راحا محمدسینا
(میراحمد میراحسان)

عبور از ماوراءالطبیعه زبان

گفت‌وگویی با شعرهای م.مؤید به بهانهٔ انتشار دفتر: گلی اما آفتابگردان

از میراحمد میراحسان (راحا محمدسینا) در آغاز دههٔ پنجاه شعرهایی مدرن در مجلات ادبی به چاپ رسیده است‌که نوری‌علاء که مسئول شعر مجله فردوسی بود او را به عنوان یکی از شاعران سال برگزید. میراحسان در پاسخ، با مقالهٔ «من یهودا» این عنوان را نپذیرفت و ضمناً آرای تازهٔ خود را دربارهٔ شعر حجم ارائه داد که یدالله رؤیایی آن را از بهترین نظریه‌های شعری در ایران نامید (در یک مصاحبه و سپس در کتاب مسائل شعر) او پس از انتشار تعدادی شعر و داستان و نمایشنامه و مقاله و نقد شعر و نقد فیلم در فردوسی، آیندگان ادبی، زمان، تماشا و جنگ‌های ادبی ناگهان از صحنه انتشار شعر و نقد غایب شد. این غیاب تا آغاز دههٔ هفتاد طول کشید. از آغاز دههٔ هفتاد تحلیل‌های تئوریک او را دربارهٔ سینما در مجلات سینمایی ایران و خارج (کایه دو سینما، لایف‌اندآرت) منتشر شد و نظریات رویکردگرایی، زیبایی‌شناسی تخطی، بازگشت مؤلف به متن او بحث‌هایی را برانگیخت و در انگلیس و فرانسه به اقتراح گذاشته شد.

عبور از ماوراءالطبیعه زبان، جستار دویست صفحه‌ای احمد میراحسان دربارهٔ شعر به طور کلی و ضمناً بررسی شعر م.مؤید است به سبب حجم زیاد این نوشته، ما قسمتی از دیباچه آن را به سبب وجود نکات نو وتأمل‌انگیز برگزیده‌ایم.

(کارنامه)

غیبت «من» و شعر

الف: نوشتهٔ تازه‌ام را درباره شعر پس از سال‌ها با الف آغاز می‌کنم که قامت یار است و قد قامت دلدار است و دل دارد و در دل یک حرف، حرف‌ها دارد.

من ابجدخوانم و ابجدنویسم.ابجدخوانی نوعی بازخوانی و شیوهٔ باطنی و هنر فراموش‌شده است. کودکان و عارفان آن را کار و مشغله خود می‌دانستند. اکنون که کودکی و معرفت قدیم هر دو در عصر ظلمت، چون گوهر شعر، غیب شده‌اند، در این گمگشتگی و سرگشتگیِ بازمانده، ابجدخوانی از مشاغل رو به زوال پنداشته می‌شود. ابجدخوانی، ریشهٔ تاویل‌گری و رمزنویسی و در همان حال به نحو پارادوکسیکالی «اُم» شالوده شکنی است. ولی اکنون ما یک دهان می‌گوییم هرمنوتیک، صد دهان از ماگل Deconstruction می‌شکفد. ما دیگر موجودات تک سلولی تازه‌ای هستیم، نه آنکه ریشه‌ها را از کف داده‌ایم. یا به فراموشی سپرده‌ایم: ریشه‌ها، ما را ترک کرده‌اند! و من که کودکی‌ام از من گریخته است و هرگز پرتوی از دیده‌وری اهل معرفت مرا به ریشه‌هایم نتاباند، ابجدخوانی و ابجدنویسی را چون یک بازی مدرن دوست دارم که مرا می‌گشاید به پارادوکس‌های من(که به نیت و قصد، ناسازه و متناقض‌نما نمی‌نویسم‌اش.) و مرا می‌گشاید به سوی چیزی گشوده نشدنی: شعر یا خدا. و نه جهان، آنگونه که نیچه و شاعری مرده، انسان را به سویش می‌گشودند تا خدای مرده‌اش را دوباره به قتل برساند و با سیماچه‌ای دجالی، جسد مرده مسیحی را که در درونش دفن کرده بود و چون تمنایی ناکام عشقش را به انزجار احاله داده بود، به نمایشش بنهد. و نه آنگونه که هیدگر انسان را به زمان می‌گشود تا باور کند که وجود همان زمان است، در حالی که با همه وجود به فرازمان پرمی‌کشید. من ابجدخوانی را به شیوه ارتجاعی دوست دارم. خاص خودم. به شیوهٔ گذشته‌ای که نگذشته است. خدای به قتل رسیده‌ای که به قتل نرسیده است. نه چون نیچه، و نه چون هیدگر: همچون یک بازی مدرنِ انسانی دیگر، در عهدی که دیگر آن نور ستاره دوردست به آن رسیده، مدتی می‌پنداشته از بازی جستجوی ریشه‌هایش خسته شده، با تبارشناسی عاصی‌اش از بازی و ریاکاری کهنه اخلاق، دچار

شنگولی و شادانی بوده و سپس باز خسته از هیچ، ناگهان دچار اضطراب و هول، خواسته به پناهگاه معنا و آمین و ریشه‌ها بازگردد اما دردا که بازگشت ممکن نیست. در اینجاست که او بی‌پناه و مغضوب، ایستاده است. و نفرین و ملعنت او همانا کشف آن است که نه او ریشه‌ها را بلکه دیگر ریشه‌ها او را ترک کرده‌اند و معناها از کف رفته‌اند...

و این خبر هولناک‌تری است. پس آیا بازی من تکان دهنده‌تر از بازی نیچه نیست؟ زیرا اکنون ما نه آن محکوم به اعدام‌ایم که با اعتراف به هیچستان آتی خود، یکسر می‌شوریم و تنهایی خود را کشف می‌کنیم و باز می‌شوریم و حزن این مکاشفه را به سود یک جهان شادمان دیونوسی ترک کرده وامی‌نهیم، ما دیگر، دیگریم. نه محکوم به عدم، محکوم به حیات ایم. حیاتی که اعتراف می‌کنیم آن را قدر ندانسته‌ایم و هر چه می‌کوشیم به آن بازگردیم بیش‌تر از ما می‌گریزد و ما در شعله‌های خود بیش‌تر شعله می‌کشیم.

درست در اینجاست که ابجدخوانی مدرنم را ابداع کرده‌ام به جای هر بازخوانی نو، همچون سوختنی و عملی که گواه است گذشته، نگذشته است و به آن می‌گرود یا منتظرش می‌نشیند و وانمود می‌سازد که شایستگی گرویدن به آن و رجوع به معما و غیب‌الغیوب و پرسش گشوده‌نشدنی‌اش را بر لبه پرتگاه هستی و عدم دارد. و این نوشته، الفبای ابجدخوانی من، پس از مردن و سکوت من است: بهانه، گلی است اما آفتابگردان: یعنی شعرهای «م.مؤید»!

با آن‌ها گفت‌وگو می‌کنم و خود را می‌سرایم و باز می‌سرایم‌شان: شاعر، «گلی اما آفتابگردان» را سی سال پیش سرود و در مجله فردوسی گل کرد و توجه شاعران آن زمان و نیز شاملو را بسیار برانگیخت. در نامه‌ای که شاملو سی سال بعد نوشت هنوز نشان آن وزش شاعر در خوشه و فردوسی و جزوه شعر ردش را نشان می‌داد. مؤید نام آن شعر را نام آخرین کتابش قرار داده که اندکی پیش‌تر از کتاب قیصر امین‌پور، «گل‌ها همه آفتابگردانند»، منتشر شده است. در حالی که با همه هضم مهم‌ترین سنت‌های ریشه‌ای شعر فارسی، او بسی از این یکی آوانگاردتر است. بسی بسیار.

آیا حیرت برانگیز نیست شاعری در آستان شصت سالگی با احاطه‌ای ژرف‌تر به ریشه‌های سنتی و زبان متون کلاسیک (و نه تنها شعر کهن)، در حیات شعری و تاسیس شعر در زبان، بسی بسیارتر از شاعری جوان، توانا به جوانی و بداعت باشد؟ در این متن می‌خواهم به همین پرسش و راز آن در شعر م.مؤید بپردازم. اما تا به آن برسم از حاشیه‌ای به حاشیه‌ای می‌روم و تنها نامحرمان نمی‌دانند که حاشیه‌ها، خود متن‌های اصیل‌اند. مثل یک نقطه تحت باء بسم الله که ب را الف می‌کند.

O

ب: نقطه تحت‌الباء، حاشیه‌ای است که متن است. ب، چه رسد به نقطه آن که ظاهراً نشانی از الف ندارد. اما الف همان نقطه تحت الباء است الفی که فشرده است و شده است نقطه بسم‌الله که آغاز آغازهاست.

نقطه‌ای جلوتر از اسم الله، گویی همان ذات نام‌ناپذیر سیاه و معمای ابدی. همان هیچ هر چیز و بیان ناپذیری ابدالاباد غیاب و نمی‌دانم‌های همواره در غیب‌الغیوب. حال باید گفت پس نقطه که باز شده، شده است الف قامت یار و بروز «زیبا» و بیرون افتادن پرماجرای اسم و ظهور کلمات.

سرچشمهٔ شعر «م.مؤید» را در اینجا باید جستجو کرد در اروتیزم لاهوت و ملکوت عریان کلمه. چیزی آه‌انگیز که هماغوشی دو نشان ابدی، دو جنسیت تکثیر شده (ا) و (ه) است که در آغاز یکی بوده‌اند و وجود یکپارچه، هم زاینده و هم زاینده بوده‌اند و بعد به صورت مرد و زن تکثیر شده‌اند سپس در کوبه درها هر بسته را به باز شدن خوانده‌اند:

به صورت حلقه نشان زن و کوبهٔ مطول با زنگ و طنین متفاوت و نشان مرد. و بدل شده‌اند به نطفه زبان. پس آن نقطه تبدیل به الف شده می‌تواند همین الف آه در آغاز سطر بعد باشد؛ که از واو آرمیده بین دو لبه [ه'] به نقطه [ه] و کشش آه بدل شده است: در همین آه سطر بعدی: آه خدای من، متن‌های ما چگونه زاده می‌شوند، چگونه متن‌های ما در شگرد خدا جای دارند، خود را می‌آفرینند، ما را غایب می‌کنند از خود؟ و ما تن می‌زنیم تا «ما تن» شویم. ما تن می‌شویم از تنهایی متن و تنهای متن‌ها در اغوای مکارانه‌ای ما را «ما تن» خود وانمود می‌سازند در زمانی که اندکی پیش‌تر ما را غیب کرده‌اند. در حالی که به حاشیه رانده شده بودیم و از آغاز تنهایی ما پروردگار متن نبود و ما تنِ متن نبودیم. روح آن بودیم. تنها بودیم و بودِ متن بودی در بودِ ما بود. «ما بودنِ» ما بود. نشانه‌ای که دوست داشته بودیم. لذت برده بودیم از هم - من و خدا- و اکنون بر بستر بازمانده، باز آوازی تداعی شکار کبوتران کلمات را می‌گفت و بازِ شکاری را در رد تهیِ معشوق و عشقِ «باز»ی، بازی خونین و دریده و رسوای کلماتِ عشقباز می‌شد و عشقِ باز می‌شد و می‌شد متن گشوده به جهان: شعر!

این خطبهٔ متن من و خطاب من است به مردگانی که پیمان بسته بودم از دنیایشان بازنگردم و حضور دوباره‌ام در حوالی شعر مایه حیرتشان می‌شود و پرسش بی چرایشان اگر بشناسندم. توضیح خواهم داد که «گلی اما آفتابگردان» چگونه پیمان مرا شکست و سکوتم ترک برداشت و به صدا آمد.

O

ج: من به غیبت شعر ایمان دارم، ایمان عجوزگان. ایمان بدوی‌ای که شالودهٔ قطعیت‌ناپذیری ویژهٔ مرا می‌سازد. البته چیزی که ذات آن در غیاب است، قطعیت آن، خود با قطعیت‌پذیری رایج جهان محسوس یکسر متفاوت است. خود عین قطعیت‌ناپذیری است و این ایمان عین کفر. و من به غیاب شعر در این آستان قرن بیست و یکم آنچنان ایمان ندارم که به غیبت آن در قرن بیستم ایمان داشتم. عبور از مدرنیته شعر را از جهان گریزاند: ایمان شیطان به خدا سبب خودداری‌اش از خیانت نمی‌شود اما حال از درون این غیبت، نشانه‌های ظهور نزدیک و ناگهانی، یکی دو تا نیست. با این همه آنچه مسلم است غیبت شعر است در هم اکنون جهان و در کنون ما. و بهتر بگویم همهٔ بحران حاضر محصول این غیاب است و اصلا چیز بدی نیست و ما مدام با این بحران، انسانیم و شاعریم و منتظر شعریم. پس بهتر است بگوییم امروز ما از شعر غایب شده‌ایم. شعر عبور می‌کند و غالباً فرودگاهی نمی‌یابد چرا که ما دلمشغول امور دیگریم، یعنی دیگر دلمشغولی و غایب بودن و غفلت جنس زمان ما است و زبان ما را می‌سازد و ساختار روح ما دیگر نسبت به شعر غافل شده است و در نتیجه ما شعرهای خود را می‌سراییم: چیزهایی ضد شعر، برای آشوب افکنی و آشفته‌سازی و کشتن شعر مثل کشتن خدا و فقدان انتظار برای بروز زیبایی. زیرا زیبا و حقیقت برای ما در این عهد ظلمات از جنس تاریکی و ملعنت و تردید و نادیده‌وری است و چشمان دیگر ما فعلا یکسر بسته شده است. این است که بنا به دلائل گوناگون که منبعث از فهم من و رابطه هستی و زمان است در کنون وجود موجود ما، من شعر را در غیبت اعلام می‌کنم. ما از شعر زدوده شده‌ایم. در عین حال من مثل تمام شاعران کذاب، به کذب خود واقفم، زیرا شعر نمرده است. در من نیز نمرده است. دیوان‌های پنهان نگاه داشته و سرایش هر روزه من دال بر حضور شعر است و تمنای همان. چنانکه رد شعر اینجا و آنجا در همین جمهوری سکوت هم یافتنی است.

همان شعری که از زمان رو پنهان کرده و در خفیگاه خود منتظر است. ما منتظرانیم. با اینهمه شعر نیست. اما نیست خود هست. و شعر؟ نیستی است

که هست. باور نمی‌کنید از الهی بپرسید. منظورم بیژن الهی است که هست و نیست شعر و شاعر ناب است.

O

د: به من اجازه دهید در حاشیه‌ای دیگر غرق شوم و بگویم نیز به «مکالمه» و «حوار» و گفت‌وگو و دیالوگ شعر باور دارم و به جای نقد شعر به گفت‌وگو با شعر! این سخن را بسیاری پیش از من گفته‌اند و گفته تازه‌ای نیست. من صورت‌بندی کلام تودوروف و پیش از او،هیدگر را بیش‌تر از شکل بیان بارت در این قلمرو می‌پسندم ولی «تری برت» است که دل‌خواه من است.

دهه هفتاد میلادی هنوز نگاه پسامدرن در خود اروپا به طور کامل جوانه نزده بود لیکن در جنبش سقاخانه دهه چهل ایران و شعر حجم دهه پنجاه، عناصر شدید بازخوانی گذشته و بنا نهادن روشی که با تبختر مدرنیستی فرق داشت، حاضر بود و نیز در تجربه همان سینمایی که به رویکردگرایی کیارستمی ختم شد در همان سال‌ها.

منظورم همان تبختر پوزیتویستی مدرنیت است که قطعا باور داشت گذشته ولو گذشته‌ای که خود همین دیروز بنا نهاده، برای همیشه سپری شده است و هر بار آماده تخریب دیروز خود و ترک یکسره آن بود. نکته جالب توجه آن است که پست‌مدرنیست‌های امروزی ما بیش‌تر به تکرار همین خطای مدرنیستی مشغول‌اند که دیگر شکل کاریکاتوراوری به خود گرفته است. آن‌ها، متاسفانه ویژگی‌شان، هم دانش اندک از همه وجوه پست‌مدرن غربی است و هم معرفت بسیار ناچیز از گذشته‌ای است که قرار است دیگر برای همیشه مرده به حساب نیاید و قرائت مجدد آن و پذیرش آواهای متعددش به رسمیت شناخته شود و کنجکاوی برای مرور عناصر رها شده، نفی گشته و وانهادهٔ آن برای یک تلقی و معماری آفرینشگرانه نو متحقق شود. اما این دستامد یکه و پراهمیت قطعیت‌ستیزانه، در فرهنگ شاعرانی فهم نشده که در دهه پنجاه نیز شاعران عقب‌مانده از قافله آوانگاردیسم محسوب می‌شدند و در رده چهارم و پنجم شاعران نیمایی قرار داشتند و به شدت علیه آزمون‌های زبانی و فرمیک نو واکنش واپسگرایانه نشان می‌دادند و امروز با جهشی که در پیروی از تنها شاعر کم و بیش جدی جنبش پسامدرنیستی شعر ما در دو دهه اخیر یعنی براهنی از خود نشان می‌دهند، این پندار را می‌پراکنند که به صرف قرار گرفتن در متن یک سبک، که تعبیر یک حزب را از آن دارند، فردانیت آنان نیز متفرد است و به ماندگاری و یگانگی دست یافته‌اند. آنان با تخریب آواهای آوانگارد دیگر می‌پندارند خود را همچون رهبر حرکت نوی شعر ثبت می‌کنند. اما آنچه که به شعری سلطه و رهبریت می‌بخشد درخشش گوهرین و یکه بودن و نادسترسی آن است که در تجربه دست چندم شاعران میانمایه هرگز وجود نداشت و ندارد. من قصد دارم نشان دهم اولا گذشته نگذشته است و ثانیاً در آنچه گذشته وانمود شده و کهنه، هنوز ذاتاً عناصر درخشان‌تری از شعر این شاعران وجود دارد که بدیع، قابل بازخوانی و دست نیافتنی است و مایلم با ارائه قرائت خود، از شعر م.مؤید که در واقع گفت وگو و نقدی نامتعارف و نو است چنین آگاهی مجادله‌آمیزی را با شما مبادله کنم.

O

ه : و منظور من از نقد نو همان است که به آن اشاره کرده‌ام با دو رویکرد «بارتی» و «برتی»:

«آنچه «نقد نو» نام دارد پدیده‌ای امروزی نیست. از انقلاب فرانسه به این سو، نقادانی بس متفاوت و با دامنه‌های پژوهشی گوناگون که سرانجام همه نویسندگان از مونتنی تا پروست را در بر می‌گیرد به برخی بازنگری‌ها در زمینه ادبیات کلاسیک ما پرداخته‌اند. این بازنگری‌ها در بستر فلسفه‌های جدید شکل گرفته‌اند. هیچ جای شگفتی نیست که سرزمینی هر چند گاه دستاوردهای عینی گذشتهٔ خود را دوباره به میان بیاورد و تشریح کند تا دریابد با آن‌ها چه کار می‌تواند بکند. این‌ها باید همانا روندهای منظم ارزش‌یابی باشند.

ولی به تازگی کسانی به میدان آمده‌اند تا این جنبش «شیادی» را محکوم کنند!-این «تازگی» دیگر آن‌قدرها تازه نیست اگر چه در ایران همه چیز با یک فاصله چهل،پنجاه ساله رخ می‌دهد و تاخیر و تعویق رویدادهای ادبی برای ما منطقی است و از آن دست بازداری‌ها را که اغلب واپس‌گرایی سر راه هر نیروی پیشرویی می‌گذارد، در مورد آثار این جنبش (یا دست کم برخی از آن‌ها) به اجرا بگذارند: آن‌ها کشف می‌کنند که کارهای نقد نو خالی از اندیشه، از نظر کلامی سفسطه‌آمیز و از دیدگاه اخلاقی خطرناک هستند و کامیابی‌شان را تنها وامدار فضل‌فروشی خود هستند. شگفت آن‌که این جریان بسیار دیر به راه افتاده است و چرا امروز؟ آیا نشانه واکنشی بی‌اهمیت است؟ یا بازگشت تهاجمی‌گونه‌ای تاریک‌اندیشی؟ یا بر عکس نخستین واکنش‌ها در برابر شکل‌های نوی سخن است؟

شکل‌هایی که در حال تکوین هستند و پیشاپیش وجودشان احساس شده است؟»

و نکته جذاب تکرار رویدادهای ۱۹۶۵ است در ۱۳۸۱!!! و اینکه خود را نیازمند می‌بینیم تا اثبات کنیم چرا گفت وگوی فاقد حقیقت و سرشار از تشکیک، آزادی‌گراتر و انسانی‌تر از نقد مدعی قطعیت و توهم عینیت است و مراسم طرد پدیدهٔ خطرناک نقد نو در میان ما محصول کدام عناصر جهان و توهمات نیوتونی و ماقبل هایزنبرگی یا بی خبر از تکمیل‌گری منبعث از تجربه‌های کوانتایی و نگره «بور» و متعلق به نگاه ماقبل اصل تاثیر مشاهده‌گر و دستگاه مشاهده بر موضوع مواد مشاهده، ولو مشاهده یک شعر، است. اینکه امروز ما ناگزیریم تازه پس از سال‌ها بر نقش یک نقد مدعی میزان و محک تشخیص خوب از بد بودن پوزخند بزنیم و در همان حال در برابر ابتذال و جایگزینی تجلی، یکه بودن و دست نیافتنی بودن با میانمایگی مقاومت کنیم، صرفا محصول سرشت ناموزون رشد ما و یا تاخیر معنایی و آگاهی‌های نو در متون ما نیست، بلکه محصول یک روانشناسی درجه دوم بودن و پیرامونی زیستن هم هست که به خود و دارایی خویش اعتمادی ندارد و یا از آن می‌بُرَد و یا دچار تنبلی در بازخوانی میراث‌های خود است. اما چند سویگی نقد نو از سویی محصول بی‌باوری به ارزش عینی علم و قطعیت آن است و از سوی دیگر محصول شک‌آوری دربارهٔ یافته‌ها و چیرگی اثبات‌گرایی و معنای ثابت و تماما قابل کشف و از سوی دیگر ثمره درک هستی‌شناسانه از تاویل و ادراک نو از کارکرد ذهن و ابهام ماهوی نشانه‌های ارتباطی و زبان‌ها و نیز تحول در فهم ساختار خواندن است که همگی پدیده‌های مابعد مدرن هستند. لیکن با کمال حیرت در هر بازخوانی دقیق دستامدهای مندرج در زبان‌های شرقی (چین، هند، ایران، ژاپن و... عرفان اسلامی و ادیان خاورمیانه‌ای) نطفه‌های کهن این نگاه را به نحو جذابی زنده توانیم یافت. دستامدهایی که از دید بسیاری از ما، مدرن‌ها و پست‌مدرن‌ها، نهان است و یا ارتباط ما با آن‌ها نه محصول انگیزه‌های جدی جستجوگرانه و تبارشناسانه و دقت‌ها و صرف نیروی پژوهش و زمان بلکه توام با تفنن و گردشگری سطحی است و فاقد ابداع و توان احضار نو.

O

و: اکنون به حاشیه بعدی رو کنیم، حاشیه‌ای که گفت‌وگو با اثر بر اساس

آن بنا می‌شود: لذت و دوست داشتن! این هر دو در ادراک محافظه‌کارانهٔ نقد ژورنالیستی گناهی نابخشودنی است اما «تری برت» معرفت دیگری را در این زمینه ثبت کرده است. او تاکید می‌کند پاره‌ای از منتقدین به سبب برداشت کهنه‌ای که از نقد می‌شود مایل نیستند منتقد خوانده شوند.۱

رنه رایکارد شاعر و منتقد هنر در نشریه آرت فوروم می‌نویسد: «در واقع من منتقد هنر نیستم. فردی علاقه‌مند هستم. می‌خواهم توجه دیگران را به هنرمندانی جلب کنم که به نوعی الهام‌بخش من می‌شوند تا بتوانم حرف‌هایی دربارهٔ اثرشان بزنم.»

منتقدانی که مایلند اثر هنری را مورد قضاوت قرار دهند کم‌کم اعتبار خود را از دست می‌دهند، در عوض نوعی نگرش نظیر نگاه شلدهال رواج می‌یابد. شلدهال می‌پرسد: «به عنوان منتقد چه می‌کنم؟» پاسخ می‌دهد: «می‌آموزم بالا و پایین می‌روم. پرسه می‌زنم. اگر جراتش را داشته باشم، اشیا را لمس می‌کنم و در ضمن در ذهنم پرسش‌هایی را مطرح می‌سازم و پاسخ‌هایی را شکل می‌بخشم ـ تا وقتی که ذهن و حواسم کم و بیش به توافق برسند یا آنکه خستگی بر من چیره شود»

آن نقش پیامبرانه و جادوگر قبیله و معلم که منتقد پیشین خود را به هیأت آن می‌دید و پرچم آگاهی بخشی بر خیل اُمتان جاهل را فرض می‌دانست، بی‌بهاء شده است. حال نقد خود متنی هنری است. دیگر کمتر کسی گریس کلوک را باور دارد که می‌گوید خود را از افرادی می‌داند که دربارهٔ هنر به دیگران آگاهی می‌دهند. همه می‌دانیم از ابتدایی‌ترین پرسش‌هایی که بارت در «نقد و حقیقت» مطرح کرده پرسش نسبت‌های خواندن با اثر، خواندن با خواننده، نویسنده با اثر و اثر با تأویل و نویسنده با خواننده است. با توجه به آن که او ناقد را هم چون یکی از خوانندگان می‌داند که متن را ژرف‌تر می‌خواند: «ناقد نمی‌تواند ادعا کند که اثر را برای دیگر خوانندگان معنا می‌کند و یا آن را روشن‌تر می‌سازد. زیرا در حقیقت چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد. ناقد در واقع سخن خود را درباره اثر ارائه می‌دهد.»۲ زیرا آن لحظه همیشگی چون موجودی متصل خواننده را به سرچشمه لذت دعوت می‌کند لحظه مهم لذت متن است.

غالباً لذت متن، دچار سوءتفاهم است. عده‌ای از استقلال متن به آن نتیجه می‌رسند که معنای مؤلف مرده، گناه‌آمیز بودن هر گونه رابطه منتقد و آفرینندهٔ متن است. البته گروه دیگر نیز برعکس این ارتباط را برای ادراک بهتر متن ضرورتی می‌دانند. لذت متن نه وابسته به ارتباط با هنرمند است و نه عدم ارتباط، و مقوله‌ای مستقل است. لیکن گفت‌وگو با هنرمند، به شور آمدن از متن زنده و متن ناطق خود در ادامه لذت متن یا موازی با آن یا دیباچه آن می‌تواند معنی بیابد. به وضوح بگویم من تأکید جزم بر ارجاع‌ناپذیری متن را، قطعیتی کذب و کهنه می‌دانم. در واقع از آنجا که برای پاره‌ای متن موجود نیست و هر داوری محصول رابطه میان منتقد و هنرمند است، چنین رذیلتی سبب شده که فضیلت رابطهٔ سه‌جانبی متن و ماتن خوانندهٔ متن مورد تحریف واقع شود و همواره تأیید و تکذیب متن محصول رابطهٔ دوستانه یاخصمانهٔ منتقد و هنرمند معرفی گردد. چنین ارتباطی نازل‌ترین نوع رابطه برده‌وار است. اما آنان که به گفت‌وگوی زنده و سرشار از ابداع منتقد و متن و هنرمند حسد می‌برند و نانوان از مکالمه‌ای خلاق و آفریننده و نو هستند ارزش حلقه‌های پر از شور و لذت و دوستی را ادراک نمی‌کنند.

لیپارد و کولمن در مورد رابطه منتقد با هنرمند سوالی کلیدی مطرح می‌کنند و هر یک پاسخی متفاوت می‌دهند: کولمن به حفظ فاصله‌ای معقول میان منتقد و هنرمند اعتقاد دارد. و لیپارد به همکاری میان آن دو؛ منتقدان در طیف میان این دو نقطه جایگاه‌های متفاوتی می‌یابند. پیتر شلدهال می‌گوید که:

«دوستی نزدیک میان هنرمندان و منتقدان از نظر حرفه‌ای جنبه‌ای غم‌انگیز دارد و در عین حال خنده‌دار. منتقد ممکن است در پی کشف هنرمند باشد و متقابلاً هنرمند ممکن است از منتقد انتظار اصالت‌بخشی به اثرش را داشته باشد. اما اگر هر دوشان در عمل خویش صادق باشند هیچکدام نباید چنین پیش‌کشی را به دیگری عرضه دارد.»

او می‌افزاید: «منتقدی که از ایجاد ارتباط با هنرمندان پریشان‌خاطر و شوریده نشود و دچار تلاطم درونی نگردد، از نظر حرفه‌ای به فاحشه‌های کارکشته می‌ماند. منتقدی که از بیم آلوده شدن دامنش هیچگاه با هنرمندان ارتباط برقرار نکند و از هر رابطهٔ دوستانهٔ با ایشان بپرهیزد به دوشیزه‌ای فاقد هر تجربهٔ دوست داشتن می‌ماند. هیچ‌کدام از عشق چیزی نمی‌دانند.»۱ سنگوارگی و سردجانی و فقدان شور و آفرینش ویژگی بسیاری از نقدهای ماست. البته بدیهی است منتقدینی که حلقه‌های دوستی‌شان با هنرمندان منجر به آن می‌شود که ترجمه‌کنندهٔ نیت‌های مخفی آنان شوند، چیز بزرگی را از دست داده‌اند و آن لذت یکهٔ گفت‌وگوی مستقل با متن و خلاقیت و معناپردازی بی‌واسطه است. شخصیت منتقد به ویژه اگر که خود دوش به دوش هنرمند یا نیرومندتر از او و یا خود هنرمندی مستقل و ابداع‌گر باشد، می‌تواند مانع بردگی او گردد.

من دو تجربه مهم با هنرمندان داشته‌ام. همواره خود را شاعری کنار شاعری دیگر دیده‌ام که تأویل من محصول معناپردازی ویژهٔ خود من است. در نتیجه هم در آنجا که در اوج پذیرش و گفت‌وگوی سرشار از شور و رهایی روح با شعر رویایی هیچ‌گاه در پی ارتباطی شخصی با او برنیامده‌ام و هم آنجا که از آغاز کودکی و دبستان و شعرنویسی‌ام پیوندی چون رابطه فرزند و پدر یا برادر و برادر، هر روزه و بسی نزدیک با «م.مؤید» داشته‌ام، در هر دو حالت امکان لذت از متن را به یکسان آزموده‌ام. من هیچ‌گاه حتا جمله‌ای تغییر دربارهٔ شعرهایشان را از هیچیک از آن دو نخواسته و یا نشنیده و اگر هم مثلاً جایی از رؤیایی سخنی در خصوص شعری از خودش خوانده‌ام نه این که جدی‌اش نگرفته باشم، بلکه آن سخن را مثل سخن خواننده‌ای از خوانندگان شعری که می‌شناسم (و چه بسا احساسم آن بود که تأویلم برای خودم بسی درخشان‌تر است) مطالعه کرده‌ام و بیش از این بهایی به تأویلشان از شعر خودشان نداده‌ام. همواره ساختن یک معماری نو وویژه انگیزهٔ من در نوشتن دربارهٔ شعر بوده است.

ز: لازم دانسته‌ام این حواشی طولانی را دیباچه گفت‌وگویم با شعرم، مؤید قرار دهم. لااقل دو دهه است که شعرها و نوشته‌های شعری‌ام را منتشر نکرده‌ام ـ جز دو مورد استثنایی ـ پس حق مخاطب بوده که اطلاعاتی مقدماتی از من داشته باشد. این متن در ضمن تصوری هر چند کلی از نگاه من به شعر و به نقد شعر و به موقعیت کنونی شعر و... در اختیار خواننده قرار می‌دهد. این حواشی و این اطلاعات، زمینهٔ ارتباط آنان را با متن و درک ادبیات و زبان مرا در گفت‌وگو با شعر برای خوانندگانی، که پیش از این با متونم آشنا نبوده‌اند، فراهم می‌آورد.

۱- نقد عکس -تری برت - عباسی
۲- نقد حقیقت - رولان بارت - ترجمه شیرین دخت دقیقیان