر فرد، مؤلف نباشد، آیا می‌توان آنچه را که او نوشته یا گفته، یا در اوراقش به جای گذارده، یا از گفته‌هایش گرد آمده، اثر نامید؟ اگر مارکی دوساد، مؤلف نبوده، پس اوراق او چیستند؟ بدین ترتیب به عقیدهٔ خود فوکو واژهٔ اثر و یگانگی‌ای که بر آن دلالت دارد، می‌تواند به اندازهٔ فردیت مؤلف مسأله‌ساز باشد. و این دلیل نفی وجود اثر و وابستگی آن به مؤلف نیست. پس توجه به دو طرح اثر و نوشتار نشان آن است که مؤلف هنوز نمرده است.

ابداع و گسترش یا تولید و مصرف شعر

یکی از بدیهیاتی که در جامعهٔ ما همیشه نیازمند توضیح بوده است، رابطهٔ متقابل ابداع و گسترش در شعر و هنر است. در نگاه نخست به نظر می‌رسد که رابطهٔ این ابداع و گسترش، یا تولید و مصرف، در جامعهٔ ما رابطه‌ای مطلوب و حتی غبطه‌انگیز است. زیرا در کشور ما نوعی توجه همگانی به شعر دیده یا تصور می‌شود. می‌گویند ما ملت شعریم. اما معنای این نام‌گذاری چیست؟ تکلیف خود شعر در دل این توجه همگانی به شعر چیست؟ رابطهٔ میان تولید شعر که به شاعر مربوط است با مصرف شعر که مرتبط با مخاطب است چگونه است؟ اولین برداشت و معنا این است که در جامعهٔ ما شعر به تمام لایه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی، و گروه‌های عقیدتی و سیاسی، حتی دایره‌های فنی و اداری و علمی و نظامی و... مربوط است. به عبارت دیگر هر یک از این بخشها و لایه‌ها و گروه‌ها به طریقی متوجه شعر یا حضور و کاربرد آنند. از اینرو «ملت شعر» را می‌توان به معنای تولید انبوه و مصرف انبوه شعر نیز دانست. به‌ویژه که بسیاری از افراد این لایه‌ها و گروه‌ها و... در عین مصرف شعر به تولید آن نیز می‌پردازند.

اما معنا و برداشت دیگر این است که به رغم عنوان واحد «ملت شعر» معنای واحدی از شعر وجود ندارد. یعنی هر کس برداشت و انتظار و تلقی و سلیقه و میزان درک و فهم خود را مبنای تشخیص و کاربرد شعر می‌کند. یا در حقیقت هر کسی آن را برای مصرفی می‌خواهد، یا گونه‌ای از آن را برای نوعی از مصرف می‌طلبد. اما همان پسند مصرفی را مبنای قضاوت دربارهٔ کل شعر و کارکردش قرار می‌دهد. پیداست که این امر به معنای تنوع خوانش و تأویل یک اثر نیست، بلکه فهم و پسند گوناگون خود شعر است که در بهترین حالت می‌تواند وجهی از یک نوع حقیقت شعر باشد. اگر این دو برداشت مناسب و حقیقی باشد، باید دانست که بر چه ضابطه‌ای از شعرشناسی مبتنی است؟ یا مُفهَّم چه نوع از زیبایی‌شناسی است.

بدیهی‌ترین پاسخ این است که همیشه باید برداشتهای مختلفی را در نظر آورد که بر ضوابط مختلفی استوارند.

برداشت سوم این است که تعریف واحد و جامع و مانعی از شعر وجود ندارد، یا قدر مشترک عامی در نظر است که توجیه‌گر «ملت شعر» است. اما این قدر مشترک نیز بسیار کلی و نارساست؛ و شاید بتوان گفت تنها «عنوانی» وجود دارد که به خیلی چیزها اطلاق می‌شود. از اینرو طبعاً می‌تواند حامل تضادها و تناقضهایی نیز باشد.

البته در همه جای دنیا دیدگاه‌ها و دستگاه‌های شعری گوناگون وجود دارد. اما آنچه در کشور ما هست، چنانکه پیشتر نیز توضیح شد، تنها تنوع دید یا تنوع تولید نیست، بلکه اختلاف سطح معرفتی در تشخیص و برداشت و کاربرد و تولید و مصرف شعر نیز هست.

در بحث از گوناگونی شعر گفته‌ام که تنوع دیدگاه از آن کسانی است که از توان خلق و امکان ذهنی ـ زیبایی‌شناسیِ هم‌سطح و هموزن برخوردارند، اما نظر و پسند و دریافت‌شان با هم فرق می‌کند. حاصل این تنوع و اختلاف نیز

نوعاً دستگاه‌های گوناگون زیبایی‌شناسی شعر است. از اینرو مانند همه جای دنیا ما نیز گونه‌های مختلفی از شعر را تولید کرده‌ایم و تولید می‌کنیم؛ مانند شعر نیما، شاملو، اخوان، فرخزاد و... در شعر کهن نیز چون فردوسی، نظامی، سعدی، مولوی، حافظ، صائب و...

اما اختلاف معرفتی در برداشت و تشخیص و کاربرد شعر، که به امر مصرف نیز مربوط است، مبین این است که هر کس از موقعیت، ظرفیت، حد و مرز فرهنگی خود، یا امکانات مادی، انتظارات و اهداف خود به شعر می‌نگرد، و در حقیقت می‌خواهد آن را به زخم خود بزند. یکی در نازل‌ترین سطح ذهنی ـ فرهنگی، دیگری در عالی‌ترین موقعیت زبانی ـ زیبایی‌شناختی. همچنانکه سومی هم با هدف و معنایی بیرون از ایجابهای شعر، و به اقتضای کارکرد حوزه‌ای غیر شعری، مثل سیاست، عرفان، اخلاق و... به شعر روی می‌آورد. هر یک از اینان نیز مطالبات یا تقاضاهای مصرفی متناسب با خود دارد. عده‌ای نیز به همین اقتضاها و تقاضاها پاسخ می‌گویند. اگر به نشریه‌ها و روزنامه‌های موجود نظری بیفکنیم درمی‌یابیم که اختلاف سطح عجیبی بر آنها حاکم است. از روزنامه‌های عمومی پرتیراژ تا گاهنامه‌های اختصاصی کم خواننده، از نشریه‌های ماهانهٔ فرهنگی تا فصلنامه‌های علمی و فنی ـ تخصصی، همه دارای صفحات ویژهٔ شعرند. هر یک نیز همانچه را شعر می‌پندارند، به خوانندگان‌شان ارائه می‌کنند. در حقیقت اقدام هر یک پاسخی است به مطالبات خوانندگان و مخاطبان خود. دست کم باید گفت همانها که آنها را نوشته و چاپ کرده‌اند طالب و مصرف‌کنندهٔ آنها بوده‌اند.

آنچه می‌ماند این است که اگر این نوشته‌های مطالبه یا پذیرفته شده به شعر مربوط شود، آیا می‌توان مطابق اساسی‌ترین گرایشها و ابداعات شعری یک دوران یا شاعران متشخص و خلاق و دارای ظرفیت‌هنری یک دوران درباره‌شان داوری کرد؟ آیا نباید تأثیر آنها را بر سرنوشت اساسی‌ترین

گرایشها یا ابداعات شعری یک دوران بازشناخت؟

اکنون نشر کتاب شعر شهریار، به‌خصوص با پشتوانهٔ دولتی‌اش در تأکید و تبلیغ و تأیید، از شماره گذشته است. کتاب شعر سهیلی نیز غالباً، و طی چندین دهه، با اقبال احساساتی گروه‌های سنی مختلف همراه بوده است. شعر مشیری ده‌ها هزار تیراژ داشته است. اشعار سپهری نیز از جهتی دیگر، به ویژه پس از انقلاب و بنابر ترویجهای عقیدتی رسانه‌های حکومتی، با اقبال مشابهی مواجه بوده است. اخیراً هم چاپ کتابهای فرخزاد، اخوان و شاملو، از موقعیت قابل‌توجهی برخوردار شده است. شعر شاعران حکومتی نیز پرتیراژ است. به‌ویژه که با مسائل مطرح‌شده پس از انقلاب، گرایش و اقبال به نظم و موزونیت موضوعها و مفاهیم به جای سرایش شعر، و توجه به قالبهای کهنه، به بهانهٔ موضوع نو، در رأس امور قرار گرفته است.

بنابراین اگر بخواهیم براساس این اختلاف‌سطح معرفتی بگوییم شعر چیست، یا کدام یک از اینها شعر است و کدام نیست چگونه باید عمل کرد؟

من البته فعلاً در پی تعریف شعر و تمیز شعر از غیرشعر نیستم. بلکه می‌خواهم رابطهٔ مصرف و تولید شعر را در موقعیتی که وصف شد بازگشایم، و دریابم که آیا فراگیری این‌گونه آثار در تحول شکلهای شعری مؤثر است یا نه. مسأله این است که عوارض این «رابطهٔ گسترده» از یک سو، و «تعبیر و تلقی متنوع یا ناهمسطح و ناهمگون و ناهمخوان» چیست؟ سرنوشت شعر در این توجه همه‌جانبه چه خواهد بود؟ آیا این‌گونه رویکرد به شعر مشکلاتی برای تحول شکلهای شعر و حرکت ابداعی شعر پدید می‌آورد یا نه؟ آیا این ناهمگونی معرفتی نویدبخش تنوع زیبایی‌شناسی است، یا مانع و مشکلی در مسیر تحول و به تعویق‌اندازندهٔ نوآوری است؟

هم‌اکنون مسألهٔ مردمی‌شدن یا مردمی‌کردن شعر از سوی شاعران و سیاست‌گزاران فرهنگی ـ تبلیغاتی حکومت بخش عظیمی از این توجه

همگانی را به خود معطوف داشته است. رضایت بسیاری را نیز فراهم می‌آورد. همچنانکه مردمی‌کردن ورزش، چنین رضایت توده گرایانه‌ای را بـه هـمراه داشت. اگرچه ورزش قهرمانی را چاره نکرد، و پس‌از سالها و اختصاص منابع گوناگون به آن، در تقابل با آن نیز قرار گرفت. هم‌اکنون شبهای شعر گوناگون برگزار می‌شود، و گاه «عصر شعر» نیز بدان افزوده می‌شود. شب شعر فـلان شعبهٔ بانک در فلان شهرستان؛ شب شعر فلان نیروی نظامی در فلان پادگان؛ و همین‌گونه شبها و روزها و کنگره‌های شعر فلان و بیستار در استانها، شهرها، قصبات و روستاها و غیره. تازه اینها غیر از صدها انجمن و محفل و بزم و «هیأت» شعری است که اینجا و آنجا برگزار می‌شود. سهم رادیو و تلویزیون نیز در گسترش برخی از این انواع جای خود دارد. اینها همه نیز در حالی است که شاعران متشخص و ابداع‌گران و نوآوران معتبر ایران حتی قادر نیستند با اعلام و آگهی «شب شعر»ی داشته باشند که دست کم برای چند صد تن از مخاطبان خود شعری بخوانند. همچنان که رسانه‌های گروهی نـیز اسـاساً از دسترس آنان به دور است. همین امر را می‌توان در گسترش و به اصـطلاح مردمی‌کردن تآتر نیز تشخیص داد. از یک سو هزینه و وقت و کوشش بسیار به جشنواره‌های تآتـری، و بـرگزاری نـمایشهای روسـتائی و مـحلی و غـیره اختصاص می‌یابد، و از سوی دیگر بی‌توجهی شدیدی گریبانگیر تآتر هنری و حرفه‌ای است، و محدودیت بسیار برای کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان معتبر و ارزندهٔ ما چشمگیر است.

بدیهی است که عده‌ای از منظر گسترش هنر، و با منطق توزیع هـمگانی فرهنگ می‌گویند این مسأله یک پدیدهٔ مقطعی نیست، بلکه تولید و مصرف شعر همیشه در تاریخ ما چنین وضعی داشته است؛ و در عین حال شعر درخشان گذشته نیز پدید آمده است. پس نه تنها این مانعی نیست، بلکه بودنش بهتر از نابودن است.

البته تاریخ ما درگذشته، به اعتباری تاریخ شعر ما هم بوده است. تنها پس از انقلاب تنوعی در رویکرد ما به هنرهای مختلف پدید آمده، و از تمرکز بر شعر کاسته است. ما از آن‌هایی نبوده‌ایم که می‌توانند از غم شعر فارغ و برکنار بمانند. ما حتی به علل و دلایلی، به هیچ هنر دیگری نیز به اندازهٔ شعر نپرداخته‌ایم. با هیچ هنر دیگری به اندازهٔ شعر اُخت نبوده‌ایم. موسیقی‌مان یک پا در آواز داشته، و طبعاً به شعرگره می‌خورده است. مینیاتور و نقاشی‌مان، به کتاب و کلام، به‌ویژه نوع منظوم آن، متصل بوده است. کاشیکاری و معماری‌مان به نوعی با خط و شعر هماهنگ بوده است. اگر تعزیه به جای نمایش داشته‌ایم بر کلام منظوم استوار بوده است. این دلبستگی و وابستگی چندان بوده که بارها در دوره‌های مختلف در شعر به تولید انبوه رسیده‌ایم. همین امر نیز همواره عده‌ای را نگران داشته است. اقبال به شعر با رشد کمّی و گسترش آن همراه بوده است. حسن تولید انبوه این است که شعر را فراگیر می‌کند و بر مصرف‌کنندهٔ آن می‌افزاید. چه بسا رشد کمّی به رشد کیفی نیز بینجامید. رابطهٔ کلی ذهنی میان لایهٔ ذهنی نازک معرفتی جامعه با لایه‌های دیگر اجتماعی برقرار می‌کند. اگر چه این لایه‌های دیگر چه بسا خود از کمّ و کیف تولید خبری نداشته باشند. اما هر یک به سائقه‌ای در پی آنند. ضمناً اِشکال تولید انبوه هنگامی است که تقاضایی در میان نباشد. هنگامی که تقاضا هست پس اشکالش در کجاست؟ چرا باید از تکرار و گسترش وجوهی از ابداعات و دستاوردهای شعری نگران بود؟ ابداعگر به کار خود می‌پردازد، گسترش دهنده نیز به واسطه حوزهٔ مخاطبان را می‌افزاید. چه بسا در دیگر نقاط جهان نیز چنین رابطه‌ای، از باب هنرهای دیگری، برقرار باشد. مثلاً زندگی چهل‌وپنج هزار نقاش در فرانسه، در اوایل قرن بیستم، به‌ویژه در دههٔ بیست، هم نشان این تولید انبوه است. همین امر نیز برای بسیاری در آن ایام سرگیجه‌آور بوده است، اما مانع خلق آثار هنری ممتاز نشده است.

اینها نظرهای گوناگون، اما مکمل گروه‌های مدافع گسترش است. اما به نظر من مسأله جنبه‌ای دیگر نیز دارد. این نوع گسترش در سطح مشکلاتی هم به‌بار می‌آورد. تولید و مصرف انبوه در موقعیت و شرایط اجتماعی ما شمشیری دو لبه است. شاید در جامعه‌ای دیگر که توازن پیشرفت و همزمانی فرهنگی و معرفتی در گرایشهای عمومی آن وجود دارد، چنین مشکلاتی رخ ندهد. اما در جامعهٔ نامتوازن و از نظر فرهنگی ناموزون و دارای بخشهای ناهمزمان، مشکل مضاعف می‌شده است. مثلاً درست است که چهل‌وپنج هزار نقاش در فرانسهٔ آغاز قرن زندگی می‌کرده‌اند، اما آنجا دیگر جامعه میان شکلهای نامتوازن کهنه و منسوخ و شکلهای نوآورانه سرگردان نمی‌مانده است. نو و کهنه در آنجا نسبیت زمانی داشته‌اند. مثلاً هیچ نقاشی امروز به شیوهٔ صرف **کوربه** و **کورو** و **دلاکروا** نقاشی نمی‌کند. همچنان که هیچ شاعری نیز به طرز **هوگو** و **لارماتین** شعر نمی‌گوید. حال اینکه در جامعهٔ ما نو و کهنه فاقد نسبیت زمانی‌اند. کهنهٔ ما ممکن است یک کهنهٔ مربوط به هزار سال قبل باشد، و نو ما مربوط به یک نو ده سال بعد. در این فاصله هم ده‌ها نوع دیگر نو و کهنه وجود دارد. اینکه برخی سنتها قابل استفاده است به معنی رفتار کردن عینی نسبتها نیست. حضور نسبت و عناصر و تجربهٔ سنتی در جریان‌های نوآورانه با سنتی‌کردن ذوق و پسند و گرایش هنری جامعه متفاوت است. اگر آن نشان تداوم میان عناصر و عوامل فرهنگی و تاریخی است، این به معنای سلطهٔ گذشتگی است.

برای آنکه نشانه‌های بازدارندگی و مشکلات مسأله را توضیح دهم، فعلاً گذرا اشاره می‌کنم که در چنین حالتی، عوارضی از این نوع گریبانگیر فرهنگ و معرفت و به‌ویژه شعر خواهد بود:

۱ـ رواج و سلطهٔ تلقی‌های غیرشعری بر شعر.

۲ـ تسلط فرمهای عادت‌شده و تکراری سنتی و جلوگیری از تحول

فرمهای شعر و نوآوری.

۳ـ حاشیه‌پردازی در معرفت مستقر و تعویق نوذهنی تا حد امتناع تفکر.

اما پیش از توضیح این مسائل لازم است نگاهی به واقعیت تاریخی شعر فارسی از باب ابداع و گسترش بیفکنیم. تاریخ شعر فارسی دو حقیقت را روشن می‌کند:

۱ـ حرکت ابداعی در جهت تحول.

۲ـ حرکت گسترش در جهت فراگیر شدن.

حرکت ابداعی شعر

I ـ حرکت ابداعی شعر که در کل این تاریخ، بر یک منحنی مشخص خلاقیت سیر کرده است، اساساً تجلی فردی داشته، و نمایانگر فردیت آفرینندگان شعر بوده است. این منحنی از رودکی تا نیما را نقطه به نقطه با تشخصها و ویژگیهای خلاق آنها می‌نمایاند. بر این منحنی با شعر فردوسی و رودکی و سنائی و سعدی و مولوی و حافظ و... مواجه بوده‌ایم که شعرشان از طریق فردیت‌شان با کل دوران‌شان معاصر بوده است. این منحنیِ خلاقیتهای فردی، در حقیقت از اتصال شکلی و معنایی شعر چندین شاعر متشخص و معتبر پدید آمده است. شمار اینان، در عین تفاوتها و درجات خلاقیت‌شان، از دو سه ده تن تجاوز نمی‌کند. اگرچه بعضی شمار آنان را از شمار انگشتان دست هم فراتر نمی‌دانند.

اما غرض من این است که اگر نمایندگان اصلی آفرینش شعری را، در کل تاریخ ادبیات‌مان، در چند دسته در نظر گیریم، و تمام وجوه مختلف و دستگاه‌های شعری متفاوت آنان و سبکها و ابداعات‌شان را به حساب آوریم، نمی‌توانیم از همین چند ده تن بیشتر را بازشناسیم. من اینان را به‌صورت زیر دسته‌بندی می‌کنم:

۱ـ راه‌گشایان شکلها و زبان شعری
۲ـ تکامل بخشندگان شکلها و زبان
۳ـ تنوع دهندگان به شکلها و زبان

طبیعی است که این بازشناسی مربوط است به خود اهل ادب که علاقه‌مند به سرنوشت شاعران و شعرند. متخصصان و محققان تاریخ‌ادبیات نیز چیزی بیشتر از این ارائه نمی‌دهند. ضمن آنکه ممکن است در نهایت داده‌ها و امکانات شناختی فراتری داشته باشند، و با اشراف بیشتری به مسائل و تحولات شعری بنگرند. در نتیجه بعضی ظرفیتهای منفرد دیگر را هم بر این مجموعه بیفزایند.

به‌هرحال من بر این منحنی، در دستهٔ نخست آفرینندگان، یعنی راه‌گشایان، از رودکی، فردوسی، سنائی، خاقانی، نظامی، عطار، سعدی، مولوی، حافظ، صائب و نیما نام می‌برم. اما این منحنی در حقیقت یک طیف است، و از دستهٔ مکمل تشکیل شده است. از اینرو طبعاً نقطه‌های مشخص و پرجلوهٔ دیگری نیز میان نقطه‌های عطف یادشده چشمگیرند. و فاصله‌ها را، هم روشن‌تر و هم پیوسته‌تر می‌کنند.

در حقیقت در سایهٔ منحنی نخست، یک منحنی دیگر هست که حوزهٔ عمل و حضور آن را تکمیل می‌کند. نقطه‌های مشخص این منحنی هم بیش از آنکه مبدع و آغازگر باشند، تکامل‌بخش و مکمل‌اند. شکلهای شعری را پالوده‌تر، شفاف‌تر، ساخت‌مندتر و سازمان‌یافته‌تر می‌کنند. اینان در مقایسه با دستهٔ نخست طبعاً شمار بیشتری نیز هستند که از متشخص‌ترینان‌شان می‌توان چنین یاد کرد: فرخی سیستانی، منوچهری، فخرالدین اسعد، ناصرخسرو، انوری، کمال‌الدین اسماعیل، سلمان ساوجی، ابن‌یمین، خواجو، امیرخسرو دهلوی، جامی، کلیم، بیدل، فتحعلی‌خان صبا، بهار و... این دسته در حقیقت دستگاه‌های شعری پدید آمده را تکمیل می‌کنند. دستگاهی نمی‌آفرینند، اما

کارآئی دستگاهی را می‌افزایند، و نیروی بیشتری بدان می‌بخشند. در ادبیات ملل مختلف نیز چنین موقعیتی دیده‌می‌شود. عده‌ای راه‌می‌گشایند. عده‌ای راه را هموارمی‌کنند و بدون‌وجودشان هم راه‌هویت خود را به‌وضوح‌ارائه‌نمی‌دهد.

اما نقطه‌های درخشان به همین جا ختم نمی‌شود. طیف ادبیات یک ملت رنگین‌کمانی است که منحنی دیگری نیز در آن پرتوافشان است. پس می‌توان نقطه‌های روشن دیگر، اما کم نورتری را هم تشخیص داد که از مجموع‌شان درخشش کامل تاریخ‌ادبیات پدید می‌آید. این گروه به‌ویژه در تنوع بخشیدن به طرحهای زیبائی‌شناختی شعر سهیم‌اند و شکلها راگونه‌گون‌تر می‌آرایند و در دل سنخ‌شناسی مشترکی که با شاعران دو دستهٔ نخست دارند، چرخشها و گردشهای درون‌سیستمی زبان را برعهده دارند. به هر دلیل یا طریقی به هویت و هنجار نواندیشانه و نوزبانی شعر یاری می‌کنند: یکی از راه موضوع، یعنی شعر را به موضوعی می‌برد که در آن جاری نشده است؛ دیگری از راه دخالتهای وزنی یا ساختی یا زبانی و پیوندهای اجزاء درونی و... در تشکیل انواع شعر مؤثر می‌افتد. اینان غالباً هنجاری را پدید نمی‌آورند. یا هنجاری را برهم نمی‌زنند. حتی هنجاری را به تکامل ممکن نمی‌رسانند. اما به تنوع درونی یک هنجار یاری می‌کنند. هنجاری را تعمیم می‌دهند یا تلطیف می‌کنند. یا که زمینه و مدخل و عاملی فراهم می‌آورند تا نوآوران فعال‌تر و نیرومندتری تمهیدات زبان را در سبک و هنجار و گرایش متفاوت دیگری جاری‌کنند. مثل عنصری، اسدی‌توسی، جمال‌الدین عبدالرزاق، فلکی‌شروانی، سیدحسن غزنوی، ظهیرفاریابی، سیف فرغانه، عراقی، عماد فقیه، ناصر بخاری، بابا فغانی، عرفی، ادیب‌الممالک فراهانی، عشقی، ایرج‌میرزا، شهریار و...

برای مثال می‌توان به‌کاربرد زبان عامیانه (Slang) در شعر همین سه تن اخیر اشاره کرد که هم وجه مشخصی به خود آنها می‌بخشد و هم به نوعی از تکمیل حرکت طیف می‌انجامد؛ و از این بابت تنوع و کارآئی زبان شعر را در وضع

برجسته‌تری قرار می‌دهند. از این روگاه هست که برخی از رفتارهای شعری همین دسته سبب شده است که برخی از شاعران گروه نخست یا گروه دوم، به طرح و تکامل شیوهٔ تازه‌ای راه برند، و یک جزء ابداعی در کار اینان، آنان را به صرافت تغییرات بنیادی‌تری در دستگاه شعری خودشان بیندازد. چنانکه برخی از رفتارهای غزلی عماد فقیه یا ناصر بخاری مثلاً در شعر حافظ قابل تشخیص است که به ساختمان متشخص‌تری تحول یافته و هدایت شده است. البته بده‌بستان در میان شاعران این طیف امری معمول و مؤثر است، و به تمام اجزای دیگر نیز مربوط است که فعلاً مورد بحث من نیست. می‌توان برای نمونه به دستاوردهای خواجو و سلمان ساوجی و سعدی اشاره کرد که نقش قابل اعتنائی در شعر حافظ پیدا کرده‌اند. با این وصف شاید بتوان با کمی گشاده‌دستی و دقتی جزءنگرانه‌تر در امر نوآوری، شمار دیگری از شاعران قدیم را نیز در ردیفی پس از این سه دسته قرار داد که هر یک به گونه‌ای یا از زاویه‌ای و در موردی یا جزئیات نوخواهانه‌تری در شعر فارسی حضوری قابل توجه داشته‌اند. اگرچه دارای چنان نیرو و امکانی در شکل‌آفرینی نبوده‌اند. این‌گونه کسان را بیشتر می‌توان در موارد منفرد و معینی بازشناخت. مثلاً یکی قطعه و قصیده و غزل و رباعی قابل‌عنایتی سروده، دیگری شعر را در ترجیع‌بندی متبلور کرده، یا مثنوی شورانگیزی سروده است. شمار اینان شاید از دستهٔ سوم نیز بیشتر باشد، اما شاعرانی بوده‌اند که در یک خط انفرادی نمونه‌ای از رشد شعر را ارائه کرده‌اند. مثل هاتف در ترجیع‌بندش یا رضی‌الدین آرتیمانی در مثنوی‌اش، و صفا در یکی دو وزن متفاوت غزلی‌اش. در این میان کسی چون خیام نیز هست که برآمد دگرگونه‌ای از یک شکل و نوع معین در شعر فارسی است، و موقعیتی در مجموع طیف به خود اختصاص داده است.

به هرحال مجموع این چندگونه شاعران و شعرهاشان آن طیف رنگین‌کمانی درخشان و دلنواز را تشکیل داده‌اند که حاصل کوششها و مهارتهای اندیشه و بیان

هزار ساله است. با این همه مجموع این افراد از چند ده تن تجاوز نمی‌کند.

۲ـ حرکت گسترشی شعر در جهتِ فراگیر شدن.

این حرکت را در سطحی از گرایش به شعر می‌توان بازشناخت که کارکردش تداوم و تکثیر شکلهای شعری است. در این سطح که خود از حوزه‌ها و عرصه‌های گسترده‌ای فراهم آمده، هر نوع یا دستگاه شعری از سوی صدها و حتی هزاران سرایندهٔ نسبتاً با ذوق پیروی شده است. اینان یا به تتبع سبکهای ایجاد شده پرداخته‌اند، یا در شیوه‌های درون‌شعری دسته‌های نخست ذوق‌آزمایی کرده‌اند، یا مقصود و منظور و مطلب و موضوعی را بازگشوده وگسترده‌اند. حرفها و پیامها و نظرها و اندیشه‌ها و درسهای گوناگون عرفانی و اخلاقی و فلسفی و اجتماعی و غیره را منتقل کرده‌اند. به‌طوری که مجموع افراد این سطح را، چنانکه بیشتر نیز اشاره شد، به ده‌ها هزار رسانده‌اند. پیداست که حتی تاریخ‌ادبیات‌نویسان ما نیز شاید قادر نباشند بیش از یکی دوهزار تن از اینان را نام ببرند. اگرچه برخی از تذکره‌های محلی و خصوصی و خانوادگی و موضوعی و غیره، شمار قابل‌توجه‌ای را صرفاً به‌صورت یک نام ارائه می‌دهند. بسیاری از این گروه که معمولاً در تذکره‌ها مأوا کرده‌اند، غالباً با چنین مشخصه‌ای معرفی شده‌اند. «فلانی تتبع سبک منوچهری کردی و...»، یا «به اقتفای قصیدهٔ معروف خاقانی رفته است». مثلاً در تذکرهٔ دولتشاه یا تحفهٔ سامی و تذکرهٔ نصرآبادی و آتشکدهٔ آذر و... از این نامها وکارکردها می‌توان باخبر شد.

معروف است که در دربار سلطان محمود ۴۰۰ شاعر مدیحه‌سرا مستمری می‌گرفته‌اند. اینان که در حقیقت و به تعبیر نظامی عروضی جزء ابزارها و لوازم و مشاغل چهارگانهٔ حکومت بوده‌اند، به اقتضای خود شعر حضور نداشته‌اند. بلکه به اقتضای سیاست و تشریفات و تبلیغ و صله و مدیحه از آنان یاد شده است. با رفع اقتضاها خود آنان نیز مرتفع شده‌اند.

ساخت تأمل (بحثی در نوزایی شعر امروز)

(فاصله‌گیری از ساختهای استبدادی بیان)

شعر امروز ایران، یا در حقیقت آن بخش از شعری که نماینده و نمایانگر گرایش نوآورانهٔ امروز است، وضعیت دردناک و حساس و تأمل‌انگیزی دارد. این شعر که «شعر بحران» هم می‌توان نامیدش، و من می‌خواهم آرایش نیروهای درونی‌اش را با طرح «ساخت تأمل» توضیح دهم، از درون درگیر «بحران رشد» بوده است؛ هر چند از بیرون می‌کوشند دچار «بحران انحلال» بماند. این مرحلهٔ بسیار حساس و تعیین کننده، نتیجهٔ وضعیت بحرانی خود جامعه و فرهنگ ما نیز هست که هم بستر عارضه‌شناختی شعر است، و هم پایگاه تقویت نیروهای درونی آن است. برآمد بحران رشد و بحران انحلال این است که شعر در درون درگیر با آشنایی‌زدایی و نوزایی است، و می‌کوشد تعادل و استحکام خود را بازیابد؛ و از بیرون گرفتار تنگناهای عادت، محدودیت و حتی تخریب است. از درون در پی رفع نقص‌های ساختاری و چارهٔ کمبودهایی است که در حال پیشروی بوده است؛ و از بیرون چنان از هر سو در منگنه است که انگار همه آرزوی خاموش‌شدنش را دارند. و گمان می‌کنند که در حال احتضار است. اما به قول «فوئنتس» هنوز چندان جان دارد که باید بکشندش.

پس من اول موقعیتش را در جهت بحران انحلال توضیح می‌دهم، و سپس هویت‌اش را از بابت بحران رشد.

* * *

عوامل ناساز و پسندهای مخالف و گرایش‌های بازدارنده، خواه سیاسی و فرهنگی، و خواه زبانی و زیبایی‌شناختی، در پی نفی حضور «شعر امروز»اند. این گروه‌ها بهانه‌ای هم برای پوشاندن مقاصد اصلی خود پیدا کرده‌اند. این بهانه عبارت است از حضور قطعات خام بسیاری که در مجلات گوناگون به چاپ می‌رسد، و حاکی از ضعف زبان، کمبودهای معرفتی، و آسان‌پنداری در سُرایش شعر است. می‌گویند نقطهٔ اشتراک اغلب این آثار «بی‌شکلی» است. زبان شعر سپید و منثور هم وسیلهٔ تشدید این سهل‌انگاری و آسان‌گیری شده است.

البته هر کسی حق دارد حالات خود را، حتی به صورت خام، قلمی کند، و اگر دلش خواست و امکانش را هم داشت آن‌ها را به صورت کتاب درآورد. به کسی ربطی ندارد که مانعش شود. اما نباید انتظار داشت که «نقد ادبی» هم چشم خود را ببندد و نقص و مضار این قبیل آثار را مطرح نکند. از این رو من هم معتقدم که کمبود معرفت و فردیت و در موقعیت‌نبودنِ بسیاری از این گونه قطعات آشکار است. اما وجود آن‌ها را دلیل و توجیهی برای حفظ عادات زبانی مسلط و موازین قدیمی مستقر نمی‌دانم. پس همین‌جا خط فارقی می‌کشم میان این انبوه قطعات به اصطلاح «بی‌شکل» یا «شبه شعر» با آن گونه و گرایش و حرکت شعری که با «ساخت تأمل» توضیح‌اش می‌دهم.

اما همهٔ کسانی که به هر صورت از شعر امروز شکایت دارند، انگیزهٔ واحدی ندارند. هر دسته‌شان هم گاهی از بابت نقص یا کمبودی درست می‌گویند. منتهی اشکال‌شان در این است که یک عارضه یا مشکل را به کل حرکت نوآورانهٔ شعر امروز تعمیم می‌دهند. ابواب‌جمعی شعر را یگانه و همگون القا می‌کنند، و از زاویهٔ عادات خود بر آن می‌تازند.

آن‌که می‌گوید شعر امروز دچار تولید انبوه شده است، از یاد می‌برد که شعر در ایران همیشه دچار تولید انبوه بوده است، چون گسترش در عادت، یک مشخصهٔ قدیمی در سنت و فرهنگ ماست. کسانی که از دشواری شعر می‌نالند، معمولاً نمونه‌های مُعقّد و دارای ضعف تألیف را از گونه‌ای که اساساً نمی‌پسندند انتخاب می‌کنند؛ و نمی‌توانند فکر کنند که شاید برخی از پیچیدگی‌ها نتیجهٔ بغرنجی و پیچیدگی موضوع، فضا، خیال یا فردیت‌هایی باشد که امروز گرفتار بحران رشدند. اما آن‌هایی که از غیرسیاسی شدن شعر گله می‌کنند، معمولاً تنها آن شکل سیاسی شعر پیش از انقلاب را در نظر می‌گیرند، که مخصوصاً با تمرکز در معنا و پیام مشخص می‌شد، در نتیجه درک ذات عمیقاً سیاسی شعر امروز برایشان دشوار است. در این میان گروهی هم هستند که شعر امروز را اساساً از آنرو برنمی‌تابند که در راستای تبلیغات و اقتضاهای عقیدتی ـ سیاسی خاصی نیست. پس همان طور در حذف و دفع آن می‌کوشند که در حذف و دفع دیگر پدیده‌های فکری و هنری و فرهنگی متفاوت و مخالف با خویش.

به هر حال مجموعهٔ این مخالفان متفاوت، در دو چیز مشترکند: اول اتکاء به عادت. دوم تعمیم مشکل یک حوزه به کل شعر.

اما عمده‌ترین گرایش‌ها و روش‌ها و سلیقه‌های ادبی موجود که هر یک، خواسته یا ناخواسته، از بابتی با حرکت نوآورانهٔ شعر امروز همراه یا همساز نیستند، یا آن را برنمی‌تابند، و یا تأثیری بازدارنده بر آن دارند، عبارتند از:

۱ـ سنتی‌های دیرینه‌ای که در این دوره، امکانات نفی و اثبات را در اختیار خود گرفته‌اند. حتی از خوانده‌شدن شعر اخوان هم در یک کنگره (کرمان) برآشفته می‌شوند. به نفی محتوایی شعر نو می‌پردازند، و ناهمخوانی آن را با سخن عقیدتی و سیاسی و... پیش می‌کشند.

۲ـ نیمایی‌های وابسته به قدرت که به‌رغم همسازی بعضی‌شان با رفتارهای شعری امروز، بخش عمدهٔ تبلیغات سیاسی ـ ادبی را در اختیار دارند. نشریه‌های

پرتیراژ و مرتب، امکانات ارتباطی و نشر و رسانه‌های گروهی در خدمت‌شان است. از لحاظ صنفی خود را رقیب شاعران «بیرونی» می‌دانند و از هر امکانی سود می‌برند تا خود را حفظ کنند. بدین ترتیب در عین اختلاف با گروه اول، بر سر حذف نمایندگان شعر معاصر با آن‌ها هماهنگ و همراه‌اند.

۳ـ شاعرانی که اساساً در حاشیهٔ شعر نیمایی تاکنون به حضور خود ادامه می‌داده‌اند. اینان در حقیقت از کل گرایش نیمایی تنها کوتاهی و بلندی مصراع‌ها را دریافته‌اند. البته بخش قابل‌توجهی از مخاطبان شعر نیز، به‌ویژه در حوزه‌های رمانتیک و احساساتی زبان، طرفدار و خواهان آثار آن‌ها هستند. به‌طوری که کتاب یکی از اینان گاه به چاپ دهم هم می‌رسد، در حالی که کتاب یک شاعر برجستهٔ نیمایی یا نونیمایی و... در چاپ اولش هم خوب توزیع نمی‌شود.

۴ـ سنتی‌های نیمایی که خود چند بخشند. بعضی با حفظ سنت نیمایی، دیگران را برنمی‌تابند. بعضی از اول هم جریانی بینابین و میانه‌رو بوده‌اند، که مثلاً سنت نیمایی را هم با سنت ادبی کهن توجیه و تفهیم می‌کرده‌اند. اینان خود را تنها معیار خوب‌وبد شعرمعاصر می‌شناسند. و هرحرکت متفاوتی را نفی‌می‌کرده‌اندومی‌کنند.

۵ـ گروه شاعران و مخاطبانی که به غیرسیاسی بودن مفتخرند. و خود را از قدیم فارغ از درگیری با موقعیت می‌دانند. اخیراً هم با توجه به بحران تفکر و الگوهای فکری در سطح ملی و جهانی و کوشش‌هایی که در جهت غیرسیاسی شدن جامعه و تفکر امروز صورت می‌گیرد، و نیز احتمالاً با عنایت به برخی از مباحث مربوط به شاخهٔ نفی‌گرای پُست‌مدرنیسم، فکر می‌کنند تیر به هدف خورده است، و حقانیت حضورشان اثبات شده است. از اینرو با امکانات ارتباطی خود در چند نشریه به جولان می‌پردازند. اینان که به اصطلاح گمان می‌کنند به گاو و گوسفند کسی کاری ندارند، خود را در کمال آرامش از مبارزهٔ نویسندگان ایرانی برای آزادی اندیشه و بیان نیز کنار نگه می‌دارند. و فکر می‌کنند سانسور به آن‌ها ارتباطی ندارد. البته آثار این گروه باید دقیق‌تر مورد ارزیابی قرار گیرد. به‌ویژه که

چند چهرهٔ قابل‌اعتنا و باسابقه هم در میان‌شان هست که می‌شود گفت زیبایی‌شناسی ویژه‌ای ارائه کرده‌اند. مطالعه دربارهٔ اینان از این بابت نیز اهمیت دارد که از جوانب مختلف سعی می‌شود به عنوان مراجع ذهنی جامعه و نمایندگان اصلی ادبیات امروز معرفی شوند.

۶ـ گروهی که همچنان تلقی‌شان از شعر، همان شعر سیاسی دههٔ پنجاه، به ویژه صورت عمومی و سیاست‌زدهٔ آن است. اینان انتظارات خود را عمدتاً در معنا و پیام شعر متمرکز می‌بینند. در این گرایش که از لحاظ زبان نسبتاً محافظه‌کارانه است، حرکت‌های دیگر شعری اخیر تقریباً غیرسیاسی تصور می‌شود. از آن‌جا که شعر امروز را عمدتاً پاسخی برای تحلیل‌های سیاسی خود نمی‌دانند، فکر می‌کنند همه، سنگرها را خالی کرده‌اند.

باری از این مجموعهٔ فشار ادبی که به اصطلاح مربوط به خود اهل بخیه است بگذریم، می‌رسیم به مشکلات عام‌تر. مشکلات و موانعی که در زمینهٔ اجتماعی و اقتصادی و سیاسی بر سر راه شعر امروز است، و البته با برخی از گروه‌های ادبی یادشده نیز مرتبط و مربوط است.

پیش از همه باید از فرهنگ حذف و سیاست سانسور یاد کرد. سالهاست که حذف فرهنگی از جمله حذف نویسندگان در عرصه‌های مختلف صورت می‌گیرد. نویسندگان مستقل از ذهن و حافظهٔ جامعه دور رانده می‌شوند، و در تنگناهای گوناگون گرفتارند. این حرکت حذفی در راستای کلی دفع و نفی روشنفکران است که خود حکایت درازی دارد و جای دیگر به آن پرداخته‌ام که متأسفانه تاکنون سه نشریه از چاپ آن استنکاف کرده‌اند، گرچه در آغاز خودشان مطلب را تقاضا کرده بودند. سانسور و مکانیسم‌های سانسور و خودسانسوری ارادی و غیرارادی خود داستانی نه تازه است، و شرح جداگانه می‌طلبد.

در این میان فشارهای سرمایه‌ای در جهت همین حذف و سانسور، امری است که توضیح مختصری لازم دارد. «عقلانیت اقتصادی» که ترجیع‌بند افتخارآمیز

ایدئولوژی لیبرالی است و به اصطلاح بنا بر «نظم نوین» در حال شلتاق است، صاحبان سرمایه‌های انتشاراتی را از چاپ شعری که از همه سو در منگنه است می‌گریزاند. ناشران پشتوانهٔ مادی خود را از شعر دریغ می‌کنند. هم‌اکنون نزدیک به تمام ناشران از چاپ شعر طفره می‌روند. هم‌اکنون بیش از سه چهارم کتاب‌های شعر چاپ‌شده از آنِ جوانانی است که پولی تهیه می‌کنند و کتاب‌شان را به ناشری می‌سپرند. تازه ناشر نسبت به توزیع همین کتاب‌ها هم بی‌اعتناست. گاه همین شاعران جوان می‌گویند که کتاب‌فروشی‌ها حتی حاضر نیستند کتاب‌ها را به طور امانی هم روی پیشخوان‌شان بگذارند.

ضمناً بد نیست اشاره کنم که تا دو سه سال پیش، کتابی که به ادارهٔ صدور مجوز می‌رفت، اول به طور کامل چاپ می‌شد. و بعد جرح و تعدیل صورت می‌گرفت، که البته این به زیان ناشران بود. اما حسنی که داشت این بود که دو نیرو مدافع و حامی کتاب بود و مقاومت می‌کرد. یکی نیروی نویسنده و دیگری نیروی سرمایهٔ ناشر. اما با شیوه ای که ناشران اتخاذ کردند، نیروی سرمایه از پشت سر نویسنده‌وکتاب برداشته‌شد. یعنی‌فقط نسخهٔ تایپ‌شده و گاه حتی دست‌نویس‌کتاب به‌ادارهٔ مربوطه‌رفت؛ پس‌نویسنده ماند تنها، و سرمایه‌خودرا از مخمصه‌نجات‌داد.

به هر حال در سه چهار سال اخیر شاید ده کتاب شعر هم به سرمایهٔ ناشران منتشر نشده باشد. البته ازکتاب‌های چند تن چون مشیری، سپهری، شاملو، فرخزاد و اخوان و یکی دو تن فروتر از مشیری که بگذریم، نشر کتاب‌های دیگران همچنان با مانع ناشران روبروست. پیداست که صرف هزینه در مورد شعری که بازده فوری مالی ندارد، با عقلانیت اقتصادی نمی‌خواند. ضمن این که در ایران عقلانیت اقتصادی همان تعبیری را ندارد که در سرمایه‌داری دارد. وگرنه شاید ناشران توجه می‌کردند که به هر حال کالای تجاری‌شان فرهنگ است. اکنون در جامعهٔ ما سرمایه‌های مالی دلال در پی سود زیاد و فوری‌اند. هم زیاد می‌خواهند و هم زود می‌خواهند. به همین سبب اولاً تولید کتاب تحت‌الشعاع زد و بندها و بده

بستان‌های دلالی در عرصهٔ کاغذ و بازار آزاد و... است؛ ثانیاً کتابی به چاپ سپرده می‌شود که فروش سریع و خوانندهٔ زیاد داشته باشد. مثل سینوهه، خاطرات پدر تاجدار، کتاب‌های دانیل استیل و سیدنی شلدون‌های وطنی و ده‌ها بیوگرافی و خاطره‌نگاری از هر کسی که به هر صورتی فکر کرده دربارهٔ دورهٔ گذشته حرف مهمی داشته است. عقل سرمایهٔ دلال خوب می‌داند که چاپ یک کتاب و دو سه سال به انتظار سود ده‌بیست درصدی نشستن عمل خبط و پرتی است. برای پول‌داران تازه‌به دوران رسیده‌ای هم که پولشان همه چیز می‌فهمد به جز فرهنگ، می‌توان کتاب‌های لوکس و رنگین و مصور چاپ کرد که این روزها در ایران رونقی گرفته است. هم برای دکور و هم برای کادو.

اما از نظر وسایل ارتباطی و انعکاسی و تبلیغی نیز هیچ چیز در اختیار شعر معاصر نیست. در حالی که طرف‌های مقابل آن از هر امکانی بهره‌ورند. از کتاب‌های درسی تا رادیو و تلویزیون، شب شعر و عصر شعر و... و روزنامه‌های پرتیراژ و نشریه‌های گوناگون، همه و همه در جهت طرح و معرفی آنهاست.

در چنین وضعیتی به راستی شعر امروز جان‌سختی می‌کند، و با پوست‌کلفتی نه تنها مقاومت می‌ورزد، که به نوزایی هم ادامه می‌دهد. تنها انتظاری هم که دارد این است که از زاویهٔ حضور و هویت‌اش دیده شود. پس من هم با طرح این موقعیت به طرح هویت و نیروهای درونی آن می‌پردازم.

* * *

انقلاب به اعتباری پرده‌برداری برای ورود به صحنه‌ای بود که مکاشفه باید در آن صورت می‌گرفت. اختلاف‌ها، تناقض‌ها، تنوع، تفاوت‌ها، تضادها، نمودهای عریان‌شده در انقلاب و ایجادشده پس از انقلاب، پیچیدگی و تودرتویی و ناسازی و نامتوازنی و ناهماهنگی و ناهمزمانی فرهنگی، و کلاً جنبه‌ها و ابعاد مختلف بحران موجود، چشمی دیگر برای دیدن و زبانی دیگر برای گفتن می‌طلبید. شکل‌های متناسب با حقایق جدید باید کشف می‌شد.

من فضای پیش از انقلاب و پس از آن را در بحث «چشم مرکب» تصویر کرده‌ام. پس در این جا فقط اشاره می‌کنم که شعر هم مثل اندیشه باید به مواجهه با تمام وجوه حقیقت ما می‌پرداخت؛ حقیقتی که از پیش بودیم و تا انقلاب به درستی از آن مطلع نبودیم؛ و حقیقتی که پس از انقلاب بر مجموعهٔ گذشته افزوده شد. شعر نمی‌توانست تنها با بخشی از این مجموعه و کلیت درگیر باشد. کوچک و بزرگ کردن بخش‌هایی از حقیقت، همواره کار مصلحت و سیاست بوده است. نه کار خلاقیت و فرهنگ. این که شعر و هنر سانسور را برنمی‌تابد برای این است که مانع ارتباط آن با کل حقیقت است.

شاعر باید از همه سو و در همه سو ببیند. در فضای فوران‌یافتهٔ بغرنج و تودرتو باید با چشم مرکب بنگرد. ضرورت غور و غوص در عمق و گسترهٔ این ناشناختگی به ناگزیری خود شعر است. وقتی بحران درمی‌گیرد، اولین معنایش این است که چیزی هست که نمی‌تواند بر قرار خود بماند. چیزی هست که می‌خواهد یا باید جایگزین شود. چیزی هست که معلق است و نمی‌داند باید چه شود. بحران در قدر و قوارهٔ ملی خود ما کم بود که بحران جهانی هم بر آن آوار شد. این مسائل آنقدر قدرت داشت که سنخ زبان را متفاوت کند.

یکی از اختلاف‌های اساسی میان دو فضای پیش و پس از انقلاب این است که در آن ایام اندیشه و به‌ویژه اندیشهٔ سیاسی دچار بحران نبود. مشخص و معین عمل می‌کرد (فعلاً به خوب و بد و محدودیت و وسعت‌اش کاری ندارم). پس کاراکتر بحران هم بر شعر آن روز، که اساساً حماسی ـ سیاسی بود، مسلط نبود. اما امروز اندیشه خود گرفتار است. ذهن دچار بحران است. کسی به درستی نمی‌داند چی به کجاست. از بابت همین یک عامل هم که به قضایا بنگریم، درمی‌یابیم که مسأله و دشواری‌هایش با گذشته بسیار فرق می‌کند.

ذهن و زبان ما تجربهٔ شکست و تجربهٔ حماسه را می‌شناخت. اما تجربهٔ پس از انقلاب و عریان‌شدن ذات ما در انقلاب، برای جامعه دور از انتظار بود. البته

آنهایی که به شیوهٔ قدیم و برقرار گذشته بودند، خیلی زود به همان اندیشه و زبان قدیم رجوع کردند. نتوانستند تفاوت دوره‌ها و موقعیت‌ها و ساخت‌ها را دریابند. همچنان که در اندیشهٔ سیاسی نیز بر همان روال قدیم رفتند و می‌روند.

انقلاب نوعی ساخت‌زدائی است. اما ساخت فرهنگی ما که همهٔ ساخت‌ها، از جمله ساخت سیاسی و ساخت تفکر، بر آن مبتنی است، بسیار سخت و ریشه‌دار است. بر ساخت‌های شکسته در سطح نیز تأثیر ترمیم کننده یا جایگزین کننده می‌گذارد. یعنی ساخت فرهنگی ما یک بنیاد مقاومت‌کننده‌است که همچنان خود را در اجزای کوچک و بزرگ خود نمودار می‌کند. از این رو در انقلاب و پس از انقلاب دریافتیم که مقابلهٔ اصلی ما با یک نظام و ساخت دیرینهٔ تاریخی است که عین ساخت و نظام درونی خود ما است. درون ما و بیرون جامعه، عرصهٔ حضور فرهنگی واحد است. درون و بیرون یک واحد تجزیه‌ناپذیرند. دریافتیم که به رغم اختلاف و تضاد با برخی از مشخصات و مختصات سیاسی ـ اجتماعی این فرهنگ و به‌رغم اقدام برای فاصله‌گیری از آن یا نفی آن، درون‌مان با همان مختصات و مشخصات ساخته شده است و عمل می‌کند. یعنی دریافتیم که چه شعرها و شاعرانی که، به رغم آرمان مدرن، گفتارهایی سنتی از زبان‌شان می‌تراود. به رغم طرح دموکراسی، بعضاً دیکتاتورمآبانه عمل می‌کنند. به‌رغم مخالفت با حضور مستبد، خودگاه گرفتار روش‌ها و ارزش‌های استبدادی نیز هستند. به رغم گرایش به‌واژه‌های‌جدید، آن‌ها را بارها در بافت و سنخ و ساخت زبانی‌سنتی به کار می‌برند.

این دریافت اگرچه خود یکی از نقاط عطف مهم دوران ماست، تازه خود نقطهٔ آغاز است. نقطهٔ آغازی که گرایش «تأمل» را پدید می‌آورد. از همین جا هم هست که شعر راه خود را عوض می‌کند. یعنی اگر سیاست نتوانست ساخت‌زدایی را در بنیادهای فرهنگ ادامه دهد، شعر درست به همین شکستن و زدودن ساخت‌های فرهنگی گرایید.

عادت‌شکنی در شعر، در چنین حالتی، با فاصله‌گیری از ساخت‌های مستقر

درونی و بیرونی، یا ساخت‌هایی که استقرار مجددشان در حال تحمیل است، آغاز می‌شود. این فاصله گیری از ساخت‌های معهود، به‌ویژه ساخت استبدادی فرهنگ، نشانهٔ تردید عمیقی است که بر مفاهیم کلاسیک حقیقت، واقعیت، معنا، شناخت و زبان ما افکنده شده است؛ و به «تأمل» راه می‌برد.

این فاصله گیری که در بحث از تمهیدات زبان تأمل نیز بدان خواهم پرداخت، تبلور نفی ساخت‌های زبانی سنتی، و به تعبیری استبدادی، و اثبات ساخت‌های زبانی مدرن، و به تعبیری دموکراتیک است. زبان شعر می‌خواهد به طور سازمان‌یافته‌ای زبان متداول و مستقر را در هم بریزد. نحوهٔ تنظیم اجزای شعر را بر هم بزند. یعنی از آن‌ها آشنایی‌زدایی کند. البته این به معنای غیرمعمول سخن‌گفتن صرف نیست. بلکه غرض دستیابی به نظام ویژه‌ای از اجزای زبانی است که نمی‌تواند مطابق نظام مستقر پیشین باشد. زبان شعر در کاربرد جدید اجزای خود، تقویت، فشرده، موجز، تحریف، برگزیده و واژگونه می‌شود. چنین نظامی طبعاً از مجموعه و اجزای هماهنگی پدید می‌آید که زبان‌شناسان «تمهیدات» (devices) می‌نامند. یعنی اجزایی مرتبط با یکدیگر، و دارای نقش‌هایی درون کل نظام متن. این تمهیدات عبارتند از:

۱ـ گروه نحو زبان. در این مورد فاصله گیری از ساخت‌های خطابی و هیجانی و تک‌معنایی را باید مطرح کنم.

۲ـ گروه تصویر. در این مورد از فاصله گذاری و فضاسازی و تصویرهای مطَبّق می‌توانم سخن بگویم.

۳ـ گروه صدا (آهنگ، وزن، قافیه). در این باره از موزونیت لابیرنتی بحث خواهم کرد.

پیداست که این سه گروه، در حقیقت سه وجه از نمودهای زبانی‌اند.

اولاً این‌ها هرگز از هم جدا نیستند. ثانیاً رابطه‌ای دیالکتیکی میان آن‌ها برقرار است. ضمناً بررسی زبان شعر؛ فقط یک بررسی تجزیه گرای زبان‌شناختی

نیست. بلکه بررسی زیبایی‌شناختی آن است. پس هرگونه تجزیهٔ شعر به آحاد مجزا از هم بی‌معنی است. فصل مشترک این حضور سه‌گانهٔ یگانه، همان تأثیر غریبه‌کننده و آشنایی‌زداینده است. بر این فصل مشترک است که هنجار زبان شعر تغییر می‌یابد. چنانچه هر یک از این تمهیدات به شیوهٔ مرسوم و بر روال فرهنگ مسلط به‌کار آید، ساخت اثر به رنگ زبان معمول و مسلط در می‌آید.

لازم به یادآوری است که نیما کوشید هنجار معمول را تغییر دهد. اما در دوران آمیختگی ارزش‌های سنتی و مدرن، هنجار سنت از بسیاری جهات تأثیر بازدارنده و حتی تحریف‌کننده‌ای بر بخش‌هایی از شعر نیمایی گذاشت، که سبب شد مسیر شعر نیمایی با زاویه‌های مختلفی پیموده شود. بسیاری از کسانی که در جهت حرکت جدید قرار گرفتند، با درصدهای زیاد یا کم، هنوز تابع رفتارها و گفتارها و پندارهای نهادی‌شده بودند، که طبعاً بر شعرشان پرتو می‌افکند. اینان صورت‌های التقاطی و آمیخته‌ای پدید آوردند که گاه به سنت نزدیک‌تر بود تا به شعر نو. به همین سبب پس از پنجاه سال هنوز هم روش‌ها و گرایش‌های محافظه‌کارانه و میانه‌روانهٔ التقاطی، در همسازی با عادات زبان برقرار است. جالب توجه است که اکنون بازگشت به سنت‌های زبانی شعر با گستردگی بیشتری صورت می‌گیرد، وگاه چندان قدرت‌مند است که حتی شاعران سنت نیمایی را هم از تأثیر خود برکنار نداشته است. در نتیجه هر از گاه با این مدعای کاملاً محافظه‌کارانه، که مهم حرف نو است نه قالب، به بیان‌های قصیده‌ای و غزلی و مثنوی و رباعی و غیره باز می‌گردند.

* * *

باری آنچه را «ساخت تأمل» می‌نامم، اکنون در سه وجه از این فاصله‌گیری و ساخت‌شکنی مطرح می‌کنم. و برای هر یک از سه گروه تمهیدات، یعنی نحو و صدا و تصویر، یک ساخت قدیم و جدید را توضیح می‌دهم:

۱ـ ساخت‌های خطابی: آرایش و جمله‌بندی زبان به شیوهٔ پیشین، یک تشخص

ویژه پیدا می‌کرد که من با یک تعبیر بسیار کلی، آن را ساخت خطابی می‌نامم. این ساخت یک مشخصهٔ فرهنگی و تیپولوژیک است در کاربرد سنتی ذهن و زبان، یا طرز نهادی‌شدهٔ گفتار. آن رابطهٔ شبان ـ رمگی مأنوس و معمول، خواه ناخواه و ناخودآگاهانه تأثیر سنگینی بر رفتارهای زبانی شعر خطابی ما می‌نهاده است. شیوهٔ شبانی معهود خود به‌خود در برخوردبا رمه، از پایگاه رهبری‌طلبی و خودرهبرانگاری دانای کل عمل می‌کرده است. پس بیان هم به نوعی «چوبدست» هدایت بدل می‌شده است. هم ادات خطاب، هم ترکیبات خطابی، هم تأکیدات زنهاری و هشداری کلام و غیره، ساختی پدید می‌آورده است که از مایهٔ چوبدست بی‌بهره نبوده است. نمود منظوم و منشور این خصلت و عارضهٔ دیرینه، در نوشته‌ها و گفتار کسانی که خیال می‌کنند قیّم مردمند، و متأسفانه به داشتن چنین لحن و لهجه‌ای هم مفتخر و مباهی‌اند، بسیار مشهود است. زیرا ساخت فرهنگ ما بر این استبداد استوار بوده است. زبان مستبد ریشه در فرهنگ استبدادی دارد. زبان پدرسالارانهٔ مردسالارانه نمی‌تواند امر و نهی نکند. نمی‌تواند نترساند. نمی‌تواند تهدید و تنبیه و تحقیر نکند. تبشیر و انذار بخشی از ادبیات خطابی امروز روی دیگر سکهٔ پند و اندرز اخلاقی در ادب کهن است. یک سویش نفی و رد و طرد است. و یک سویش پذیرش پیروان. در عمق دلسوزی هم آمریت دارد. زبان پدرسالار زبان شفقت آمرانه است. تا بنیاد پدرسالاری یا همان «شبان ـ رمگی» برقرار باشد، گفتار و پندار و کردارش هم ساری و جاری است. پدرخوانده‌های سیاسی، پدرخوانده‌های اخلاقی، پدرخوانده‌های عقیدتی، پدرخوانده‌های عادات و رسوم اجتماعی، پدرخوانده‌های زبانی و غیره بر همین مبنا تداوم یافته‌اند.

ساخت بیانی مستبد، یعنی ساختی که با دیگران فقط از بالا حرف می‌زند. بسیار پرطنطنه و دهان‌پرکن و درشت و غلاظ و شداد سخن می‌گوید. یا فرمان می‌دهد یا نصیحت‌می‌کند. خود را به‌رخ می‌کشد. یا در پی تلقین و تهییج مخاطب است. لازم

نکرده است که کسی در فرمان تأمل کند. مثل ارتش که «چرا» ندارد.

فرهنگی که از بنیاد نمی‌تواند گفتگو کند، مدام سخنرانی می‌کند، خواه در حد خانه و خانواده و محیط کار و محله و شهر، و خواه در حدود کل جامعه و یا کل بشریت. چه در سیاست، چه در اخلاق، چه در ادبیات، و چه در عرفان و فلسفه. حامل حقیقت مطلق، یعنی کسی که اولین بروز ذهنی و زبانی‌اش نفی دیگری است. «دیگران» چه مرد و چه زن، غالباً کسانی‌اند جدا از گوینده. در آن پایین‌هایند. حتی هنگامی که سخن از عشق به آنان در میان باشد. چون مصلحت آنان ارجح است، و مصلحت‌شان را هم خود گوینده می‌شناسد و بس، و خود نمی‌توانند خیر خود را تشخیص دهند، پس باید راهشان برد. دیکتاتوری صالح اگرچه واکنشی دلسوزانه برای اصلاح امور مردم است، برخاسته از ذات استبداد هم هست. مردم را باید به زور هم که شده به بهشت یا مدینهٔ فاضله یا آرمان شهر برد. با زور هم که شده باید آزادی را برقرار کرد. معلوم است که اولین قربانی این توهم، خود آزادی است. تجربه‌های تاریخی خود ما و دیگر ملل نظیر ما، این معنا را به خوبی آشکار کرده است. بقایای حضور بیان‌های خطابی مستبدانه در شعر نو خودمان بهترین سند و گواه این امر است.

روی دیگر سکهٔ خطاب، مدیحه است. بیان در این روی قضیه، کاراکتر خطابی خود را در مدح و وصف و سپاس و ستایش مشخص می‌کند. نیمی از ادبیات ما دچار چنین حالتی است. اگر مجموع ساخت‌های خطابی و عتابی و ساخت‌های مدیحه و ستایش را جدا کنیم، خواهیم فهمید که از ادبیات‌مان چه بر جای می‌ماند. به نظر من بخش قابل‌توجهی از کاراکتر ترکیب‌سازی در زبان شعری ما معلول همین ساخت‌هاست. پیداست که مقصود من از ساخت‌های مدیحه، فقط آن وجه خاص مربوط به فرمانروایان گذشته نیست. بلکه نفس زبان مدیحه است که در هر موضوع و مضمون و ترکیب‌بندی و دستگاه استعاره و تشبیه و... نیز ساری و جاری است. هم برای معشوق به کار می‌رود، هم برای حاکم. هم برای خدا به کار می‌رود،

هم برای قهرمانان و بزرگان. هم برای بهار و خزان و طبیعت و جهان، هم بـرای صلح و جنگ، هم برای شهادت، هم برای مرگ، هم برای زندگی.

یک سمت این بیان‌ها و تمهیدات تحکم‌آمیز و خطابی، تـهدید و تـحقیر و تنبیه، و یا ستایش و بزرگداشت و تعریف و تـوصیف است، آن هـم از پـایگاه عظمت و شأن برتر؛ و یک سمت آن زبونی و خواری و خاکساری و تـعلیق و دریوزه است، از موقعیت فرودستی و بینوایی و ناچیزی و... متأسفانه در بیشتر این ساخت‌های زبانی، حتی عشق هم تابع ترس است. و نشان می‌دهد که تلاش عرفای ما برای این که عشق را جایگزین ترس کنند، در متن این فرهنگ و زبان، نتیجه‌ای عمومی به بار نیاورده است.

همین معنا را در وضعیت مردسالارانه و پدرسالارانهٔ اجتماعی‌مان هم می‌توان باز جست. این همه انشای توجیهی که در نعت زن می‌خوانیم، و این همه ادبیات یک‌سویه، این همه زبان‌بازی ریاکارانه و مردانه، با القای بالاترین حد احترام برای زندگی زن، آن هم بدین بهانه که او را به تربیت فرزند گمارده‌ایم، نشان و دلیل گرفتاری و رودربایستی ما در برابر حقوق زن است. جالب توجه است که حتی در زبان نویسندگان زن نیز گاه سیطرهٔ این ساخت‌های مردانه و پدرانه دیده می‌شود. هم در شعر و هم در داستان. گاهی هم در تحقیقات.

ساخت استبدادی آدمی را به همشکلی و یکنواختی و یکنوایی فرامی‌خواند و فردیت او را نفی می‌کند. برای این دعوت هم از ساخت‌های معهود متناسب خود یاری می‌گیرد. مثلاً مردم، معمولاً به کسی گوش می‌دهند که صدایش رساتر باشد. یا چنان باشد که انگار همهٔ حق در او است. از این رو ارباب خطاب گاه چـنان قرص و محکم دروغ می‌گویند که هیچ کس احتمال دروغ ندهد. آدم گاهی راست را هم به محکمی آن‌ها نمی‌تواند بگوید. چنین بیانی خواه ناخواه لفاظ، مـؤکد، عبوس، پرگو و پرچانه می‌شود. صادرکنندهٔ جملات قصار است. تأکید و تکیه‌اش همه اساساً بر هیجان و عصب است. بر احساس و خودانگیختگی است. مبتنی بر

استعداد پذیرش و پیروی مخاطب است. فرهنگ گذشتهٔ ما، و نیز شعر خطابی ما، نمونه‌های بسیار از این گونه لفظ‌پردازی‌های مؤکد، و بیان‌های خودمحورانه و از بالا و... ارائه می‌دهد. به نظر من بد نیست که کسی طرز برخورد با ضمیر «من» را در شعر معاصر و نیمایی هم تحقیق کند، تا معلوم شود چگونه ناخودآگاهانه از چنین فرهنگی متأثر بوده است. مثلاً نگاه کنید به «مؤخرهٔ»ی از این اوستا، کتاب زنده‌یاد اخوان. ما همیشه مانند مرادان برای مریدان، پیش‌کسوتان برای پس‌کسوتان، پدران برای فرزندان، استادان برای شاگردان، پیران برای جوانان، رهبران برای پیروان صحبت می‌کرده‌ایم. این خیلی عجیب نیست اگر که هم‌اکنون پس از پنجاه سال رواج شعر نیمایی، پروین اعتصامی در رأس پند و اندرز منظوم قرار می‌گیرد. عجب این است که در بخشی از شعر پیرو نیما هم دریابیم که چقدر از این سنت پدر ـ مرد ـ شبان سالاری متبلور بوده است.

لفظ‌پردازی‌ها و خطاب و عتاب ما، با ناتوانی‌مان در گفتگو، مناظره و پژوهش، و عدم رعایت حق و رأی و حرف دیگری متناظر است. در حقیقت ریشه‌های علاقهٔ ما را به خطاب و خطابه، واژه‌های دهان‌پرکن، جملات قصار، بیان‌های هیجانی و خطابی، باید در فقدان تجربهٔ دموکراتیک باز جست.

وقتی چنین عوارضی بدین گستردگی و دیرینگی هست، پس نوآوری خواه ناخواه در فاصله گرفتن از آن‌ها و شکستن ساخت آن‌هاست. پس کاربرد خطاب، از جمله ادات خطابی، هم در مضمون و هم در جمله، به‌گونه‌ای قابل تأمل، با نوع کاربرد آن در شعر پیش از انقلاب دارد فرق می‌کند. یا خطاب به عمق زبان فرو می‌رود، یا خطاب وجود ندارد.

زمانی «ییتس» گفته بود خطابه، زبان جدال ماست با دیگران، اما شعر نام جدال ماست با خود. به نظر من امروز چنین اتفاقی دارد می‌افتد. بحران رشد ما بحرانِ درافتادن با خویشتنی است که عمر و ریشهٔ دو سه هزار ساله دارد. شعر امروز می‌خواهد بر ساخت‌هایی که به وفور دیده می‌شده است و می‌شود، در عمق و نهاد

بشورد. زیرا می‌خواهد خود و دیگری را که بازپیچیده در «خود» است مخاطب خویشتن سازد. دیگری را تنها به‌گونهٔ خویشتن، و گرفتار یا درگیر چون «خویش» در یک هزارتوی دردآمیز و مبتلا باز یابد. می‌کوشد در همان موقعیت برابر، و به تساوی با شأن و حضور و قدرت و حق خود به او بنگرد. جای خود و دیگری را در عمق با هم عوض کند. در عمق فرهنگ به نجوا و گفتگو پردازد. در اعماق خویشتن، رابطهٔ دیرینهٔ شبان ـ رمگی را وانهد، و بشکند. از ساخت استبدادی به درک حضور دیگری برسد. تنها همان فاصله‌ای را که خود با سخن دارد، برای دیگری یا خواننده نیز در نظر گیرد یا بپسندد. در چنین موقعیتی دیگر آدم بر سر کسی هوار نمی‌کشد. خود را جدا نمی‌انگارد. فقط گناه دیگران را نمی‌بیند. همهٔ کاسه‌کوزه‌ها را تنها سر دیگری نمی‌شکند. دیگری را در آن پایین مورد خطاب و عتاب قرار نمی‌دهد. از موضع خود مطلق، دیگری را به عمل و یا به گفتار نمی‌خواند. به صراحت یا در لفافه نیز نمی‌گوید آهای رمگان و کوچکان و پیروان و حتی هم‌رزمان و مردمی که سخت نیازمند راهنمایی هستید! با شما هستم! آمده‌ام این جا و آن جایتان را اصلاح کنم. حالم هم از همه چیزتان به هم می‌خورد. حواستان را جمع کنید. و آنچه را من می‌بینم ببینید تا رستگار شوید. باور کنید در بسیاری از نوشته‌ها و گفتارهای همین چهار دهه نیز می‌توان بدتر از این‌گونه بیان‌ها را هم، خواند و دید. هم‌اکنون در بخش قابل‌توجهی از جامعهٔ ما چنین وضعی برقرار است. به همین سبب نیز شعر امروز از آن فاصله می‌گیرد، تا به گفت‌وشنید در اعماق برسد. پس زبان به مهربان‌شدن می‌گراید. به فروتن شدن می‌گراید. ساخت‌های زبانی، برآمدِ معرفت مشترک درونی می‌شود. از احساسات و هیجان‌زدگی و عصب فاصله می‌گیرد. انس و الفت و شفقت را در رابطه‌گیری برابر می‌جوید. همدلی را در عمق نشانه می‌رود.

این را هم بگوییم که آن گرایش‌هایی که صرفاً به برخوردهای عاطفی و هیجانی و ساده و خودانگیختگی مخاطب دل بسته‌اند، در بطن خود پیروطلب‌اند. چنین

گرایشی انسان‌ها را در تجربه و استعداد و آموزه‌های آگاهانه، در تأمل و درنگ، در اندیشیدن و باریک‌شدن در امور نمی‌نگرد. با تفکر انتقادی میانه‌ای ندارد. تبلیغ و تلقین و تهییج را پیش چشم دارد. فکر نمی‌کند که خواننده هم شاید مطلبی بداند. یا همه چیز را مکرر و مؤکد توضیح می‌دهد و جای خالی برای کشف خوانندهٔ شعر باقی نمی‌گذارد؛ یا به لُبّ کلام و تک‌معنایی اثر اهمیت می‌دهد، و پیام و معنای یک اثر زیبایی‌شناختی را ملاک مخاطب می‌شناساند. اما مبنای ساخت تأمل بر فاصله گذاری است.

ساخت خطاب و هیجان معمولاً تک‌معنایی و تک‌بُعدی است. همان طور که خطاب تک‌معنایی است، یا زبان سیاست و تبلیغ سیاسی تک‌معنایی است، اندیشه‌های هیجانی یا خرد احساساتی و تلقینی هم تک‌بُعدی‌اند. اما زبان تأمل خواه ناخواه چندمعنایی است. تأمل در گره‌ها صورت می‌گیرد. در حضورهای چندساحتی نامتقارن رخ می‌دهد. به همین سبب هم به زبان شعر نزدیک‌تر است. به قول پل ریکور «شعر زبانی است چندآوایی که در برابر تک‌آوایی زبان علم و سیاست قرار دارد». زیرا «رسالت شعر آن است که واژگان بیشترین معناها را بیابند، و نه کمترین معانی را». رفتن به جایی ژرف‌تر از سطح زبان، و غوص در حضورهای چندساحتی، ناگزیری شعر تأمل است؛ چون با زبان یکسان و تک‌آوای سنتی در تعارض است. بر آن می‌شورد. این حرکت شاید خود یکی از علل پیچیده‌تر شدن ساخت‌ها و فضای شعر باشد.

در این فضاست که پیچیدگی بحران درون، در رفتاری که از پدیده‌های بیرون طلب شده است، بازگشوده می‌شود. هر کلمه تنها نشانه‌ای می‌شود به این پیچیدگی کلی یا کلیت پیچیده. این گونه فضاسازی به انبوه کردن اشیاء برای ترسیم واقعیتی مجموع از همان اشیاء نمی‌پردازد. بلکه حرکت متقابل میان درون و بیرون را در راستای همان کلیت پیچیده به یک واحد بدل می‌کند. یعنی یک واحد تصویری را نشان می‌دهد که با شکستن واحدهای دیگر، یا با قرارگرفتن واحدهای دیگر برهم،

شکل را تکمیل می‌کند. همان طور که در نقاشی و فیلم و موسیقی نیز می‌توان آن را تشخیص داد.

فضایی که در آن قرار گرفته‌ایم یک فضای فشار همه جانبه است. در مرکز این حجم حضور هزاران شعاع درد فرود می‌آید و باز می‌گردد. هزاران هزار تأثر درهم و رنج درهم و اندوه درهم یکباره هجوم می‌آورد. تصویر این هجوم چگونه است؟ ما برای یک مرگ شیون می‌کنیم. برای چند مرگ هم طی چند زمان مختلف شیون می‌کنیم. طرز شیون‌مان با کیفیت و اهمیت مرگی که دور و نزدیک رخ داده است متجانس است. اما برای ده‌ها هزار مرگ در یک زمان کیفی فشرده و یکباره چه می‌کنیم؟ باز شیون می‌کنیم؟ فرق این شیون آخری با شیون‌های پیشین چیست؟ اگر صدای درون ما از لحاظ فیزیکی باز همین شیون باشد آیا خودِ درون هم در حجم و مقیاس همین واکنش متأثر شده است؟ آیا درون همهٔ آدم‌ها نیز به یکسان از چنین مرگ انبوه هزاران‌گانه متأثر می‌شود؟ روح بشر به قول ما مشهدی‌ها خیک ماستی نیست که انگشت تویش بزنی و جای انگشت به هم بیاید، و سوراخ ایجاد شده سر جایش برگردد. جای انگشت بلا و درد و مصیبت و رنج و این هزاران درد بی‌درمانِ چندین و چند دهه مگر ساده است که محو شود؟ درون ما اکنون جای چنده یا چندصدهزار انگشت بلا را حفظ کرده است؟ بلای همه‌جانبهٔ هزاران چهرهٔ هزاران‌گانه چه تجلی تصویری دارد؟ شعر تأمل باید همین تصویر را پیدا کند.

دنبالهٔ این موضوع مربوط است به بحث فاصله‌گذاری و موزونیت لایبرنتی که بحثی است فنی در نقد ادبی. از این رو در سخنرانی‌های عمومی که ویژهٔ بازخوانی کلی فرهنگمان بوده ارائه نشده است. امیدوارم در فرصت مناسب‌تری بتوانم آن را با شواهد و مثال‌های لازم به تفصیل مطرح کنم.*

---

*- : دریغا که این بحث حتی در تمهیدات سه‌گانهٔ «ساخت تأمل» نیز که سخن‌ران آن‌ها را «نحو و صدا و تصویر» می‌نامد و بر آن بوده است تا نمونه‌ای از ساخت قدیم و جدیدش را توضیح کند، ناتمام مانده است (ناشر).