جورِ دیگر باید دید

(سخنی در آسیب‌شناسیِ نقدِ شعر مدرن فارسی)

سعید رضوانی

در همه جای جهان، از ابتدای پیدایش ادبیّات مدرن، نقد ادبی، نه‌تنها به عنوان آینهٔ منعکس‌کنندهٔ حسن و عیب این ادبیّات نقشی ضروری ایفا کرده بلکه، در بسیاری موارد، خود در پیدایش جریان‌ها و سبک‌های آن بیش از هر عامل دیگر مؤثّر افتاده و، در مجموع، یکی از محرّک‌های اصلی تحوّل و تکامل آن بوده است. در کشور ما هم نقدِ ادبیّاتِ مدرنِ فارسی سنّتی به قدمت خودِ این ادبیّات دارد. نقدِ شعرِ مدرنِ فارسی، که چند و چون آن موضوع این مقاله است، از زمانی که نخستین نشانه‌های نوگرایی در شعر فارسی ظاهر شد تا امروز، پا به پای جریان‌های مدرنیستی این شعر گام برداشته و در تعیین مسیر حرکتشان تأثیری بسزا داشته است، به‌گونه‌ای که تاریخِ شعرِ مدرنِ فارسی از تاریخِ نقدِ آن جداشدنی نیست.

از این سابقه می‌توان نتیجه گرفت که شعر مدرن فارسی، مانند هر جریان هنریِ مدرنیستیِ دیگر، اگر بخواهد زنده و پویا باشد، نیاز به نقدی زنده و پویا دارد. پس، در کنار شعرِ مدرنِ فارسی، باید نقدِ آن را نیز بررسی کرد.

بررسی نقد شعر مدرن فارسی می‌تواند موردی و ناظر به نمونه‌های معیّن و مشخّص باشد. امّا، در کنار این بررسی موردی، بررسی کلّی به معنی بازنگریِ کارنامهٔ نقد شعر

مدرن فارسی و عملکرد آن ضرورت دارد. هدف این مقاله نمایان ساختن یکی از مشکلات کلّی نقد شعر مدرن فارسی یعنی سنجش آثار بدون تأمّل کافی و تنها بر اساس اصول یا «فرمول‌های» از پیش تعیین‌شده است. ناگفته پیداست که طرح این مشکلِ کلّی به معنای آن نیست که همهٔ آثار انتقادی دربارهٔ شعر مدرن فارسی دچار آن‌اند بلکه به این معنی است که آن خصوصیّتِ یک یا چند نقد منفرد نیست، بلکه خصلت مشترکِ شمارِ قابل ملاحظه‌ای از نقدهاست. به‌گونه‌ای که می‌توان آن را پدیده‌ای در خور مطالعهٔ جدّی در نقد شعر مدرن فارسی تلقّی کرد.

در حقیقت، در دسته‌ای از نقدهای شعر مدرن فارسی اصولی از پیش تعیین‌شده جای تفکّر را گرفته است. این اصول، که درستی آنها نیز مسلّم فرض می‌شود، نقش فرمول‌هایی را دارند که منتقدان می‌خواهند، با استفاده از آنها، بی‌آنکه زحمت تأمّل را بپذیرند، به حکمی صحیح در نقدِ آثار برسند. برای نشان دادن این مشکل، نمونه‌ای از این اصول یا فرمول‌ها را شاهد می‌آوریم و ارزش آن را در نقد شعر می‌سنجیم.

یکی از اصول که بسیاری از منتقدان شعر مدرن فارسی قضاوت خود را بر آن بنا می‌کنند اصل برتریِ آثاری است که در شعرِ مدرنِ ما به **شعر ساختاری** معروف شده‌اند و از آن، در نقدهای متعدّد، به عنوان اصل ثابت‌شده بی‌نیاز از اثبات و در نهایت به عنوان فرمولی برای سنجش آثارِ شعری استفاده می‌شود. ابتدا ببینیم مفهوم **ساختار** در نقد شعر مدرن فارسی چیست. این مفهوم در نوشته‌های منتقدان اسامیِ متفاوتی پیدا کرده و **ساختار** تنها یکی از آنهاست که رفته‌رفته تا حدودی اسامی دیگر را پس زده و کاربرد بیشتری یافته است.

برخی از منتقدان که شعر شعرای مدرن فارسی‌زبان را با معیار ساختار می‌سنجند، یا اصلاً زحمت تعریف این تعبیر را به خود نمی‌دهند یا آن را به حدّی گنگ و مبهم تعریف می‌کنند که نتیجهٔ محصّلی ندارد. یکی از این منتقدان منوچهر آتشی است. او، در مقالهٔ «حرف‌هایی دربارهٔ سپهری»، آن‌قدر الفاظ متفاوت برای مفهوم **ساختار** به کار می‌بَرَد که خواننده را کاملاً گیج می‌کند:

> مگر **تکنیک** ــ یا **ساختمان** شعری ــ یا **تشکّل** یا... ــ چیست که شاعری پس از ده‌ها سال شاعری نمی‌تواند بدان دسترسی داشته باشد؟ (آتشی، ص ۴۸)

این روحیّه، غیر از آشکار کردن و مشخّص ساختن خصلت معنائیِ شعر، تأثیر متقابل و هم‌زمان بر**ساختار** شعر و کاربرد واژگان و تصاویر و صناعات بدیعی و نحوهٔ به‌کارگیری‌شان دارد. (همان‌جا)

اینجاست که براهنی حق دارد بگوید شعر سپهری **ساختمان** ندارد یا فاقد **هارمونی** است. (همان، ص ۵۱)

و، در پایان، از این **تکنیک**، **ساختمان**، **تشکّل**، **ساختار** یا **هارمونی** تعریفی ارائه می‌کند که احتمالاً تنها خود او می‌تواند چیزی از آن بفهمد به این شرح:

ساختمان شعر، درواقع **فیگور** شعر است. و این فیگور حاصل تشکّل آرمانی و ناگهانی مادّه و معنا در زبان است. (همان‌جا)

شاید هیچ‌یک از منتقدان شعر مدرن فارسی به اندازهٔ رضا براهنی دربارهٔ ساختار و در توضیح مفهوم آن قلم نزده باشد. او نیز برای این مفهوم لفظ واحدی به‌کار نمی‌برد و تا اندازه‌ای خواننده را سر درگم می‌کند؛ مثلاً، در جایی، از **شکل ذهنی** سخن می‌گوید (براهنی۵، ص۷۳) و، در جای دیگر، از ترکیبِ **شکلِ درونی** (همو ۱، ص ۵۵۰). او این شکلِ ذهنی یا درونی را برایِ همهٔ شعرها قایل است و تنها از تفاوت آن در شعرها یاد می‌کند[1] و این نمودارِ دقّت بیشتر اوست در مقایسه با آتشی و کسان دیگری که از **شعرِ ساختاری** گفتگو می‌کنند و لفظ **ساختار** را در معنیِ **ساختارِ مطلوب** به‌کار می‌برند. تعریفی که در مقاله‌های براهنی از مفهوم **ساختار** به دست داده شد به مراتب روشن‌تر از تعریف آتشی است. به‌عنوان مثال، در مقالهٔ «شکل ذهنی در شعر» می‌خوانیم:

شکل ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیا و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. در جایی تصاویر می‌رویند و می‌بالند، از هم جدا می‌شوند، و یا درکنار هم حرکت می‌کنند و راه می‌سپرند و بالاخره در جایی نضج و اوج می‌پذیرند، به هم می‌پیوندند و ویژگی‌های ذهنی خود را ایجاد می‌کنند. [...] طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیا و احساس‌ها به شعر شکل ذهنی آن را می‌بخشد. (براهنی۵، ص ۷۳–۷۴)

---

۱) به سطرهای زیر از براهنی، که برای روشن کردن این نکته انتخاب شده‌اند، توجّه کنید: «در صدی نود و نه اشعار سپهری، تصاویر ــ مثل سازهای موسیقی ایرانی ــ به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند. البتّه همگی از یک منبع و ریشهٔ عاطفی و ذهنی اوّلیّه سرچشمه گرفته‌اند [...] ولی، از لحاظ شکل ذهنی، سازندهٔ جهانی یکپارچه که بر آن تشکّلی همه‌جانبه حاکم باشد نیستند» (براهنی۴، ص ۲۹۶)

منظور از این شکل ذهنی، محتوای شعر شاعر نیست، بلکه طرز حرکت محتواست و ارتباطی است که اشیا با یکدیگر در شعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی همان‌چیزی است که به یک شعر یا یکپارچگی می‌دهد و یا آن را از وحدت و استحکام ساقط می‌کند. (همان، ص ۷۴–۷۵)

و در مقالهٔ «دربارهٔ شعر»،

در شعر نیما وضعیّت کاملاً متفاوت است. ابتدا تصویری به‌وجود می‌آید و به‌دنبالش تصاویر مختلف دیگر. مجموع کلّ این تصاویر شکل درونی شعر نیما را می‌سازد. (براهنی ۲، ص ۵۸۹)

تا اینجا می‌توان دریافت که مقصود براهنی از **شکل ذهنی** یا **شکل درونی** مجموعهٔ تصاویر شعر و ارتباط این تصاویر با یکدیگر است. براهنی همچنین تصوّر خود را از اینکه شکل ذهنی یا درونی شعر چگونه باید باشد تشریح می‌کند؛ مثلاً در سطور زیر:

نادرپور با بهترین اشعارش ساختن تصاویر متوازی را کنار می‌گذارد و به‌سوی سیلان تصاویر می‌آید؛ از یک تصویر به تصویر دیگر و بر اساس آنها به‌سوی تصاویر دیگر حرکت می‌کند. (براهنی ۳، ص ۳۵۷)

نادرپور، در اوایل کارش، از ریتم مضمون استفاده می‌کرد. در اواسط کارش [...]، ریتم تصاویر موازی را به‌کار گرفت و در «نقاب و نماز»، که یکی از بهترین شعرهای نادرپور است، از هارمونی تصاویر استفاده کرده است و این حرکت، از نظر شکل ذهنی شعر، برای او پیشرفت بزرگی است چراکه در هم آمیختن ریتم‌های مختلفِ تصاویر و ایجاد نوعی یکپارچگی بین ریتم‌های متنوّع و اجتناب از گسیختگی‌های تصویری از متعالی‌ترین هدف‌های شاعرانه است. (همان‌جا)

اگر از برخی ابهام‌های کلام براهنی یعنی آنچه جز خود او کسی نمی‌تواند با قاطعیّت معنی آنها را بیان کند ــ مثلاً «ریتم‌های مختلف تصاویر» ــ بگذریم، می‌توان، با توجّه به آنچه آورده شد، گفت که در نوشته‌های براهنی، از **ساختار**، هماهنگی یا ارتباطِ تنگاتنگِ تصاویرِ شعر با یکدیگر اراده شده است ــ ارتباطی که، در آن، هر تصویر از تصویر یا تصاویری دیگر نتیجه می‌شود.

محمّد حقوقی **ساختار شعر** را با بیانی ساده‌تر از بیانِ براهنی تعریف می‌کند که به تعریفِ براهنی بسیار نزدیک است. در این تعریف شعری دارای «ساختمان» است که

نخست از مجموع مصراع‌های هر بند و بعد از مجموع بندها و، در آخر، از همهٔ مصراع‌های شعر به نوعی ارتباط منطقی (منطق شعری) بتوان رسید. (حقوقی، ص ۷۲)

با توجّه به تعاریف براهنی و حقوقی، که تصوّر خیلی از منتقدانِ دیگرِ شعر مدرن فارسی را هم از مفهوم **ساختار** شکل داده است ــ خصوصاً آراءِ براهنی بدون شک در بسیاری از منتقدانِ **ساختارگرا** اثرگذار بوده است ــ شاید بتوانیم بگوییم منتقدانی که **ساختار** را فرمول‌وار معیار قضاوت دربارهٔ اشعار مدرن فارسی قرار می‌دهند از آن، کم و بیش و با تفاوت‌هایی، مفهوم ارتباط نزدیک میان تصاویر و اندیشه‌های موجود در قطعه شعر را مراد می‌گیرند. در این استنباط، هر تصویر و اندیشه‌ای نتیجهٔ تصاویر و اندیشه‌های دیگری در شعر است.

حال ببینیم آیا **ساختار** با معنایی که برای آن به دست آوردیم می‌تواند معیار بی چون و چرایی برای سنجش شعر باشد. آیا می‌توان، بی توجّه به ویژگی‌های یک قطعه شعر و احیاناً نقاط قوّت آن، فقدان ارتباطی نزدیک میان تصاویر و اندیشه‌های آن را ضعف و نقصان به شمار آورد، آن‌گونه که فی‌المثل آماج نقد براهنی است:

> «نقش‌هایی بر سفال» به اندازهٔ سرزمین ویران «الیوت» طولانی است. ولی، در شعر الیوت، تک تک سطرها و بخش‌های شعر به اندازهٔ حروف یک کلمه با یکدیگر ارتباط دارند؛ درحالی‌که در شعر بلند آتشی هیچ‌گونه تشکّل ذهنی وجود ندارد و اصلاً معلوم نیست آتشی به چه دلیل این شعر را چاپ کرده است. (براهنی ۶، ص ۱۱۶۰)

این‌گونه قضاوت‌های بدون تأمّل و تفکّر دربارهٔ اشعار بر اساس معیار یا، بهتر بگوییم، فرمولِ **ساختار** در نقد شعر مدرن فارسی فراوان است و همهٔ آشنایان با این جنس از نقد نمونه‌های آن را می‌شناسند. آنچه مسلّم است اینکه ارتباط تنگاتنگِ تصاویر و اندیشه‌های یک قطعه شعرْ اصلی است زیباشناختی یعنی می‌تواند به شعر زیبایی ببخشد. امّا به همین صراحت باید گفت که این اصل مطلق نیست همچنان‌که هیچ اصل زیباشناختی دیگری مطلق نیست. یعنی شرط لازم زیبائیِ شعر به شمار نمی‌رود. به عبارت دیگر، شاعر می‌تواند با رعایت این اصل به شعر زیبایی ببخشد؛ امّا، اگر این اصل در شعری رعایت نشد، نمی‌توان آن را، بی چون و چرا و بی توجّه به سایر خصوصیّات شعر، نقصانی زیباشناختی شمرد. بهترین و درخشان‌ترین شاهد این ادّعا غزل‌های حافظ است که در آنها معمولاً ارتباط چندانی بین تصاویر و اندیشه‌ها دیده نمی‌شود و، درعین حال، به قضاوت همهٔ ادبا، از جمله زیباترین نمونه‌های شعر

فارسی‌اند. شاید برای منتقدانی که از نقد ادبی غرب با نگاهی سطحی فرمول استخراج می‌کنند و این فرمول‌ها را بی‌هیچ تعمّقی مبنای سنجش شعر مدرن فارسی قرار می‌دهند جالب باشد بدانند که یکی از مهم‌ترین فنونی که غزل را قالبی جهانی ساخته و طبعِ بسیاری از شاعرانِ غرب را به آن جذب کرده همین امکانِ بیان آزادِ اندیشه‌ها و ارائهٔ آزادِ تصاویر است.

آری، ارتباط نزدیک میان اندیشه‌ها و تصاویرِ یک قطعه شعر می‌تواند زیبایی‌آفرین باشد. امّا این ارتباط تنها یکی از وسایلِ زیباسازی شعر درکنار وسایل بسیار دیگر است و نه، آنگونه که منتقدانِ **ساختارگرا** می‌اندیشند، لازمهٔ بی چون و چرای هر شعر زیبا. حتّی استفاده از این وسیله مانند استفاده از هر وسیلهٔ دیگری برای زیباسازیِ شعر موجب محرومیّت از پاره‌ای زیبائی‌ها و امکانات دیگر می‌شود. به عنوان مثال، تلاش شاعر در ایجاد یا حفظ پیوستگیِ نزدیک میان اندیشه‌ها و تصاویرِ شعر امکاناتِ او را برای غافلگیر کردنِ خواننده به‌شدّت کاهش می‌دهد یعنی موجب محدود شدنِ شعر در رابطه با یکی از مهم‌ترین خواصِّ زیباشناختیِ بالقوّهٔ آن، که همان خاصّیّت غافلگیرکنندگی است، می‌شود. واضح است که وقتی شاعر، در ارائهٔ تصاویر یا طرح اندیشه‌ها، دغدغهٔ ارتباطِ تنگاتنگِ آنها با اندیشه‌ها و تصاویرِ دیگر شعر را داشته باشد مجبور است محتاطانه از تصویر یا اندیشه‌ای به تصویر یا اندیشه‌ای نزدیک **عبور** کند و از **جهش‌های** خیال، که پدیده‌ای دور از انتظار خواننده پیش چشم او می‌گذارد و به او لذّت ناشی از غافلگیر شدن می‌بخشد، چشم بپوشد. همچنین هر شاعری که بکوشد تا تصاویر و اندیشه‌های یک قطعه شعر را در ارتباطِ نزدیک با یکدیگر نگاه دارد، باید به بهای آن از بیان بخشی از احساسات خود چشم بپوشد چون احساسات را نمی‌توان کاملاً در قالب‌های خط کشی‌شده گنجاند. به‌راستی، اگر فروغ فرّخ‌زاد به عنوان مثال در شعر ماندگار «تولّدی دیگر» تمامیِ هستیِ خود را جریان نمی‌داد بلکه خود را، در سرودن این اثر، ملزم به خلق شعری می‌دید که تصاویر و اندیشه‌هایش در ارتباطِ نزدیک با یکدیگر باشند، آیا می‌توانست احساسات خود را به آن گستردگی بیان کند؟ به پاره‌ای از این شعر نگاه کنیم:

کوچه‌ای هست که در آنجا
پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز

با همان موهای درهم و گردن‌های باریک و پاهای لاغر
به تبسّم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند که یک شب او را
باد با خود برد

کوچه‌ای هست که قلبِ من آن را
از محلّه‌های کودکی‌ام دزدیده است

سفرِ حجمی در خطِّ زمان
و به حجمی خطِّ خشکِ زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که زمهمانیِ یک آینه برمی‌گردد

و بدین‌سان است
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند

* * *

هیچ صیّادی در جویِ حقیری که به‌گودالی می‌ریزد مرواریدی صید نخواهد کرد.

من
پریِ کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبکِ چوبین
می‌نوازد آرام، آرام
پریِ کوچکِ غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد. (فرّخ‌زاد، ص ۴۱۸–۴۱۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باری اصل ناسنجیدهٔ برتری «اشعار ساختاری» که در این مقاله از آن سخن گفتیم تنها یک نمونه از فرمول‌هایی است که در نقد شعر مدرن فارسی به آنها برمی‌خوریم ــ فرمول‌هایی که در قضاوت‌های بسیاری از منتقدان جای تفکّر واقعی دربارهٔ اشعار و تأمّل

کافی در آنها را گرفته‌اند. نقد اشعار بر اساس این‌گونه اصول یا فرمول‌ها دو زیان بزرگ دارد: یکی آنکه هم منتقد از درک عیوب و محاسن اثر دور می‌ماند و هم خوانندهٔ نا آشنا گمراه می‌شود. دیگر آنکه وضعِ اصول مطلق یا قوانینی که بخواهند هر شعری را ملزم به پیروی از آنها سازند نوعی توتالیتاریسم هنری یا شعری پدید می‌آورد که تنها یک نوع شعر را می‌پذیرد و بر آن است که بر همهٔ اشعار لباس متّحدالشّکل (اونیفورم) بپوشاند و، در نهایت، شعر را محکوم به فقر سازد.

منابع

آتشی، منوچهر، «حرف‌هایی دربارهٔ سپهری»، کلک، ش ۵ (مرداد ۱۳۶۹)، ص ۴۷–۵۱.
براهنی، رضا (۱)، «بیت فارسی و شعر حافظ»، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، زریاب، تهران ۱۳۸۰، ص ۵۴۳–۵۵۴.
ـــــ (۲)، «دربارهٔ شعر»، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، زریاب، تهران ۱۳۸۰، ص ۵۵۵–۵۹۱.
ـــــ (۳)، «ستارهٔ دور از: نادر نادرپور»، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، زریاب، تهران ۱۳۸۰، ص ۳۴۹–۳۵۷.
ـــــ (۴)، «شکل بد ـ شکل خوب»، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، زریاب، تهران ۱۳۸۰، ص ۲۹۴–۳۰۲.
ـــــ (۵)، «شکل ذهنی در شعر»، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، زریاب، تهران ۱۳۸۰، ص ۷۳–۱۰۰.
ـــــ (۶)، «منوچهر آتشی: یک بینش طبیعی حماسی»، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۲، زریاب، تهران ۱۳۸۰، ص ۱۱۳۵–۱۱۶۸.
حقوقی، محمّد [انتخاب و مقدّمه و تفسیر]، شعر نو از آغاز تا امروز [۱۳۰۱–۱۳۵۰]، ج ۱، روایت، تهران ۱۳۷۱ [این اثر اوّلین‌بار با همکاری مؤسّسهٔ انتشارات فرانکلین به نفقهٔ شرکت سهامی کتاب‌های جیبی در سال ۱۳۵۱ به چاپ رسید].
فرّخ‌زاد، فروغ، دیوان اشعار، با مقدّمهٔ بهروز جلالی، مروارید، چاپ دوّم، تهران ۱۳۷۲.

❑