داستان بی‌پایان

آذر نفیسی

تقدیم به استاد دکتر مهرداد بهار

قبل از این که بپردازم به حرف‌های اصلی اجازه می‌خواهم با مثالی نه فقط چهارچوب بحث که نکته‌ای را هم روشن کنم. ولی فکر می‌کنم ناچارم در ابتداء، و قبل از هر مثالی، موضع خودم را روشن کنم تا بتوانیم در ادامه مواضع دیگران را بشکافیم و به بحث بگذاریم؛ چون اگر پیشاپیش دلیل انتخاب این مثال را توضیح ندهم امکان دارد در وهلهٔ اول بی‌ارتباط به نظر برسد. همه با کلمهٔ عوام‌الناس و اصطلاح تازه به دوران رسیده آشناییم. فکر می‌کنم در میان جامعهٔ روشنفکران‌مان هم تازه به دوران رسیده‌هایی داریم که می‌کوشند عوام‌زدگی خود را با هر زر و زیوری بپوشانند؛ و متأسفانه کم نیستند عوام‌الناسی که تحت تأثیر این زیورها قرار می‌گیرند. در میان روشنفکر جماعت اسم‌های بزرگ و پرطمطراق‌اند که تأثیر می‌گذارند. اگر با اسم‌های دهن‌پرکنی مثل جویس و بکت شروع کنیم همه سراپا گوش می‌شوند؛ اگر با اسم‌های هگل و هایدگر و دریدا ادامه بدهیم همه یادداشت برمی‌دارند؛ و بالاخره اگر برگمن را هم چاشنی بزنیم دیگر همه را مرعوب کرده‌ایم. هرچه مخاطب بی‌بضاعت‌تر تأثیری که می‌گذاریم بیشتر. ولی اگر از اسامی قراردادی استفاده نکنیم، اگر از فردی مرکوری یا جیم ماریسن نام ببریم و به لونیس کارول یا لورل و هاردی رجوع بدهیم، کسی تحویل‌مان نمی‌گیرد. چون در میان عوام‌الناس روشنفکری توجه نه به بداعت یا وسعت و عمق تفکر که به همین زر و زیورهاست. باید لقمه را بجوند و بگذارند توی دهان‌مان تا از پس هضمش بربیاییم. در حالی که خلاقیت و دانش مقوله‌هایی دیگراند. به گفتهٔ یکی از منقدینی که نظراتش را

بسیار محترم می‌شمرم درست‌تر این که بگوییم «تئاتر پوچی» بکت تحت تأثیر لورل و هاردی بوده؛ ولی وای به حال کسی که وقت حرف زدن از «تئاتر پوچی» پای لورل و هاردی یا برادران مارکس را پیش بکشد.

به همین دلیل است که حرف‌هایم را با امثال گادامر یا بارت شروع نمی‌کنم؛ بلکه مثالی می‌آورم از داستان کودکانی که در دههٔ هشتاد بالاخص با نسخهٔ سینمایی‌اش مشهور شد، «داستان بی‌پایان». داستان دربارهٔ پسربچه‌ای است که نه فقط مادرش را از دست داده بلکه با هم‌شاگردهای قلدرش هم که مدام آزارش می‌دهند مشکل دارد ـ قلدرهایی که مثل قلدرهای همه‌جای دنیا تاب تحمل هم‌شاگردی متفاوت ندارند. پسرک که به ظاهر از پس قلدرها برنمی‌آید بیشتر به عالم تخیل پناه می‌برد؛ ازجمله به کتابی. به این ترتیب، همراه پسرک پا به سرزمین افسانه می‌گذاریم؛ و می‌بینیم هیولایی به نام هیچ دارد سرزمین افسانه را می‌خورد و ازمیان برمی‌دارد. هرچند که پسرکی هم سن و سال پسرک قهرمان ما قصد دارد به مصاف هیولا برود و سرزمینش را نجات دهد. پسرک ما هرچه جلوتر می‌رود بیشتر درگیر سرزمین افسانه می‌شود. همراه پسرک یاد می‌گیریم که ناامید نشویم، چون نومیدی ما به فتح «هیچ» می‌انجامد؛ و کشف می‌کنیم که نجات سرزمین افسانه تنها به دست خوانندهٔ پر دل و جرئتی ممکن می‌شود ـ خواننده‌ای که به سرزمین افسانه نامی جدید می‌دهد. در نهایت، از سرزمین افسانه تل خاکی بیش نمانده که پسرک قهرمان ما سرانجام نامی جدید و زندگی دوباره‌ای به سرزمین افسانه می‌بخشد.

در مرکز این داستان کودکان نکته‌ای است که در نقد، بخصوص نقد معاصر، بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد: ارتباط خواننده با اثر. آیا خواننده می‌تواند راهی به درون اثر بیابد و با اثر یکی شود؟ آیا می‌تواند با یافتن (یا، در حقیقت، خلق) نامی جدید برای اثر آن را دگرگون کند و، در عین حال، جوهر اثر را حفظ کند؟ گرایش شخص من به نقدی است که رابطهٔ بین اثر و خواننده را ارتباطی خلاق و فعال می‌داند؛ گفتگوای که هرگز به آخر نمی‌رسد، داستانی بی‌پایان. منقد صرفاً مفسر اثر نیست؛ منقد صرفاً معلم نویسنده یا خواننده نیست؛ لااقل به معانی متداول این دو کلمه مفسر یا معلم نیست. منقد در وهلهٔ اول نویسنده‌ای خلاق است ـ نویسنده‌ای که مصالح اولیه‌اش اغلب آثار هنری‌اند. منقد فکرهایی را که از اعماق ساختار اثر بیرون می‌کشد به گونه‌ای خلاق ـ در قالب آنچه نظریه‌پردازی می‌نامیم ـ و در ساختاری جدید به خواننده ارائه می‌دهد. نیاز دارد بیان کند و در تلاش است تا مناسب‌ترین شیوهٔ بیان را پیدا کند ـ مثل هر نویسنده. پس مثل هر نویسنده برای خواننده‌ای می‌نویسد؛ حتی وقتی خوانندهٔ دلخواه مخاطبی ذهنی است. بدون مخاطب گفتگوای رخ نمی‌دهد، در حالی که نقد اساسی جز گفتگو ندارد. در حقیقت، این جنبهٔ «دموکراتیک» نقد است که، به اعتقاد من، نقد را مدام بسط می‌دهد و دگرگون می‌کند؛ و، مهم‌تر، به نقد توانایی کشف و شهود می‌دهد، نه تنها در آثار هنری که در تمامی حیطه‌های تخیل و تفکر. از یاد نبریم که موضوع نقد وابستهٔ مضمون

نقد نیست؛ بلکه موضوع نقد نیز، مثل موضوع هر اثر هنری، به کمک ساختارش بازشناخته می‌شود.

حرف‌های امروزم دربارهٔ ادبیات فارسی است، و نقد؛ به نظرم می‌رسد موقعیتی مشابه موقعیت سرزمین افسانه‌ها داریم. هیولایی به نام «هیچ» مدتهای مدید است که دارد همه چیز را می‌بلعد؛ ولی نقد یا، در حقیقت، جریانی انتقادی وجود ندارد که بتواند نامی نو به ادبیات‌مان ببخشد. در این باره است که می‌خواهم مطالبی را با شما درمیان بگذارم؛ ولی، برای این که سوءتفاهم‌ها سد راه نشوند، اجازه می‌خواهم قبلاً دو نکته را توضیح دهم. اول این که در اینجا عادت شده به در بگوییم تا دیوار بشنود. من چنین روشی را نمی‌پسندم؛ ترجیح می‌دهم حرف‌هایم را بی‌واسطهٔ در مستقیماً با دیوار در میان بگذارم. پس در این مطالب اشاره یا کنایهٔ پنهانی به این یا آن آدم بخصوص وجود ندارد، و هر حرف به همان معنای سرراست و آشکارش است. دوم این که آنچه را «اقتدارطلبی» منقد نام می‌گذارم متأسفانه به منقد یا منقدها یا گروه‌هایی معین محدود نمی‌شود؛ مسئله این است که منقدهایی متفاوت با مواضعی متفاوت و در دوران‌هایی متفاوت گرفتار چنین مشکلی بوده‌اند ـ و هنوز هم هستند. این مشکل سال‌هاست که در اعماق فرهنگ معاصر ما ریشه دوانده، و با موضع‌گیری این یا آن منقد و با مراجعه به این یا آن مکتب انتقادی در فرنگستان ریشه‌کن نمی‌شود.

بلافاصله اضافه کنم که وقتی می‌گویم جریان‌های جدی انتقادی نداریم منظورم واقعاً جریان‌هایی است؛ در دوران معاصر، بی‌شک، منقدهایی هنری و ادبی داشته (و داریم) که نقدهایی قابل تأمل نوشته (و می‌نویسند)؛ و نوشته‌هایی داشته (و داریم) که می‌توان ـ به حق ـ زیر عنوان نقد «جدی» آورد. آنچه نداشته (و نداریم) جریان‌های خلاق انتقادی است (در زمینه‌های هنری / ادبی) که در گفتگو با همدیگر عرصه‌ای برای پدید آمدن نظریه‌هایی از آنِ خود ما ـ و نه وارداتی ـ به وجود آورند. جریان‌هایی که بر فرهنگ معاصرمان مسلط بوده‌اند (و مسلط هستند) در اساس یک جریان بیشتر نیست: اقتدارطلبی. وقتی هم که طرز تفکر خلاقی به وجود می‌آید متأسفانه به پیدایش جریانی نمی‌انجامد. اجازه دهید از کلیات به جزییات ادبیات معاصر فارسی برسیم. برای روشن‌تر کردن حرفم به سه دورهٔ مشخص و سه منقد شناخته می‌پردازم.

دورهٔ اول برمی‌گردد به اواسط دههٔ سوم از قرن چهارده قمری؛ بعد از تاج گذاری احمد شاه و قبل از قیام شیخ محمد خیابانی (در حالی که بیرون از مرزهای ما جنگ جهانی اول آغاز شده و انقلاب اکتبر روسیه رخ داده). در ماجراهای «تجدد ادبی» این سال‌ها نویسنده‌های متعددی شرکت دارند، ولی اصلی‌ترین مقوله جدال قلمی تقی رفعت است از سویی با ملک‌الشعرای بهار از سویی دیگر. یحیی آریان‌پور، در جلد دوم «از صبا تا نیما»، ماجرا را به تفصیل بازگو می‌کند. در مقاله‌ای که روز ۱۳ دی ۱۲۹۶ (شمسی) چاپ می‌شود (تحت عنوان «مکتب سعدی») نویسنده می‌پرسد «این «کلیات سعدی» چیست که بت مسجود ملل فارسی زبان شده است؟» (آرین پور، ۸-۴۳۷) و همین

کافی است که جنجالی بزرگ پدید آید، تا به آنجا که حتی کار روزنامه به توقیف می‌کشد. بحث را تقی رفعت که در «تجدد» تبریز می‌نویسد دنبال می‌کند، سلسله مقالاتی باعنوان «یک عصیان ادبی». می‌گوید «ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت»؛ می‌گوید «باید فرزندان زمان خودمان بشویم»؛ و بالاخره می‌گوید:

«فقر روحانی ما سائق این عصیان است. سعدی، فردوسی، حافظ و هرکه باشد از شعرا و ادبای سابق صدمات این قیام را متحمل خواهند شد و چیزی آنها را خلاصی نخواهد داد. نجات آنها در موفقیت یافتن عصیان است. این عصیان، حامی آنها را تولید خواهد کرد. گرسنگان علم و فن، شعر و ادب، حس و فکر آذوقهٔ دماغی را به تصرف خواهند آورد و انقلاب سیاسی و اجتماعی را تکمیل و تتویج خواهند نمود...

این است که عجالتاً به ما، به جوانان مضطرب و اندیشه‌ناک این دورهٔ انتباه، صحبت از سعدی و حافظ و فردوسی نکنید. به ما معنی حیات را شرح دهید... کابوس انحطاط و اضمحلال را از پیش چشمان ما بردارید...» (آرین پور، ۴۰-۴۳۹).

ملک‌الشعرای بهار به دفاع برمی‌خیزد (در «نوبهار») و می‌گوید: «من مدعی هستم که هر اصل و قاعده‌ای که امروزه تازه‌تر و مفیدتر به حال معیشت عمومی و اخلاق اجتماعی بوده باشد نشانی بدهید تا من آن را در کتاب مثنوی و بوستان سعدی و در طی غزلیات حافظ پیدا کرده و به شما ارائه بدهم...» (آرین پور، ۴۴۳) ملک‌الشعرای بهار در اولین مقالهٔ مجلهٔ نوبنیادش، «دانشکده»، می‌گوید «... یک تجدد آرام آرام و نرم نرمی را اصل مرام خود ساخته و هنوز جسارت نمی‌کنیم که این تجدد را تیشهٔ عمارت تاریخی پدران شاعر و نیاکان ادیب خود قرار دهیم.» (آرین پور، ۴۴۶).

در این برخورد عقاید چند نکتهٔ بسیار جالب دیده می‌شود. اول این که رفعت، در حقیقت، اقتدارطلبی ادبی را به سؤال می‌کشد ـ اقتدار همهٔ آنهایی که قرن‌هاست تخیل فرهنگی ما را شکل می‌دهند. در نتیجه، حملهٔ رفعت کم‌تر متوجه آثار سعدی یا حافظ و بیشتر متوجه طرز تلقی کهنهٔ دوران از آثار آنهاست. توجه دارید که به نوعی از هیولای هیچ حرف می‌زند، و توجه دارید که به نوعی در صدد یافتن نام‌هایی جدید است. دوم این که اگرچه امکان دارد شیوهٔ برخورد را امروز ابتدایی بیابیم باید توجه داشت که مضمون بحث هنوز تازه و هنوز در جامعهٔ روشنفکری ما مطرح است. به ناچار باید پذیرفت که بحث از اعماق جامعه بیرون می‌آید و اشاره به نیازهای واقعی جامعهٔ آن روزها (و این روزها) دارد. مسایلی که طرفین مطرح می‌کنند به نظر نمی‌رسد بر پایهٔ خرده‌حساب‌های شخصی یا افاضات وارداتی بنا شده باشد. چون دراساس برخوردهایی از همین دست‌اند که در آثار نیما و جمالزاده و هدایت به کوشش‌هایی برای خلق ادبیاتی جدید می‌انجامند.

سوم این که طرفین دربارهٔ مواضعی که اتخاذ می‌کنند به اندازهٔ کافی اطلاعات و دانش دارند. با این تفاوت که رفعت با ذهنی «انقلابی»‌تر به موضوع می‌پردازد. جالب این که اگرچه رفعت، در

نهایت، شخصیتی «سیاسی» است (تا به آنجا که پس از شکست قیام خیابانی خودکشی می‌کند) وقتی دربارهٔ ادبیات حرف می‌زند مسئله‌اش واقعاً ادبیات است. (آرین پور توضیح می‌دهد که تقی رفعت فارسی و ترکی و فرانسه می‌دانسته و به هر سه زبان شعر می‌گفته. آرین پور، ۴۳۷) توجه کنید که رفعت می‌گوید «ادبیات یک ملت آیینه مدنیت آن ملت است.» از ویکتور هوگو («آن شاعر رمانتیک فرانسه») نقل می‌کند که «قاطعترین نتیجهٔ مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» و «در تحولات و تجددات مادی شرکت نجویید مگر با انقلابات معنوی». و بالاخره می‌گوید «مسألهٔ تجدد در ادبیات را ما از سه نظر اساسی مورد تدقیق و مطالعه قرار می‌دهیم: از نظر: شکل ـ زبان ـ اسلوب... «صنعت ادبی» را طوری که عصر ما آن را تفسیر و تعبیر می‌کند، اخذ و قبول نموده امتثال به تعلیمات بین‌المللی صنعت (Art) را ضروری و واجب می‌شماریم.» (آرین پور، ۲-۴۵۱). می‌بینید که بیش از هفتاد سال از این سخنان می‌گذرد ولی مطلب تازه‌تر از حرف‌های بسیاری از مدعیان نقد ادبی امروز است. با این همه، هر کوششی برای به سؤال کشیدن و از میان برداشتن اقتدارطلبی گذشته تبدیل می‌شود به شکل دادن به نوع دیگری از اقتدار. در حقیقت، طنز سرنوشت است که بینش جمعی را تغییر نمی‌دهیم بلکه «مواضع»مان را عوض می‌کنیم؛ و هنوز هم عوض می‌کنیم ـ به همان سادگی که لباس عوض می‌کنیم.

اجازه دهید نگاهی بیندازیم به دورهٔ دیگری از تاریخ ادبیات معاصر: سال ۱۳۲۵ و «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» که انجمن ایران و شوروی برگزار می‌کند. به نظر می‌رسد یکی از خصایص اصلی این کنگره شرکت همهٔ شخصیت‌هایی است که، مسن یا کم‌سال، در حیطهٔ ادبیات نامی دارند؛ از خانلری تا طبری تا هدایت تا نیما. به عنوان معترضه‌ای کوتاه اضافه کنم که کافی است اشعاری را که به این کنگره عرضه می‌شود از نو بخوانیم تا «انقلابی» بودن نیما را آشکارا ببینیم، نیمایی که نه به عنوان بدعت‌گذار شعر معاصر بلکه به عنوان شاعری مازندرانی در کنگره شرکت می‌کند. برگردیم به مطلب. ذهنیتی که در این کنگره شکل می‌گیرد به نظرم می‌رسد ذهنیت حاکم بالاخص نقد هنری / ادبی باقی می‌ماند. یادآوری می‌کنم که دربارهٔ ایدئولوژیِ صرف حرف نمی‌زنم، و منظورم حتی ذهنیتی با ایدئولوژی نیست. در محدودهٔ هر ایدئولوژی ذهنیت‌های متفاوتی می‌یابیم. مثلاً در حیطهٔ مارکسیسم با طیف وسیعی روبه‌روییم؛ از ژدانف گرفته تا برشت، و از لوکاچ تا آدورنو، و از مکتب فرانکفورت تا آلتوزر. (آدورنو، به عنوان نمونه، می‌گوید که خود را به کافکا و جویس نزدیک‌تر می‌بیند تا به گورکی یا، حتی، برشت.) به همین دلیل است که بین ایدئولوژی و بینش تفاوت می‌گذارم؛ بنابراین در این جلسه حرفی از ایدئولوژی نخواهم زد، بلکه صرفاً به بینش می‌پردازم.

فکر می‌کنم بهترین نمایندهٔ بینش حاکم بر کنگره دکتر فاطمه سیاح است؛ و طبعاً وقتی حریف انتخاب می‌کنیم درست‌تر این که به بهترین پاسخ دهیم، نه به ضعیف یا ضعیف‌ترین. اضافه کنم که برای خانم سیاح احترام زیادی قایلم؛ و معتقدم در چهارچوب دورانش نه فقط، به اصطلاح، درسش

را خوب خوانده که در میان این همه بی‌صداقتی به نظر می‌رسد در آنچه می‌گوید و می‌نویسد به تمامی صادق است (هرچند که واژهٔ «صداقت» از بس دستمالی شده کمابیش معنایش را از دست داده). آنچه در کنگره پیروز می‌شود، متأسفانه، جنبهٔ جزم‌گرایی حرف‌های سیاح است نه انعطاف پذیری ـ که، به هرحال، بخش اساسی حرف‌هایش نیست. مقاله‌ای که در کنگره می‌خواند «وظیفهٔ انتقاد در ادبیات» نام دارد و با همین نام در «مجموعهٔ مقالات و تقریرات»اش چاپ می‌شود. در ابتداء ببینیم نقد را چگونه تعریف می‌کند:

«وظیفهٔ انتقاد تئوریک یافتن طرق جدید تکامل، و نمایاندن معایب و محاسن یک اثر ادبی... به منظور اصلاح آن می‌باشد، و همچنین تعیین موضوع‌هایی که باید مورد بحث قرار گیرد، بدین معنی که تعیین مجموعهٔ افکار و منظورهایی که باید در هر دوره در ادبیات منعکس و پیروی بشود از وظایف اساسی آن است. علاوه بر آن انتقاد در عین حال که ادبیات را از نظر ایدئولوژیک و تشخیص موضوع راهنمایی می‌نماید، همچنین اصول ایجاد آن را در شکل و قالب ادبی تذکر می‌دهد.» (سیاح، ۲۶۵).

آنگاه انواع نقد را برمی‌شمرد و نظراتی را بررسی می‌کند؛ منقدین دلخواهش بلینسکی و چرنیشفسکی‌اند. دربارهٔ چرنیشفسکی می‌گوید «خدمت عظیم چرنیشفسکی این است که او فقط به تصویر واقعیت قانع نمی‌شد. او از هنرمند خواستار بود که زندگی را درست تشخیص بدهد و دربارهٔ آن درست قضاوت نماید، به این ترتیب عالیترین شکل رآلیسم عبارت از این است که تصویر واقعی با افکار مترقی توأم باشد...» (سیاح، ۲۷۵) در ادامه توضیح می‌دهد که «چگونه انتقاد در ادبیات تأثیر می‌نماید، و چطور ادبیات را هدایت می‌کند». می‌گوید «مترقیترین ادبیات معاصر، یعنی ادبیات شوروی ... خود را پیرو اصول رآلیسم سوسیالیستی» می‌داند. «زیرا رآلیسم سوسیالیستی مرحلهٔ نوین تکامل رآلیسم سدهٔ نوزدهم اروپاست که در آثار نوابغ ادبیات جهان مانند گوته، بالزاک، فلوبر، دیکنز، تولستوی، داستایوسکی و دیگران، به طرز خیره کننده‌ای تظاهر کرده است.» (سیاح، ۲۷۵-۶).

در نهایت، سیاح به مقولهٔ «وظایفی که به انتقاد معاصر ایران تعلق می‌گیرد» می‌پردازد؛ و می‌گوید:

«اولین وظیفهٔ اساسی [انتقاد]... عبارت است از ایجاد وسیلهٔ بسط و توسعهٔ رآلیسم واقعی در ادبیات ایران که تمام اشکال و انواع آن به منزلهٔ سبک اساسی ادبی شمرده می‌شود. و در درجهٔ اول این عمل باید در نثر بدیعی، اعم از تألیفات بزرگ یعنی رمان یا آثار کوچک یعنی داستان و نوول اجرا گردد ... انتقاد، مسلماً با مساعدت در استقرار رآلیسم در ادبیات کنونی، تکان عظیمی به ادبیات ما داده و آن را به شاهراه ترقی سوق خواهد داد...

«در این صورت انتقاد ما خواهد توانست نویسندگان را از تقلید رمانتیسم کهنهٔ سبک

هوگو و دوما ـ پدر، و سبک جلف رمانهای ماجراجویانهٔ پلیسی، که در روزگار ما رواج دارد، و متأسفانه ادبیات امروزی ما را ملوث می‌نماید و مانع رشد صحیح آن می‌گردد، باز دارد...» (سیاح، ۲۷۶ و ۲۷۷).

این حرف‌ها بی‌نیاز از هر توضیح اضافی بسیاری از مسایل را روشن می‌کنند. از همین جاست که مفهوم اقتدارطلبیِ نقد شکل می‌گیرد. منظورم از اقتدارطلبی چیست؟ اقتدار را در اینجا معادل authority انگلیسی و autorité فرانسه به کار می‌برم، طرز تلقی خاصی که در نظریات سیاح به صریح‌ترین شکلش دیده می‌شود. همچنان که شنیدید، از بین همهٔ مکاتب یک مکتب ـ واقع‌گرایی ـ و از بین تمامی تعاریف این مکتب تنها یک تعریف که اتفاقاً تنگ‌نظرترین و پرمدعاترین نیز هست. در حالی که اگر مکتب واقع‌گرایی را در تاریخ ادبیات دنبال کنیم می‌بینیم که برای خودش پدرمادری دارد، و شجره‌نامه‌ای و تحولاتی؛ از نقطهٔ معینی شروع می‌شود و، در طول زمان، به صورت‌های مختلفی متحول و دگرگون می‌شود. متأسفانه گویی تنها در میان ماست که، مثل بسیاری از مکتب‌های دیگر، زیر بوته عمل می‌آید و بدون کم‌ترین تفکر یا تأمل صرفاً برای توجیه و، البته، تحمیل عقایدی سیاسی به کار گرفته می‌شود ـ نتیجهٔ ذهنیتی تنبل و ضد تفکر.

تاریخ را هم از یاد نبرید: ۱۳۲۵. توجه کنید که این سخنان بعد از شکل گرفتن و تکامل مکتب واقع‌گرایی ایراد می‌شود؛ بعد از فلوبر و تورگنیف؛ بعد از جرج الیوت؛ و بخصوص بعد از هنری جیمز. وقتی که واقع‌گرایی به نتایجی دیگر رسیده: این که واقعیت اساساً به طور کامل و دربست قابل شناخت نیست؛ و این که واقعیت، حتی در بهترین شرایط، مبهم است و چندسویه. واقعیت، به گفتهٔ جیمز، «مدال»ی است که یک طرفش نقش آدمی خوشبخت دارد و طرف دیگرش نقش آدمی بدبخت. به همین دلیل، برخورد ما و برداشت ما از واقعیت است که بیشترین اهمیت را دارد. در اینجا فرد و، بخصوص، وجدان فردی اهمیت می‌یابد؛ چون هر فرد خود را رودررو با برداشت‌هایی متفاوت و، در نتیجه، واقعیت‌هایی متفاوت می‌بیند؛ پس باید شخصاً فکر کند و مستقلاً تصمیم بگیرد. ولی نقدِ اقتدارطلب نه فقط به دنبال داوری است که می‌گوید باید «درست» قضاوت کرد. «درست» از دیدگاه کی؟ چه کسی تصمیم می‌گیرد که قضاوت شما «درست» است، و تنها قضاوت است، و قضاوت نهایی است؟ اگر از هریک از ما دربارهٔ منظره‌ای بپرسند که از این پنجره‌ها بالاتفاق می‌بینیم طبیعی است که تصویرهای متفاوتی ارائه می‌دهیم، در حالی که در این لحظه همه در اتاق واحدی جمع شده‌ایم ـ چه رسد به آنهایی که همین منظره را از اتاق‌های دیگری می‌بینند. ولی واقع‌گرایی سیاح با اقتدارطلبی می‌آمیزد. واقع‌گرایی در اساس بنا داشته عینی باشد؛ افسوس که ما اعتبارجویی و اقتدارطلبی خود را به آن اضافه می‌کنیم. واقع‌گرایی مردمی یا کارگری یا انقلابی یا، در نهایت، سوسیالیستی. ولی تناقض را نمی‌بینیم. از یاد می‌بریم که واقعیت بی‌طرف است، و بی‌نیاز از هر صفتی.

به این ترتیب، وقتی صادقیم که می‌پذیریم خواسته یا ناخواسته «من» منحصر به فرد خود را به واقعیت اضافه می‌کنیم؛ وقتی صادقیم که می‌پذیریم حتی ساختار آثار هنری را هم این «من» است که می‌بیند؛ وقتی صادقیم که می‌پذیریم واقعیت نه واقعیتِ مطلق که صرفاً واقعیتِ «من» است. ولی با مقایسهٔ حتی همین دو نمونهٔ می‌بینید که چگونه لحن نقد عوض می‌شود. توجه کنید که منظورم ملایمت و مصالحه‌جویی نیست. همچنان که شنیدید رفعت هم لحن قاطع و محکمی داشت؛ با این همه برای ادبیات، به عنوان مقوله‌ای مستقل، احترام قایل بود. و از یاد نبریم که، در ضمن، تنها هم نبود؛ در برابرش دیدگاه‌های دیگری وجود داشتند که وادارش می‌کردند به ناچار در محدودهٔ گفتگو باقی بماند. با سیاح گفتگو یک طرفه می‌شود، و به سمت لحنی اقتدارطلب می‌رود که پیشاپیش قضاوتش آماده است. ببینید کلمات و مفاهیم را چگونه به کار می‌گیرد: آنچه موافق دیدگاه ماست تشخیص و قضاوت «درست» به حساب می‌آید، بخصوص که اقتدار ایدئولوژی را پشتیبان دارد. از سویی دیدگاهی داریم که «درست» است و «مترقی‌ترین» است و، درنتیجه، وظیفهٔ «هدایت» ادبیات را به عهده دارد؛ از سویی دیگر با کوشش‌هایی روبه‌روییم که «کهنه» و «جلف»اند، و ادبیات را «ملوث» می‌کنند. با ادبیات و با مکاتب ادبی همان برخورد تنبیه و تشویق متداول در خانواده‌ها و مدرسه‌ها می‌شود؛ همهٔ مکاتب «منحط»اند، چون تنها یک مکتب است که تمامی خصایل والای انسانی را در خود جمع دارد.

برخوردهایی از این دست ارتباطی به تفکر یا تخیل ندارند. یک دیدگاه مقتدر را به دیگر دیدگاه‌ها و یک شکل را به اشکال دیگر تحمیل می‌کنند؛ نتیجه این که عوامل بیگانه با ادبیات و عناصر غیرادبی مثل بختک روی ادبیات میفتند. تعجبی ندارد اگر در چنین احوالی سرزمین ادبیات تبدیل به بیابانی خشک و بایر شود، و کم کم از میان برود. حرف‌های رفعت به حرف‌های سیاح می‌انجامند؛ و حرف‌های سیاح در طول زمان به ناچار جزم‌گراتر می‌شوند. از وقتی پشت می‌کنیم به انعطاف‌پذیری نیروی تخیل را هم از کف می‌دهیم. با تخیل یکسره قهر می‌کنیم؛ نتیجه، همچنان که گفتم، ذهنیتی تنبل و ضد تفکر است. خیالبافی جایگزین تخیل می‌شود؛ در حالی که خیالبافی کوششی منفعل است، و برای فرار از واقعیت. تخیل، به عکس، فعال است؛ به مصاف واقعیت می‌رود؛ آشکار می‌کند و افشاء می‌کند و برملا می‌کند. به نظرم می‌آید که آدم بی‌تخیل خطرناک‌ترین آدم‌هاست؛ چون گذشته از این که با خود صادق نیست قادر هم نیست موقعیت دیگران را مجسم کند؛ پس، به سادگی، اقتدارطلبِ جزم‌گرایی می‌شود که صرفاً از پی نسخه‌های ازپیش پیچیده می‌رود.

رفعت می‌گوید از آنجا که دنیا دگرگون شده باید شیوه‌های بیانی معمول‌مان را عوض کنیم؛ ولی سیاح می‌گوید طالب یک دنیا و یک شیوهٔ بیان است. دنیا را ساکن می‌بیند، و شیوهٔ بیان را ثابت می‌خواهد. به این ترتیب، و همچنان که گفتم، عناصر غیرادبی پویایی ادبیات را متوقف می‌کنند.

داوری ما دربارهٔ اثر دیگر براساس مواضع سیاست‌زدهٔ منقدِ اقتدارطلب است. درنتیجه، حیطهٔ پراهمیتی از تخیل و تفکر بشری از زندگی فرهنگی ما حذف می‌شود. هر اثر ادبی، در بهترین حالت، تقلیل می‌یابد به بخش کوچکی از اثر ـ بخش شکل نگرفته و به بیان درنیامده‌اش ـ یعنی مضمون. از یاد می‌بریم که مضامین آثار هنری مواد خام این آثارانـد؛ از یاد می‌بریم که مضمون معادل درونمایه نیست. و بلافاصله با معضلِ عوام‌الناسِ روشنفکری روبه‌رو می‌شویم. به‌عنوان مثال، برای نقد حافظ یا پروست دیگر نیازی به بازشناسی حافظ یا بازخوانی پروست نداریم؛ می‌توانیم دربارهٔ حافظ یا پروست کم بدانیم یا اصلاً هیچ ندانیم ولی به قضاوت‌شان بنشینیم؛ کافی است تصمیم بگیریم «موضع» حافظ یا «موضع» پروست چی‌ست؛ کافی است مضامین‌شان مطابق با «مواضع» از پیش تعیین شده باشند؛ در این صورت هنرمندان خوب و بزرگی‌اند. بیخود نیست که از اینجا به بعد عوام‌الناسِ روشنفکری، خودآگاه یا ناخودآگاه، دو دستی می‌چسبد به «تشخیص درست» و «قضاوت درست».

اجازه می‌خواهم تکرار کنم که قصد ندارم بالاخص دربارهٔ ایدئولوژی مارکسیسم حرف بزنم. ولی ناچار بودم توضیح دهم اقتدارطلبیِ نقد ادبی / هنری ما چگونه شکل می‌گیرد؛ و ناچار بودم توضیح دهم چگونه اقتدارطلبی گذشته (به اعتبار نام‌هایی جدید) باز بر جامعهٔ روشنفکری حاکم می‌شود. یک بار دیگر اقتدار نام‌هایی معین داوری خواننده‌ها را آسان می‌کند؛ گویی تنها به اعتبار نام‌هایی معین است که می‌توانیم داوری کنیم. به تدریج نیازی به سواد نداریم، چون دیگر نیازی به تفکر نداریم. در عوض مرعوب نام‌های بزرگیم (و، البته، تشخیص‌های «درست»). هیچ توجه کرده‌اید که چه زود و چه به راحتی مجذوبِ منتقدینی می‌شویم که خوب نقل قول می‌آورند؛ منقدینی که قادراند به اعتبار و با اقتدار نام‌ها مرعوب‌مان کنند؛ منتقدینی که در این سال‌ها از نام‌های بارت و دریدا مثل اسلحهٔ گرم استفاده می‌کنند. عموماً به دنبال خواندن نقدی از این دست به یاد مشق‌های دوران دانش‌آموزی می‌افتم؛ به یاد همهٔ اشعاری که ازبر کردیم بدون آن که بفهمیم، و بدون آن که جرئت کنیم درباره‌شان کلامی به زبان بیاوریم. رفعت دل به دریا می‌زند، و «عصیان» می‌کند. آنهایی که به اعتبار سعدی و حافظ حرف می‌زنند و پشت اقتدار این نام‌ها رو پنهان می‌کنند با تهاجم رفعت روبه‌رو می‌شوند. به نظر می‌رسد دیگر «عصیان» رفعت عبث به نظر می‌آید. چون سیاح تنها نام‌ها را عوض می‌کند؛ حالا همه به اعتبار، مثلاً، چرنیشفسکی نظر می‌دهند. و پس از گذشت سال‌ها امروز همهٔ ما مرعوب نام‌های هگل و هایدگر و گادامر همچنان اسیر نقد اقتدارطلب‌ایم. گویی این نگرش در اعماق ذهنیت‌مان لانه کرده؛ در فرهنگ عوام‌الناسِ روشنفکری تنها محفوظات اهمیت دارد. در حالی که محفوظات نه می‌تواند با گذشته به مقابله بپردازد و نه می‌تواند زمان حال را بیافریند ـ وظیفه‌ای که می‌بینیم آدم‌هایی مثل نیما و هدایت به عهده می‌گیرند. نیما نه فقط با مضامین یا مواضع که با ساختار ادبیات گذشته به گفتگو می‌نشیند؛ و، در نتیجه، در اشعار معاصرین تحولی

اساسی پدید می‌آورد ـ همچنان که برداشت خواننده‌ها را هم از اشعار (گذشته یا معاصر) دگرگون می‌کند.

وقتی به اقتدار نام‌ها پناه می‌بریم امکان برقرار کردن گفتگو را با اثر از دست می‌دهیم؛ و ارتباط دو جانبه و خلاق خواننده / نویسنده را از میان برمی‌داریم. دیگر نه با ذهنی باز و پذیرا که با مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌ها و احکام با اثر روبه‌رو می‌شویم. کودکی که به اجبار و به زورِ مشق شب حروف را از بر می‌کند هرچند که، به هرحال، زبان می‌آموزد دیگر رابطهٔ خلاقی با زبان ندارد. بی هیچ انسی و الفتی، و بی هیچ اعتماد به نفسی. در انتظار بزرگ‌تری ـ معلم یا نویسنده یا منقد ـ که به کمک اقتدارِ نامی به او بگوید چگونه باید فکر کند. کودکی که، به عکس، در بازی با حروف و کلمات آزاد است با زبان اخت می‌شود؛ می‌تواند با ادبیات بده‌بستان داشته باشد؛ می‌تواند گوشه کنارهایی ناشناخته کشف کند، و به خلق دنیاهای جدیدی دست بزند. کافی است نگاهی بیاندازیم به کتب و نشریات عوام‌الناسِ روشنفکری تا دریابیم احترام به ادبیات چقدر با ما بیگانه شده. همه حکم می‌دهیم، ولی بدون رعایت اولیه‌ترین اصول نقد. دربارهٔ پروست و جویس و نباکف حرف‌های دهن پرکن می‌زنیم، ولی به استناد ترجمه‌هایی ناقص و غلط. یا نقدهایی «کوبنده» قلمی می‌کنیم، البته با مراجعه به فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی معتبر یا بی‌اعتبار. و در همهٔ این احوال اقتدار نام‌های پرطمطراق مثل «اجی مجی» شعبده‌بازها نه فقط تماشاگران که حتی خود شعبده‌بازها را هم مسحور می‌کند. به کمک اقتدارطلبی همه چیز یکسان می‌نماید. کارت‌های شناسایی همهٔ منقدها یک اندازه‌اند؛ روپوش‌ها همه یک شکل‌اند؛ و چشم‌ها همه یک رنگ‌اند (منقدانی که نگاه‌هایی متفاوت دارند بهتر است عینک تیره بزنند).

با این حال، از یاد نبریم که همه چیز منفی نیست. استثناء هم داریم. برای سومین دوره و سومین «منقد» می‌روم به سراغ نیما. عنوان منقد را در «گیومه» می‌آورم، چون نیما را طبعاً با اشعارش می‌شناسیم. ولی از آنجا که به راستی بنیانگذار مکتبی ادبی است و مدام در حال غور و تفحص در گوشه کنار نامه‌ها و یادداشت‌هایش با بینشی نو روبه‌رو می‌شویم؛ فکر می‌کنم نیما، بیش از هر منقدی، به تفکر انتقادی می‌پردازد ـ تفکر خلاقی که ضد هر نوع اقتدارطلبی است. نه فقط به شعر کهن فارسی نامی نو می‌دهد که درصدد است برای کل گسترهٔ ادبیات فارسی نامی نو بیابد. می‌گوید «من ویران‌کننده و سازنده‌ام.» (نیما، ۸۲) حرف‌هایم دربارهٔ نیما، در حقیقت، در چهارچوب این دو خصلت به ظاهر متناقض می‌آید. نیما را بیشتر به این دلیل تحسین می‌کنیم که بنای دراساس محکم شعر کهن را فروکوبید. ولی ویرانگری نیما هرگز به معنای بیسوادی یا، ببخشید، بیشعوری دربارهٔ گذشته نبود. می‌گوید «فقط یک چیز هست. کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را حتماً می‌فهمد یا متمایل است که بفهمد.» (نیما، ۱۱۷) کسی می‌تواند گذشته را دگرگون کند که با گذشته گفتگو و بده‌بستان دارد؛ کسی می‌تواند با گذشته گفتگو برقرار کند که هم زبان گذشته را درمی‌یابد و، مهم‌تر،

حرفی هم دارد به گذشته بزند. نیما می‌گوید «فکر می‌زاید، اما کلمه زائیده نمی‌شود مگر با فکر. شعرایی که فکری ندارند، تلفیقات تازه هم ندارند. اما آنهاییکه نظامی و حافظاند برعکس.» (نیما، ۱۱۶) به این ترتیب، می‌بینیم که نیما مشترکات بیشتری با قدما دارد تا با معاصرینش. می‌گوید «کسی که شعر می‌گوید به کلمات خدمت می‌کند، زیرا کلماتند که مصالح کار او هستند... و شاعر، استاد زبان است، پیش از همه چیز و بعد از همه چیز.» (نیما، ۱۱۰ و ۱۱۲)

توجه کنید که نیما دگرگون کردن مضمون را به معنای دگرگون کردن ادبیات نمی‌داند. می‌گوید:

«باز می‌گویم: ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافیست که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافیست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصرع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده اینست که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم... تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند، هیچ میدان وسیعی در پیش نیست... یقین بدانید دوست من، خواب شب‌پره است به روی پوست کدو که دور از حقیقت پریدن و رهیدن و جدا شدن است.» (نیما، ۹۵)

به این ترتیب، می‌بینیم که در سطحی ـ در مهم‌ترین سطح ـ نیما به معنای واقعی کلمه وارث بزرگان شعر کهن فارسی است. چون مانند بهترین آنها در صدد است «طرحی نو» در اندازد. در اینجا به نکتهٔ مشترک دیگری برمی‌خوریم، نکته‌ای که کمابیش در هیچ یک از معاصرینش نمی‌بینیم. و آن مقولهٔ «خلوت شاعر» است. نیما حتی در اجتماعی‌ترین دورهٔ زندگی‌اش اعتقاد دارد که شاعر باید در وهلهٔ اول خلوتی بسازد. می‌گوید:

«چقدر در خلوت بمانی؟...

«آنقدر که وقتی از خانه برای واجبی بیرون می‌آیی، راه و رسم حرف زدن و رفتار با مردم، فراموشت شده باشد. از دیدار تو خیال کنند آدم دیوانه و پریشانی می‌گذرد...

«وقتی که به این پایه رسیدی بدان که خلوت تو آن شایستگی را یافته است که بتوانی بفهمی... و این میسر نمی‌شود مگر پس از مدتی و مدتی عمر و کار و رنج و سرد و گرم چشیدن. این کار مربوط است به تطهیر و تزکیه‌ی سرشت آدمی...» (نیما، ۲۳۲)

در حقیقت، به یمن دقت در «خود» است که شاعر نه فقط به مکاشفهٔ درونی بلکه به مشاهدهٔ عینی دنیای بیرون دست می‌یابد. در نامه‌ای ـ در ۱۳۲۲ ـ می‌گوید (جالب این که نامه واکنشی است به مقدمه‌ای که احسان طبری درباره‌اش نوشته):

«... آنچه حقیقتی دارد مقدمه کار از روی خود است. خودی نیرومند و حاصل از همه‌ی شئون هستی. خودی که می‌تواند ما را بی‌خود بدارد و نشان بدهد بهار در کجا گلهای

نهفته‌اش را می‌خنداند و کجا شمعی بر بالین سحر مرموزتر از هر مرموزی می‌سوزد.
خودی که با آن می‌شناسیم پیش از آنکه بجوییم و می‌جوییم بر اثر شناسایی بدون دلیل. و این خواهد بود و دور از قبول نیست. هنگامی که صفا یافته‌ایم و وجود ما سرشته شده است با خود و با خود همه‌ی هستی را سرشته و هستی خاص خود را یافته‌ایم.» (نیمای ۲، ۱۴۶)

توجه دارید که این حرف‌ها در چه دورانی گفته می‌شود؛ وقتی که داوری‌ها فقط و فقط براساس موضوع و مضمون اثر است؛ و از خود و از خلوت شاعر گفتن گناهی بزرگ به حساب می‌آید. کافی است نگاهی به تعاریف منقدین این دوران بیاندازیم تا دریابیم که برای این منقدین ذهن شاعر و ارتباط این ذهنیت با شعری که شاعر می‌سراید کوچک‌ترین اهمیتی ندارد. مسئله اصلی کمابیش اغلب نویسندگان این دوران (وقتی از خودشان حرف می‌زنند یا، حتی، وقتی از نیما حرف می‌زنند) رسالت اجتماعی شاعر است. اجازه می‌خواهم مطلب را در دو جهت مختلف بسط بدهم.

بینش نوی نیما در شکستن اوزان و قوافی خلاصه نمی‌شود؛ به عکس، یکی از مهم‌ترین خصائص این بینش نو برداشتی است که نیما از ارتباط شاعر با دنیای اطرافش مطرح می‌کند. در حقیقت، یکی از دستاوردهای نیما (و هدایت) در گسترهٔ فرهنگ معاصر نوع نگرش آنها به «خود» است؛ این نگرش را هم در اشعار نیما می‌توان دید و هم در یادداشت‌های پراکنده‌اش. اولین نشانهٔ «مدرن» بودن نیما (و هدایت) همین است. این که هر نویسنده نیاز به خلوتی دارد؛ و این که مسئلهٔ نویسنده «خود»ی است که از درون این خلوت برمی‌خیزد. در ادبیات جدید است که این «خود» نه تنها فردیت می‌یابد بلکه به «خود» بودنش آگاه می‌شود. توجه به فردیت و توجه به جزییات به صورت بخشی از تفکر و تمدن جدید درمی‌آید، و طبعاً در ادبیات و هنرها بیشترین حضور را می‌یابد. نیما می‌گوید «اگر شاعر کلاسیک در وصف سپر شعری سروده است، همین که ما در وصف هواپیما سرودیم، کار تازه‌ای نکرده‌ایم...» (نیما، ۲۳۷).

«کار تازه» نیما، هدیهٔ او به فرهنگ ما، بسیار اساسی‌تر است. صرفاً نمی‌گوید که چون زمانه عوض شده باید صورت شعر را عوض کرد؛ بلکه به خودِ زمانه مفهومی نو می‌بخشد. و نه فقط زمانهٔ پدیده‌های مادی ـ مثل هواپیما ـ که نگرش به «خود» را در قبال هستی زمانه از نو بازمی‌آفریند. اولین کاری که نیما در زمینهٔ نقد (و، البته، شعر) انجام می‌دهد خلق «من»ی است که از منظری نو به دنیا می‌نگرد. مسئله تنها در حرف نو یا موضوع و مضمون نو نیست؛ مسئله در آن نشان پنهانی است که این بیانِ فکری را از آن بیانِ فکری جدا می‌کند. مسئله، به سادگی، در فردیت است. برخلاف تصور بسیاری، این فردیت نه تنها سد راه درک دیگران و برقرار کردن ارتباط با دیگران نمی‌شود بلکه، به عکس، ارتباط را ممکن می‌کند. ارتباط به معنی پذیرفتن اقتدار این یا آن نام نیست؛ «درست» نوشتن را به اعتبار سعدی با «درست» نوشتن به اعتبار چرنیشفسکی جانشین نمی‌کند. اقتدارطلبی همهٔ این سال‌ها را از اذهان تک تک ما بیرون می‌رانند؛ باید بیاموزیم تنها با چشمان خودمان به دنیا نگاه کنیم.

برای نیما همان طور که «خود» و خلوت خود معناهایی غیر از تعبیرهای متداول دارند مفهوم دنیای بیرون هم متفاوت است. در نقل قولی که می‌خوانم روندی را شرح می‌دهد: دقت در جزییات نقطهٔ آغاز است؛ بقیهٔ راه را به راهنمایی آن «خود»ی که هستیم و آن ذهنیتِ فردی که داریم طی می‌کنیم. دقیقاً برخلاف دیدِ جزم‌گرایی که صرفاً با کلیات سروکار دارد و، در نهایت، به اعتبار نامی پذیرفته حکمی کلی صادر می‌کند. نیما می‌گوید:

«ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و همپای آن در موسیقی... بیان می‌کنند، نه وصف...

«احساساتی که در خودتان سراغ دارید بستگی با تأثرات شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع بیرون دقیق شوید هر قدر بیشتر دقت کنید اثر چیزها هم بیشتر است و می‌بینید که دید شما کافی نبوده است و بعد، به نسبت، کفایت پیدا می‌کنید...

«و آنوقت هنگامی که در خلوت خود لم داده‌اید خوبتر در خاطر خودتان چیزهایی را که دیده‌اید تجسم می‌دهید. و وقتی به همین اندازه که می‌بینید به خواننده دادید، او هم کم و بیش، مثل شما می‌بیند، و باز در صورتیکه همین مراحل را گذرانیده باشد...

«نگویید چرا نمی‌فهمند، بگویید چرا عادت به دیدن ندارند. بگویید از چه راه ما ملت خودمان را به دیدن عادت بدهیم. در ادبیات ما این حکم یک شالوده‌ی اساسی را دارد.

«استادان عالی‌مقام ما که درباره‌ی سخن سنجی رساله می‌نویسند خودشان در این ورطه غرقند و نمی‌توانند جزیی‌ترین احساسات خودشان را بیان کنند. جوانان ما که تجدد را دوست دارند مثل همان جوانانی هستند که عشق به زنی دادند و کاغذهای پر از آه و فریاد و سوختم و مردم می‌نویسند، ولی بی‌اثر است. زیرا ذره‌ای چاشنی از دید خودشان به آن نداده‌اند.» (نیما، ۸-۷۷).

در حقیقت، تلاش کرده‌ام همین «ذره‌ای چاشنی» را که هر منقدی «از دید خودش» به دنیای اطرافش می‌افزاید در این جلسه شرح دهم. ذهنیتِ اقتدارطلب طبعاً دشمن این «چاشنی» است؛ چون فردیت قابل پیش‌بینی و، در نتیجه، قابل پیش‌گیری نیست. تازگی است که خطرناک است؛ در حالی که هنر بر پایهٔ بداعت بنا می‌شود. از دیدگاه ذهنیتِ اقتدارطلب مهم ارائهٔ کارت شناسایی است؛ اگر در دوره‌ای از اقتدار نام سعدی سوءاستفاده می‌کردیم و اگر دوره‌ای دیگر به نام چرنیشفسکی قطعنامه می‌دادیم در این سال‌ها پشت نام دریدا پنهان می‌شویم؛ و به زودی، احتمالاً، همچنان نه براساس تجربیات خودمان که به اعتبار Marginalها حرف خواهیم زد. طنز سرنوشت اینجاست که در همهٔ این احوال قادر نبوده‌ایم مسایل دیگران را درک کنیم و به همدلی با آنها دست یابیم؛ چون همدلی بدون تخیل ممکن نیست. یکی از فیلسوفان برجستهٔ آمریکا، ریچارد رُرتی، در کتابی (در

۱۹۸۹) ادعا می‌کند در زمانهٔ ما تنها نیروی تخیلی که در آثار هنری ـ بخصوص رمان ـ می‌یابیم به فریاد می‌رسد. مبنای حرف رُرتی این است که آدمی تنها به کمک نیروی تخیل می‌تواند خود را به جای دیگران بگذارد و در درد و رنج‌شان سهیم شود. نیما چند دهه زودتر به همین حرف می‌رسد. می‌گوید:

«دو قدرت، بطور متناوب اما دائمی، باید که در شما باشد: خارج شدن از خود و توانستن به خود درآمدن...

«خارج شدن از خود، دیگران و رنج‌هاشان و فکرهاشان را به خود شما می‌شناساند که بدون آن شناسایی، شما مبتدی کار خود خواهید بود و اثر شما ساده و خام و بسیار ابتدایی و غیرقابل بقاء در محیط کمال واقع خواهد شد. بدون آن، خودپسندی‌های شما و جهالت شما میزان قرار خواهد گرفت. به خود درآمدن، مقدمه‌ی یافتن خلوت است که درونی‌های شما با آن وسیله به حد بلوغ می‌رسند.

«این مربوط به این نیست که شما شاعر اجتماعی باشید یا نه. مربوط به هنر شما و تکمیل یافتن شماست.» (نیما، ۵-۷۴).

می‌بینیم که همدلی با دیگران نه تنها از یاد نمی‌رود که، به عکس، در مرکز توجه قرار می‌گیرد. چرا نگرش سیاح را اقتدارطلب و نگرش نیما را خلاق می‌خوانم؟ «درست» تفسیر کردن واقعیتِ دیگری به این معناست که واقعیتش را صرفاً آنچنان که مایلیم ـ یا باید ـ می‌بینیم؛ در حقیقت، نه واقعیت و نه دیگری هیچ کدام را نمی‌بینیم. در حالی که بخشی از عملکردِ خلاقِ تفکر در این است که آنچه را که ما خود نیستیم درک کند و بازبیافریند. خلاقیت به معنای تجربه کردن ذهنیتی متفاوت با ذهنیت ماست؛ وگرنه اثر هنری در سطح دستورالعمل و بیانیه باقی می‌ماند. نیما می‌گوید:

«قبول نکردن، توانایی نیست. توانایی در این است که خود را به جای دیگران بگذاریم و از دریچه‌ی چشم آنها نگاه کنیم. اگر کار آنها را قبول نداریم، بتوانیم مثل آنها حظی را که آنها از کار خود می‌برند، برده باشیم. شما اگر این هنر را ندارید، بدانید که در کار خودتان هم چندان قدرت تام و تمام ندارید.

شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمده این است.» (نیما، ۴۴).

به این ترتیب، منقد (و، طبعاً، هنرمند) در آن واحد دو کار را باهم انجام می‌دهد. اول این که می‌کوشد دربارهٔ دیگران وقوف بیابد، البته همراه با انعطاف پذیری. حتی وقتی مثل آنها نیست، به گفتهٔ نیما، می‌تواند در تجربهٔ «حظی» که می‌برند شریک شود؛ یعنی که دنیا و پدیده‌های دنیا را با نگاهی آزادمنش و بی‌تعصب ببیند. دوم این که با خود خلوت می‌کند؛ و از این طریق با نگاهی منحصر به فرد، نگاهی که از آنِ او و فقط او است، راهی به درون پدیده‌ها می‌یابد. این شیوه تنها برای منقد

نیست؛ هر دو طرف اثر هنری ـ نویسنده و خواننده ـ هم می‌توانند به حرفی که ارسطو می‌زند نزدیک شوند: شکل دادن به واقعیت، به اضافهٔ همهٔ امکاناتی که در واقعیت نهفته. هنر آنچه را که هستیم همراه با هرآنچه که می‌توانیم باشیم یکجا به نمایش می‌گذارد. هنرمندی هنرمند در همین است. خلاقیت نه تقلید. چون نه واقعیت قابل تقلید است و نه اثر هنری. نیازی نیست به اعتبار دریدا حرف بزنیم؛ در حالی که، اقتدارطلبی به کنار، نمی‌توانیم ذهنیتِ دریدا را تقلید کنیم. ولی می‌توانیم با درک و دریافت دیگری نوشته‌ای پدید بیاوریم که در عین استفاده از نظرات دیگران فردیت خود ما را داراست. با ذهنیتِ شولوخف نمی‌شود پروست شد.

این همه در توضیح ساختار ذهنیتِ نیما بود، بالاخص در زمینهٔ نقد و منقد. آنچه صورت ظاهر و مضمون اثر را می‌سازد، در حقیقت، همین ذهنیت است. مثل آسمانی به هنگام غروب، وقتی که حضور خورشید را نه به کمک انواری مستقیم بلکه به یمن سایه روشن رنگ‌ها در گسترهٔ به ظاهر خالی آسمان احساس می‌کنیم. ماهیت انقلابی ـ واقعاً انقلابی ـ نیما نتیجهٔ چنین ذهنیتی است. آن هم در چهارچوب فرهنگی که از بس با خود و گذشتهٔ خود غریبه شده محتوا را از شکل اثر جدا کرده به مثابه کهنهٔ گردگیری به کار می‌برد ـ به این خیال که تأثیر «دشمنان» را می‌تواند با این کهنهٔ گردگیری از روی زمین و زمان پاک کند. نیما حرف رفعت را دربارهٔ شکلِ اثر بسط می‌دهد، و کامل می‌کند. بخصوص که بیشتر از رفعت درگیر شعر است و کمتر از رفعت در بند سیاست. نیما می‌داند که محتوا را نمی‌توان از شکل جدا کرد؛ می‌داند که آنچه «دوستان» محتوا می‌خوانند تنها به کمک و از طریق نوع ارائه و نوع بیان است که شکل می‌یابد و به خواننده منتقل می‌شود. (این معترضه را به ناچار اضافه می‌کنم چون، به سادگی، نمی‌شود در این شهر حرف زد و با مشکل به ظاهر «ابدی» محتوا / شکل رودررو نشد.) نیما می‌گوید:

«در خصوص فرم، لازم بود به شما توصیه کنم اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست. عادت کنید به دقت، تا طبیعت شما شود. من راجع به فرم شعر صحبت نمی‌کنم... راجع به فرم مطلب. مطلب شعری شما با طراحی شما فرم پیدا می‌کند و هیچوقت بلاواسطه نیست... فرم نتیجه‌ی بهترین یافتن است که شاعر بداند موضوع را با چه چیز برآورد کند.

«بیخودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید، امتحان کرده‌اید و دیده‌اید، به عکس عالی‌ترین موضوع‌ها بی‌فرم، هیچ می‌شود.» (نیما، ۹۳)

می‌بینیم که شکل هر اثر هنری نه فقط پیشرو یا پسرو نیست، و مانعی بر سر راه طرح «مسایل بزرگ بشری» نیست، بلکه تنها روش به مبارزه طلبیدن و به مصاف رفتن است؛ به مصافِ مسایل اجتماعی که درگذر اند چون با دگرگون شدن زمانه دگرگون می‌شوند و، مهم‌تر، به مصافِ واقعیت. این طرز تلقی است که شاعری مازندرانی را، مثلاً، به منقدی صورت‌گرا در جایی در این دنیا و هر دو را به نظریه پردازی انقلابی در جای دیگری نزدیک می‌کند ـ هر یک از آنها، با دیدهایی متفاوت و

اعتقاداتی متفاوت، رودرروی اقتدارطلبی می‌ایستند. از یاد نبرده‌ایم که آدورنو در مقالهٔ مشهوری در واکنش به سارتر (و برشت) می‌گوید وظیفهٔ هنر برجسته کردن «آلترناتیو»ها نیست؛ وظیفهٔ هنر مقاومت است ـ منحصراً از طریق شکل اثر هنری ـ و در قبال روند دنیا که مدام با هفت‌تیری شقیقهٔ آدمی را نشانه می‌رود.

اجازه دهید در پایان به خودمان برگردیم، به عنوان خواننده. دنیا را چگونه می‌بینیم؟ آیا راضی می‌شویم لقمه را بجوند و در دهان‌ما بگذارند؟ آیا راضی می‌شویم آثار هنری را به کمک قالب‌هایی ازپیش ساخته بسنجند؟ آیا نقد را صرفاً بهانه‌ای برای خرده‌گیری به دیگران می‌دانیم، و خود را والاتر و بالاتر از هر نقدی می‌بینیم؟ آیا ما که خواننده‌ایم هیچ سهمی در اثری که می‌خوانیم نداریم؟ اقتدارطلبی با نظرِ مخاطب سروکاری ندارد؛ یا فقط مخاطبی را به رسمیت می‌شناسد که همیشه سر تعظیم فرو می‌آورد. اقتدارطلبی همه را مسئول می‌داند و خود هیچ مسئولیتی نمی‌پذیرد ـ لکه‌ها را فقط و فقط بر دامن دیگران می‌بیند. بیخود نیست که در فرهنگ معاصرمان مدعیِ اقتدارطلب زیاد داریم ولی جریان انتقادی نداریم. همچنان که گفتم، نقد به معنای گفتگو است؛ تا وقتی جرئت نداریم به اعماق دنیای تخیل سفر کنیم درهای سرمین جادویی آثار هنری به روی ما بسته باقی می‌مانند. و یک اشارهٔ آخر. در انتهای «داستان بی‌پایان» پسرک قهرمان قصه که سرزمینِ تخیل را با نامی نو بازآفریده سوار بر اژدهایی افسانه‌ای به دنیای واقعیت بازمی‌گردد. هم شاگردی‌های قلدرش را که توانسته بودند از واقعیت فراری‌اش دهند سوار بر اژدهای تخیل دنبال می‌کند؛ تا این که همه در سطل زباله مخفی می‌شوند. آیا وقت آن نرسیده که نقد ادبی / هنری ما سرزمین جادویی ادبیات و هنرهای‌مان را بار دیگر بازبشناسد و با نامی نو بازبیافریند؟*

*این سخنرانی به دعوت شورای عالی کتاب کودک و در چهارچوب مجموعه سخنرانی‌هایی دربارهٔ نقد ادبیات ایراد شده؛ تهران، ۲۸ آذر ۱۳۷۱. ** برای «آرین پور» رک یحیی آرین پور، «از صبا تا نیما»، ج ۲، چ ۲، کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۱. (برای نظری متفاوت دربارهٔ تقی رفعت رک دکتر رضا براهنی، «کیمیا و خاک»، نشر مرغ آمین، ۱۳۶۴.) ** برای «سیاح» رک دکتر فاطمهٔ سیاح، «نقد و سیاحت»، به کوشش محمد گلبن، انتشارات توس، ۱۳۵۴. ** برای «نیما» رک نیمایوشیج، «درباره‌ی شعر و شاعری»، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸. ** برای «نیمای ۲» رک نیمایوشیج، «نامه‌های نیمایوشیج»، به کوشش سیروس طاهباز، نشر آبی، ۱۳۶۳. ** برای «رُرتی» رک:

Richard Rorty: **Contingency, irony, and solidarity** (Cambridge).