هنرمند متعهد و افسانه‌های قدیم و جدید

مروری اجمالی بر نزاع تاریخی طرفداران و مخالفان تعهد در ادبیات

علی‌رضا سمیعی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

مسائل زاییده‌ی شرایط تاریخی، فرهنگی و اجتماعی‌اند و تصور «مسائلِ ازلی و ابدی» و به‌تبع آن پاسخ‌های ازلی و ابدی با حقیقت انسان، به‌مثابه موجودی تاریخی و اجتماعی، چندان سازگار نیست. پس چه‌بسا مسائل یک عصر که در عصر دیگر اصلا مطرح نشده و یا لااقل صورت‌های گوناگون دیگری به خود گرفته است. مسئله‌ی تعهد یا بی‌تعهدی هنرمندان و نویسندگان نیز از این قاعده مستثنا نیست. اگرچه این مسئله، که دیگر یک مسئله‌ی «جدید» به حساب نمی‌آید، امروز نیز گریبان هنرمندان را رها نکرده است، اما هنرمند امروز با گونه‌ی متفاوت و جدیدی از این مسئله مواجه است؛ تفاوتی که مرور تاریخیِ بحث تعهد و تطوراتش آن را آشکار خواهد کرد.

مطالعه در ادبیات و سیاست، پای ما را به اندیشه درباب ربط سیاست و ادبیات و وظیفه‌ی ادبیات در قبال جوامع و سیاست‌ها باز می‌کند. از مأثرتر کتاب‌هایی که در کرنای تعهد دمید و آوازه‌اش در ایران بلند شد *ادبیات چیست* اثر ژان پل سارتر است. او بر این باور بود که توفیق رمان‌ها و نمایشنامه‌ها به‌معنای فروش بیشتر نیست، بلکه توفیق در تأثیر سازنده‌ایست که رمان و نمایشنامه بر مخاطب می‌گذارد. همان زمان رولان بارت با *درجه‌ی صفر نوشتار* به‌گونه‌ای غیر مستقیم بر طبل بی‌تعهدی نویسنده می‌کوفت. سارتر، البته شاعران را به‌خاطر «شی»کردن کلمات، از این بحث‌ها برکنار می‌داند، ولی بار اجتماع را بر دوش نویسنده‌های رمان و نمایشنامه فرض می‌کند.

در ایران که شعر قلب هنرها بوده، تعهد بیشتر با شعر مطرح بوده است. لذا خسروگلسرخی در سیاست شعر سیاست هنر، سعید یوسف‌پور در نوعی نقد بر نوعی از شعر و ناصر پورقمی در شعر و سیاست به شعر و شاعران می‌پردازند. باری تعهد، دو گروه روشنفکران مذهبی و فعالان چپ‌اندیش را جذب می‌کرد.

جریان‌شناسی تعهد در ایران

در این میانه کسانی دامن و دامنه‌ی تعهد را وسیع‌تر از سیاست دوخته و گسترده‌اند. سنت‌گرایان، هنر را به‌ساحت معنوی باز می‌گردانند و یا شخصی چون علامه جعفری می‌نویسد: «هنر جایگاه والایی دارد، مشروط به‌اینکه بستر خود را آنچنان تربیت کند که وقتی آب حیات‌بخش علم و هنر در جویبار مغز او به‌جریان افتاد، آلوده و مسموم نشود.» (جعفری، ۱۳۸۱، ص۱۰۶) درعوض روشنفکران مذهبی و چپ‌ها، سیاست و شعر را به‌صورتی عینی و حتی انضمامی می‌دیدند و به‌دید می‌آوردند.

به‌هرروی «در سال ۱۳۴۹ بحث شعر متعهد و شعر غیر متعهد در مجلات و محافل روشنفکری به‌اوج می‌رسد. نشریات رسمی، عمدتا عرصه‌ی فعالیت هواداران هنر غیر متعهد، و کانون‌های دانشجویی و دانشگاه‌ها و مدارس عالی، محل فعالیت هواداران هنر متعهد و سخنرانی هنرمندان در دفاع از شعر متعهد می‌شود.» (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۴، ص۱۲۷)

در یک تقسیم‌بندی رایج (که خالی از خلل نیست) گفته می‌شود: «آن‌ها تقریبا به‌گونه‌ای انحصاری به جناح چپ تعلق داشتند. شاعران و مترجمانی مانند بزرگ علوی، رضا براهنی، محمود اعتمادزاده (به‌آذین)، صمد بهرنگی، علی‌اشرف درویشیان، خسرو گلسرخی، غلامحسین ساعدی، سعید سلطان‌پور، احسان طبری، فریدون تنکابنی، گروه دیگر از ادیبان متعهد مرکب از نویسندگان بودند که به ادبیات جهت‌گیر باور داشتند اما هوادار رئالیسم رادیکال نبودند. این گروه بیشتر از مارکسیست‌های سرخورده و شاعران الهام گرفته از مذهب و اعضای آزادی‌خواه ادبی ایران بودند. جلال آل‌احمد، مهدی اخوان ثالث، صادق چوبک، سیمین دانشور، فروغ فرخزاد، احمد شاملو از جمله افراد برجسته این گروه بودند... گروه ادیبان بی‌طرف نیز از دو گروه اصلی تشکیل می‌شود؛ رهبری جناح مدرنیسم را کسانی چون هوشنگ گلشیری، شاهرخ مسکوب، یدالله رویایی و سهراب سپهری بر عهده داشتند و نماینده‌ی جناح سنت‌گرا بیشتر سالمندان هوادار مکتب کلاسیسیم بودند. صادق رضازاده مشفق، بدیع‌الزمان فروزانفر، جلال همایی، مجتبی مینوی، پرویز ناتل خانلری، سعید نفیسی، ذبیح‌الله صفا... تشکیل می‌دادند.» (بروجردی، ۱۳۷۷، ص۵-۷۴)

تعهد، سطحی‌شدن ادبیات و پاسخ آن

چپ‌ها و مذهبی‌ها، صرف‌نظر از فرق‌های بنیادین بر این عقیده بودند که: «از همان دم که انسان با دیگری رابطه برقرار می‌کند، زندگی سیاسی خود را آغاز می‌کند.» (پورقمی، ۱۳۵۵، ص۲۱) و «یک وسیله‌ی رابطه با دیگری فی‌نفسه یک پدیده‌ی سیاسی است و... خاصه در این روزگار، یک پدیده‌ی سیاسی بلافاصله در موضع خاصی قرار می‌گیرد و از ابعاد سیاسی خاص برخوردار می‌شود و شعر به‌عنوان یک پدیده سیاسی از این مقوله به دور نیست.» (همان) آن‌ها هنرمندان بی‌تعهد را «دلالان هنر» می‌نامیدند (ن.ک: گلسرخی، ۱۳۳۶) و داد سخن می‌دادند که: «هنر را برای هنر دوست بداریم، یعنی مردم را با لذت‌ها و زیبایی‌های مجرد سرگرم کردن، هنر را نیز سرگرم خلق این تفنن‌های ذوقی‌کردن، که فقط کسانی بتوانند از آن سود ببرند که در رفاه مادی و اختصاصی به‌سر می‌برند و می‌خواهند فراغتشان را به فعالیت‌های هنری بپردازند و خلاصه شکم‌گنده‌های خرپولی که در مزایده‌ها و گالری‌ها تابلوی هنری می‌خرند، به قیمت‌هایی که آوازه‌اش بپیچد.» (شریعتی، ۱۳۵۲، ص۶)

معهذا برخی نتیجه‌ی این آموزه‌ها را سطحی‌شدن ادبیات و ادبیات می‌دانند. اما این عقیده بیشتر از یک‌جنبه‌گرایی آب می‌خورد تا استقرایی محققانه. زیرا از طرفی تعداد زیادی از شاعر/نویسندگان بی‌درد، بنگاه‌های انتشاراتی را از آثار مشمئزکننده و سطحی آکنده‌اند و از دیگرسو هواداران تعهد، اذعان دارند که «شعر باید از چنان قدرتی در اندیشه و زبان برخوردار باشد که بتواند از طریق تعالی فرهنگ عمومی و فرهنگ شعری به مردم مدد رساند.» (پورقمی، ۱۳۵۱، ص۱۷) حال اگر پاری نویسنده‌های ابرو گره‌کرده، ضعیف عمل کرده‌اند و شعارها سر داده‌اند، نمی‌توان اساسا و تنها تعهد را مقصر دانست. نعمت میرزازاده (م.آزرم)، دریک سخنرانی با عنوان *پایگاه شعر-شعر مقاومت-شعر تسلیم* در دانشکده‌ی فنی دانشگاه تهران می‌گوید: «اینجا به سوءتفاهم یا مغالطه‌ی بزرگی می‌رسیم، مغالطه به این جهت که معنی شعار به‌طوری که این کلمه مورد استفاده قرار می‌گیرد این است که کسی موضوعی را صریح و عریان اظهار کند. توجه داشته باشید، این تعریف به چگونگی موضوع مربوط نیست، با نحوه‌ی بیان مطلب کار دارد. بنابراین وقتی شعر تسلیم به شعر مقاومت می‌گوید شعار هستی نه شعر، ضمنا دارد می‌گوید به‌اینکه علت به تو حمله می‌کنم که حرفت را صریح می‌زنی.» (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۴، ص۱۳۶)

به‌هر حال در دو سوی دعوی، شعرها و رمان‌های بی‌مزه چندی تولید شده و می‌شود. گویا هر دو گرایش برای منتقدین و مولفین وابسته به خویش، فرصت‌ها و تهدیدهای خاصی دارد. پس باید دید، آیا اشکالات فلان اثر، برگ‌وبار مستقیم تهدیدی است که در ذات همان گرایش مندرج است؟

اثر جاودان و مخالفانش

اگر از مخالفان تعهد پرسیده شود، چرا اثر نباید به مسائل تاریخی و اجتماعی حساس باشد در پاسخ می‌گویند: زیرا ادبیات، برای

همیشه نوشته می‌شود و نباید آن را به زمان و مکان محدود کرد! در حالی که تاریخ ادبیات نشان داده «هیچ موضوعی در شعر به اعتبار نفس موضوع‌اش نه الزاما می‌تواند دیرمان باشد نه می‌تواند زودمرگ دانسته شود. یعنی اینکه موضوعات نیستند که به شعر... زندگی طولانی می‌بخشند یا زودمرگی؛ بلکه کیفیت بیان شعری و میزان توانایی‌های هر شاعر است که می تواند در این قضیه نقشی داشته باشد.» (همان، ص۱۳۳)

امروزه حتی بعضی منتقدان پیشرو، هوای جاودانگی را خیال‌بافی و بیهوده می‌دانند و به‌این ترتیب گمان می‌کنند، دلیلی ندارد که موضوع و محتوای هنر چیزهای بزرگ باشد. آن‌ها دلیلی بهر غیرحساس‌بودن متن‌ها به بیرون جسته‌اند و آن قول به فروبسته بودن متن‌ها است؛ متن، چونان دنیایی درون‌ریز.

در غرب ادوارد سعید از جمله مخالفان دیدگاه یاد آمده است. وی با تاکید بر مفهوم collaboration نزد آنتونیو گرامشی و تأیید پروژه‌ی میشل فوکو که همانا فرهنگی‌دانستن (در نتیجه متصل و غیرمستقل دانستن) متن است، به داوری در باب رابطه‌ی قدرت و ادبیات می‌پردازد. وی در *جهان، متن، منتقد* می‌گوید: «ناامیدی من از اینجا سرچشمه می‌گیرد که این نوعی مهارت فنی برای ما به‌عنوان روشنفکر و منتقد به حساب می‌آید که معتقد باشیم فرهنگ نیاز به بی‌طرف‌بودن دارد و اگر ما در این طرح سهیم شده‌ایم، شاید ناخودآگاه علت آن است که جایگاه پول در این بی‌طرفی قرار دارد. در اعتقاد کلامی ما به واژه‌هایی جنجال برانگیز چون افتضاح، جدایی، قانون‌شکنی و گسستگی اصلا به ذهن ما خطور نمی‌کند که رابطه آن‌ها در تاریخ و جامعه را با قدرت بررسی کنیم، حتی اگر ما این فرض را قبول داشته باشیم که متنیت متن به صورتی بی‌پایان با سایر متن‌ها باید مورد مطالعه قرار گیرد باز هم به صورت مبهمی تبارشناسی طرح‌ها و توطئه‌ها و خلاف و خطاکاری‌هایی که بر مبنای آن کتاب‌هایی تولید شده‌اند از وضع تاریخی و اجتماعی خود عاری است. فرض زیربنایی این امر آن است که به نحوی اساس متون همگون، متجانس‌اند که تقریبا نقیض آن عقیده شگفت "لاپوتان" است که تا حدی همه‌چیز را می‌توان به عنوان متن نگریست. نتیجه تا آنجا که مسئله مربوط به کار نقد است این است که بلاغت فردگرایی در نقد و در متونی که توسط منتقدین مطالعه شده است، مطالعه متن به خاطر متن است، با این نتیجه ثانوی که نوشتن به مثابه روکردن تعمدی به سوی بیگانگی است. بیگانگی منتقد از سایر منتقدان، خوانندگان، از اثری که مورد مطالعه اوست.» (سعید، ۱۳۷۷، ص۵-۲۴۴)

سعید، معتقد است بایستی متن را به صورتی جامع دید تا به عنوان پدیده‌ی فرهنگی، شفاف و غیرکسل‌کننده و راه‌گشا دربیاید: «شاید یکی از راه‌های تجسم مسایل زیبایی‌شناسی تکوینی ترسیم متن به عنوان یک حوزه‌ی پویا (دینامیک) بیش از قلمروی ایستا (استاتیک) است که از تعدادی کلمات ساخته شده باشد. این حوزه قطعا دارای طیفی از ارجاعات است یک نظام شاخک‌هاست (که من آن را affiliative وابستگی سببی می‌نامم) بخشی بالفعل؛ بخشی بالقوه: وابستگی به نویسنده، به خواننده، به موقعیت تاریخی، وابستگی با سایر متن‌ها، با گذشته و حال... حال وظیفه منتقد به‌طور روشنی درک این نکته است (و در اینجا منظور از درک یک کنش و کار تخیلی است) که متن چگونه بوده و چگونه ساخته شده است.... منتهی در بازسازی است که می‌فهمیم چه چیزی ساخته شده و برای شخص یک خلاقیت کلامی و نوشتاری چه مفهومی دارد.» (همان، ص۲۲۳)

او نگران است زیرا «تحلیل صوری مهار شده آثار ادبی-زیبایی‌شناختی به فرهنگ اعتبار می‌بخشد، فرهنگ به اومانیسم، اومانیسم به منتقد و کل ماجرا به دولت. بنابراین قدرت و مرجعیت به وسیله‌ی فرایند فرهنگی نگاه‌داری می‌شود و منتقد پالایشگر هرچه را که با غیر از قدرت پالایش شده باشد را انکار می‌کند.» (همان، ص۲۴۸) وی در نهایت می‌پرسد: «چرا تعداد بسیار اندکی از نویسندگان "بزرگ" و به‌چه‌علت با مسایلی اجتماعی و اقتصادی خارج از حقایق زندگی خویش سروکار دارند... و نیز چرا منتقدان رمان همه به بزرگداشت چنین سکوتی ادامه می‌دهند... بنای فرهنگ بر چه‌مبنایی ریخته شده که اجازه می‌دهد تحلیل در مواردی محدود و بسیاری موارد دیگر گسترده باشد؟ رابطه‌ی تخیل با رویاها، ساختارها، و بلند پروازی‌های دانش، دانش‌های عملی و مدیریت‌ها چگونه است؟... تا چه اندازه فرهنگ با بدتری لاقیدی‌های دولت، از جنگ‌های امپریالیستی و توافق‌های استعماری، تا خودتوجیهی نهادهای سرکوبگر ضدانسانی کینه‌های نژادی و فریبکاری‌های اقتصادی و رفتاری هم‌دستی می‌کند؟» (همان، ص۲۵۰)

می‌بینیم که موضوع به‌سادگی، انتخاب میان دو راهی سردادن شعارهای سیاسی یا برکناربودن از سیاست نیست. زیرا چنانچه مثلا تری ایگلتون در *نظریه‌ی ادبی* گفته: «تاریخ نظریه‌ی ادبی نوین بخشی از تاریخ ایدئولوژیکی عصر ماست.» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ص۲۶۷) او نظریه‌ی ناب و غیر سیاسی را «اسطوره‌ی دانشگاهی» می‌داند.

میشل فوکو، تلاش می‌کرد نشان دهد چگونه دانش با رویه‌های خاص و در بستر گفتمان، سیری دارد که آزادانه نیست و در بند قدرت است. در واقع امثال سعید و ایگلتون، بر این عقیده پا می‌فشارند که نظام‌های لیبرال و دموکرات برخلاف ظاهرشان، چقدر ایدئولوژیک هستند و سعی می‌کردند نشان دهند ادبیات و نقد ادبی چطور به راه ایدئولوژی‌ها می‌رود و حتی آن‌ها را بسط می‌دهد.

تعهد و قیم‌مآبی

روزگار بازی‌های شگفتی دارد. کسانی که متعهدها را قیم‌مآب می‌خواندند، همچون گلوله‌هایی در خشاب سرمایه‌داری نشستند. به‌قول گلسرخی در این شرایط «ناگهان می‌بینیم که چندصد تن کارمند در پشت میزها جای گرفته‌اند و... هنر دیگر مطرح نیست. رئیس، اداره، کارمند با انضباط، حقوق و رتبه مطرح است. این کارمندان نجیب همان هنرمندان دیروزند!» (گلسرخی، ۱۳۳۶، ص ۳۴) مردانی در اتاق‌های سیاسی خود راه رفتند و بی‌قرار در حالی‌که به دیوار مشت می‌کوبیدند، انقلابی‌ها و مخالفان خود را، از مسلمان گرفته تا چپ‌ها و ملی‌گراهای معمولی، از چریک‌ها گرفته تا نرم‌خوترین منادیان مدنیت، حرام‌زاده خواندند (ن.ک: مستند *سالوادور آلنده* اثر پاتریسیو گازمن) آنگاه دوستان ما بی‌نگرانی برای سامان‌دادن به نظام فکری گذایی خود جنجال کردند. پوتین‌هایی که از میان تشویق همین‌ها عبور می‌کرد، امروز برای دنیا نقشه‌های دقیقی دارد و اگر این نشاندن قدرتمندان در مقام قیمومیت بر سر مستضعفین نیست، پس چیست؟

از فرد نوگرا پرسیده می‌شود محتوای متن‌ات چیست؟ پاسخ می‌دهد خودِ متن. دوباره پرسیده می‌شود محتوای این یکی چیست؟ می‌گوید خود متن و ادامه می‌دهد که اساسا محتوای هر متنی خود متن است. اما قائله‌ها ختم نمی‌شود؛ چون او سخن خود را همچون وحی نازل کرده. یعنی هر موضوعی غیر از خود متن را می‌تاراند و اجازه نمی‌دهد نویسنده موضوع درست و درمانی انتخاب کند.

تاریخ انتقادی سربه‌سر لبریز از کسانیست که علیه نوعی قیمومیت (چه سیاسی، فلسفی یا ادبی) قیام کرده‌اند. ولی روزهای خوشی و روزگار بی‌قیمی فرا نمی‌رسد، زیرا شاگردان همان، نمایندگان نوع تازه‌ای از قیمومیت می‌شوند که رویه‌های تازه‌ای را برای منقادکردن، تولید می‌کنند؛ یکی همین که متن نباید موضوعی جز خود داشته باشد؟!

در میان کسانی که محتوا را به چیزی نمی‌گرفتند، کسانی یافت شدند که به پورنوگرافی رو آوردند، زیرا سطحی‌بودن محتوا را عیب

دونگاه

چپ‌ها و مذهبی‌ها، صرف‌نظر از فرق‌های بنیادین بر این عقیده بودند که: «از همان دم که انسان با دیگری رابطه برقرار می‌کند، زندگی سیاسی خود را آغاز می‌کند.»

و عار نمی‌دانستند. در ایران، از اواخر دهه‌ی ادبی موسوم به دهه‌ی ۷۰، با شیوع وبلاگ‌نویسی، این جریان دوباره از گوشه و کنار سر برآورد. منتقدان نسل پیشین خوش‌شانس بودند که این‌ها را ندیدند، و به‌قول سلیمان نبی «کسانی که قبل از ما مرده‌اند از آنانی که هنوز زنده‌اند خوشبخت‌ترند» (کتاب مقدس، عهد عتیق، جامعه) درباره‌ی اخلاق عرفی چیزی نمی‌گویم و ایشان را به معلمان اخلاق حوزه و کلیسا می‌سپارم. اما اگر چیزی به نام اخلاق نویسندگی وجود داشته باشد، احتمالا یکی از احکام‌اش سلب اجازه از نویسنده برای جذب مخاطب با شگردهای غیر ادبی است. از آن جمله شامورتی‌بازی و ژولیده‌نمایی‌هایی که مربوط به رفتار اجتماعی و ظاهر نویسنده می‌شود و بعد، اینکه نمی‌بایست از کششی که نمایش سکس در خود دارد برای مشتری‌یابی به سود متن استفاده کرد.

زیرا اولا بر خلاف ادعایی که از ابتدا ابراز کرده‌اند، مخاطبان را به محتوای خود حواله می‌دهند و ثانیا گذشته از نقض غرض ابتدایی، عملی برخلاف اخلاق حرفه‌ای خود انجام داده‌اند. این کار بیش از هر چیز موس‌موس‌کردن است، نه فعالیتی جدی و انتقادی؛ در حالی‌که بی‌اهمیت دانستن محتوای اثر، در بادی امر عکس‌العملی جدی بود. این مسئله باید به زودی تحت عنوان اخلاق حرفه‌ای مورد بحث قرار گیرد.

انتقاداتی به تعهد و پاسخگویی مدافعان

متفکرانی چون آدرنو، فوکو، سعید و ایگلتون یادداشت مرا از درازدامنی نجات می‌دهند، زیرا پیشاپیش جواب اغلب ایرادهای ممکن را مطرح کرده‌اند. بنابراین بر روی آسیب‌هایی که ممکن است دیدگاه متعهد در خود بپروراند دقیق می‌شوم.

اول آنکه بحث‌ها همه در راستای گستردگی واقعی نوشتن و انتقاد است؛ پس نباید به دنبال نویسنده‌ها افتاد و آن‌ها را به زور دنگ مجبور به نوشتن آثار اعتراض‌آمیز کرد. یا نمی‌توان کارهای سردستی را فقط به خاطر آنکه محتوایی مبارزه‌جویانه دارند، در صدر قرار داد؛ چون در آن صورت، طیف تازه‌ای از ادا اصول‌ها و ریاکاری‌ها رخ می‌دهد و به‌قول یدالله رویایی «خود را به بازی آسان مخالف‌خوانی سپردن بازماندن از مشغله‌ی اعماق است. تزئین فکر و فکر تزئینی است. و این جنایت علیه شعر محسوب می شود. این جنایتی است که نمی‌توان به شاعر بخشید. این است که شعر را از زندگی محروم می‌کند.» (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۴، ص ۱۴۰) و «آن‌دسته از شاعران را نفس منتقدان بد گمراه کرده است تا قلمروی تحمیلی برای محتوای شعر خود ثبت کنند و رها از دلبستگی به سرنوشت شعر [و کل ادبیات]، میراث شاعران [ادیبان] متوسط نسل پیش از خود را تکرار کنند، و تا خوش‌آیند منتقد بد باشند، می‌خواهند صدای جامعه باشند و تا صدای جامعه باشند، بی‌هیچ دردی ناله می‌کنند.» (همان، ص ۱۴۱)

دوم آنکه شاید، این سوءتفاهم ایجاد شود که سیاست، ادبیات را رهبری می‌کند. ایده‌ای که امر سیاسی را بر امر ادبی مآثر بداند همان‌قدر پیش پا افتاده می‌نماید که کسی در قرن هفتم به حافظ بگوید تخیل از اجزای اساسی شعر به شمار می‌رود. تاریخ‌گرایی (دترمینیسم) قصه دیگری است. بخش زیادی از متون چپ‌گرا، خاصه نوشته‌های جامعه‌شناسان به ورطه‌ی تاریخ‌گرایی و جامعه‌محوری در غلتیدند. شاهد آن بودیم که آثار هر هنرمندی را صرفا نتیجه‌ی طبیعی تحولات اجتماعی و مسائل طبقاتی وی می‌دانند. انگلس کار را به جایی رساند که مدعی شد خصوصیات طبقاتی نیوتن به گونه‌ای در ماجرای کشف جاذبه، مداخله داشته است. اینسان خلاقیت فردی به فراموشی سپرده می‌شود. اگر قوانین حاکم بر مسئله‌ی اجتماعی و در اینجا ادبی قابل پیش‌بینی است. چرا هرگز به پیش‌بینیِ آینده نمی‌نشینند. گروهی که معتقدند اگر نیما یوشیج نبود شاعر دیگری شعر نو را می‌آغازید، مرحمت کرده و این‌بار نیز بگویند، چگونه شعر و شاعری در آینده پیدا می‌شود! این گرایش به توهم‌های پوزیتویستی علمای علوم انسانی نیز شبیه است. کسانی که فکر می‌کردند همه جا باید همانند طبیعیات عمل کرد.

در حالی‌که «هیچ‌قسم موجبیت –خواه در قالب اصل همسانی طبیعت بیان شود خواه به عنوان قانون کلی علیت و معلولیت– دیگر ممکن نیست یکی از فرض‌های لازم در روش علمی محسوب گردد. زیرا در فیزیک که از همه‌ی علم‌ها پیشرفته‌تر است... هم نمی‌توان گفت که روش علمی موافق با قول به موجبیت علی مطلق است. علم می‌تواند بدون این فرض نیز همچنان جنبه‌ی انعطاف‌پذیر علمی خویش را حفظ کند.» (پوپر، ۱۳۶۴، ج۴، ص۸۶۳)

امروزه در فلسفه‌ی علم نیز شاهد رویکردهای دیگری همچون نظریه‌ی پارادایم از سوی توماس کوهن و یا ضدروش از سوی فایرابند هستیم که یکسره با پوزیتویسم‌های تجربی هماورد هستند، چه‌رسد به منتقدین ادبی. (ن.ک: چالمرز، ۱۳۷۸)

افسانه‌های قدیم جدید و عهدی در آینده

شاید بتوان گفت نویسنده باید با نظر به وجدان اجتماعی و وجدان شاعرانه، سیر کند. اما چرا وجدان اجتماعی؟ وجدان اجتماعی او را در زمینه و زمانه‌ی خویش نگاه می‌دارد و وجدان شاعرانه وی را به تکاپوی بازجست عهدی دیگرگونه وا می‌دارد. مع‌هذا ظاهرا اشکالی در کار است که این حکم ساده هنوز هوده‌ای نبخشیده است. سقراط در محاوره‌ی *فایدون* می‌گوید: «تاکنون رویایی را به اقسام گوناگون دیده‌ام که در اثنای آن‌ها همواره به من می‌گفتند "سقراط در هنر بکوش"... و من جز به فلسفه نمی‌پرداختم. ولی از روزی که حکم کشتن من صادر شد و جشن آپولن مرگ مرا چند روزی به تاخیر انداخت، اندیشیدم شاید معنی آن خواب‌ها این است که به آنچه مردمان هنر می نامند بپردازم. پس صلاح در این دیدم که احتیاط را به جای آورم و شعر بگویم تا در اطاعت از فرمانی که در خواب شنیدم کوتاهی نکرده باشم. از این‌رو نخست در ستایش خدایی که جشن کنونی به نام او بر پا شده است شعری سرودم و سپس به خود گفتم شعر تنها آن نیست که مطالب جدی را با وزن و قافیه بیان کنیم بلکه شاعر باید افسانه و داستان نیز بیافریند و چون از ساختن افسانه ناتوان‌ام چند افسانه آیسوپوس را که به یادداشتم به شعر آوردم.» (افلاطون، ۱۳۸۰، ج ۱، ص ۴۵۶)

حال بعد از هزاران سال انسان در اتاق تنهایی خود با هزاران افسانه مقابل نشسته است، و تا لب می گشاید صدایش تبدیل به پژواک یکی از آن هزار می‌شود. تکرار آنچه بود سرخوشی شاعر/نویسندگی ندارد. ما این ناخوشی را با پوست و گوشت احساس می‌کنیم. این ناخوشی، دست‌پخت همان افسانه‌هایی است که تجدد به دست قدرت‌اش (هر چند برملا شده) می‌پراکند. این همان دامی است که ژان بودریار دفاع زبان‌شناسانه می‌نامد. «آن چیزی که همواره زبان شاعرانه را به یک عملکرد تکمیلی، به کژراهه‌ای در یک روند بازشناسی (بازشناسی یک واژه، یک تعبیر، یک موضوع) بدل می‌کند. اگر این کار تنها برای تکرار همان تعبیر باشد... پس این‌ها همه... عبث است. و سرخوشی همچنان توجیه ناشده می‌ماند. شور شاعرانه/[رمان‌نگارانه] هیچ‌گاه در تکرار یک هویت نیست بلکه در تخریب یک هویت است.» (یزدانجو، ۱۳۸۱، ص۱۹۵) چنین هویت‌های از پیش‌ساخته‌ای و چنین روایت‌هایی که پیشاپیش ما قرار دارند و ما را بدل به تکرار خود می‌کنند، هنوز با تمام قوا در کارند. اما بودریار امیدوارانه ادامه می‌دهد که «زبان شاعرانه/[رمان‌نگارانه] هر راه روشنی به سوی یک حد نهایی است و هر کلیدی را نابود کرده.» (همان، ص۱۹۶)

دونگاه

به‌قول گلسرخی: «ناگهان می‌بینیم که چندصد تن کارمند در پشت میزها جای گرفته‌اند و... هنر دیگر مطرح نیست. رئیس، اداره، کارمندِ با انضباط، حقوق و رتبه مطرح است. این کارمندان نجیب همان هنرمندان دیروزند!»

به گمان او «سرخوشی در متن شاعرانه/ [رمان‌نگارانه] سرخوشی بی‌پایان است، چراکه هیچ رمزگانی را، هرچه باشد در آن نمی‌توان یافت. هیچ‌گونه رمزگشایی ممکن نیست. شور شاعرانه در سرگیجه‌ی این اضمحلال کامل است، اضمحلالی که جایگاه مدلول یا مصداق را کاملا تهی می‌کند» (همان، ص۱۹۷) با زمزمه‌ی آن چیزی که قانون نیست بلکه اضمحلال قانون است، سخنی که ناافسانه و ناداستان است، و از این ره‌آورد در برابر قدرت می‌ایستد.

نزد بزرگان ما شعر کلامی مخیل، موزون و مقفی بود، زیرا در مقابل واقعی، بی‌آهنگ و غیر مقفی می‌ایستاد. شعر امروز نیز نمی‌تواندَ چیزی باشد، الا با ایستادن در برابر معنای تولید شده، به دست کارخانه‌های مدرن و مصرف‌گرای معنوی و مادی. تنها در این صورت است که شاید رهایی بخشد.

امثال دکتر رضا داوری چنان شعر را جدی گرفته‌اند که آن را گشاینده‌ی دروازه‌های آینده می‌دانند «چه کسی باید ما را از این عسرت نجات دهد؟ دور انباء و انبیا به سر آمده و سیاست هم امر مبتذلی شده است... در دریایی که ما هستیم شاعران امروز شاید تنها می توانند ما را به این معنی آگاه کنند که کشتی‌مان شکسته است، که اگر می‌توانیم از این خانه‌ی سست‌بنیان به در شویم. اما این کافی نیست؛ ما شاعرانی می‌خواهیم که دروازه‌ی وطن جدید، یعنی وطن مألوف و دیار آشنا را به روی ما بگشایند...» (داوری اردکانی، ۱۳۵۰، ص ۵۱) با این وصف، شاید نباید به دنبال شاعری گشت که قلب‌اش، محمل افسانه‌های قدیم و جدید است. شاید کار ما باید با شعر شاعری به صلاح آید که در مهد افسانه‌های قدیم و جدید، با عهدی در آینده میثاق بسته است. ■

پی نوشت:

۱_ آتنیان جشنی داشتند که طی آن با کشتی آراسته، هیئتی را به پرستش‌گاه آپولون در دلوس می‌فرستادند و تا بازگشت آن، دولت نباید کسی را می‌کشت.

منابع:

۱- افلاطون، ۱۳۶۷، **فایدون**، دوره‌ی آثار، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی.

۲- ایگلتون، تری، ۱۳۸۰، **پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۳- بروجردی، مهرزاد، ۱۳۷۷، **روشنفکران ایرانی و غرب**، ترجمه‌ی جمشید شیرازی، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.

٤- پوپر، کارل ریموند، **جامعه‌ی باز و دشمنان آن**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم.

۵- پورقمی، ناصر، ۱۳۵۵، **شعر و سیاست و سخنی درباره‌ی ادبیات ملتزم**، تهران، انتشارات مروارید.

٦- جعفری، محمدتقی، ۱۳۸۱، **زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام**، تهران، انتشارات موسسه‌ی تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

۷-چالمرز، آلن فرانسیس، ۱۳۷۸، **چیستی علم**، ترجمه‌ی سعید زیباکلام، تهران، سمت.

۸- داوری اردکانی، رضا، ۱۳۵۰، **شاعران در زمانه‌ی عسرت**، تهران، انتشارات نیل.

۹- سعید، ادوارد، ۱۳۷۷، **جهان، متن و منتقد و گفتگویی با نویسنده**، ترجمه‌ی اکبر افسری، تهران، انتشارات توس.

۱۰- شریعتی، علی، ۱۳۵۲، **مسئولیت شیعه بودن** (کنفرانس در حسینیه‌ی ارشاد، آبان ۱۳۵۰).

۱۱- گلسرخی، خسرو، ۱۳۳٦، **سیاست هنر سیاست شعر**، تهران، حامد.

۱۲- لنگرودی، شمس، ۱۳۷۷، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم.

۱۳- یزدانجو، پیام، ۱۳۸۱، **به‌سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی**، تهران، نشرمرکز.

دونگاه

چپ‌ها و مذهبی‌ها، صرف‌نظر از فرق‌های بنیادین بر این عقیده بودند که: «از همان دم که انسان با دیگری رابطه برقرار می‌کند، زندگی سیاسی خود را آغاز می‌کند.»

تعهد، هنر، تذکر

هنر مانند دین تعهد را در انسان احیا می‌کند

دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی

اشاره

حدود ۷ سال پیش سلسله جلساتی در «پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی» با عنوان «نقد هنر دینی» به همت دکتر مرتضی گودرزی برگزار شد که در آن جلسات، ایشان با دعوت از اساتید به‌نام حوزه‌ی هنر و فلسفه، به دنبال دست‌یابی به ملاک‌هایی برآمدند که بتوان با استفاده از آن‌ها هنر دینی و غیر دینی را تمیز داده و به نقد هنر دینی مبادرت ورزید. ایشان تلاش بسیاری کردند تا اساتید از حوزه‌ی مباحث نظری و انتزاعی در باب هنر اسلامی و دینی فاصله گرفته و به مباحث عملی و عینی در این زمینه وارد شوند؛ تلاشی که ظاهرا در اکثر این جلسات (که تعداد آن از ۱۵ نیز فزونی یافته بود) به ثمر ننشست. یکی از پرسش‌های اساسی در بحث هنر دینی، نسبت هنر و دین است که در این جلسات هریک از اساتید به فراخور منظر خویش پاسخی به آن می‌دهند. در جلسه‌ی پنجم، که در آبان‌ماه سال ۸۳ با حضور دکتر آیت‌اللهی، مدرس دانشگاه، و مرحوم دکتر مددپور تشکیل شده بود، دکتر آیت‌اللهی هنر و دین را در فرهنگ ایرانی-اسلامی از یک جنس دانسته و وظیفه‌ی هر دو را «دمیدن روح تعهد در انسان» می‌دانند. در ادامه بخش کوتاهی از صحبت‌های ایشان در این جلسه را ملاحظه می‌نمایید.

نسبت هنر و آرت با دین

اگر هنر را به همان معنا که در فرهنگ ایرانی و اسلامی ما از کهن‌ترین ایام برجای مانده در نظر بگیریم، که مترادف کمال، فضیلت، تقوا، رادمردی و مردانگی است، هنر با دین هیچ فرقی نمی‌کند، چون در آن هم ارتباط با مبدأ لحاظ شده است؛ در این صورت اصطلاح «هنر دینی» یا «هنر غیردینی» غلط است. خیلی از اندیشمندان امروز ما هم به این عقیده رسیده‌اند که هنر و دین حداقل از یک منشأ هستند. اما اگر معنای امروزی و غربی هنر، که ترجمه‌ی کلمه‌ی Art است را مدنظر قرار دهیم، باید برای «هنر دینی» صفات مختلفی بیان کنیم، چون در غرب هنر می‌تواند غیردینی هم باشد.

سزار برانْدی (Cesare Brandi) استاد ایتالیایی زیبایی‌شناسی و مرمت آثار هنری می‌گوید محصول تولیدات انسانی دوگونه است: یکی برای رفع نیازهای خودش است و یکی برای ایجاد لذت در دیگران از طریق ایجاد زیبایی. او مورد دوم را هنر می‌داند اما باستان‌شناس‌ها این سخن را نمی‌پذیرند و می‌گویند هر چیزی که انسان از کهن‌ترین ایام آفریده و حتی جنبه‌ی کاربردی داشته هنر است. ما اکنون آن‌ها را طبقه‌بندی می‌کنیم و هنرهای کاربردی را از غیرکاربردی (مثل