نقد و بررسی کتاب

روایت داستانی: بوطیقای معاصر

* روایت داستانی: بوطیقای معاصر.
* شلومیت ریمون ـ کنان.
* ابوالفضل حرّی.

کتاب روایت داستانی: بوطیقای معاصر (narrative fiction: contemporary poetic) نوشتهٔ خانم شلومیت ریمون ـ کنان، با ترجمهٔ آقای ابوالفضل حرّی، عضو هیئت علمی دانشگاه اراک به فارسی ترجمه شده است. در جلسه‌ای که در دفتر مجله برگزار شد، با حضور مترجم کتاب، آقای سیدشهاب‌الدین ساداتی، دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات انگلیسی و معاون سردبیر نشریه دربارهٔ کتاب و مسائل مرتبط با روایت‌شناسی بحث و گفت‌وگو شد. آنچه می‌خوانید مباحث مطرح شده در این جلسه است.

● با عرض سلام و با تشکر از جناب آقای ابوالفضل حرّی و جناب آقای سیّدشهاب‌الدین ساداتی که در این جلسه حضور پیدا کردند. جلسهٔ امروز به معرفی و نقد و بررسی کتاب روایت داستانی: بوطیقای معاصر، نوشتهٔ خانم شلومیت ریمون ـ کنان با ترجمهٔ جناب آقای ابوالفضل حرّی، اختصاص یافته است. در ابتدا از جناب آقای ساداتی تقاضا می‌کنم آغازگر بحث امروز باشند و مطالبی را که در خصوص کتاب و نیز مبحث روایت در نظر دارند، بفرمایند.

ساداتی: من هم خدمت شما سلام عرض می‌کنم. در ابتدا لازم می‌دانم از جناب آقای حرّی که زحمت ترجمهٔ این کتاب را کشیده‌اند، تشکر کنم. من صحبت‌های خود را به دو بخش تقسیم می‌کنم؛ در بخش اول دربارهٔ تاریخ روایت صحبت می‌کنم و در بخش دوم به طور مختصر به مباحث کتاب می‌پردازم.

به اعتقاد من، نخستین کسی که دربارهٔ روایت سخن گفته است، ارسطوست. ارسطو در آنجا که دربارهٔ تراژدی صحبت می‌کند، تراژدی را بازنمایی یک کنش جدّی می‌داند و با بررسی تأثیر عوامل تراژدی، مثل پیرنگ و شخصیت، برای نخستین بار به بحث روایت‌شناسی می‌پردازد و می‌گوید که در بین عناصری که در تراژدی مطرح است، پیرنگ یا پلات، مهم‌ترینِ آنهاست و حتی سلیقهٔ خود را نیز مطرح می‌کند. به اعتقاد ارسطو، پیرنگ درست، پیرنگی است که دارای نظم و ترتیب باشد و جهت وقایع در آن به صورت منظم پیش رود.

ارسطو بدترین روایت‌ها را، روایت‌های اپیزودیک (Episodic) می‌داند و نیز برای تراژدی، شروع، میانه و پایان در نظر می‌گیرد. بعد از ارسطو، صحبت خاصی دربارهٔ روایت و روایت‌شناسی به میان نمی‌آید و بحث دربارهٔ روایت از قرن بیستم آغاز می‌شود؛ برای نمونه، در دههٔ بیستم میلادی، ای. ام. فارستر (E. M. Forster) به تفاوت داستان و پیرنگ می‌پردازد. به اعتقاد او، داستان، زنجیره‌ای از اتفاقات است و پلات یا همان پیرنگ، زنجیرهٔ اتفاقات به همراه علّیت است؛ یعنی هر گاه رابطهٔ علّی و معلولی وارد داستان شود، داستان تبدیل به پیرنگ می‌شود و برای

توضیح این مطلب مثالی می‌آورد. ارسطو می‌گوید: «شاه مُرد و سپس ملکه مُرد [این داستان است]»؛ اما «شاه مُرد، سپس ملکه از غصه مُرد [این همان مثال پیرنگ است]» عده‌ای معتقدند که داستان، همان مادهٔ خامی است که نویسنده در اختیار دارد و با پردازش‌هایی که راوی و یا نویسنده به روی آن انجام می‌دهد، به پیرنگ تبدیل می‌شود.

در این قسمت لازم می‌دانم به شش ویژگی روایت که تولان مطرح می‌کند، اشاره نمایم:

۱. هر روایتی ساختگی است؛ به این معنا که مصنوعی است و پردازش به روی آن صورت گرفته است. در این نوع روایت‌ها، در گفتن و تعریف کردن وقایع، سرعت، مکث و تکرار وجود دارد و همهٔ اینها ویژگی‌هایی است که پردازش روی آنها صورت گرفته است.

۲. تولان اعتقاد دارد که بخشی از دانش‌ها و تجربه‌هایی که راوی و نویسنده از قبل داشته، وارد روایت شده است، و این مسئله باز هم به بحث پرداخت داستان ارتباط می یابد؛ به این معنا که داستان توسط تجربهٔ راوی و دانش او تغییر می‌یابد.

۳. ویژگی دیگری که تولان برای روایت در نظر می‌گیرد، خطّ‌سیر یا همان مسیر و روند است. در هر روایتی یک عنصر پیشرفت وجود دارد؛ یعنی مخاطب منتظر ختمیّت یا پایان است.

۴. به عقیدهٔ تولان، روایت همیشه یک راوی دارد؛ حتی اگر راوی نامرئی و نامحسوس باشد، باز هم بین راوی و روایت ارتباط وجود دارد و این همان چیزی است که رومن یاکوبسن می‌گوید. به اعتقاد یاکوبسن، روایت، نوعی رابطهٔ زبانی است.

۵. همیشه بین راوی و مخاطب یا شنونده، فاصلهٔ مکانی وجود دارد.

۶. بین راوی و مخاطب یا شنونده، فاصلهٔ زمانی وجود دارد. در ادبیات، بیش از ۹۹ درصد روایت‌ها، در زمان گذشته، گذشتهٔ نزدیک یا گذشتهٔ دور، اتفاق می‌افتد. معمولاً این مسئله جزء سرشت روایت به حساب می‌آید.

اولین گروهی که به طور جدّی به روایت یا روایت‌شناسی پرداختند، صورت‌گرایان، یا همان فرمالیست‌های روسی بودند. این گروه برای نخستین بار با دیدی علمی به ادبیات نگریستند و به دنبال کشف فرمول در ادبیات برآمدند. به اعتقاد این گروه، موضوع ادبیات، خود ادبیات است، که اصطلاحاً آن را «ادبیّت» یا Literayness می‌نامند.

در اینجا لازم است به نکته‌ای اشاره نمایم، آن هم اینکه در صفحهٔ نخست این کتاب، از قول خانم ریمون کنان آمده است که «ما می‌توانیم عکس، فیلم، قطعه‌ای از روزنامه، رقص و شایعات را روایت در نظر بگیریم»؛ اما واقعیت این است که بحث ما بیشتر دربارهٔ روایت ادبی است. تفاوت روایت ادبی با دیگر روایت‌ها نیز کلام یا زبان است. بنابراین این موضوع به بحث ادبیّت، که اول بار صورت‌گرایان مطرح کردند، بازمی‌گردد. آنها اعلام کردند که روایت یا ادبیات، نوعی فرآیند غریب‌سازی است؛ یعنی اینکه زبان ادبیات با زبان روزنامه‌نگاری یا زبان عامیانه و روزمرّه متفاوت است و همان گونه که عرض کردم، این گروه موضوع ادبیات را خود ادبیات می‌دانستند و معتقدند بودند که ادبیات ربطی به جهان خارج ندارد؛ برای مثال، ویکتور شکلوفسکی، که یکی از رهبران فرمالیسم است، فرا داستان یا متافیکشن را به دلیل اینکه داستانی است که دربارهٔ فرایند داستان‌نویسی و نیز فرایند روایت صحبت می‌کند، بهترین نوع داستان می‌داند.

صورت‌گرایان روسی در اصطلاح «فبیولا» (Fabula) و «سیوژه» (Syuzhet) را نیز مطرح می‌کنند؛ اوّلی همان مادّهٔ خام داستان و دومی همان روایت یا پیرنگ است؛ برای مثال، اگر ما حادثه‌ای را با این مضمون که «شخصی خود را از ارتفاع به پایین پرت کرد» در روزنامه بخوانیم، این مادهٔ خام داستان است؛ اما در متن ادبی، با پردازش‌هایی که روی آن صورت می‌گیرد، تبدیل به روایت داستانی یا همان «سیوژه» می‌شود. خلاصه اینکه صورت‌گرایان روس به دنبال فرمول بودند و یکی از نخستین نمونه‌های آن، کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان است که پراپ آن را در سال ۱۹۲۸ م چاپ کرد. به اعتقاد خانم ریمون کنان، پراپ در این کتاب حدود ۲۰۰ داستان را مطالعه کرده است؛ عده‌ای نیز معتقدند که تعداد آنها ۱۱۵ داستان است. به هر حال، آنچه مسلّم است، پراپ بیش از ۱۰۰ داستان پریان از ادبیات روس را انتخاب و مطالعه کرده است و ۳۱ کارکرد را به صورت فرمول برای داستان‌های پریان ذکر می‌کند. به اعتقاد او، داستان پریانی وجود ندارد که از این فرمول خارج باشد. همچنین در این اثر، پراپ به دسته‌بندی شخصیت‌ها می‌پردازد و شخصیت‌ها را به انواع مختلفی، نظیر آدم شرور، اهداکننده، قهرمان، فرستنده، یاری‌دهنده، پرنسس و پدرش و قهرمان دروغین طبقه‌بندی می‌کند.

● **البته به نظر می‌آید این طبقه‌بندی منحصراً بر اساس قصه‌های روسی صورت گرفته است؛ چرا که قصه‌های پریان در میان اقوام دیگر، مثلاً اقوامی در هند و یا چین، احتمالاً ساختارهای متفاوتی دارد. ای بسا اگر آن قصه‌ها را تجزیه و تحلیل کنیم، فهرست کارکردهای پراپ طولانی‌تر شود.**

ساداتی: من خودم این طبقه‌بندی را روی داستان حسن کچل، که داستانی عامیانه است، انجام دادم و تا اندازهٔ زیادی جواب داد و داستان حسن کچل در این ۳۱ کارکرد قرار گرفت و کارکردی بیش از این نداشت؛ اما همان گونه که می‌فرمایید، در مطالعاتی که بعدها صورت می‌گیرد، این مسئله بسط پیدا می‌کند و فرمول‌هایی کلّی‌تر عرضه می‌شود؛ برای مثال، بعد از حرکت صورت‌گرایان روسی، شاهد حرکت ساختارگرایان اروپایی، به ویژه فرانسوی، هستیم، که کسی مثل گریماس، با الگویی که از پراپ گرفته بود، این کار را ادامه داد؛ ولی گریماس به دنبال فرمول‌هایی کلّی‌تر بود و ایراد ذاتی به کارهای پراپ گرفت. به هر حال، گریماس خود را یک معناشناس می‌داند، اما روش کار او سبب شده است که او را نشانه‌شناس بدانیم؛ زیرا گریماس شماری از نشانه‌ها را انتخاب می‌کند و آنها را در رابطهٔ تضاد یا نفی قرار می‌دهد و ادّعا می‌کند که با این فرمول می‌توان به معنای ژرف داستان و ساختار داستان پی برد.

زیما در کتاب Modern Literary Theory Philosophy of به این نکته اشاره می‌کند که گریماس پیرو نظریات هگل است. گریماس دارای عقیده‌ای هگلی است؛ به این معنا که برای یک روایت، یک معنای واحد در نظر می‌گیرد. بنابراین گریماس طبق عقیدهٔ هگلی‌ای که دارد، به معنا می‌پردازد و تا اندازهٔ زیادی از شکل روایت و داستان غافل می‌ماند. به طور کلی، می‌توانیم بگوییم که ساختارگرایان، کسانی مثل تودوروف و گریماس، دنباله‌رو صورت‌گرایان روسی بودند و می‌خواستند برای روایت

و به طور کلّی ادبیات، فرمول ارائه دهند؛ اما بین کار آنها با صورت‌گرایان روسی تفاوتی وجود داشت؛ تفاوت این بود که صورت‌گرایان روسی وقتی کارکرد ارائه می‌دادند، آن را به صورت لیست ارائه می‌کردند و رابطه‌ای بین آنها قائل نبودند؛ حال آنکه گریماس وقتی در کارهایش از کارکرد صحبت می‌کند، بین آنها رابطه برقرار می‌نماید؛ بنابراین تفاوت صورت‌گرایی و ساختارگرایی از همین جا نشئت می‌گیرد.

روایت‌شناسی ساختارگرایی را می‌توانیم «روایت‌شناسی کلاسیک» نیز بنامیم و این همان چیزی است که خانم ریمون کنان نیز به آن اشاره کرده است. روایت‌شناسی ساختارگرا یا روایت‌شناسی کلاسیک چند ویژگی کلّی دارد: ۱. این نوع روایت‌شناسی، توصیفی است؛ ۲. بسیار عینی است؛ به این معنا که ساختارگرایان به کار علمی اعتقاد داشتند و نظریات شخصی را در آن دخالت نمی‌دادند؛ ۳. کارشان کاملاً علمی بود و برای روایت، فرمول و گرامر ارائه می‌دادند؛ ۴. کاملاً خنثی و بی‌طرف عمل می‌کردند و به درستی و نادرستی روایت کاری نداشتند؛ ۵. به متن اعتقاد کامل داشتند و می‌گفتند چیزی خارج از متن وجود ندارد؛ این دوره، دورهٔ تسلط متن و ارائهٔ فرمول است؛ ۶. انحصار روایت، ویژگی دیگر این نوع روایت‌شناسی است؛ به این معنا که روایت ادبی را تنها نوع روایت می‌دانستند.

اما در اواخر دههٔ هشتاد و اوایل دههٔ نود، با شروع روایت‌شناسی پساکلاسیک یا پساساختارگرا و یا پسامدرن، روایت‌شناسی ساختارگرا با سؤالاتی مواجه گردید. شماری از روایت‌شناسان پسامدرن آمدند و نقش تفسیر و تأویل، نویسنده، خواننده و نیز تم و درونمایه را پررنگ‌تر کردند. آنها مسائلی از این قبیل را که آیا روایت فقط در داستان است یا اینکه در حوزه‌های دیگری، نظیر تاریخ، نیز وجود دارد، و آیا در روایت، ایدئولوژی وجود دارد یا خیر، مطرح کردند.

● جناب آقای حرّی، بنده چند نکته دربارهٔ کتاب در نظر دارم که اگر اجازه بفرمایید، خدمت شما عرض می‌کنم؛ اولین چیزی که در این کتاب نظر مرا جلب کرد، عنوان کتاب بود. من به اصل کتاب مراجعه کردم، آنجا عنوان کتاب، «narrative fiction» است. سؤالی که در ترجمهٔ عنوان کتاب برای من پیش آمد، این بود که «narrative» صفت است؛ حال آنکه در ترجمه، به حالت موصوف ترجمه شده است. اگر ممکن است، دربارهٔ این مسئله و نیز نکات دیگری که راجع به بحث روایت و خود کتاب در نظر دارید، توضیحات لازم را بفرمایید.

حرّی: در آغاز لازم می‌دانم از کتاب ماه ادبیات که به بحث روایت‌شناسی دامن زده و محفل مناسبی برای پرداختن به این موضوع فراهم آورده است، تشکر نمایم. جناب آقای خلیفه، پیش از آنکه به سؤال شما پاسخ دهم، در آغاز نکاتی را دربارهٔ بحث روایت‌شناسی، که در حقیقت تکملهٔ سخنان آقای ساداتی است، خدمت دوستان عزیز عرض می‌کنم و در ادامه، به طور اختصاصی به کتاب ریمون کنان می‌پردازم.

در ابتدا لازم می‌دانم تعریفی از «روایت» خدمت دوستان گرامی عرض کنم. هر چیزی که داستان بیان کند، «روایت» نامیده می‌شود (Any story that talks things ...). «narrative» در زبان انگلیسی، هم حکم اسم دارد و هم حکم صفت. بنابراین هر چیزی که داستان تعریف کند، «روایت» نامیده می‌شود. سینما، موسیقی، نقاشی، پانتومیم و رقص، به دلیل اینکه همگی داستان تعریف می‌کنند، روایت هستند؛ با این تفاوت که برخی از روایت‌ها کلامی و برخی دیگر غیرکلامی هستند؛ مثلاً سینما با وجود اینکه دارای دیالوگ است، در شمار روایت‌های غیرکلامی است. بنابراین این تعریف، خیلی چیزها را در بر می‌گیرد؛ اما تصوّر ما از روایت در اینجا روایت داستانی است؛ یعنی روایتی که در قالب داستان بیان می‌شود و به عبارت دیگر، Fictional است. چنین روایتی، مصنوع و ساختگی است و دارای راوی است. نیز زمان و مکان دارد. به گفتهٔ خانم ریمون کنان نیز روایت ارسال‌کنندهٔ پیامی از فرستنده به گیرنده است، که البته این پیام به صورت کلامی است.

تاریخچهٔ روایت‌شناسی بسیار درازمدّت است و سرآغاز آن، مثل بسیاری دیگر از مباحث نقد و نظریهٔ ادبی، به افلاطون و ارسطو باز می‌گردد. افلاطون در رساله‌هایش خیلی دربارهٔ روایت‌شناسی صحبت نمی‌کند؛ اما «روایت‌گری» را در برابر «بازنمایی» قرار می‌دهد. بحث روایت‌شناسی با بوطیقای ارسطو به صورت کلاسیک و به حالت کلّی مطرح می‌شود. البته ما با نگاهی امروزی به این بحث می‌نگریم؛ چرا که در آن زمان، بخشی با عنوان روایت‌شناسی وجود نداشته است. بعد ارسطو ویژگی‌های تراژدی را مطرح می‌کند و وارد بحث بوطیقا می‌شود. خانم ریمون کنان نیز بوطیقا را به عنوان شعرشناسی یا به عنوان فنّ ادبیات داستانی مطرح می‌کند و به این نکته که ادبیات در قالب بوطیقا برای نخستین بار به صورت یک علم مطرح می‌شود، اشاره می‌کند و در ادامه، بحث ساختار و فرم مطرح می‌شود.

از این مباحث می‌گذرم و به قرن بیستم می‌رسم که برای اولین بار، بحث فرمالیسم مطرح می‌شود و در این بحث، که به سه دورهٔ مختلف تقسیم می‌شود، ما با فاز آخر فرمالیسم، که سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۹ را در بر می‌گیرد، سر و کار داریم. در همین دوره است که ولادیمیر پراپ ریخت‌شناسی قصه‌های پریان را مطرح می‌کند و برای اولین بار، در قرنِ بیستم با رویِ کار آمدنِ نحله‌های نقد ادبی، مثل ساختارگرایی، خصوصاً فرمالیسم روسی، جریان ادبیات داستانی و پرداختن به روایت داستانی جنبهٔ واقعی خود را پیدا می‌کند و پراپ ۱۲۰ یا ۱۵۰ یا ۲۰۰ قصهٔ پریان را معرفی می‌کند و هفت حوزهٔ کنش و ۳۱ کارکرد (Function) برای آنها در نظر می‌گیرد. البته همان گونه که اشاره کردید، این تقسیم‌بندی در ادبیات کشورهای مختلف، ممکن است متفاوت باشد و نیز چنین نیست که همهٔ داستان‌ها و روایت‌ها این ۳۱ کارکرد را داشته باشند؛ اما اهمیت کار پراپ در این است که برای نخستین بار، دسته‌بندی و روندی علمی از بخش‌بندی مستقیم و ساختاربندی اثر ادبی، خصوصاً قصه‌های پریان، که روایتی ساده است، ارائه می‌دهد و راه را برای ساختارگرایی آمریکایی، که تحت عنوان ساختارگرایی شناخته می‌شود، هموار می‌کند. در نهایت هم بحث روایت‌شناسی مطرح می‌شود. البته ایراداتی هم به پراپ وارد است؛ از جمله اینکه تقسیم‌بندی او بر روی قصه‌های ساده انجام‌پذیر است و دربارهٔ قصه‌های پیچیده، چندان جواب نمی‌دهد. در اینجا لازم می‌دانم به دو نکته اشاره نمایم، آن هم اینکه ما باید بین نظریهٔ روایت و naratology روایت داستانی تفاوت قائل شویم. نظریهٔ روایت یا دستور زبان روایت، زمینه را برای کار ریمون کنان در کتاب روایت داستانی آماده می‌کند. کاری که خانم ریمون کنان در این کتاب انجام داده، رویکرد روایت‌شناختی بر اساس نظریهٔ روایت است، نظریهٔ روایت زمینه را برای بررسی اثر ادبی بر اساس دیدگاه روایت‌شناختی آماده می‌کند. این مباحث

از پراپ شروع می‌شود و گریماس آن را ادامه می‌دهد. خلاصه اینکه هر کدام از این نظریه‌پردازان یک گام نظریهٔ روایت را به جلو می‌رانند؛ مثلاً گریمـاس narrative را در حدّ جمله یا فاعل و مفعول در نظر می‌گیرد و تودوروف آن را در حدّ جمله در نظر می‌گیرد و این مباحث با نظریه‌های کسـانی مثل رولان بارت کامل می‌شود؛ تا اینکه در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰، ژنت، سـاختارگرا و روایت‌شـناس فرانسـوی، کتابی با عنوان گفتمان روایـی تألیف می‌کند. این کتاب رویکردی روایت‌شـناختی به کتاب در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته، اثر مارسل پروست است. تا به این زمان نمونهٔ کاری در این زمینه، یعنی پیاده کردن رویکردی روایت‌شناختی بر روی اثر ادبی وجود نداشـت و برای نخسـتین بار، ژنت به این موضوع می‌پـردازد، که کتاب روایت داسـتانی ریمون کنان نیز بر اسـاس مدل ژنت اسـت؛ البته اشکالاتی نیز به مدل ژنت وارد است که ریمون کنان به برخی از آنها اشـاره کرده است. خانم میکی بل (Mike Bal) در کتاب naratology (روایت‌شناسی) برخی از این اشکالات را مطرح می‌کند و با ایراد وارد کردن به نظریهٔ ژنت، زمینه را برای ظهور پساروایت‌شناسی، که آقای ساداتی به اهمّ مطالب آن اشاره کردند، آماده می‌کند.

خانم ریمـون کنان در کتـاب narrative fiction کـه جمع‌بندی‌ای از نحله‌های مختلف نقد ادبی اسـت، رویکرد ژنـت به روایت را به طرزی فشـرده بررسـی می‌کند. من مدلی را طراحی کـرده‌ام که تمام مباحث ریمـون کنان در این مـدل قرار می‌گیرد و در اینجا تـک تک موارد را بر اسـاس آن بررسـی می‌کنم. ما در بحث روایت‌شناسـی، روایت را به دو بخش تقسـیم‌بندی می‌کنیم. یک قسمت داسـتان (story)، قسمت دیگـر متن (Text discourse) اسـت. البته در اینجـا دربارهٔ واژگانی که بـه کار می‌رود، تشـتّت آراء وجود دارد. فرمالیسـت‌ها آنها را طرح اوّلیه و طرح ثانویه می‌نامند. سـیمور چتمـن (Seymour Chatman) آنها را Story و discourse و ژنـت récit و histoire می‌نامد و بحث narration را مطرح می‌کند. ما به این تشـتّت آراء کاری نداریم. نکتهٔ مهم در این زمینه، آن است که روایت‌شناسی برای شروع و به صورت عملی، به دو بخش داستان و متن(text) تقسیم می‌شود. در بحث داستان، می‌گوییم که سیر گاهشـمارانهٔ حوادث وقتی به ترتیبی منظم کنار هم قرار گیرد، داسـتان نامیده می‌شـود. پرداخت این مادّهٔ اولیه و خام به صورت متن نهایـی و آنچه فراروی دید خواننده قرار می‌گیرد، text نامیده می‌شـود؛ یعنی اینکه فرایندهایی شـامل حال داسـتان می‌شـود و این داستان از زوایـای مختلف معانی مختلف به خود می‌گیرد. بنابراین داسـتان یکی اسـت؛ اما دارای textهای مختلف است؛ به این معنا که داستان از این نظر که افراد مختلف از زوایای متفاوت به آن می‌نگرند، معانی مختلف به خود می‌گیرد. خانم ریمون کنان در فصل اول، موضوع رخدادها را مطرح می‌کنـد و به دو نمونه کلود برمون و پراپ و گریماس اشـاره می‌کند و به طـور کلّی نظریهٔ روایت را بررسـی می‌کنـد و در فصل‌های بعد به naratology می‌پردازد.

● در همیـن آغاز کتاب، در صفحهٔ ۱۸، خانم کنان دربارهٔ داسـتان و text (متن) بحث می‌کند و اشاره می‌نماید که «... این امر به هیچ روی، اولویّتِ – چه منطقی و چه هستی‌شناختی – داستان بر متن را تبیین نمی‌کند ...» و در ادامـه، در داخـل پرانتز، نظر خود را مطـرح می‌کند و می‌گوید: «اگر ناگزیر از انتخاب باشـیم، متن را بر داستان ترجیح می‌دهم». در صفحهٔ ۲۴ نیـز مطلبی را بـا همین مضمون بیان کرده و گفته اسـت که «همان گونه که پیش‌تر اشـاره کردیم، داستان و روساخت آن، یک برساخت و ... از مجموعه دال‌های محسـوس اسـت که همان متن است و بنابراین به خودی خود نامحسوس است ...». اگر ممکن است نظر ایشان در این زمینه را تبیین نمایید.

حـرّی: من با ذکـر مثالی به توضیح این مطلب می‌پردازم؛ شـما وقتی رمانی را مطالعه می‌کنید با «متن» سـروکار دارید و داستان از این متن شـروع می‌شود؛ مثلاً من از شـما می‌پرسم که آیا فلان رمان را مطالعه کرده‌اید؟ اگر پاسخ شما مثبت باشد، از شما می‌خواهم که خلاصهٔ آن را بیان نمایید. خلاصه‌ای که شما می‌گویید، قطعاً داستانی است که از دل متن انتزاع شده است.

● به نظرم بحث دربارهٔ تقدّم و تأخّر «داسـتان» و «متن» اسـت و گمان می‌کنم که خانم کنان قصد داشته است این موضوع را تبیین نمایند.

سـاداتی: بـه عقیـدهٔ من ایـن گونه نیسـت؛ خانم کنان در این کتاب قصد داشته است که بحث‌های ژنت و سایر روایت‌شناسـان را جمع‌آوری نماید و از خودش تئوری‌ای عرضه نکرده اسـت. این کتـاب کـه از زبان انگلیسـی به فارسـی ترجمه شـده، اصطلاحات در اصل به زبان فرانسه بوده است؛ بنابراین خانـم ریمـون کنان برای شـماری از واژه‌ها به دنبال معانی‌ای بوده است که برای خواننده محسوس باشد. در بحث از ژنت نیز سـعی کرده است برای این دو واژه، از بهترین معادل‌ها استفاده کند و داستان و متن را بهترین گزینه برای این دو واژه یافته اسـت. به عقیدهٔ ایشـان، Story مادهٔ خام و text آن چیزی است که نوشته شده است. خانم کنان می‌آید و این سه موضوع، یعنی داسـتان، متن و روایت‌گری را به سه بخش تقسیم می‌کند و آنها را توضیح می‌دهد. به اعتقاد ایشـان، تنها چیـزی که در اختیار خواننده اسـت و ملموس است، همان متن است و داستان چیز ملموسی نیست؛ چرا که افراد مختلف برداشـت‌های متفاوتی از آن خواهند داشت. دربارهٔ روایت‌گری نیز همین گونه اسـت و تنها چیزی کـه می‌توان در اختیار داشـت و دربارهٔ آن سـخن گفت، همان متن است و خانم کنان از بین دو واژهٔ Story و text، کلمـهٔ text را بـه عنـوان بهترین معادل برای «داستان» یا «متن» برمی‌گزینند.

ریمون کنان

حرّی: خانم کنان در بحث «داسـتان»، دربارهٔ اشـخاص و فضا و زمان صحبت می‌کند.

فصـل اوّل کتاب، درآمد اسـت و فصـل دوم دربـارهٔ رخدادها و فصل سـوم نیـز راجع به شخصیت‌هاسـت. بخشـی از موضوع شـخصیت، چیزهایـی نظیر واقعی یـا غیرواقعی و کاغذی بودن شـخصیت‌ها، در بحث داستان مطرح می‌شـود. بخش دیگری از موضوع شخصیت، که مربوط به شـخصیت‌پردازی اسـت، در بحث «متن» مطرح می‌شـود. بنابرایـن چیزهایی مثل ماهیّت شـخصیت و چگونگی شـکل گرفتن

آن، در بحث «داستان» مطرح می‌شود؛ اما مباحث مربوط به پرداخت شخصیت، در حوزهٔ شخصیت‌پردازی قرار می‌گیرد و بنابراین در حیطهٔ داستان، دربارهٔ Setting داستان، فضا و زمان داستان و نیز شخصیت‌های داستان صحبت می‌شود. از آنجایی که داستان شامل زمان و مکان و شخصیت است و سیر گاهشمارانه و مادهٔ خام داستان، نیازمند زمان و مکان و نیز کسی یا چیزی برای وقوع داستان است، این موضوعات در داستان اهمیت زیادی می‌یابند. بنابراین داستان غیر از زمان و مکان، نیازمند کسی یا چیزی است که دست به کنش بزند و این کنش‌ها هستند که منجر به وقوع رخدادهای مختلف می‌شوند و در نهایت، از کنار هم قرار گرفتن چند رخداد متوالی، داستان شکل می‌گیرد و بعد هم با پرداخت‌هایی که بر روی آن صورت می‌گیرد، در قالب text دارای ویژگی‌هایی است که به برخی از آنها اشاره می‌کنم. مهم‌ترین ویژگی text، زمان است. شخصیت‌پردازی، کانونی‌شدگی، سطوح روایت، لایه‌های روایت و بازنمایی گفتار و اندیشه، از دیگر ویژگی‌های مهم روایت است. اساس بحث خانم ریمون کنان دربارهٔ زمان، ریشه در نظریه‌های ژنت دارد. ژنت معتقد است که بین زمان داستان و زمان متن، رابطه‌ای مستقیم وجود دارد. البته این رابطهٔ مستقیم به هم می‌خورد و یک زمان پریشی رخ می‌دهد. گاهی زمان به گذشته می‌پرد و گاهی به آینده. اگر زمان به گذشته بپرد، فلاش‌بک یا «گذشته‌نگری» نامیده می‌شود و اگر به آینده بپرد، «آینده‌نگری» نام می‌گیرد که در کتاب به تفصیل دربارهٔ آنها صحبت شده است.

زمان، علاوه بر نظم، به تداوم و بسامد هم تقسیم‌بندی می‌شود. نویسنده وقتی می‌خواهد روایتی را نقل کند، می‌تواند زمان را کوتاه و یا فشرده کند. همچنین در روایت گاهی زمان سرعت می‌گیرد و گاهی سرعت آن کم می‌شود، که هریک از این موارد دارای اسم‌هایی خاص است که خواننده به هنگام مطالعهٔ کتاب با آنها آشنا می‌شود. در نمونه‌هایی نظیر «دیالوگ» هم زمان داستان و زمان متن مثل هم می‌شود؛ مثلاً اگر من تلفنی با شما صحبت کنم، از آنجایی که شما گوشی تلفن را برمی‌دارید، زمان روایت شروع می‌شود و به محض اینکه گوشی را می‌گذارید، زمان روایت هم تمام می‌شود. بنابراین مکالمه یکی از مهم‌ترین نمونه‌هایی است که در آن، زمان داستان و زمان متن با هم برابر می‌شود. در بسیاری موارد نیز حذف صورت می‌گیرد؛ مثلاً نویسنده حوادث ده سال زندگی شخصیت اصلی داستان را ذکر نمی‌کند؛ پس در اینجا حذف صورت گرفته است؛ گاه نیز لازم می‌داند برخی صحنه‌ها را با جزئیات تمام توصیف کند، که «مکث توصیفی» نامیده می‌شود.

فصل بعدی کتاب مربوط به بحث «شخصیت‌پردازی» است. به اعتقاد خانم کنان، شخصیت‌پردازی یا مستقیم است و یا غیرمستقیم، که فورستر هم در کتاب خود به آنها اشاره کرده و در اینجا خانم کنان به تفصیل دربارهٔ آن بحث کرده است. شخصیت‌پردازی مستقیم به صورت نام بردن است و شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، از طریق کنش، لباس و یا از طریق دیالوگ صورت می‌گیرد. گاهی کنش یک‌زمانه یا عادی است و گاهی نیز غیر یک‌زمانه یا غیرعادی است.

در شخصیت‌پردازی، سر و کار ما بیشتر با کنش‌های عادی است و با کنش‌های غیرعادی کاری نداریم؛ از جمله، یکی از جذاب‌ترین و در عین حال پردامنه‌ترین و پرکشمکش‌ترین مسائل، بحث زاویهٔ‌دید و کانونی‌شدگی است که بحثی بسیار مفصّل است. نکته‌ای که تا به امروز به این بحث دامن زده و آقای فورستر نیز به آن اشاره کرده، این است که همیشه آن کسی که می‌بیند، با آن کسی که می‌گوید، یکی نیست؛ یعنی کسی که داستان را تعریف می‌کند، ممکن است همان کسی نباشد که داستان را می‌بیند. مقصود از دیدن در اینجا فقط مشاهده کردن نیست و احساس و ادراک را نیز در بر می‌گیرد. مسائلی که تا اینجا مطرح کرده‌ایم، ذیل زاویهٔ‌دید قرار می‌گیرد؛ اما ژنت اصطلاحی تحت عنوان کانونی‌شدگی را وارد حیطهٔ روایت داستانی می‌کند. کانونی‌شدگی از اصطلاحی فیزیکی با عنوان نقطهٔ کانونی برآمده است. در عدسی‌ها و آینه‌ها، نقطهٔ کانونی به عنوان سوزاننده‌ترین نقطه در نظر گرفته می‌شود؛ مثلاً اگر شما ذره‌بین را به سمت نور بگیرید، بلافاصله نور در آن نقطه متمرکز می‌شود و دست را می‌سوزاند. بحث کانونی‌شدگی نیز دربردارندهٔ چنین مفهومی است. ژنت و ریمون کنان نیز معتقدند که در بسیاری از روایت‌های داستانی، اشخاص داستانی هستند که داستان را روایت می‌کنند و نه راوی؛ لذا برای اینکه زاویهٔ دید اشخاص داستانی با زاویهٔ دید راوی اشتباه نشود، خانم ریمون کنان به تبعیت از ژنت، زاویهٔ‌دید اشخاص داستانی را «کانونی‌شدگی» می‌نامد. کسی که داستان را تعریف می‌کند، راوی است؛ اما خود داستان هم ممکن است شخصیت‌هایی داشته باشد که بتوانند در دل داستان قرار گیرند و داستان را تعریف نمایند. کسی که داستان را تعریف می‌کند، با کسی که داستان را می‌بیند، متفاوت است. کسی که داستان را می‌بیند، شخصیت است و کسی که داستان را تعریف می‌کند، راوی است؛ لذا بین زاویهٔ دید و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. در همین راستا، ژنت اشاره می‌کند که «تا کنون این گونه در نظر گرفته می‌شد که این دو پرسش را یک پرسش در نظر گرفتند؛ حال آنکه این دو پرسش، دو پرسش کاملاً جدا هستند؛ یعنی به عبارت دیگر، همیشه فرق است بین کسی که می‌گوید و کسی که می‌بیند»؛ مثلاً من در اینجا راوی هستم؛ ولی کسی که اینجا نشسته و به حرف‌های من گوش می‌دهد، در حقیقت می‌بیند. اگر از این شخص بپرسید که از چه زاویه‌ای می‌بینید، زاویهٔ دید او با زاویهٔ دید من متفاوت خواهد بود؛ بنابراین زاویهٔ دید به کانونی‌شدگی و چندصدایی دامن می‌زند. خلاصه آنکه بین زاویهٔ دید با کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌شدگی یکی از انواع زاویهٔ دید است و به زبان سنّتی، همان زاویهٔ دید سوم‌شخص دانای کلّ محدود است.

هنری جیمز رمانی دارد به اسم دیزی میلر. این رمان دربارهٔ یک دختر آمریکایی است که در جامعهٔ آمریکا در قرن نوزدهم زندگی می‌کند و وارد سوئد یا سوئیس، که جامعه‌ای بسیار سنّتی و مقیّد به مسائل اخلاقی است، می‌شود. در آنجا شخصی هست به اسم وینتر برن، که آمریکایی‌الاصل است، اما مدت ۲۰ سالی است که در این کشور زندگی می‌کند. در این اثر ما داستان را از زاویهٔ دید وینتر برن می‌بینیم که شخصی متعصب و مقیّد به مسائل اخلاقی است. این دختر آمریکایی به ظاهر معصوم از دیدگاه او، دختری کاملاً سبک‌سر است و نکتهٔ جالب این است که خواننده هم رودست می‌خورد و این دختر را سبک‌سر می‌پندارد؛ حال آنکه در پایان داستان ثابت می‌شود که این دختر کاملاً بی‌گناه است. در این داستان، انتخاب زاویهٔ دید درست سبب شده است که داستان در ذهن وینتر برن کانونی شود. ذهن وینتر برن در این داستان نقطهٔ کانونی

است؛ به این معنا که حوادث را می‌گیرد و آن را فیلتر می‌کند. لذا حوادث صبغهٔ ذهــن آقای وینتر برن را به خود می گیرد، خواننده هم در نهایت رودست می‌خورد و ذهنیات وینتر برن را می‌پذیرد.

ســاداتی: اگــر اجازه بدهیــد، مثالی در این فرضیه خدمت شــما عرض می‌نمایم؛ مثلاً من اگر بخواهم داســتان آقــای حرّی را تعریف نمایم و بگویم که ایشــان از صبح که بیدار شــده‌اند چه کارهایی انجام داده‌اند و در نهایــت بــه اینجا آمده‌انــد، در این روایت، من راوی هســتم؛ ولی کانونی‌شدگی، خود آقای حرّی هستند. همان گونه که آقای حرّی اشاره کردند، برای نخستین بار، ژنت به این موضوع اشاره نمود و نکتهٔ جالبی که خانم ریمون کنان در این کتاب به آن اشاره کرده است، این است که یک شــخص، هم می‌تواند راوی باشد و هم کانونی‌شدگی، و مثالی که در این زمینه ذکر کرده‌اند، داستان آرزوهای بزرگ است. در این داستان، راوی، پیپ بزرگســال است؛ اما در طول داستان، ماجرای پیپ کودک یا پیپ نوجوان را تعریف می‌کند؛ بنابراین در اینجا پیپ بزرگسال، راوی و پیپ کودک یا نوجوان، کانونی‌شدگی است.

حرّی: شــعر حیدربابا نیز همین گونه است. این شعر را شهریار بزرگسال روایــت می‌کند؛ ولی تصاویری که عرضه می‌شــود، مربوط به شــهریار کودک اســت و ما می‌دانیم که این کودک در این سن و سال نمی‌تواند چنین شــعری بگوید؛ بنابراین راوی، شهریار بزرگسال است که از ذهن یک کودک داســتان را ارائه می‌دهــد. در رمان جویس نیز چنین حالتی مشاهده می‌شود. در آغاز این رمان، یک راوی هست که می‌گوید چنین پســری وجود دارد. در این اثر نیز این راوی اســت کــه ماجرا را تعریف می‌کند، منتها خود را در ذهن شخصیت داستان کانونی می‌نماید. حقیقت این اســت که این بحث، بحثی بســیار جذّاب است و در ادبیات کهن ما نیز نمونه‌های آن مشــاهده می‌شود. در قصص قرآنی هم این مسئله به چشم می‌خورد؛ مثلاً در داستان هبوط آدم، خداوند بسیاری از مسائل را از نگاه ابلیس می‌نگرد و بیان می‌کند. در این داستان، راوی پیامبر است؛ اما ما داستان را از دیدگاهی که ابلیس به آدم دارد، می‌بینیم. خلاصه اینکه بحث کانونی‌شــدگی که دارای وجوه مختلفی، نظیر وجه ادراکی که به بحث زمان و مکان اشاره می‌کند و نیز وجه روان‌شناختی و ایدئولوژیکی و وجوهی از این دست است، از بحث‌های مهم کتاب است.

موضــوع دیگــری که خانــم ریمــون کنان بــه آن می‌پــردازد، بحث «روایت‌گری» یا «ســطوح روایت» اســت. به اعتقاد ایشان، هر روایتی ممکن است لایه‌های مختلفی داشته باشد که تحت عنوان سطوح روایت از آنها یاد می‌شود. شاید نمونهٔ بارز سطوح روایت را بتوان در هزار و یک شب دید. در هزار و یک شب یک داستان‌گو به اسم شهرزاد وجود دارد؛ امــا غیر از او، راوی‌ها و به تبع آن روایت‌های دیگری نیز وجود دارد که برای نخســتین بار ژنت برای تک تک آنها اسم می‌گذارد و فرا داستانی را در برابر فرا راوی، میان‌داســتانی را در برابر میان‌راوی و درون‌داستانی را در برابر درون‌راوی قرار می‌دهد. این ســطوح روایت‌ها دارای اسم‌های مختلفی است که انتخاب معادل برای آنها کاری سخت و دشوار بود. به هر حال، لایه‌های روایت به پیشبرد داستان کمک می‌کند، که خانم کنان به طرزی زیبا آنها را توصیف کرده است.

آخرین فصل کتاب ریمون کنان مربوط به بازنمایی گفتار و اندیشه است. اشــخاص داســتان، همان گونه که می‌بینند، حرف هــم می‌زنند. وقتی اشخاص داستان می‌بینند، ما اسم آن را کانونی‌شدگی می‌گذاریم و وقتی اشخاص داســتان حرف می‌زنند، ویژگی‌های مختلفی پیدا می‌کنند که در ادامه به این ویژگی‌ها اشــاره خواهم کرد. بازنمایی گفتار و اندیشــه، گاهی ممکن است به صورت مستقیم و گاهی به صورت غیرمستقیم و گاهی ترکیبی از این دو باشد، که به یکی از مشکل‌ترین مباحث سخن غیرمســتقیم و آزاد که در ادبیات فارسی چندان مورد توجه قرار نگرفته، دامن زده است.

کتاب ریمون کنان با این بحث به اتمام می‌رســد؛ ولی راه برای مباحث بعدی باز اســت. ایرادهای زیادی هم به مدل ریمون کنان گرفته شــده است، که میکی بَل به آنها اشاره کرده و راه را برای مباحث روایت‌شناسی پساساختارگرا هموار نموده است.

ســاداتی: همان گونه که جناب آقای حرّی اشاره کردند، بعدها ایراداتی به روایت‌شناســی کلاسیک یا ســاختارگرا وارد می‌شود، که خصوصاً در دههٔ هشــتاد و دههٔ نود میلادی، با شــکل‌گیری فلسفهٔ پست‌مدرن و به عبارت دیگر، به وجود آمدن حرکت پســت‌مدرن در ادبیات، این ایرادات اوج می‌گیرد.

همچنین اطلاعات موجود در شناســنامهٔ کتاب نشان می‌دهد که آقای حرّی، ویرایش اول کتاب را که مربوط به ســال ۱۹۸۳ م و چاپ مجدّد آن مربوط به سال ۲۰۰۱ م است، ترجمه کرده‌اند. خانم ریمون کنان بعد از ۲۰ ســال، یعنی در ســال ۲۰۰۲ م، این کتاب را مجدّداً ویرایش کرده و فصــل یازدهمی را بــه آن اضافه نموده‌اند، که آقای حرّی آن را تحت عنوان «تقریرات از پس بیست سال» ترجمه کرده‌اند. در حقیقت، خانم کنان بعد از ۲۰ ســال، نگاه خود را به روایت‌شناســی زیر ســؤال می‌برد و مطالبی جدید مطرح می‌نمایــد. در فصل نتیجه‌گیری هم خانم کنان به این نکته اشــاره می‌کند که «این کتاب درآمدی بر روایت داســتانی بوده اســت یــا آگهی مرگ آن»؛ یعنی اینکه خانــم ریمون کنان که در دههٔ هشــتاد این کتاب را نوشته است، هنوز با شکّی اساسی مواجه بوده اســت؛ آن هم اینکه با پیدا شدن حرکت پســت‌مدرن، فرمولی که ارائه شــده است، جوابگو هســت یا خیر؟ و وقتی بعد از ۲۰ سال فصلی جدید به کتاب خود اضافه می‌کند، در این فصل دیگر نظریه و فرمول جدیدی ارائه نمی‌کند و اقرار می‌نماید که خودش هم دیگر آدم ۲۰ ســال پیش نیست و نگاهش تغییر یافته و به سمت نگاه پست‌مدرن یا پساکلاسیک حرکت کرده است.

داســتان‌ها و روایت‌های امروزی نیــز دیگر به صورت روایت‌های خطیِ گذشته نیست. در توضیح این مطلب لازم می‌دانم مثال‌هایی خدمت شما عرض نمایم؛ مثلاً در فیلم «بابل»، روایت‌هایی وجود دارد که به صورت موازی شکل می‌گیرند. در این فیلم چهار روایت موازی وجود دارد که تا دقیقهٔ هشتاد فیلم به نظر می‌آید هیچ ربطی به هم ندارند؛ روایت دختری در شــرق دور، روایت دو کــودک در آمریکا و مکزیک، روایت پرســتار مکزیکــی و خانوادهٔ او در مکزیک و روایت پدر و مادر آمریکایی این دو کودک در مغرب، چهار روایتی هستند که در ظاهر هیچ ربطی به یکدیگر ندرند؛ اما از دقیقهٔ هشتادِ فیلم مشخص می‌شود که این چهار روایت به یکدیگر متصل هســتند؛ بنابراین روایت‌های پست‌مدرن، همگی دارای چنین شکلی هســتند. این نوع روایت‌ها، روایت‌هایی موازی هستند که در آنها یک روایت چند بار روایت می‌شــود؛ حتی گاهی اصطلاح اَبَرمتن

(Hypertext) برای آنها به کار می‌رود. در روایت داستانی و روایت ادبی شاید نتوانیم به دنبال مثال‌هایی برای این موضوع باشیم؛ اما در بازی‌های رایانه‌ای، که نوعی اَبَرمتن در آنها وجود دارد، کودکی که پشت رایانه است، با یک روایت مواجه است، اما گزینه‌های متفاوتی برای او وجود دارد و هر بار که بازی می‌کند، می‌تواند یکی از این گزینه‌ها را، که در حقیقت روایتی جدید است، انتخاب نماید.

اگر بخواهم به نمونه‌ای ادبی اشاره نمایم، می‌توانم از یان مک ایوان در ادبیات غرب مثال بزنم. یان مک ایوان کسی است که داستان‌های خودبسنده یا خودشیفته می‌نویسد. مارتین امیس و جان فاولز جزء این گروه محسوب می‌شوند. در این داستان‌ها، که «داستان خودآگاه»، «خودبسنده» یا «خودشیفته» نامیده می‌شود، موضوع اصلی داستان، خود روایت است؛ یعنی این نوع داستان‌ها، داستانی هستند راجع به داستان‌نویسی، شخصیت‌ها خودآگاه هستند و با خواننده حرف می‌زنند و حتی گاهی نظر او را نیز جویا می‌شوند. کاری که این نویسندگان انجام می‌دهند، زیر سؤال بردن واقعیت است.

مثال دیگری که در این زمینه می‌توانم خدمت شما عرض نمایم، رمان کفّاره (Atonment) یان مک ایوان است. این رمان به فیلم نیز تبدیل شده است. این فیلم که با صدای ماشین تحریر آغاز می‌شود و این صدای دکمه‌های ماشین در آغاز فیلم تبدیل به نوعی موزیک می‌شود، در حقیقت ماجرای دختری است که در یازده‌سالگی موفق می‌شود اولین اثر ادبی خود را خلق کند. این داستان ادامه پیدا می‌کند، تا اینکه در آخر فیلم، یک گزارشگر با خانمی مسنِ صحبت می‌کند و به او می‌گوید که این بیست و یکمین رمان و ظاهراً آخرین زمانی است که شما نوشته‌اید و در اینجا ما متوجه می‌شویم که این خانم پیر، همان دختر یازده‌سالهٔ آغاز فیلم است که در بیست و یکمین رمان خود، دربارهٔ زندگی خواهرش نوشته است و اینکه او با اشتباهی کودکانه باعث می‌شود خواهرش و نامزدش به هم نرسند، صحبت می‌نماید. وقتی کسی این داستان را می‌خواند و یا فیلم آن را مشاهده می‌کند، متوجه می‌شود که این دو به هم می‌رسند و با هم ازدواج می‌کنند؛ حال آنکه این خانم در آخر به آن کسی که با او مصاحبه می‌کند، می‌گوید که در واقعیت، این دو نفر به هم نرسیده‌اند و این من بودم که این نکته را جبران کردم و در داستان خود، آنها را به هم رساندم؛ لذا در این داستان، خود نویسنده جزئی از داستان و روایت است. خلاصه اینکه یکی از ویژگی‌های بارز داستان‌های پست‌مدرن و یا پساکلاسیک، حضور نویسنده در اثر است.

به بحث پیشین بازمی‌گردم و به این نکته اشاره می‌نمایم که خانم ریمون کنان بعد از اینکه در شیوهٔ نگاهش به روایت‌شناسی تغییراتی ایجاد می‌کند و دیدگاه خود را در این زمینه اصلاح می‌نماید، در آخر به ضرورت مطالعهٔ ساختار روایت و به طور کلّی روایت‌شناسی تأکید می‌کند.

در متن انگلیسی این کتاب که در سال ۲۰۰۲م چاپ شده است، در صفحهٔ ۱۴۲، خانم کنان جدولی ترسیم کرده است که در آن به خوبی روایت‌شناسی کلاسیک یا ساختارگرا با روایت‌شناسی پست‌مدرن یا پساکلاسیک مقایسه شده است. این مقایسه ۱۲ مورد را در بر می‌گیرد، که به گمان من، اگر به این کتاب اضافه شود، مباحث کامل می‌شود و بحث ریمون کنان نیز ادامه می‌یابد. من در اینجا به اختصار به این ۱۲ مورد اشاره می‌کنم:

۱. روایت‌های ساخت‌گرا متن‌محور هستند؛ اما روایت‌های پساساخت‌گرا بافت‌گرا هستند؛ یعنی در اینجا ما حرکتی داریم از Text به Context. برای مثال، زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی‌ای که وارد روایت‌های جدید شده است و ساختارگرایی به آن اهمیت نمی‌دهد.

۲. روایت‌شناسی ساخت‌گرا شماری از سیستم‌های بسته را بررسی می‌کند و محصول آن، ایستایی است و پویایی‌ای در این آثار وجود ندارد؛ حال آنکه داستان‌های پساکلاسیک به صورت یک فرایند عمل می‌کنند و در روایت‌شناسی پساکلاسیک، پویایی و شکل‌گیری وجود دارد و این سیستم در هیچ جا بسته نمی‌شود و دارای سیستم‌های باز است.

۳. هدف روایت‌شناسی ساخت‌گرا، ویژگی‌های متن است؛ اما هدف روایت‌شناسی پساساخت‌گرا، خواندن متن است، که به بحث محوریّت خواننده ارتباط می‌یابد.

۴. روایت‌های ساختارگرا روایت‌هایی هستند که در آنها ما با تحلیل از پایین به بالا مواجه هستیم؛ یعنی از جزء به کل می‌رسیم؛ در حالی که در پساساختارگرایی، روایت‌شناسی مثل یک سنتز عمل می‌کند و در فرایندی طبیعی و خود به خودی این هدف انجام می‌شود. مقصود، آنالیز نیست. بنابراین می‌توانیم بگوییم که در پساساختارگرایی از بحث‌های کلّی شروع می‌کنیم و بعد به جزئیات می‌رسیم.

۵. در ساختارگرایی اساس، اندازه‌گیری‌های دوگانه است؛ اما در پساساختارگرایی با توصیف‌های کلّی‌تر و فرهنگی مواجه هستیم؛ یعنی از ادبیات فراتر می‌رویم و با جامعه و فرهنگ روبه‌رو می‌شویم.

۶. اساس کار ساختارگراها، دادن فرمول و اثر پذیرفتن از فرمالیست‌های روسی بود؛ ولی پساساختارگراها به نقد عملی و درونمایه‌ها و ارزش‌گذاری‌های ایدئولوژیکی که درون روایت موجود است، اعتقاد داشتند و اینها مسائلی بودند که در روایت‌شناسی ساخت‌گرا از آنها غفلت شده بود.

۷. عدم توجه به مسائل اخلاقی و ایستادن در مرحلهٔ توصیف، از دیگر ویژگی‌های روایت‌شناسی ساختارگراست؛ حال آنکه در پساساختارگرایی، مسائل اخلاقی در تولید معنا اثری بسزا دارند و به آنها پرداخته می‌شود.

۸. در روایت‌شناسی ساختارگرا، بحث بوطیقا و گرامر دارای اهمیت است؛ اما در بحث روایت‌شناسی پساساختارگرا، هدف تغییر متن است. در این تفسیر حتی ممکن است به معنای نهایی هم نرسیم.

۹. در روایت‌شناسی ساختارگرا یک سری چهارچوب‌های صورت‌گرایی و توصیفی شکل گرفته است؛ اما در پساساختارگرایی بر اساس چهارچوب‌های تفسیری و ارزشی است که این نوع روایت‌شناسی پساکلاسیک شکل گرفته است.

۱۰. در روایت‌شناسی ساختارگرا با نگاهی هم‌زمانی مواجه هستیم و نه نگاه در زمانی. این بحث به نظریه‌های فردینان دو سوسور برمی‌گرددکه برای نخستین بار، در زبان‌شناسی این مسئله را مطرح می‌کند و نگاه تاریخی را در زبان‌شناسی از بین می‌برد. او زبان را در یک مقطع زمانی خاص مطالعه می‌کند و بحث تاریخ زمانی را از بین می‌برد؛ اما در عوض، پساساختارگرایی به نگاه‌های تاریخی بازمی‌گردد و در اکثر روایت‌ها و داستان‌های پساساختارگرا ما با مسائل تاریخی روبه‌رو هستیم؛ مثلاً در رمان کفّاره داستان‌نویس کسی است به نام یان مک ایوان که در قرن بیست و یکم اثر را تألیف کرده است؛ اما داستان در زمان جنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتد. بنابراین، زمان و زمان تاریخی در روایت‌شناسی

پساساختارگرا مجدّداً اهمیت خود را به دست می‌آورد.
۱۱. ساختارگرایی به دنبال ویژگی‌های جهان‌شمول است؛ یعنی در تمام روایت‌هایی که در سراسر دنیا وجود دارد، به دنبال فرمولی جهانی و ملّی است. اما در پساساختارگرایی این گونه نیست و به تک‌تک جزئیاتی که در یک روایت وجود دارد، پرداخته می‌شود و هریک از این جرئیات ارزش خاص خود را دارد و هدف، رسیدن به فرمول و گرامر نیست.
۱۲. ساختارگرا کار خود را به یک رشته، داستان و روایت داستانی، منحصر کرده بود؛ اما در پساساختارگرایی ما با پروژه‌ای بینارشته‌ای یا بحث بینامتنیّت که اول بار توسط باختین مطرح می‌شود، مواجه هستیم. نکتهٔ دیگری که در پایان لازم می‌دانم به آن اشاره نمایم، بحث تاریخ‌گرایی نوین است. در گذشته، تاریخ‌گرایی سنّتی وجود داشت که تاریخ را مستند می‌دانست و معتقد بود که هر متن تاریخی یک سند است که قابل استناد و استفاده است؛ اما در تاریخ‌گرایی نوین، تاریخ چیزی جز یک روایت نیست؛ به این معنا که تاریخ، روایتی است که توسط شخصی خاص با علایق و سلیقه‌های شخصی او و با دیدگاه خاص او نوشته می‌شود. رهبر این حرکت، یعنی تاریخ‌گرایی نوین، که از آمریکا آغاز شده است، لوئیز مونتروز است که به متنیّت تاریخ یا تاریخی بودن متن‌ها تأکید می‌کند و معتقد است که در هر متنی، نمی‌توان خطی واضح و مشخص بین روایت و تاریخ کشید و آنها را از هم جدا کرد.
نکتهٔ آخر اینکه، کتاب خانم ریمون کنان، کتابی بسیار ارزشمند است و ترجمهٔ آن کاملاً ضروری می‌نمود، که در اینجا لازم می‌دانم از جناب آقای حرّی به خاطر ترجمهٔ کتاب تشکر نمایم.

● **جناب آقای حرّی، اگر مطلب خاصی در زمینهٔ ترجمهٔ کتاب و یا مباحث مربوط به کتاب در نظر دارید، بیان بفرمایید.**

حرّی: در اینجا لازم می‌دانم دربارهٔ ترجمه کتاب نیز توضیحاتی بیان نمایم. کتابی که بنده ترجمه کردم، دارای زبانی سهل و ممتنع بود. حقیقت این است که مطالعهٔ این کتاب به زبان انگلیسی بسیار آسان می‌نمود، ولی در ترجمه دشواری‌های زیادی به همراه داشت. متأسفانه فقر واژگانی، مسئلهٔ دیگری است که بر مشکلات ترجمه می‌افزود. البته من سعی کردم در ترجمه، به متن اصلی وفادار باشم و جاهایی که تغییرات جرئی مشاهده می‌شود، به این وفاداری کاملاً مقیّد بوده‌ام.

● **به مسئلهٔ بسیار مهمی اشاره کردید. متأسفانه به دلیل اینکه محتوای این زبان برای ما بومی نشده است، مشکلات زیادی در ترجمه به وجود می‌آید. بحث روایت‌شناسی که دربارهٔ آن صحبت می‌کنیم، جزء موضوعاتی است که مبانی نظری آن در دنیای غرب شکل گرفته است؛ بنابراین ما واقعاً بر سر یک دوراهی هستیم. آیا نخست لازم است زبان این موضوع را به وجود آوریم، بعد دربارهٔ آن صحبت نماییم؟ یا اینکه طرح موضوع و بحث و مطالعه دربارهٔ آن است که زبانِ خود را ایجاد می‌کند؟**

حرّی: آخرین نکته‌ای که لازم می‌دانم به آن اشاره نمایم، این است که به اعتقاد من، لازم است که بین روایت‌شناسی در غرب و روایت‌شناسی در شرق تفاوت قائل شویم. روایت‌شناسی ما بر اساس بوطیقای ارسطوست؛ حال آنکه وقتی با مؤلّفه‌ها و ویژگی‌های ارسطو به روایت‌های خود می‌نگریم، در برخی جاها با درِ بسته روبه‌رو می‌شویم. نمونهٔ بارز این مطلب آن است که نمونه‌های روایت‌های غربی، مسیر خطی را طی می‌کنند؛ در حالی که نمونه‌های شرقی مسیری دایره‌وار را طی می‌نمایند. بنابراین اگر ما این مسائل را لحاظ کنیم، ضرورت بازنگری به این موضوعات و لزوم توجه اندیشمندان خودمان به تألیف آثاری در این حوزه را درمی‌یابیم. حقیقت این است که جای این نوع آثار تألیفی در ادبیات ما بسیار خالی است. ما باید سعی کنیم که اثری با نمونه‌های ایرانی و با ویژگی‌های آثار داستانی ایرانی در این حوزه تألیف نماییم.

● **قطعاً یکی از ضرورت‌های ادبیات امروز ما، در وهلهٔ اول پیاده کردن این مباحث در نمونه‌های ادبیات فارسی و در وهلهٔ دوم، بیرون آوردن تئوری‌های جدید از ادبیات خودمان است.**

حرّی: بسیاری از داستان‌های عامیانهٔ ما از این لحاظ قابل بررسی است. متأسفانه تا به امروز ریخت‌شناسی‌ای از داستان‌های عامیانهٔ فارسی ارائه نشده است، که این موضوعی است که اهالی ادبیات باید به آن توجه کنند.

● **البته مارزلف کارهایی در حوزهٔ قصه‌های عامیانه انجام داده است؛ اما نمونه‌های او بسیار جزئی و اندک است.**

حرّی: خوشبختانه هم اکنون در سطح آکادمیک اقبال خوبی به این مباحث صورت گرفته و رساله‌های زیادی در این زمینه نوشته شده است؛ اما به اعتقاد من، این مباحث باید با نگاه‌های جدّی‌تری دنبال شود.

● **هنگامی که مباحث نوین دستور زبان را مطالعه می‌کنیم، مشابهت‌های زیادی بین این مباحث با علم معانی که در علوم ادبی فارسی مطرح است، مشاهده می‌کنیم.**

حرّی: در علم معانی، بحث از بلاغت می‌شود که مباحث مربوط به آن مشابهت‌های زیادی با بحث روایت‌شناسی دارد؛ حتی به گمان من، علم معانی ما بسیار کامل‌تر از آن چیزی است که در آثار هلیدی مشاهده می‌کنیم؛ اما متأسفانه به دلیل اینکه تئوریزه نشده است، چندان قابل استفاده نیست.

● **در پایان اگر ممکن است، به آثاری که در حوزهٔ نشر ما در زمینهٔ روایت‌شناسی تألیف شده است، به اختصار اشاره نمایید.**

حرّی: حقیقت این است که بسیاری از آثار تألیف‌شده در این حوزه، به صورت مقاله است. آثار بسیار خوبی هم داریم که اگرچه به اسم روایت‌شناسی تألیف نشده‌اند، کارهای خوبی در این زمینه انجام داده‌اند؛ مثلاً کتاب ارواح شهرزاد تألیف جناب آقای شهریار مندنی‌پور، اگرچه به اسم روایت‌شناسی تألیف نشده، مسائل زیادی را در حوزهٔ روایت‌شناسی شرقی باز نموده است. بنابراین بی‌انصافی است اگر بگوییم که کاری در این زمینه انجام نشده است. آقای محمود فلکی نیز در کتاب تئوری‌های داستان‌نویسی نمونه‌های فارسی خوبی در این زمینه ارائه کرده‌اند که قابل تأمل است. البته آثار ترجمه‌شده در این زمینه بسیار کم است، که آقای شهبا با ترجمهٔ کتاب نظریه‌های روایت، اثر والس مارتین، آغازگر این راه بودند. کتاب تولان نیز اثر دیگری است که بنده آن را ترجمه و منتشر کرده‌ام. آقای شهبا نیز دیکشنری روایت‌شناسی را زیر چاپ دارد.

● **در پایان، از حضور جناب آقای حرّی و نیز جناب آقای ساداتی سپاس‌گزارم. بحث روایت‌شناسی، در حوزهٔ مطالعات ادبی ما، موضوعی تقریباً جدید است و هدف کتاب ماه ادبیات در این جلسه، طرح موضوع به بهانهٔ کاری که جناب آقای حرّی انجام داده‌اند، بوده است. طرح موضوع و دامن زدن به بحث، اولین گام برای توسعهٔ هر بحث علمی است.**

نقد و بررسی مجموعه شعر

خاطرات بی‌تأویل

* **خاطرات بی‌تأویل (مجموعه شعر)**
* **شراره کامرانی**
* **چاپ اول، تهران: فصل پنجم، ۱۳۸۸**

خاطرات بی‌تأویل نام مجموعه شعری از سروده‌های خانم شراره کامرانی است. این مجموعه شعر با حضور آقایان محمود سنجری، پرویز بیگی حبیب‌آبادی، محمدرضا شکارسری و جواد محقّق در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران نقد و بررسی شده است. آنچه می‌خوانید، مباحث مطرح‌شده در این جلسه است.

***

کامرانی: در ابتدا لازم می‌دانم از دوستان عزیزی که در جلسه حضور یافته‌اند و نیز از استادان گرامی تشکر نمایم. کتاب خاطرات بی‌تأویل مجموعهٔ شعر سپید است. بخش اول این مجموعه مربوط به شعرهای بنده در سفر حج و بخش دوم آن مربوط به موضوعات مختلف، از جمله موضوعات اجتماعی و مذهبی و غنایی است. دلیل نام‌گذاری کتاب به خاطرات بی‌تأویل این است که بنده علاقهٔ زیادی به یکی از شعرهای این مجموعه، که دوستانم به گونه‌های مختلف آن را تأویل می‌کردند، داشتم؛ برای همین کتاب را خاطرات بی‌تأویل نامیدم. از آنجا که این کتاب دارای موضوع واحدی نیست، نباید انتظار داشت اسمی که انتخاب می‌شود، مشتمل بر همهٔ مسائل و موضوعات کتاب باشد. اگر شعرها به لحاظ موضوعی به هم پیوسته بودند، چنین انتظاری کاملاً معقول بود؛ اما از آنجا که هر کدام از این شعرها – البته به غیر از اشعار مربوط به سفر حج، به موضوعی خاص ارتباط داشتند – نمی‌توانستم آنها را به هم مربوط کنم.

بیگی حبیب‌آبادی: دربارهٔ کتاب خاطرات بی‌تأویل باید بگویم اساساً نوع نگاه خانم کامرانی به اطراف، نگاه ارزشی است؛ یعنی نگاه ایشان بر روی فضاهای ارزشی می‌ایستد و روی این فضاها تأمل می‌کند و در پی این نگاه، ایشان به کشف و شهودی می‌رسند و به گمان من این نوع نگاه در ضمیر ناخودآگاه ایشان وجود دارد. این مسائل در کارهای ایشان کاملاً فطری است. ایشان سفری به حج داشته‌اند و با توجه به علقه‌ای که به این نوع امور دارند و ضمیر ناخودآگاهشان به مسائل ارزشی پیوند خورده، نگاهشان بر روی این موضوع متوقف شده است و از آن بهره‌برداری مثبت شعری نموده‌اند. از دیگر ویژگی‌های آثار خانم کامرانی این است که به دلیل سادگی کلام، مخاطب عام ارتباط بیشتری با آثار ایشان برقرار می‌کند. کلام ایشان به هیچ وجه پیچیده نیست و اگر نگوییم سهل و ممتنع است، باید بگوییم که ارتباط کلام ایشان با محیط اطراف به گونه‌ای است که گویی در آن ذوب شده، بر آن اثر نهاده و از آن اثر پذیرفته است. این ویژگی در کتاب قبلی ایشان نیز به چشم می‌خورد؛ یعنی کشف و شهودی که شاعر به آن دست می‌یابد و آن را به مخاطب خاص ارائه می‌دهد. مخاطب خاص به دلیل اینکه نوع نگاهش خاص است، با آن ارتباط برقرار می‌کند، اما مخاطب عام نیز با وجود اینکه برخوردار از نگاه خاص نیست، از این فضاسازی بی‌بهره نیست.

سنجری: فکر می‌کنم در این کتاب بیش از ۱۰۰ شعر وجود دارد که اغلب این اشعار کوتاه است. برخلاف نظر خود خانم کامرانی، که معتقدند در بسیاری موارد فضاهای شعرها کاملاً از هم جداست، من گمان می‌کنم روحی واحد بر اثر حاکم است، که نکته‌ای بسیار مثبت است. اینکه شما کتابی به دست بگیرید و احساس کنید با اثری واحد روبه‌رو هستید و نه با یک کشکول که از هر دری سخن گفته است و نمایانگر روح واحدی نیست، امری مهم و پراهمیت است. خوشبختانه روحی واحد بر این اثر حاکم است و این نشان‌دهندهٔ دو نکته است؛ یکی اینکه شاعر از میان اشعار خود شماری را با توجه به روح حاکم بر آنها دست‌چین کرده و در مجموعه‌ای نهاده است؛ فرض مثبت‌تر این است که شاعر به زبانی تثبیت‌شده رسیده و قدم بر جاده‌ای

گذاشته است که می‌داند مقصدش کجاست، و این نکتهٔ مثبتی برای کتاب ایشـان اسـت. بیشتر اشـعار این مجموعه در قالب شعر سپید سـروده شده و فارغ از وزن و تعقیدات وزنی است. در جاهایی، شاعر سـعی کرده است با موسـیقی کلام و رعایت موسیقی معنوی برخی واژگان، نوعی هماهنگی درونی و هم‌آوایی حروف ایجاد کند، که من بـه برخی از آنها اشـاره خواهم کرد؛ اما به گمـان من دغدغهٔ اصلی شاعر این نبوده است که به دنبال ایجاد موسیقی ظاهری کلام باشد و بیشـتر روح کلّی حاکم بر اشـعار مدّنظر ایشـان بوده است. نکتهٔ دیگری که می‌توانم به طـور کلّی دربارهٔ این کتاب مطرح کنم، این اسـت که شـاعر سـعی دارد در رویّه‌ای که در پیش گرفته است، به نوعی از تک‌معنایی فرار کند؛ البته این به مفهوم سـاحت تک‌معنایی نیسـت. شاعر سعی کرده است که نوعی چندمعنایی را بر اشعار خود حاکـم نماید و این چندمعنایـی، از راهِ داخل کردن نشـانه‌هایی در شـعر که می‌توانند برابرهای متفاوت خارجی از شـعر داشـته باشند، تحقّـق می‌یابد. این چندمعنایی می‌تواند در برابر معناگریزی تعدادی از مدّعیـان کـه درک صحیحـی از معناگریزی ندارند، قـرار گیرد. همان‌گونه که مسـتحضر هستید، در سالیان اخیر بر روی این مسئله که نباید به دنبال معنا گشـت، بسـیار پافشـاری می‌شود. حال شاید مقصود این بوده اسـت که در شـعر نباید دنبال معنای واحد گشـت و معانی‌ای که به ذهن افراد مختلف متبادر می‌شـود، ممکن اسـت با یکدیگر متفاوت باشـد. خلاصه اینکه در این اثر، شاعر سعی کرده است به این چندمعنایی دست باید.

نکتـهٔ دیگری که لازم می‌دانم خدمت شـما عرض نمایم، مربوط به جسارت شـاعر در پرداخت مدرن و تعهد آگاهانه در پرهیز از ادبیّت کلام و زبان فاخر اسـت، که در مقدمه نیز آقای شکارسـری به آن اشاره کرده‌اند. طرح مفاهیم مذهبی و تلاش در طرح محتوای سنّتی در فرم مدرن، تلاش در تثبیت کاربری فرم مدرن جهت بیان مفاهیم سـنّتی، از خصوصیات دیگر این کتاب است. البته اینکه آیا در چنین شـعرهایی می‌توان فـرم و محتوا را تفکیک کرد یا خیر، مسـئله‌ای قابل بحث اسـت. امـا مقصود از چندمعنایی، معناهایی اسـت که از شـعر مستفاد می‌شود. یک معنایی که از این شعرها مستفاد می‌شود، این اسـت که شـاعر به بیان برخی مفاهیم ارزشـی تعهّد دارد. مثلاً در اشـعاری که مربوط به سـفر حج است، ایشـان بدون آنکه قصد هنجارشکنی داشـته باشد، یک مفهوم سنّتی را در قالبی مدرن بیان می‌نمایند. مقصود از مفهوم سنّتی، مفهومی است که در ادبیات ایران صبغهٔ ادبی دارد؛ مثل سـفرنامه‌هایی که دربارهٔ حج نوشته شده است و یا مثلاً شـعرهایی که دارای موضوعات مذهبی است. برای نمونه، شعر محتشم کاشانی دارای چنین مفهومی است؛ مثلاً ایشان شعری دربارهٔ حضرت ابوالفضل سروده‌اند و آن را به شکل مدرن ارائه داده‌اند و گاهی نیز شـبکه‌های زبانـی را با یکدیگر اختـلاط داده‌اند. برای نمونه، ایشـان شـعری دارد که وقتی آن را می‌خوانیم، درسـت مثل این اسـت که جلوی تلویزیون نشسـته‌ایم و شبکه‌های آن را عوض می‌کنیم؛ این تصویری عینی و مدرن اسـت، بعد ناگهان به فضاهای حرم حضرت معصومه می‌رویم و شبکه‌های ضریح در ذهنمان تداعی می‌شود. در این شعر مفهومی سنّتی در قالبی مدرن ارائه شده است.

محقّق: مثال خیلی خوبی زدید. این مسـئله در زندگی روزانهٔ ما بارها تکرار می‌شـود؛ اما روی آن توقف نمی‌کنیم. در زندگی اطراف ما نیز همین مسـئله به چشم می‌خورد و در نگاهی که به اطرافمان داریم، می‌توانیـم این فضاهای متفاوت را که در چینشـی متفاوت کنار هم قرار گرفته‌اند، جست‌وجو کنیم.

سـنجری: اینکه ایـن فضاها چگونه بـه یکدیگر ارتبـاط می‌یابند، مسـئله‌ای بسیار مهم است و درسـت در همین نقطه است که اثری شـاعرانه خلق می‌شود. نمونه‌ای سنّتی خدمت شما عرض می‌نمایم؛ تشبیبی که در ابتدای قصاید فارسی می‌آید، در حقیقت برای توصیف بهـار اسـت؛ اما به ذکر ممدوح ختم می‌شـود و ایـن گریزی کاملاً هنرمندانه است.

محقّق: سـؤالی کـه بنده مطرح کردم، ناظر بر این بود که شـما چه چیـزی را در شـعر سـنّت می‌دانیـد و مقصودتان از ارائـهٔ محتوای سنّتی در شـکل مدرن چیست؟ امروزه سنّت دارای معانی متفاوت و متناقضی است و افراد معمولاً برای کوبیدن یک شیوه یا یک اثر، آن را سنّتی می‌نامند. بنده می‌خواستم بدانم که آیا مقصود شما از سنّت، چنین چیزی اسـت، یا اینکه مفهوم دیگری از آن در ذهن شما وجود دارد و هر چیز تثبیت‌شـده‌ای که جزء قواعد زندگی عمومی اسـت را سنّت در نظر می‌گیرید؟

سـنجری: بـه عقیدهٔ من هـر جامعه‌ای اصلـی دارد و این اصل، در حقیقت نقطهٔ شـروع آن جامعه اسـت. اگـر در جوامعی مثل جوامع اسـلامی، نقطهٔ شـروع، همان مبـدأ وحیانی در نظر گرفته شـود،

بیگی حبیب‌آبادی: اساساً نوع نگاه خانم کامرانی به اطراف، نگاه ارزشی است؛ یعنی نگاه ایشان بر روی فضاهای ارزشی می‌ایستد و روی این فضاها تأمل می‌کند و در پی این نگاه، ایشان به کشف و شهودی می‌رسند و به گمان من این نوع نگاه در ضمیر ناخودآگاه ایشان وجود دارد

آموزه‌هـای وحیانی بعد از فوت پیامبر از طریق سـنّت به نسـل‌های دیگر انتقال می‌یابد و سـنّت به این مفهوم، وجودی کاملاً دینامیک و پویاست و چیز تثبیت‌شده‌ای نیست که با گذشت زمان، گرد غربت بر روی آن نشیند. بنابراین سنّت، موجودی کاملاً پویاست که حقایق اصلـی را، که در هر جامعه و دینی ممکن اسـت با یکدیگر متفاوت باشد، حفظ می‌نماید و این سنّت است که این اصل را انتقال می‌دهد، و وظیفهٔ کسـی که در این جامعه زندگی می‌کند، انتقال این سـنّت است. اما این ارتباط در عصر مدرن دچار اشکال شده است. در جوامع امروزی کسـی خود را مقیّد نمی‌داند که این سنّت را ادامه دهد و آن را سـینه به سـینه نقل کند. اما این اتفاق، یعنی انتقال سنّت، در این کتاب اتفاق افتاده است؛ به این معنا که آموزه‌های پویا در قالب مدرن ارائه شده و شاعر سعی کرده است بین سنّت و مدرنیته نوعی تعامل ایجاد کند؛ حال چقدر در این کار موفق بوده، مسئله‌ای است که باید دربارهٔ آن بحث شود. اما در اینکه دغدغهٔ درونی شاعر، ارادهٔ سنّت و قالب و فرم مدرن بوده است، شکّی نیست. به عقیدهٔ من نباید سنّت و فرم را از یکدیگر جدا کنیم؛ چرا که اگر ما بخواهیم شـعری کامل داشته باشیم، شکل آن باید به ما نشان دهد که این شعر کامل است و چنین شعری، در هم‌تنیدگی این دو را در اعلی درجهٔ آن به نمایش می‌گـذارد. حـال این اثر چقـدر در این امر موفق بوده اسـت، قصهٔ دیگری است که باید دربارهٔ آن بحث شود.

محقّق: امروزه مقصود بیشـتر ناقدان از سـنّت، پوسیدگی و کهنگی در زمان حاضر اسـت. من به دلیل اینکه چنین چیزی در این کتاب ندیدم، این سـؤال برایم پیش آمد که مقصود شـما از سنّت چیست؟ هر آن چیزی که امروز به تثبیت رسـیده است، فردا جزء سنت ادبی می‌شود. چیزهای پادرهوایی که در حال تجربه شدن است، نمی‌تواند جزء سـنّت باشـد؛ اما چیزی که به تثبیت می‌رسد، طبیعتاً جزء سنّت اسـت. باید اذعان نماییم که سـنّت در جامعهٔ ما پاسخ‌گوی بسیاری مسائل است. مثلاً آموزش‌های سنّتی در جامعهٔ ما نتایج بسیار خوبی داشـته اسـت، حال آنکه آموزش‌های مدرن تاکنون پاسـخ‌گو نبوده اسـت. بزرگ‌ترین افتخارات علمی جامعهٔ ما مربوط به زمانی اسـت که فقط ۵درصد مردم باسـواد بودند و ۹۵درصد دیگر سـواد خواندن و نوشـتن نداشـتند. در گذشـته روسـتاییان ما به راحتی گلستان را می‌خواندند؛ اما امروز که آموزش‌های سـنّتی کنار گذاشـته شـده و آموزش‌های مدرن جای آن را گرفته است، دانشجویان دورهٔ دکتری هـم نمی‌تواننـد آن را به درسـتی بخوانند. بنابراین بـه نظر می‌آید آموزش‌های سـنّتی به مراتب کارسـازتر از آموزش‌های مدرن بوده اسـت. الآن که حـدود ۹۹درصد مردم باسـوادند و در ده‌کوره‌ها نیز دانشـگاه پیام نور دایر شده اسـت، هیچ چهرهٔ علمی‌ای، حتی در قد و قواره‌های ملّی نیز به چشـم نمی‌خورد، تا چه رسـد به چهره‌های جهانی و ماندگار و تاریخی! می‌خواهم بگویم اشتباه دقیقاً از همین جا رخ می‌دهد. ما امروزه شـعرها را به نو و کهن تقسیم می‌کنیم. زمانی این کهن بودن به همان معنایی که مدّنظر شماسـت، به کار می‌رود، گاهی نیز نوعی تحقیر در آن نهفته اسـت؛ به این معنا که برخی هر چیز کهنه‌ای را بـه‌درد نخور می‌پندارند و معتقدند که باید آن را دور ریخت. کهنـه با مفهوم و بار معنایی اخیر، گروهی را می‌ترسـاند از اینکـه به چیزهای کهـن بپردازند؛ چون کهنه از این منظر به معنای پوسـیدنی و از بین رفتنی اسـت. در خیلی از نقدها و گفت‌وگوها نیز همین اشـتباه به چشم می‌خورد. زبان همهٔ کسانی که در حوزهٔ شعر سـنّتی و کلاسیک کار کرده‌اند، مربوط به زبان خودشان است؛ مثلاً زبان سـعدی، زبان زمان خود اوست؛ زبان صائب و سایر شاعران نیز همین‌طور؛ طبیعتاً زبان خانم کامرانی و آقای شکارسری و من و شما نیز زبان زمانهٔ خودمان اسـت. اگر این‌گونه به مسائل بنگریم، متوجه می‌شویم که هر شاعری به زبان زمانهٔ خود شعر می‌گوید. همین که یک دوره می‌گذرد و زبانی نسبتاً نوتر در جامعه رواج می‌یابد، شاعران سـعی می‌کنند از آن زبان نوتر اسـتفاده نماینـد. البته محدودهٔ این زبان‌ها خیلی تشـخیص‌دادنی نیست و بسیاری از کسانی که امروزه جزء طبقهٔ شـعرخوان جامعهٔ ما هسـتند، با زبان سـنّتی بیشتر اخت هستند تا زبان مدرن. بنابراین به عقیدهٔ من در بسیاری موارد، همان آموزه‌های سـنّتی است که پاسخ‌گوسـت و ما با همهٔ ادعایی که در امر مدرن شـدن داریم، در هیچ حوزه‌ای از حرکت به سوی مدرنیته نتیجهٔ مثبت نگرفته‌ایم. ما دربارهٔ امور سنّتی و مدرن باید به گونه‌ای صحبت کنیم که تصوّر نشـود هر چیز سنّتی‌ای زشت و ناپسند و هر چیز مدرنی خوب و پذیرفتنی است.

اما دربارهٔ کتاب خاطرات بی‌تأویل باید بگویم خانم کامرانی در بخش

محقق: در بخش شعرهای کوتاه به مراتب موفق‌تر عمل کرده‌اند تا شعرهای بلند. شعرهای بلند ایشان در آن قسمت‌هایی که در جای گرفتن در ذهن و زبان انسان توفیق یافته، بخش‌هایی است که خودش به طور مستقل می‌تواند شعر کوتاه باشد. بنابراین به گمان من شایسته است که ایشان بازخوانی‌ای روی شعرهای بلند این مجموعه داشته باشند و برخی از شعرهای بلند را به دو یا سه شعر کوتاه تبدیل نمایند

شـعرهای کوتاه بـه مراتب موفق‌تر عمل کرده‌اند تا شـعرهای بلند. شـعرهای بلند ایشان در آن قسمت‌هایی که در جای گرفتن در ذهن و زبان انسـان توفیق یافته، بخش‌هایی اسـت کـه خودش به طور مستقل می‌تواند شعر کوتاه باشد. بنابراین به گمان من شایسته است که ایشان بازخوانی‌ای روی شعرهای بلند این مجموعه داشته باشند و برخی از شـعرهای بلند را به دو یا سـه شـعر کوتاه تبدیل نمایند. در میان بخش‌های مختلف کتاب هم، بخش اول که سـفرنامهٔ حج است، به گمان من شاخص‌ترین بخش کتاب است و در این قسمت ایشـان در بیان مافی‌الضمیر خود موفق‌تر عمل کرده‌اند؛ خصوصاً در بخش هماهنگی فرم و محتوا موفقیت ایشان چشمگیرتر است. خانم کامرانی نه به نفع محتوا در فرم کوتاهی کرده‌اند و نه به نفع فرم در محتوا؛ به هرحال سـعی کرده‌اند حالتی بینابین را در بیشتر اشعار این مجموعه حفظ کنند. همچنین غیر از دو سـه شـعر این مجموعه که دارای منطق نثری بیشـتری است، سـایر اشعار از یکدستی بیشتری برخوردار است.

شکارسـری: آنچه کـه در این بخش خدمت شـما عرض می‌کنم، سـرتیترهایش را در ابتدای کتاب آورده‌ام. به نظر من در هر موقعیت زمانی، گفتمانی خاص بر جریان هنری زمان حاکم می‌شـود. اگرچه نمی‌توان این جریان‌ها را دقیقاً دهه به دهه تقسـیم کرد، تصادفاً در شعر معاصر ما چنین کاری امکان‌پذیر است و می‌توانیم گفتمان‌های حاکم بر اشـعار هر دهه را شناسایی می‌کنیم. گفتمان حاکم بر اشعار این مجموعـه نیز «گفتمان تعهد و التزام» اسـت. این گفتمان، جز دو دهـه، یعنی دهـهٔ ۴۰ و ۷۰، آن هم در برخـی نحله‌های فکری که اتفاقاً آرم‌های گردن‌کلفتی پشـتیبانش هسـتند، در سایر دهه‌ها همیشه جریانی پُرقدرت بوده است. این جریان گاهی چنان قدرتمند و اثرگـذار بوده اسـت که ادبیاتِ متأثـر از آن «ادبیات چریکی» نام گرفته اسـت؛ گویی که شـاعر تعهد داشته است با شـعرش مبارزه کند. در شـعر مشـروطه نیز چنین فضایی حاکم اسـت. شاعر دورهٔ مشـروطه، روزنامه‌نگار و مبارز سیاسی است و به خاطر نوشته‌هایش کشته می‌شود. از این رو ادبیات او، ادبیاتی متعهّد است. اما در دههٔ ما عکس‌العملی سنجیده نسـبت به حرکت‌های فرمالیستی برخی افراد رادیکال و تند دههٔ ۷۰ به وجود آمد. البته شـعر موسـوم به «شـعر انقلاب» با احتیاط از کنار این جریان‌ها عبور کرده است؛ به گونه‌ای که برخی از شـاعرانِ شعر متعهد سـعی کرده‌اند در عین حال که از دسـتاوردهای شعر آوانگارد دههٔ ۷۰ اسـتفاده می‌کنند، معناگرایی و محتواگرایـی عـادی را نیز رها کنند و از این نظر، به نوعی به شـعر زمان خود نزدیک شـده‌اند. من مجموعهٔ شعر خاطرات بی‌تأویل را از این نظر در شـمار مجموعه‌های خوب دهـهٔ ۸۰ می‌دانم که از یک طـرف بیانگر مفاهیم خارج از حوزهٔ ادبیات هسـتند و از طرف دیگر به پیشـنهادهای شعر فرمالیسـتی دههٔ ۷۰ نزدیک می‌شوند. یکی از این پیشـنهادها، نوع خاص بیان نثری است؛ یعنی بیان گزارشی که با نثر پهلو می‌زند و فاقد جذابیت‌های فرمی و موسـیقایی است. این نوع شـعر، بیانـی عینی‌گرایانه و جزئی‌نگـر دارد و این همان چیزی است که در ادبیات داستانی سبب افزایش باورپذیری می‌شود. در این شـعرها هم به دلیل اینکه پی‌رنگی روایی وجود دارد، جزئی‌نگری و عینیت‌گرایی، باورپذیری و راست‌نمایی فراوان است.

در انتزاعی‌ترین شـعرهای این مجموعه، که به نظر می‌آید شـاعر از صورخیال به صراحت اسـتفاده کرده، بیان نثری و علنی و جزئی‌نگر سبب شده است که این ویژگی، یعنی کاربرد شگردها و تفکیک‌های ادبی، متعادل شود. این ویژگی در شعر مذهبی ما نیز به چشم می‌خورد و در اشعار شاعران مذهبی، خصوصاً اشعار خانم طاهره صفارزاده، به طور چشمگیری وجود دارد. بیان مفاهیم مذهبی در فرم و قالب مدرن، پیش از انقلاب امری نادر و شـگفت بوده است و به گمان من هنوز هم با وجود اینکه مدت زیادی از حضور آن می‌گذرد، این بیان، بیانی رایج نیسـت و این شعرها هنوز جزء شـعرهای روشن‌فکری حساب می‌شـوند و متأسفانه شعرهایی نیستند که بتوانیم در مجامع عمومی و قشـر عام جامعهٔ مذهبی آنها را بخوانیم و انتظار داشته باشیم تأثیر لازم را به جا بگذارند و فقط قشـری خاص از روشن‌فکران دینی که با جریان‌های روز ادبیات آشنایند، مخاطب جدّی این شعرها هستند. گاهی نیز این بیان به گونه‌ای است که مخاطب گمان می‌کند شاعر زیادی با او صمیمی و به او نزدیک شده است. بنابراین اگر ما با لایهٔ بیرونی شعرها مواجه شویم و به محتوا توجه کنیم، گاهی به نظرمان می‌آید که بیان، بیانی توهینی‌آمیز اسـت. اما حقیقت این اسـت که آنچه به شـعر شکل واقعی می‌دهد و سبب می‌شود خواننده خوانشی

عمیق و مذهبی از شعرها داشــته باشد، همین لایه‌های درونی شعر اســت. طبیعی اســت که این شــعرها به دلیل نوع بیان و نثری که دارد، همــواره در لبهٔ تیزی از نثر/ شــعر به ســر می‌برد و همان‌گونه که دوســتان اشاره کردند، این جنبهٔ روایت‌گری شعر است که گاهی ممکن اســت به وجه شــاعرانه بچربد؛ ولی دائمــاً حرکتی بین وجهِ شعری و وجهِ نثری به چشم می‌خورد. خانم کامرانی در غالب شعرها موفق شــده‌اند که تعادلی بین وجه شعری و وجه نثری ایجاد نمایند و ســعی کرده‌اند که در کنار وجه نثری، شعریّت متن را نیز به منصهٔ ظهور برســانند. این بیان اگر در اولین مجموعهٔ شــعر ایشــان، یعنی خطوط شکسته، نوعی پیشنهاد بوده، در این مجموعه پیشنهاد ایشان کاملاً تثبیت شده است. مخصوصاً شعرهای مذهبی این مجموعه که مربوط به ســفر مکّه و سوریه اســت، به گمان من بهترین گونهٔ این نوع بیان، یعنی بیان نثری هستند. در سایر شعرها گاهی لغزش‌هایی در عرصهٔ نثر دیده می‌شود. من بازی‌های زبانی را در شعرهای خانم کامرانی به دلیل حضور بیان نثریِ فارغ از فرم‌های رایج شــعر پیشرو روزگار خودمــان، اصولاً بازی‌های موفقــی نمی‌دانم؛ یعنی هرجا که ایشــان سعی کرده‌اند این بیان صمیمی را با آرایه‌های زبانی، از قبیل هم‌صدایی‌ها، عناصر موســیقایی، جناس‌هــا و... زینت دهند، موفق نبوده‌انــد؛ بنابراین بــه عقیدهٔ من بیان نثری برای شــکل‌گیری این شعرها کافی بوده و نیازی به بازی‌های فرمالیستی نبوده است.

محقّــق: دربــارهٔ موضوع زبان نثــری که به آن اشــاره نمودید، لازم می‌دانم اشــتباهی را تصحیح نمایم، آن هم اینکه مقصود من، منطق نثری بوده است و نه زبان نثری. اتفاقاً برخلاف نظر آقای شکارسری، بنــده معتقدم در جاهایی که خانم کامرانی از بازی‌های زبانی به دور افتاده‌اند و هیچ نوع موســیقی‌ای در زبان وارد نکرده‌اند، از اثرگذاری شعرها کاســته شده است. موســیقی اوزان کلاســیک، موسیقی‌ای بســیار قوی و نیرومند اســت و حتماً باید در زبان به کار گرفته شود. بازی‌های زبانی هم حتماً باید در خلال این اوزان به کار گرفته شوند تا با اثر شعری خوبی مواجه باشیم.

در جاهایــی که خانم کامرانی از بازی‌های زبانی اســتفاده نکرده‌اند، منطق نثری و نه زبان نثری بر شعرها حاکم شده است و این مسئله سبب شده است که شعرها از ساحت اثرگذاری اندکی دور شوند.

کامرانی: از صحبت‌های اســتادان بزرگوارام بســیار استفاده کردم. فقط دربارهٔ این نکته که آقای شکارســری فرمودند این نوع شــعر هنوز شعر روشــن‌فکری محســوب می‌شــود، باید بگویم که به گمان اگر ما این نوع شعر را می‌پســندیم، تا حدودی وظیفهٔ خود ماست که کمک کنیم مخاطب عام نیز با این نوع شــعر ارتباط برقرار کند. نگاه خود من این بوده اســت که عــلاوه بر اینکه مخاطب خــاص را راضی نگه می‌دارم، بتوانم مخاطبان عام را نیز به این اشــعار علاقه‌مند کنم؛ کما اینکه بین اطرافیان خود نیز افرادی را می‌شناســم که شــعر کلاسیک می‌سرایند و روزگاری از شــنیدن شــعر نو عصبانی می‌شدند و به من می‌گفتند تو بیراهه می‌روی، اما امروزه دیدگاهشــان عوض شــده است و از خواندن این نوع شعرها لذت می‌برند. من نمی‌خواهم بگویم کار بزرگی کرده‌ام؛ اما حقیقت این اســت که کسانی که این نوع شعرها را نمی‌پسندیدند و آن را شعر روشن‌فکری می‌دانستند، توانستند با آن ارتباط برقرار نمایند. دربارهٔ موسیقی کلام نیز باید بگویم، ترجیح خود من این بوده است که

این موسیقی وجود نداشته باشد یا اینکه آنقدر پنهان باشد که در وهلهٔ اول تشخیص‌دادنی نباشد و همواره سعی کرده‌ام از این امر اجتناب کنم؛ منتها در برخی موارد این موسیقی خود به خود به وجود آمده است و حتماً نمونه‌های آن را مشاهده کرده‌اید؛ اما تعمدی در به‌کارگیری آن نداشته‌ام و فکر غالب من فرارَوی از این نوع موسیقی بوده است.

سنجری: آقای شکارسری کار بنده را آسان کردند و بسیاری از نکاتی را که لازم می‌دانستم اشاره نمایم، بیان فرمودند. من در چند سال اخیر دغدغه‌ای ذهنی داشته‌ام و می‌خواهم این دغدغه را در اینجا مطرح کنم، آن هم اینکه فرم مدرن چگونه می‌تواند آیینه‌دارِ مفاهیم سنّتی، به گونه‌ای که آن را تعریف کردم، باشد؟ گمان من همواره این بوده است که مسئلهٔ شکل به هیچ وجه مسئله‌ای کم‌اهمیت نیست. نقل‌قولی هست از یکی از منتقدان موسیقی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم؛ ایشان می‌گویند: مخاطب عادی وقتی یک قطعهٔ موسیقی را می‌شنود، در قبال آن واکنش‌هایی از این قبیل موارد دارد: «من از این قطعهٔ موسیقی خوشم می‌آید»؛ «این قطعهٔ موسیقی مرا شاد یا غمگین می‌کند». خلاصه اینکه دریافت مخاطب عادی از قطعهٔ موسیقی مسائلی از این قبیل است، که دریافت‌هایی کاملاً ذهنی است؛ اما وقتی منتقد موسیقی این قطعه را می‌شنود، به مسائل دیگری توجه می‌کند؛ مثلاً می‌خواهد بداند این قطعه درست نوشته شده است یا نه؛ یعنی مطابق با قواعد موسیقی هست یا خیر. البته در آن دوره هنوز نوگرایان حوزهٔ موسیقی، مثل استراوینسکی و شون‌برگ و غیره، نیامده بودند و فضای موسیقی رمانتیک قرن هجدهم و نوزدهم هنوز نشکسته بود. بعد از اینکه استراوینسکی آمد و کار جدیدی در حوزهٔ موسیقی عرضه کرد، خیلی‌ها نتوانستند با آن ارتباط برقرار کنند؛ هنوز هم اگر شما مثلاً «پرستش بهار» استراوینسکی را گوش دهید، در برخورد اول می‌گویید چرا نوای واحدی از آن به گوش می‌رسد؟ چرا ویولن‌ها نقش اصلی را ندارند؟ درحالی که در موسیقی کلاسیک، ویولن یک ملودی را می‌زند و ساز دیگری در گامی بالاتر یا پایین‌تر آن را تکرار می‌کند. حال این مسئله در شعر مدرن ما نیز به چشم می‌خورد.

واقعیت این است که اعتیاد ذهنی قشر شعرخوان ما هنوز به شعر کلاسیک است و به نظر من لازم است که از این اعتیاد ذهنی فرارَوی داشته باشیم. مثلاً هم‌آوایی کلام در برخی موارد لازم است و در برخی جاها هم لازم نیست؛ اما شاعری که می‌خواهد از شکل کلاسیک به مفهوم نهادینه‌شده در ذهنش بگریزد، بدیهی است وقتی می‌خواهد غزلی بگوید، باید برعکس عمل کند و مثلاً قافیه را رعایت کند. به نظر من در این مجموعه، خانم کامرانی با توجه به همهٔ این مسائل، تصمیم خود را گرفته و فرارَوی از این امور را برگزیده است و این اثر محصول همین تصمیم است. اگر این اثر دارای روحی واحد است، به دلیل فرارَوی از این شکل و اعتیاد ذهنی نسبت به آرایش و هم‌آوایی کلام است و شاعر در این مجموعه روح کلّی اثر را به شکل دیگری عرضه نموده است. این امر مسئلهٔ دیگری را پیش می‌آورد و آن مسئلهٔ تخیل است. اینکه ما بخواهیم با نوعی پیش‌آگاهی به استقبال شعر برویم، سببِ دربند کشیدن تخیّل می‌شود. ممکن است در برخی از این شعرها اتفاقاتی در ذهن شاعر رخ داده و نقش بسته باشد و به دلیلی که عرض کردم، یعنی تعمّد شاعر در به کار بردن آن، خط خورده باشد. این مسئله ممکن است موجب ایجاد شبکهٔ محدود تخیّل شود. من این یک مورد را به عنوان نکته‌ای منفی در مقابل تمام نکات مثبتی که عرض کردم، یافتم. با توجه به اینکه ایشان زن هستند و به تبع آن از حساسیت‌های بیشتری برخوردارند، این نگرش دایرهٔ حسّی و تخیّلی ایشان را محدود کرده و مانع از آن شده است که حساسیت‌های متوقّع از این جنس را به نمایش بگذارند. من نیز مثل جناب آقای محقق معتقدم که شاعر در اشعار کوتاه خود به مراتب موفق‌تر عمل نموده است.

شکارسری: اگر ممکن است، نمونه‌هایی را از مواردی که این مسئله موجب دربند کشیده شدن تخیل و محدود شدن دایرهٔ حسّی و تخیّلی شده است، ذکر نمایید.

سنجری: به دلیل اینکه این مسئله، امری معدوم و مجرّد است، نمی‌توانم برای آن مثالی ذکر نمایم. این چیزی است که در ذهن من شکل گرفته است. پیش‌بینی من این بود که در کتابی ۱۰۰صفحه‌ای، با گسترهٔ حسّی وسیع‌تری روبه‌رو شوم. البته این محدودیت شاید دلایل دیگری هم داشته است؛ از جمله اینکه مراجع ذهنی این کتاب بسیار محدود است؛ مثلاً قرار بوده است ۲۴ شعر دربارهٔ سفر حج وجود داشته باشد و من گمان می‌کنم کمتر کسی وجود دارد که بتواند ۲۴ شعر دربارهٔ یک سفر بسراید. سفر حج، سفری معنوی و روحانی با جوانب متفاوت است. اما سرودن ۲۴ شعر در موضوعی واحد، حقیقتاً کاری دشوار است و به خودیِ خود محدودکنندهٔ فضاست. بگذریم از اینکه کسی مثل صفایی جندقی نیز وجود دارد که ۱۳۰ ترکیب‌بند دربارهٔ واقعهٔ عاشورا سروده است؛ اما تعداد این قبیل افراد بسیار کم است.

از اشعار کوتاه و بلند این مجموعه نمونه‌هایی برای شما ذکر می‌کنم. در صفحهٔ ۵۵ کتاب، شعری با عنوان «آرزو» آمده است که برای شما می‌خوانم:

غولی خسته‌ام/ سرگردان در چراغی کهنه/ چند هزاره غبار خورده‌ام/ شن‌بادها می‌دانند و ترک‌های بی‌شمار کویر/ گذر آرزویی کاش/ کاش گذر آرزویی...

در اینجا شاعر می‌خواهد با تکرار این عبارت، شدّت حسرت را نشان دهد.

آرام آرام/ دست می‌کشد روی چراغ/ چشم‌هایش را می‌بندد.

من احساس کردم این شعر در اینجا تمام شده است. چرا عنوان ندارد؟ آرایش صفحات هم به گونه‌ای است که خواننده گمان می‌کند کار در اینجا تمام شده است.

شکارسری: من این مجموعهٔ شعر را از این نظر در شمار مجموعه‌های خوب دههٔ ۸۰ می‌دانم که از یک طرف بیانگر مفاهیم خارج از حوزهٔ ادبیات هستند و از طرف دیگر به پیشنهادهای شعر فرمالیستی دههٔ ۷۰ نزدیک می‌شوند. یکی از این پیشنهادها، نوع خاص بیان نثری است؛ یعنی بیان گزارشی که با نثر پهلو می‌زند و فاقد جذابیت‌های فرمی و موسیقایی است. این نوع شعر، بیانی عینی‌گرایانه و جزئی‌نگر دارد و این همان چیزی است که در ادبیات داستانی سبب افزایش باورپذیری می‌شود

شکارسری: این شعر اگر ادامه می‌یافت، شما چنین بحثی را مطرح نمی‌کردید.

سنجری: یکی دیگر از اشکالات کتاب این است که اشعار تاریخ سرایش ندارند و این ضعف کتاب است و کار را برای منتقد سخت می‌کند. اگر تاریخ سرایش وجود نداشته باشد، منتقد نمی‌تواند سیر تحوّل اشعار را دریابد. ثبت تاریخ سرایش شعر برای خود شاعر هم مفید است؛ چرا که محدودهٔ زمانی هر شعر را تشخیص می‌دهد.

شکارسری: تاریخ نزدن برای بازسرایی خوب است؛ یعنی شاعر شعری می‌سراید و سال دیگر می‌تواند بخش‌هایی را به آن اضافه یا از آن حذف نماید.

سنجری: من وقتی این شعر را تا به اینجا خواندم، احساس کردم که می‌تواند شعری کامل باشد ؛ چرا که مفاهیم چندمعنایی و لایه‌های درونی به طور کامل در آن مشهود است. در این شعر مشخص نیست که غول، همان مؤلف است یا غول دیگری هم وجود دارد؛ اما من بعد از اینکه ادامهٔ شعر را خواندم، این گره‌گشایی مرا اذیت کرد. آنجا که شاعر می‌گوید: **چشم‌هایم را می‌بندم/ او به آرزویش رسیده است یا من...**

من این سؤال را قبلاً از خودم پرسیده بودم و لازم نبود شاعر پاسخش را برای من مشخص کند. چند شعر هم در صفحات آخر، یعنی صفحات ۱۳۰-۱۲۸ آمده است که به نظرم این شعرها خیلی به هم شبیه هستند؛ به گونه‌ای که خواننده می‌پندارد اینها یک شعر هستند. نمونهٔ دیگر، شعری است که دربارهٔ حضرت ابوالفضل سروده‌اند و به نظر می‌آید بلندترین شعر کتاب است. به گمان من بهتر است این شعر هم به چند شعر کوتاه تبدیل شود.

اشکال دیگری که در کلّ کار به چشم می‌خورد، این است که شعرهای کوتاه همه جا دارای اسم هستند؛ حال آنکه در برخی موارد می‌توانند اسم نداشته باشند. این اسم‌گذاری، ذهن را کانالیزه می‌کند و برای مخاطب تعیین تکلیف می‌نماید، که این خیلی پسندیده نیست. برای نمونه در این شعر که «علت» نام‌گذاری شده است: **«کدام برگ را/ از تقویم‌ها کنده‌اند/ که تاریخ / به جمعه/ نمی‌رسد»**، بهتر بود که اسمی برای آن نمی‌گذاشتند.

محقّق: به عقیدهٔ من این کاملاً سلیقه‌ای است. برخی شعر را با اسم می‌پسندند و برخی دیگر بدون اسم. در بعضی جاها نیز خود اسم، بخشی از شعر است و نمی‌توان آن را حذف کرد.

سنجری: شعر«استغاثه» نیز به نظر من نیاز به اسم نداشته است.

خودکار/ از پس شعری برای تو برنیامد/ شاعر/ دست بر آسمان برد...

شکارسری: من هم پیشنهادم به شاعران این است که برای شعر اسم نگذارند. اسم در حقیقت نوعی نقطهٔ نشان و ایجاز است. در غزل‌ها نیز همین‌طور است. اگر شعر اسم نداشته باشد مخاطب خودش سعی می‌کند دریابد که چه اتفاقی در شعر افتاده است.

محقّق: به نظر من در اینجا چند نکته درخور تأمل است. دربارهٔ غزل، بنده خودم نیز خیلی معتقد به نام‌گذاری نیستم. در مواردی نیز که لازم است این کار انجام شود، بهتر است از یکی از مصراع‌های شعر برای نام‌گذاری آن استفاده کرد. اما در شعرهای کوتاه، در ۸۰ درصد موارد عنوان شعر در خوانش آن تأثیر دارد. در این نوع شعرها شاعر دوست دارد در خوانش شعرها از طریق نام‌گذاری به خواننده جهت دهد. این حق شاعر است و نمی‌توان این حق را از او گرفت. البته با کاری که آقای بیگی کرده‌اند، یعنی قرار دادن اسم شعر در داخل کادر، این امکان را به نوعی از بین برده‌اند. دربارهٔ چینش کتاب نیز اشکالاتی به چشم می‌خورد.

بیگی حبیب‌آبادی: دربارهٔ نام‌گذاری باید بگویم که در فهرست معمولاً اسم شعر، شمارهٔ شعر و نیز اگر شعر مصرع داشته باشد، مصرع اول شعر و اگر هم نداشته باشد، ورود شاعر به شعر سپید گنجانده می‌شود. دربارهٔ چینش شعر هم باید بگویم که ما با تعدادی از دوستان گرافیست مشورت کردیم و به این نتیجه رسیدیم که این چینش ایرادی ندارد.

محقّق: بله، از نظر شکلی، این چینش بسیار زیباست؛ اما به محتوا آسیب می‌رساند و به عقیدهٔ من شما نباید محتوا را به دست گرافیست می‌دادید؛ چرا که گرافیست فقط از دید گرافیکی به اثر می‌نگرد و به محتوا و اتصال معنا کاری ندارد، و به گمان من این چینش به اتصال معنا آسیب رسانده است.

اما دربارهٔ تاریخ‌گذاری باید بگویم، این کار کاملاً ضروری است؛ چرا که منتقدان در بررسی شعر شاعر و دگرگونی آن طی سال‌های مختلف، ناگزیر باید به تاریخ سرایش آن آگاه باشد. حتی به نظر من

سنجری: یکی از اشکالات کتاب این است که اشعار تاریخ سرایش ندارند و این ضعف کتاب است و کار را برای منتقد سخت می‌کند. اگر تاریخ سرایش وجود نداشته باشد، منتقد نمی‌تواند سیر تحوّل اشعار را دریابد. ثبت تاریخ سرایش شعر برای خود شاعر هم مفید است؛ چرا که محدودهٔ زمانی هر شعر را تشخیص می‌دهد

شـعرها باید به ترتیبِ تاریخِ سـرودن تنظیم شوند. برخی از شاعران شـعرهای پایانی را که از نظر سـرایش قوی‌تر هستند، به آغاز کتاب می‌آورند و اشعار ضعیف‌تر را به آخر کتاب منتقل می‌کنند، که به هیچ وجه کار پسندیده‌ای نیست و مخاطب را دچار مشکل می‌کند. تصور دوسـتانی که این کار را می‌کنند، این است که مخاطب وقتی کتاب شعر را به دست می‌گیرد، در ابتدا صفحات آغازین آن را ورق می‌زند و اگر شـعرهای مندرج در این صفحات را بپسندد، کتاب را می‌خرد؛ به گمان من این تصور کاملاً غلط است.

بیگی حبیب‌آبادی: به گمان من زمانی خستگی ناشر و مؤلف از تن به‌در می‌شـود که چاپ کتاب تمام شود. حقیقت این است که اگر اولین شعر کتاب قوی باشـد، بهتر به فروش می‌رسد و وقتی بهتر به فروش برسد، ناشـر و مؤلف به بخشـی از هدف خود دسـت یافته‌اند. در موسیقی نیز همین کار را می‌کنند. اولین آهنگ، که به سرنواری موسوم است، معمولاً آهنگی کاملاً شاد است و این امر منجر به فروش بهتر اثر می‌شود.

محقّق: آقای بیگی، ۹۰درصد دوستان ناشر ما همان کاری را می‌کنند که شما می‌فرمایید؛ اما به گمان من این کار، کاسبی است و چه بسا کتاب‌هایی که ناشـران همین کار را دربـارهٔ آنها کرده‌اند و کتاب به فروش نرسـیده است. اگر اهالی شـعر و ادب بخواهند این کتاب را بخرند، فقط به اشعار اول کتاب توجه نمی‌کنند.

بیگـی حبیب‌آبـادی: آقای محقّـق، من فراوان مشـاهده کرده‌ام که بعضـی کتـاب را فقط به خاطر یک شـعر آن می‌خرنـد. حال ما آن شـعر را کشف می‌کنیم و آن را در اول کتاب می‌گنجانیم تا مخاطب سریع‌تر بتواند انتخاب کند.

محقّـق: نکتهٔ دیگری که می‌خواهم خدمت دوسـتان عزیز عرض نمایم، این است که من تعهّد را صفت شعر نمی‌دانم و به گمانم تعهّد صفت شـاعر است نه شعر. به عقیدهٔ من، شعر مبتذل محصول شاعر مبتذل و شـعر متعهّد محصول شـاعر متعهّد است. اگر شاعر متعهّد باشد، شـعر متعهّد می‌سراید؛ اگر هم متعهّد نباشـد، شعر او نامتعهّد خواهد بود. من اشـعار خانم کامرانی را جزء اشـعاری می‌دانم که در آنها، خواسته یا ناخواسته تلاشی برای هماهنگی در کفهٔ فرم و محتوا صورت گرفته اسـت. شـما نمی‌توانید بگویید که این اشعار محتوای خیلی خوبی دارد اما چیدمان و بسـته‌بندی آن بد است. برعکسِ آن هم صادق نیست؛ یعنی این گونه نیست که چیدمان این شعرها خوب و محتوای آنها بد باشـد. خلاصه اینکه نوعی تعادل و برابری در فرم و محتوای این شـعرها به چشم می‌خورد. به عقیدهٔ من اگر ما فرم و محتوا را پشـت و روی سـکه‌ای بدانیم که خدشه در هر کدامش به قلب بودن سـکه گواهی می‌دهد، شـعر خانم کامرانی سکه‌ای است که پشت و روی آن بی‌خدشه و بدون اشکال است. شما وقتی اشعار ایـن مجموعـه را می‌خوانید، هم از شـکل آن و هم از غنای مفهوم و محتوای آن لذت می‌برید. شـعری هم که بین فرم و محتوای آن تعادل وجود داشته باشد، با اقبال بیشتری مواجه می‌شود.

اما دربارهٔ اینکه دوسـتان فرمودند این اشـعار هنوز در شـمار اشـعار روشـن‌فکری است، باید بگویم که به گمان من شعر اساساً زبان عوام نیسـت و در طول تاریخ ما، زبان خواص بوده اسـت. در گذشـته نیز جنس شـعر عوام متفاوت با شـعر خواص بوده است؛ برای همین هم یکی از اتهاماتی که به شـعر سـبک هندی می‌بندند، این اسـت که این شـعر عوامانه اسـت. حقیقت این اسـت که در گذشته شعر زبان خواص بوده اسـت؛ مثلاً خوبی اشعار برخی شاعران به بدنهٔ جامعه نیز سـرایت کرده اسـت؛ یعنی این خواص بوده‌اند که خوبی و بدی اشعار را تشـخیص می‌داده‌اند. البته امروزه شـرایط اندکی تغییر کرده است؛ ما مخاطبان متفاوتی برای شـعر داریم و این گونه نیست که اگر زبان شـعر مدرن و محتوای آن غنی شد، مخاطب عام پیدا کند. امروزه هر نوع شعری دارای مخاطب عام است؛ به گونه‌ای که هم شعر سپهری و اخوان به چاپ دهم و بیسـتم می‌رسـد و هم شعر صغیر اصفهانی و حبیب چایچیان و غیره. هر کدام از این اشعار، مخاطبانی دارند که این مخاطبـان بـا توجه به طبقهٔ فرهنگی و اجتماعی خود به این شـعرها روی می‌آورند. دربارهٔ شعر خانم کامرانی هم این مسئله صدق می‌کند. اگر ما انتظار داریم که شـعر ایشـان در طبقهٔ عامـهٔ مردم مورد اقبال قـرار گیرد، باید ویژگی‌های این طبقـه را در خود بگنجاند؛ مثلاً یکی از ویژگی‌های شـعر مذهبی، ظرفیتِ خوانده شـدن در مجالس مدح و منقبت اسـت. طبیعی است که شعر سـپید از چنین ظرفیتی برخوردار نیسـت و برای همین در آن طبقه جای نمی‌گیرد و مخاطبی در آنجا نمی‌یابد. همچنین ما باید ببینیم چه کار کنیم که شعر مذهبی ما ضمن مدرن شدن، مخاطب کثیر خود را از دست ندهد.