



شاعر مدرن فرم جهان را تقلید می کند

گفتگوی آرش قربانی و بابک سلیمی زاده

بابک سلیمی زاده :

آرش قربانی عزیز، برای شروع و به جای اینکه در این مورد گزاره‌گویی کنیم که ماهیت شعر امروز چیست یا چه می‌تواند باشد، ابتدا در این مورد سوال می‌کنیم که این شعر در فرایند تاریخی چه جایگاهی را به خود اختصاص می‌دهد و معرف چه دوره‌ای است. برای پاسخ به چنین پرسشی باید بلافاصله و بدور از دعوای مبتذل محافل شعری به این سوال جدی پاسخ دهیم: با «شعر هفتاد» چه کنیم؟ شعر هفتاد را مشخصاً به عنوان توالی نوآوری‌های پیاپی و افراطی و خواست تجدّد و همراه شدن با کاروان هرگونه «امر نو» می‌شناسیم. با اصطلاحاتی نظیر «تکثر»، «چندصدایی» و غیره. واقعاً باید با این «سمپتوم» شعری دهه‌های اخیر، یعنی شعر هفتاد چه کار کرد؟ آیا آن (به قول منتقدانش) «بازی‌های زبانی» و آن «فرمالیسم افراطی» را فراموش کنیم؟ یا برعکس، بر آن هرچه بیشتر تاکید کنیم؟ آیا به این سادگی می‌توان گفت که شعر هفتاد فقط بازی‌های زبانی است و حالا باید از آن چشم‌پوشی کرد؟ آیا باید دوباره «بازگشت به نیما» را مطرح کرد؟ پاسخ به این سوال برای کسی که خود در کوره‌ی دهه‌ی هفتاد پخته، سوخته، ذوب شده و یا اصلاً از این کوره در رفته، شاید دشوار یا به بیان بهتر محفلی و جانبدارانه باشد. اما برای من و کسانی نظیر من که جایگاهی «بیرونی» نسبت به آن دوران دارند، شاید پاسخ به این سوال آسان‌تر باشد. جایگاه کسی مثل من این است: من در این پدیده‌ی تاریخی (همچون پدیده‌های تاریخی پیشین) به دنبال حقیقتی نمی‌گردم تا بخواهم از آن جانبداری کنم، تا با کشف این آمبروزیای حقیقت، خود را به جاودانگی برسانم. من فقط به این می‌اندیشم که چگونه می‌توان از این پدیده‌ی تاریخی فراتر رفت. همچون لنین که در حلقه‌ی فکری مارکس و انگلس حضور نداشت و درست به همین دلیل پاسخ به سوال «چه باید کرد؟» و فعلیت دادن ابتکاری به مارکسیسم برایش میسر شد. آیا این همان کسی نیست که یک جریان را از انحطاط نجات می‌دهد؟ یک فرد بیرونی، یک عنصر خارجی، کسی که اصلاً در حلقه‌ی اصلی آن «نظریه‌ی ابتکاری» نبوده. کاری که بقول ژيژک، سن پل با مسیحیت کرد، و لکان با فروید؟ پس برای اینکه هر جریانی به بار

بنشینند، باید بگذاری که رها شود و از تو دور شود و تو را تحریف کند. یعنی از امر کلی تو جدا شود. این کاریست که شاملو با نیما کرد، و براهنی نیز با شعر نیمایی. آیا شعر نومی فارسی به خاطر نیما ماندگار شد یا به خاطر «فراروی از نیما»؟ به نظر من به خاطر دومی. به همین خاطر شعار «بازگشت به نیما» چندان برایم جذاب نیست. من سعی می‌کنم از یک امر تاریخی صحبت کنم. تاریخ نه به معنای برشمردن رویدادهای متوالی، و نه به معنای ساده‌انگارانه‌ی احضار روح چهره‌ها و شخصیت‌های تاریخی ادبیات و احتمالاً باز کردن جایی برای خود در این تاریخ، بلکه به معنای کشف یک عقلانیت در این فرایند تاریخی. در مورد ادبیات، این (به قول هگل) واریسی ژرف‌اندیشانه‌ی فرایند تاریخی، ما را به کشف یک عقلانیت همواره واحد در این تاریخ ناآشنا می‌کند. بنابراین دهه‌ی چهل و پنجاه از دل شعر نیما، شعر هفتاد از دل شعر دهه‌ی چهل و پنجاه، و شعر دهه‌های بعد از دل شعر دهه‌ی هفتاد بوجود خواهد آمد. حال می‌توانیم در این مورد هم صحبت کنیم که ما در این فرایند تاریخی چه عقلانیتی را شناسایی می‌کنیم. آن چه چیزی از شعر است که در این فرایند به خود اندیشیده و خود را پرورش داده و به پیش می‌رود؟ اما در اینجا می‌خواهم بگویم که بهر حال اجتناب و گریز از این فرایند تاریخی به نوعی جزمیت و پسروی خواهد انجامید. این چیزیست که جبهه‌های مخالف و موافق جریان شعر باصطلاح «هفتاد» نادیده گرفته‌اند. امروز دو رویکرد نسبت به شعر هفتاد (منظورم دستاوردهای این دوره است) وجود دارد که هر دو نشان از نوعی پسروی و انحطاط دارند. اولی آنقدر بر «شعر هفتاد» تاکید کرده است که منجر به از دست رفتن خود «شعر هفتاد» شده است. یعنی از دست رفتن همان چیزی که تاکید بر حقانیت آن، و تاکید بر نزدیکی آن به حقیقت دارند. و دومی دچار این توهم است که برای فراروی از شعر هفتاد باید از امکاناتی که در این دهه مطرح شده است دست بکشد و به قول خودمان «از پدر عذرخواهی کند!!» از نحو و از زبان عذرخواهی کند که ببخشید من زیادی با شما «بازی» می‌کردم! این هم به جای پیشروی، یک پسروی محافظه‌کارانه را موجب شده است. جز تعداد قلیلی نقدهای هوشمندانه، اکثر منتقدان و شاعران این سال‌ها خواسته یا ناخواسته به یکی از این دو جبهه تعلق یافته‌اند. حتماً تو هم بارها شنیده‌ای این عبارات سطحی و بسیار جزمی را که «شعر هشتاد به سوی نوعی سادگی گام برمی‌دارد»، یا مثلاً اینکه «فلان شاعر جوان احساساتش را خیلی ساده بیان کرده و از پیچیده‌کردن شعر همچون دهه‌های قبل دست کشیده. این است شعر امروز!» یا «به زندگی و حیات روزمره نزدیک‌تر است و مردم بیشتر با آن ارتباط برقرار می‌کنند!». جدا از اینکه ما ناچار به ورطه‌ی این نام‌گذاری‌ها و دهه‌بندی‌ها افتاده‌ایم، من همیشه با خودم می‌گویم مگر شعر قبلاً «دشوار» بوده که حالا بخواهد ساده باشد؟ شاید قبلاً شعر برای این دوستان دشوار بوده و صدایش را در نمی‌آوردند! اگر مردم شعر ساده دوست دارند پس دلیل استقبال‌شان از آن زبان آرکائیک شاملو در دهه‌های قبل چه بوده است؟ اما برای کسی که خود را با پدیده‌ای تاریخی روبرو می‌داند شاید این بحث‌ها فاقد ارزشی برای صحبت باشد. ولی تقریباً در هر مصاحبه یا مقاله‌ای که در مورد شعر امروز می‌خوانم چیزهایی در مورد «سادگی شعر»، «دست کشیدن از پیچیدگی»، «چشم‌پوشی از

دستاورد‌های دهه‌ی گذشته» و «سخن گفتن به شیوه‌ای که همه بفهمند»، و غیره می‌بینم. از اینرو دیگر نمی‌شود به این حرف‌ها اهمیت نداد. و دقیقاً به همین دلیل دیگر نمی‌توان به دهه‌ی قبل نیز اهمیت نداد و در مقابل این سوال که «با دهه‌ی هفتاد چه کار کنیم؟»، بگوئیم «هیچ کار. بگذار در آتش هذیان‌گویی خودش بسوزد!». چون روند امروز ادبیات مسلط دارد به سمت پس‌روی و عقب‌نشینی نه فقط از مواردی که در شعر هفتاد مطرح شد، بلکه به نادیده گرفتن کل فرایند تاریخی شعر در تمام چند دهه‌ی اخیر و دستاورد‌های هرچند پراکنده و نابسندگی آن منجر می‌شود. آیا باید نسبت به این دستاورد‌ها بی‌توجه بود و جبهه را برای «ایدئولوژی سادگی» خالی کرد؟ مطمئناً نه، باید از مارکس بیاموزیم که هر پدیده‌ی تاریخی را دقیقاً توسط نقاط قوت‌اش نقد کنیم و نه نقاط ضعفش. بنابراین روند نقد شعر دهه‌ی گذشته نباید به پس‌روی از پیشنهادات آن منجر شود، بلکه باید درست نقاط قوت آن را نقد کرد و گفت او در این زمینه آنقدرها هم که ادعا می‌کند رادیکال نیست. هرچند دستاورد شعر دهه‌ی هفتاد نه فقط بازی‌های زبانی و امثالهم، بلکه اصطلاحاتی نظیر «چندصدایی»، «تکثرگرایی»، «فاصله‌گذاری» و غیره است. نقد ما باید بر این اساس باشد که نشان دهیم یکی از نابسندگی‌های این دهه دقیقاً این است که به این شعارهای خود پایبند نیست. یعنی به اندازه‌ی کافی چندصدایی نیست. همانطور که نقد ما به «تکثرگرایی» و «چندصدایی» پست‌مدرنیسم دقیقاً از نقطه‌نظر همین تکثرگرایی است. آیا واقعاً ایدئولوژی پست مدرن امروز تکثرگرا است؟ این دقیقاً همان روش دیالکتیکی است که مارکس در نقد بورژوازی به کار می‌برد. توجه شود که بحث من بحث روش‌شناسی این نقد است. مارکس دستاورد‌های بورژوازی را نادیده نمی‌گیرد، بخش عمده‌ای از «مانیفست کمونیست» به تجلیل از دستاورد‌های بورژوازی می‌پردازد! و دقیقاً از راه همین دستاورد‌ها است که کمر به نقد خود بورژوازی می‌بندد.

بنابراین ایده‌ی من به هیچ‌وجه دست کشیدن از این سیر تاریخی که به سمت ماتریالیزه شدن شعر می‌رود، و خالی گذاشتن میدان برای این هژمونی «ایدئولوژی ساده‌نویسی» نیست. این ایدئولوژی ساده‌نویسی نظریه شعر و نگاه شاعران به نظریه را هم همچون عرصه‌های دیگر هنر، فرهنگ، و سیاست به نوعی ابتذال کشانده است. اینها جزئی از واقعیات عینی و تردیده‌های شعر امروز هستند و شاید بد نباشد به عنوان شاعر نسبت به آن توجه نشان دهیم. تو یکی از منتقدانی بودی که به فراخور سالهایی که در آن قرار داشتی، نقدهای خوبی در مورد شاعران «هفتاد» نظیر عبدالرضایی و فلاح نوشته‌ای. مایلم بدانم نظر تو در مورد این «پس‌روی» چیست؟ در مورد این «ایدئولوژی زندگی» و «ایدئولوژی سادگی» در فرم و محتوای شعر سالهای اخیر چه فکر می‌کنی؟ با توجه به اینکه تو خودت نیز از شعرهای خوبی نظیر «شمارش معکوس» دست کشیده‌ای و تا حدی به شعرهای «ساده‌تر» رو آورده‌ای و مخاطبان وبلاگت که اکثراً شاعر هستند نیز تا آنجایی که من دیده‌ام از این سادگی استقبال کرده‌اند. البته منظورم این نیست که در مورد سیر شعر در این چند دهه تاریخ‌نویسی بکنیم، بل منظورم این است که

تو به این دوگانگی، یعنی گسست از ایده‌های دهه‌ی گذشته (هر اسمی که داشته باشد) و تن دادن به «ایدئولوژی سادگی» چطور پاسخ می‌دهی؟

آرش قربانی :

نخست باید موضع مناسبی درباره « بازگشت به نیما » و « فراروی از نیما » انتخاب کرد . به نظر من فراروی از هر چیز وابسته به رجعت به آن است . برای « فراموش کردن » باید نخست به یاد آورد . آیا ما به درستی نیما را به یاد آورده ایم؟! « عیسا که از خواب مرگ برخاست ، مرده یی متحرک شد . » بودریار این گفته را برای فراموش کردن فوکو به کار می‌گیرد . به راستی مسیح موعود پس از ظهورش تنها مرده یی متحرک خواهد بود که چندان نیازی به او نیست . به همین سان نیمای موعود در لحظه به یاد آوردنش فراموش خواهد شد و یا بالعکس نیمای موعود در هنگام فراموشی کردنش دوباره به یادها خواهد آمد ! من اکنون قصد دارم نیما را دوباره به یاد آورم . نیما در بخشی از « یادداشت‌ها » پیش نهاد اساسی خود دایر بر کنار گذاشتن موسیقی تزئینی و نزدیک شدن هر چه بیشتر زبان به « طبیعت کلام » را ، مطرح می‌کند : « مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد . من عقیده ام بر این است که مخصوصا شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم . من زیاد رغبت دارم و دلباخته ی خود هستم که شعر را از مصراع سازپهای ابتدائی که در طبیعت اینطور یکدست و یکنواخت و ساده لوح پسندانه وجود ندارد و لباس متحدالشکل نپوشیده است ، آزاد کرده باشم » . این پیشنهادی است که شاید در زبان نزدیک به گفتار تندرکیا با صراحت بیشتری پیگیری شده است : « خسته شدم / تف تف / عجب زندگانی سگی / بگير بتمبرگ ! بمیر ! / خواب ، خواب / پرهایت را روی پلک هایم فروکش ای خواهر مرگ ، بر تو پناه از زندگی / خواب ، خواب » . در این نمونه که از شعر تندرکیا نقل کرده ام ، شعر دیگر درگیر مسئله تساوی و عدم تساوی مصرع ها نیست و به کلی از آن فارغ شده است . شعر و زبان در شعر او هر چه بیشتر خود را به زبان طبیعی ، محاوره و گفتار نزدیک کرده است و دلیل اشتیاق و رجعت برخی از شاعران ما به تندرکیا و هوشنگ ایرانی دقیقا در همین استفاده بی قید و بند از زبان بازی های زبانی است ، بخصوص که کیا و ایرانی این آزادی را حتی تا حد استفاده نامتعارف از زبان ادامه داده اند . تا این جا نیما از تندرکیا عقب تر است . اما اهمیت اساسی نیما در قیام فرم در شعرهایش است . آمبروزیای جاودانگی نیما فرم است . فرم در شعر نیما نقشی اساسی را در تعویق امر معنوی بازی می‌کند و جزء و کل را در یک دیالکتیک دو طرفه قرار میدهد . بر همین اصل در شعرهای نیما ، درک جزء وابسته به درک کل و درک کل وابسته به درک جزء است . از این رو زیبایی لحظه ای و آنی شعرهای کلاسیک ، در شعر نیما جای خود را به « زیبایی موكول به کلیت » می‌دهد . مخاطب شعر نیما به واسطه فرم همزمان درگیر « یادآوری » افلاطونی و « انتقال » ارسطویی است .

وقتی نیما می گوید « زردها بی خود قرمز نشده اند / قرمزی رنگ نینداخته است / بی خودی بر دیوار ... » مخاطب باید تمام شعر « برف » را در یک زمان در ذهن حاضر کند تا رابطه ی قرمزی ، صبح و میهمان خانه مهمان کش را دریابد . در پرتو نور این « رابطه » است که سایه هایی چون « زردی » ، « قرمزی » ، « وازنا » و « میهمان خانه » بر غار تاریک ذهن مخاطب نقش می بندد . تاریکی و به یادآوردن مستلزم یکدیگرند . فرم نخست پیشینه ی معنایی کلمات را در ذهن مخاطب معلق و تاریک می کند ، سپس مخاطب در منطق درونی متن ، قرینه ها را به واسطه شباهت و تضاد به یاد می آورد ، حاصل چیزی جز استعاره ها و سایه هایی از کلمات نیست که مرز مشخصی ندارند . از این رو فرم ، وابستگی امر جزئی و امر نامتناهی را نمایش می دهد و طبیعت شعر را به طبیعت و ساختار جهان نزدیک می کند . این تاثیر متقابل « محدود / امر جزئی » و « نامحدود / امر کلی » در یکدیگر است که پارادکس کرانمندی و ناکرانمندی همزمان واژه ها و ذوات در شعر را برای ما توضیح می دهد . این که چگونه ، کلمه از هر معنایی که در لحظه برای آن متصور می شویم می گریزد ، جز در پرتو این تاثیر محدود و نامحدود بر یکدیگر توضیح داده نخواهد شد . چنین چیزی در شعر پیش از نیما و حتی در شعر شاعری چون تندرکیا غایب است . واژه ها و اشیاء در شعر کلاسیک ، مثل فلزی که از قوطی سر بسته بیرون آمده به سرعت در معرض هوا (بی حجابی) آتش می گیرند و محو می شوند . این زیبایی لحظه ای است ، حال آنکه در شعر نیما ، اثر و ردپای واژه ها در واژه های دیگر تا به انتها حفظ می شود و مخاطب ناچار است سایه های شعر را به شکل همزمانی و در زمانی در هر لحظه شعر به یاد آورد و در ذهن حاضر کند . برای توضیح این مسئله اجازه بده شعر « برف » نیما را با هم مرور کنیم :

زردها بی خود قرمز نشده اند

قرمزی رنگ نینداخته است

بی خودی بر دیوار.

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما

« وازانا» پیدا نیست

گرته ی روشنی مرده ی برفی

همه کارش آشوب

بر سر شیشه ی هر پنجره بگرفته قرار.

وازانا پیدا نیست

من دلم سخت گرفته است از این

میهمان خانه ی مهمان کش روزش تاریک

که به جان هم نشناخته انداخته است:

چند تن خواب آلود

چند تن نا هموار

چند تن نا هشیار

راستی وازنا در این شعر استعاره از چیست؟ می توان با اطمینان گفت وازنا، این کوهی که پیدا نیست، حال در این شعر همزمان هم وازنا ست و هم وازنا نیست! استعاره وازنا در این شعر البته فرق می کند با مثلا «لک لک» در شعر سهراب وقتی می گوید: لک لک اتفاق سفیدی کنار دریاچه بود. لک لک شعر سهراب، زیبایی بی واسطه دارد، یک وقوع آبی و بی واسطه بدون نیاز به روایتی که او را در کل خود تشریح کند. شما وقتی شعر سهراب را می خوانی لازم نیست به لک لک که مثلا در ابتدای شعر است رجوع کنی تا معنای واژه ای دیگر در سطرهای بعد را دریابی. اما وازنا، به وساطت فرم نیازمند است تا خود را دوگانه کند. از طریق این وساطت است که وازنا، از یک امر عینی به امر ذهنی بدل می شود. از طریق این وساطت است که وازنا همزمان کرانمند و نا کرانمند است. در این جا ذهن اغوا می شود، و در می یابد که وازنا، نه یک کوه بلکه امری معنوی ست. چنین چیزی است که انبساط عقل و خرد را در شعر به نمایش می گذارد. این همان به تعبیر کانت، مرتبط ساختن نظم پدیدارهاست با مرتبه بالاتری از غایت مندی و با یک الگوی اعلاهی عقلی که عقل به اقتضای طبیعتش آن را ضرورتا طلب می کند. در شعر مزبور عقل از امر جزئی به امر نامتناهی فراخوانده می شود، انبساط می یابد و از نا کرانمندی خود آگاهی می یابد. عامه همواره از درک رابطه ی امر جزئی و امر نامتناهی عاجزند و لذا در برخورد با شعر مدرن، نمی توانند سوژکتیویسم شعر را درک کنند. این مرزی است که همواره فیلسوفان و شاعران را از عامه جدا می کند و شعر مدرن به جای واپس روی بالعکس سعی بر تشدید این مرز دارد. به قول بنیامین همیشه باید به عوام گفت که او عوام است. غالب عامه بر این تصورند که فرم، امری «دکوراتیو» است. اما فرم یک امر تزئینی و اضافه شده به شعر نیست که بتوان شعر را از آن منتزع کرد. به نظر من، این فرم است که از جهان تقلید می کند و نه محتوا. یعنی شاعر «فرم جهان» را تقلید می کند و نه محتوای جهان را. اما اگر دوباره به نیما بازگردیم، نیما در همان «یادداشت ها»، هنر را «مادی کردن» اندیشه می داند و تصریح می کند: «هنر ماده دادن، یعنی تصویر دادن به اندیشه های ما است». من تا این جا با نیما موافق هستم، اما زمانی که نیما فرم را وسیله ای برای «سر و صورت دادن» به شعر یا داستان قلمداد می کند و آن را قوه ی شاعر در جمع آوری اندیشه هایش می داند، از او جدا می شوم. در چنین تصویری از فرم، فرم امری ثانویه است، حال آنکه در نظر من فرم، امر اولیه و اولی است. شاید نیما اگر به جای آنکه از پروژه ی نزدیک کردن زبان شعر به زبان طبیعی صحبت می کرد، از نزدیک کردن فرم شعر، به فرم های طبیعت یا «فرم های طبیعی» سخن می گفت، قرابت بیشتری با اندیشه ی امروز ما پیدا می کرد. یدالله رویایی بالعکس پروژه ی شعری خود را بر همین انطباق ساختارهای شعرش با ساختارهای جهان می گذارد. درک شعر رویایی همواره نیاز به درک مفهوم استعلا (ترانساندانس) دارد. روشی که آنچنان که هیدگر

می گوید قدم زدن از یک چیز به روی چیزی دیگر است ، یا اگر باز هم آن را ساده تر کنیم روشی ست که درک یک چیز از طریق درک چیزی « دیگر » صورت می گیرد . شعر رویایی با روشی استعلایی (ترانساندانتال) با شی ، جهان و واژه ها (که چه بسا سایه ای از اشیاء هستند) برخورد می کند . در شعر او ، « شی » ، ماهیت و اسانسی ثابت و « در آن جا » نیست ، بلکه « شی زنده » ای است که ماهیت لحظه ای و پرنوسان خود را جز در « رابطه » و ارتباط با اشیای دیگر حاضر نمی کند . بر همین اصل در شعر رویایی ، شی چیزی جز « رابطه » نیست . می توان آن را حفره ای تو خالی و بدون ذات و اسانس تلقی کرد که تنها در پرتو « رابطه » ای با واژه ی دیگر مفهوم خود را قوام می بخشد . این شیوه ای پدیدارشناسانه است و رویایی می خواهد « پنجره » را در ارتباط با « دیوار » و « دیوار » را در ارتباط با « افق آن سو » پدیدار سازد . اشیا از این حیث ، چیزی جز حفره ی تو خالی از روابط نیستند . شعر رویایی دقیقا از همین جهت برای من معنا دارد . وقتی رویایی در « هفتاد سنگ قبر » می گوید :

آن جا

میوه بر درخت اگر بودم

این جا

درختی در میوه ام

شاید هیچ تعبیری بهتر از تعبیر دلوز نمی تواند جان کلام رویایی را بازگو کند . دلوز همانطور که خودت هم می دانی و متن های بسیاری از او را ترجمه کردی در کتاب گفتگوها از Becomings (یا شونده گان) حرف می زند . این شوندگان دقیقا همان اشیایی هستند که رویایی در سازمان دادن رابطه ای تازه به جای روابط دستور زبانی آن را کشف و پدیدار می کند . شوندگانی که همواره در حال شدن هستند و ذوات ثابتی ندارد . دلوز از ارکید و زنبور یاد می کند و می گوید همگان تصور می کنند که تصور ثابت و مستقلی از زنبور و ارکید وجود دارد ، حال آنکه همزمان یک « ارکید شدن زنبور » و یک « زنبور شدن ارکید » وجود دارد . رویایی هم همین مسئله را در شعرش نشان می دهد : میوه شدن درخت و درخت شدن میوه . به زعم دلوز « چنین چیزی درست مثل پرندگان موزارت است : در این موسیقی یک پرنده شدن وجود دارد ، که در موسیقی شدن پرنده درک می شود ، دو صورت یک شدن واحد ، یک اتحاد مجرد ، یک تکامل غیر موازی _ نه یک مبادله ، بلکه " اطمینان از عدم وجود هیچ همسخن ممکن " ، چنانکه یک مفسر موزارت می گوید : تنها یک گفتگو . » (نقل از کتاب گفتگوهای دلوز) . اگر تا این جای سخن را خلاصه کنم ، تاکید دوباره ام بر آن است که شاعر باید فرم های جهان را تقلید کند و نه محتواهای جهان را . این مسئله همان چیزی ست که من مکررا خواسته ام در مقاله های متعددی بازش کنم و آن هم این که زبان و فرم ، ساختاری شبیه ساختار « شی فی نفسه » دارند . یعنی شاعر مدرن با فرم خود ، نمایش ناپذیری شی فی نفسه را به نمایش می گذارد . لذا با توجه به همه ی این حرف ها می توان گفت رویایی یک قدم از همه ی شاعران آوانگارد ما جلوتر است . من تا

این جای بحث امیدوارم اهمیت فرم را نشان داده باشم. حال اگر آن عقلانیت تاریخ را بخواهیم در نقطه های عطف شعر ایران پیدا کنیم باید آن را در حرکت به سوی انطباق هر چه بیشتر ساختار شعر و ساختار های جهان واقع جستجو کرد. بدین لحاظ ساختارگریزی، چند صدایی و حتی بازی های زبانی شعر دهه هفتاد واکنش های عقلانی شعر به ساختارهای واقعی و البته سوپزکتیو جهان است. اما به قول تو باید دید آیا این آثار به اندازه ی کافی چند صدا هستند؟ آیا چند صدایی عنصری اضافه شده و تحمیلی است یا عنصر اساسی خود متن؟ بدین لحاظ نمی شود گفت که هر متنی که خود را به چند صدایی بزک می کند چند صدا است. من اعتقاد ندارم که اگر مثلا یک لهجه محلی در کنار یک زبان مثلا رسمی تر به کار رود چند صدایی اتفاق افتاده است! اگر آن گفتگو به معنای دلوزی اش را مد نظر داشته باشیم شعر رویایی را هم می توان شعری چند صداتر انگاشت: یک اتحاد مجرد، دو صورت یک شدن واحد، یک تکامل غیر موازی از دو چیز. آیا ما در شعرهای چند صدایی معاصرمان این تکامل غیر موازی، این دو صورت یک شدن واحد را در می یابیم؟ تصویر کردن چند صدای منفرد در شعر با از طریق چند شخصیت که مستقل از دیگری وجود دارد از منطق گفتگویی که دلوز از آن حرف می زند به دور است. چرا که دیالکتیک صداها در یکدیگر نادیده گرفته می شود. بالعکس به نظر من شاعر باید چند صدایی را در وابستگی صداها و عدم استقلال فی نفسه ی صداها به نمایش بگذارد. اما ما در بسیاری از موارد در شعر دهه هفتاد با شاعرانی روبرو هستیم که صرفا متن ها را بزک می کنند. چند صدایی، روایت گریزی و غیره باید مازادهایی در متن داشته باشد که متاسفانه در موارد بسیاری غایب است. ثانيا بسیاری از شاعران ما بیش از حد بر نوعی شیزوفرنی ساختگی تاکید می کنند. در این نوعی شیزوفرنی عامدانه، شاعر همچون بیماری که نمی تواند تفاوت بدن خود را با سایر اشیاء درک کند، مدام و به شکلی ساختگی جزئی از بدن خود را با سایر اشیا پیوند می زند که چنین روشی دیگر کارکرد خود را از دست داده و نخ نما شده است. من هم عقلامندم بر علیه این ایدئولوژی ساده نویسی قیام کنم. این که یک شاعر متنش را به چند صدایی بزک کند هم نوعی ساده نویسی و ساده گرفتن است. اما باید مشخص کرد ساده گی و سطحی بودن چه تفاوتی با یکدیگر دارند. من گمان نمی کنم بتوان شعری چون «نقشه ی دیواری» من را شعری ساده و فاقد سوژه ی انتقادی خواند:

به جای دوری نمی برم شما را

به رستورانی همین نزدیکی

با غذاهای دریایی

و شما می پرسید

حتما دریا همین نزدیکی است

و ماهی های لب بشقاب

گواهی می دهند که همینطور هست یا نیست

یا شاید گارسون

به شکل مرموزی از این سؤال طفره می رود
و بپرسد سالاد چه میل دارید؟

برای من پرسش ساده ی « آیا دریا همین نزدیکی است » ، که در کل شعر پاسخی به آن داده نمی شود بی شباهت به ساختار شی فی نفسه نیست که نمی توان آن را شناخت .من تقریبا در همه شعرهایم سعی کرده ام با نزدیک شدن به ساختار های زندگی روزمره ، پیچیدگی جهان فی نفسه را کشف کنم . سهل و ممتنع بودن چیزی است که در ساختار خود جهان هم هست . جهان پارادکس توامان خیر و شر است . وقتی شهاب مقربین در یک قطعه کوتاه می گوید: « برفی سنگین نشست / درختی زیبا شد / درختی شکست » ، به ساده ترین وجهی این دوگانگی و پارادکس را بیان می کند . لازم نیست حتما چند صدایی را به کار بگیرد یا زبان را بشکند تا این کار را بکند .به قول بوالو ، اوج والایی زمانی ست که بزرگترین اندیشه به ساده ترین زبان شود . در چنین دیدگاه عقلانیت محوری ، که منتسب به آثار لونگینیوس است ، محتوای اندیشه مورد تاکید قرار می گیرد و صناعت های ادبی فاقد ارزش تلقی می شوند. چنین دیدگاهی را بعضا در نزد کانت و در مواردی که درباره ی قاب تصویر صحبت می کند می توان یافت . مثلا یکی دیگر از دیدگاه های جالب کانت این است که زیبایی های آزاد نباید به زیبایی های تبعی افزوده شود ! بگذریم . اما چنین رویکردی که فرم را کنار می گذارد ابدا مورد نظر من نیست . قطعاتی کوتاه و درخشان همواره این جا و آنجا پیدا می شوند ، اما هرگز نمی توان هنر را فراسوی فرم تصور کرد . این تمام بحث من در کتاب « هنر بدون زیبایی » است . هنر همان چیزی است که شما و امین قضایی تشویش اذهان عمومی می خوانید . من این تشویش اذهان عمومی را به واسطه فرم و وابسته به آن می دانم . حتی اگر بتوان خیلی ساده اذهان عمومی را مشوش کرد و نشان داد که پشت این اشیاء ساده ، جهان آنچنان که آنها فکر می کنند نیست هنرمند کار خود را انجام داده است .

بابک سلیمی زاده :

از صحبت های تو اینطور نتیجه می گیرم که آن عقلانیت تاریخی که در شعر معاصر می توان تشخیص داد، حرکت شاعر از «فرم زبان» به « فرم جهان» یا عبارتی فرم شعر به فرم واقعیت/طبیعت است. وقتی می گوئیم شعر و هنر مادی کردن اندیشه است یعنی شعر را به مثابه خواست نزدیکی به واقعیت و طبیعت خوانش کرده ایم. همانطور که تو توضیح دادی، این حرکت به طور مشخص از نیما آغاز شد. طبق این تعریف، یک فرمول در ذهن من شکل می گیرد که شاید بد نباشد آن را عنوان کنم. شعر معاصر ایران تا به امروز را اگر بخواهیم طی دو مرحله خوانش کنیم می توانیم ردّ این عقلانیت را در فرایند تاریخی آن بگیریم: **مرحله ی اول عبارت بود از تلاش برای شناخت فرم طبیعت و واقعیت.** نیما : شناخت واقعیت و عینیت از طریق نزدیک کردن فرم شعر به فرم واقعیت. شاملو، نزدیک کردن

فرم شعر به فرم اجتماع و سپس فرم آیدا/طبیعت. حتی رویایی را هم می‌توان در این دسته خوانش کرد : نزدیک کردن فرم شعر به فرم طبیعت. مثلا نزدیکی فرم شعر به فرم دریا. یعنی شعر معاصر، در مرحله‌ی اول تلاشی برای شناخت فرمال از واقعیت یا عبارتی امر جزئی و عینی بود. اما در مرحله دوم حرکت دیگری را شاهدیم، **مرحله‌ی دوم عبارت بود از اینکه شاعر فهمید شناخت او از واقعیت نا تمام است.** اوج مرحله‌ی اول نیما، و سپس شعر دهه‌ی چهل و پنجاه بود. و اوج مرحله‌ی دوم دهه‌ی هفتاد و اشعار امثال براهنی، عبدالرضایی، فلاح، باباچاهی، و غیره. البته این یک شمای کلی از این فرایند است. وگرنه شاید بتوان در هر کدام از این شاعران اثری از هر مرحله دید. مخصوصا رویایی شاید پلی میان این دو مرحله باشد. اما عقلانیتی که این تاریخ در خود نشان می‌دهد چنین مراحل کلی‌ای را پیش روی ما می‌گذارد. به دلیل همین ناتمامی در شناخت واقعیت است که شعرهای دوره‌ی دوم خود را باز و گشوده به سوی افق‌های معنایی متکثر می‌یابند. به نظر من شناخت این مراحل تاریخی در طرح آگاهی کنونی ما تاثیر مهمی دارد. آنچه در این تاریخ همواره حضور خود را حفظ کرده است، تلاش شعر است برای تبدیل شدن به امر مادی و نزدیکی به عینیت. نزدیکی فرم شعر به فرم واقعیت. حال چه این نزدیکی و شناخت صورت گیرد و چه ناتمام باشد. در مرحله‌ی اول با نوعی «سفر» مواجهیم. شاعر مسافری است که بسوی شناخت عین، و مطابقت فرم شعر خود با فرم واقعیت/طبیعت پیش می‌رود(یعنی این سفر ذهنی نیست). سفری برای شناخت فرم طبیعت(رویایی)، سهراب سپهری هم یک «مسافر» است. شاملو پس از سفری جانکاه می‌رسد به «در آستانه» : باید استاد و فرود آمد بر آستانِ دری که کوبه ندارد. حرکت بسوی شناخت و آگاهی از واقعیت، بدل به آگاهی از جهل خود می‌شود در آستان مرگ. فرصت کوتاه بود و سفر جانکاه بود. بنابراین فرم شعر دسته‌ی اول یک «سفر» است. حرکتی بسوی شناخت واقعیت. اما حرکت دسته‌ی دوم بیشتر یک هندسه / پازل (فلاح) یا یک موج (عبدالرضایی) است. و این مبین همان حالتی است که می‌گوئیم شناخت ما از واقعیت ناتمام است. هیچ شناخت یکه‌ای وجود ندارد و هرکس می‌تواند خوانش خودش را از این واقعیت داشته باشد. تکثرگرایی یکی از ارکان مرحله‌ی دوم است. نباید با ابر روایات و ایدئولوژی‌ها به سوی واقعیت رفت. چنین جملاتی را در این دوره زیاد می‌بینی. براهنی به شاملو ایراد می‌گیرد که چرا شعرش اسیر ابر روایات است و . . . خلاصه شاعر مرحله‌ی دوم چون شناخت خود از عینیت، یا به قول تو شناخت خود از شیء فی‌نفسه کانتی، را ناتمام می‌یابد، سعی دارد این واقعیت زبانی را همراه با پارادوکس‌هایش بیان کند. نمونه‌ی چنین چیزی را در شعر جریانهای اصلی دهه‌ی هفتاد مشاهده می‌کنیم. این پارادوکس‌ها و عدم قطعیت‌ها خود را در بازی‌های زبانی، کثرت‌گرایی و غیره نشان می‌دهد. و عبارتی همین پارادوکس است که جای شناخت واقعیت را می‌گیرد. ناتمامی شناخت ما از واقعیت فرمِ ناتمامی پارادوکس‌های زبانی را پیدا می‌کند. آیا می‌توان تو را نیز به نوعی در این مرحله‌ی دوم جای داد؟ یعنی بنا به گفته‌ی خودت، شعر تو نیز بیانگر این است که شناخت ما از جهان و واقعیت ناتمام است. البته با ویژگی‌های مخصوص به خودش. همچون خردباوری ژرفی که من در این شعر می‌بینم.

اما من نمی‌خواهم به این مفاهیم تنها در سطحی تاریخی نگاه کنم. تلاش من و دوستانم همیشه این بوده که هنر را به عرصه‌ی جامعه‌شناسی بکشانیم. این عرصه برای هنر و شعر همواره مهلک بوده است. در بهترین حالت، شعر سعی کرده جهان تخیلات فردی‌اش را به اجتماع نشان بدهد. حتی در بهترین شکل خود، شعری بوده از «فردیت» که در برابر «جامعه» قرار می‌گیرد: «اگر کودکی به خودش واگذار شود/ بزرگ نمی‌شود./ مادر پادرمیانی می‌کند/ و جامعه می‌شود». این کودک با تمام حالات فردی‌اش در جامعه رها می‌گردد. و حالا پروسه‌ی شناخت، در بهترین حالت، او را در مقابل جامعه قرار می‌دهد. شاید به همین دلیل باشد که هوشمندترین شاعران ما از پله‌ی «آنارشسیسم» فراتر نرفته‌اند. ما همواره در شعر با نفی عینیت جامعه‌شناختی روبرو هستیم. عجیب است که این سوژه را برخی از منتقدان هفتادی «شیزوفرن»، ضدّ ادیب، یا این ادبیات را به تبعیت از دلوز «ادبیات اقلیت» می‌نامند. این به غایت ادیپی است: خواست بازگشت به زهدان مادر. دوری از مادر/مادام وطن و سرگشتگی در «دیار غربت». نابغه‌ای که او را از آغوش مادر تبعید کردند. گویاترین جمله در تقابل میان شعر و جامعه‌شناسی همین جمله‌ی معروف هفتادی است که «شاعر تنهائی‌اش را انجام می‌دهد و در این تنهائی جمعیتی را زندگی می‌کند». یا مثلاً به این عبارت نگاه کن:

«مادر، زبان است. . . دوری از تن مادر، آغاز تبعید است. از بدو تولد، کودک از تن مادر نفی بلد می‌شود. اساس روایت از همین جاست که شکل می‌گیرد. به محض تولد، در تبعیدیم، بعیدیم، راوی‌ایم، روایت می‌کنیم آن‌چه را که در گذشته‌ای بعید، از دست داده‌ایم. چیزی که از دست رفته، یا از دست داده‌ایم، در متن حاضر می‌کنیم، گم شده را صدا کردن، گم شده را پیدا کردن...» (خطر شعر/پرهام شهرجردی)

سوژه‌ای که پرهام شهرجردی توصیف می‌کند همواره از کنار زدن لایه‌های زبان و فرم در پی یافتن آن ابژه‌ی از دست رفته است. بازگشت به زهدان «یادآوری» افلاطونی را بیاد می‌آورد. این کاملاً در شعر عبدالرضایی صادق است و دقیقاً به همین دلیل است که این شعرها ادیپی هستند. نه آنتی ادیپی است و نه این ادبیات «ادبیات اقلیت» است. آیا این سوژه‌ی ادیپی دوباره همان شاعر دسته‌ی اول نیست که خواست شناخت واقعیت را دارد و در این راه بطور پیایی شکست می‌خورد و شعرش نیز حاصل این شکست است؟ شاید فرم عوض شده باشد، اما به نظر می‌رسد محتوا همان است. او پسری است که یک پدر قدرتمند دارد (هزار سال ادبیات فارسی) و یحتمل می‌خواهد جای پدر را بگیرد. سپس شهرجردی از بی‌رحمی جامعه‌ای که استاندارد می‌سازد سخن می‌گوید و می‌نویسد: «کار او [شاعر] به دنبال جامعه رفتن نیست، شاید کار او این باشد که جامعه را به دنبال خود بکشاند.» و به همین دلیل است که تمام شاعران دچار این توهم هستند که با دست بردن در دستور زبان به دستور جهان دست برده‌اند! و وقتی با این عینیت مواجه می‌شوند که این دست بردن در زبان هیچ تاثیری در تغییر جهان ندارد، و هیچ

دستی در سر و شکل جامعه نمی‌برد، خود را از جامعه دور یافته و تبعید شده می‌انگارند. سوژه‌ی آنارشیستی روی دیگری از سوژه‌ی ادیپی است.

دقیقاً حرف من در همینجا شکل می‌گیرد. در آن فرایند تاریخی که بررسی کردیم، شعر با وجود خواست شناخت عینیت و نزدیکی به واقعیت، هیچگاه شکل واقعیتی اجتماعی را به خود نگرفته است. یعنی به هر حال فراتر از شهود زیبایی‌شناختی شلینگی نرفته است و هنوز به عرصه‌ی جامعه‌شناسانه‌ی هگل وارد نشده است. شاعر امروز نهایتاً توانسته بگوید این عدم قطعیت و تردید و گسست و غیاب معنا در شعر ما، بازتابی از یک گسست و بحران در جامعه امروز است. یا حتی دوره‌ای از شعر اجتماعی هم داشته‌ایم (مثلاً شاملو) اما شعر به مثابه امری اجتماعی نداشته‌ایم. شاعر همواره خواسته یا ناخواسته از تراز جامعه‌شناختی تبعید شده است. یعنی ما در هر دو مرحله‌ی یاد شده، با شکستی پیاپی در نزدیکی فرم شعر به فرم واقعیت (یعنی مادی شدن شعر) روبروئیم. دلیلش این است که در جامعه این اراده است که عمل می‌کند و نه تخیل زبانی و زیبایی‌شناختی. این زبان ایدئولوژی مسلط است که در جامعه به هزار زبان در سخن است و نه زبان شعر. به همین دلیل جامعه همواره برای هنر نقش یک «دیگری» را بازی کرده است. و شعرا و هنرمندان نیز پاسخی بهتر از تقسیم‌بندی هنر و ادبیات به «نخبه‌گرا» و «عوام‌گرا» نتوانسته‌اند به این مسئله بدهند. چه در مرحله اول (شناخت واقعیت) و چه در مرحله‌ی دوم (شناخت ناتمام از واقعیت). ممکن است این دیگری گاهی به شعر متصل شود و گاهی نشود. مثلاً یکی از دغدغه‌های امروز فضلا و شعرای ما این است که چرا این دیگری (جامعه) نسبت به اشعار گرانشنگ ایشان بی‌توجه است. یا به عبارتی چرا با بحران مخاطب روبرو هستیم! به نظر من دلیلش این است که جامعه دلیلی نمی‌بیند که شعر بخواند. چون شعر هنوز به زیبایی‌شناسی محدود است و در جهت اراده‌هایی که همچون بردار در جامعه باهم تداخل می‌کنند، حرکت نمی‌کند. شعر نقش یک اراده در اجتماع را به خود نگرفته است. یا به عبارتی شعر به مثابه یک امر اجتماعی نداریم. یعنی شعری که یک موقعیت اجتماعی را به خود اختصاص دهد و تسخیر کند. یعنی اگر زبان مسلط و روزمره زبان بیلبوردها و تبلیغات و جملات و واژگان مخصوص به خود است، شعر با حضور خود، چه به شکل یک خطابه و چه به شکل لگه‌ای برای آلوده کردن، این موقعیت‌ها را به خود اختصاص دهد. نه اینکه برای حفظ موقعیت ادبی و زیبایی‌شناختی خود، زندگی اجتماعی انسان‌ها را به دست زبان ایدئولوژی مسلط بسپارد. مثالی که الان به ذهنم می‌رسد می‌تواند همان خطابه‌ی معروف «خدا مرده است» باشد که موقعیت‌گرایان با لباسی مبدل آن را بالای منبر کلیسای نتردام شروع کردند به خواندن. چرا شعر چنین خطابه‌ای نباشد؟ باید حتماً زمزمه‌ای باشد در گوشه‌ی اتاقی؟ چرا شعری نباشد که یک تریبون را تسخیر می‌کند؟ در مورد فرم و محتوا هم که بگوئیم، من فرم و محتوایی پیشروتر از این سراغ ندارم. شعری که خودش را بی‌برو برگرد به عنوان امری اجتماعی بیان می‌کند. می‌دانم که اکثر شاعران در برابر این حرف من که بیائیم به شعر به عنوان امری اجتماعی نگاه کنیم که می‌تواند قدرت زبانی خود را (در مقابل زبان مسلط) در قالب یک خواست یا یک فعالیت اجتماعی بیان کند، موضع می‌گیرند و شاید

بعضی از این چیزها را «شعار» بدانند. شعاری بودن یا نبودن آن بستگی به مهارت خودِ شاعر در استفاده از «فن» دارد، اما امیدوارم یک کدام از این دوستان بتوانند دلیلی برای من بیاورند که چرا شعری که خود را بی‌واسطه در جامعه، به عنوان خواست تسخیر موقعیت‌های زبانی مسلط و ایدئولوژیک بیان می‌کند، نسبت به شعری که در هزارتوی ایهام و استعاره، امری شخصی، و یا صرفاً یک نوآوری فرمالیستی را بیان می‌کند، از ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی کمتری برخوردار است. واقعاً نمی‌دانم که چرا در دیدگاه معمول، از نظر فرم و محتوا اولی نسبت به دومی کمتر هوشمندانه، هنری و شاعرانه تصور می‌شود. حتی مثالی که از دلوز در مورد یدالله رویایی زدی، شاید نکته‌ی جالبی باشد، اما من ترجیح می‌دهم از دلوز این درس را بگیرم که تنها یک فرم داریم، و آن فرم انقلابی است. دلوز در این مورد هوشمندی بسیاری به خرج داده، یعنی به جای اینکه از فرم و محتوا به عنوان اموری جداگانه صحبت کند که بخواهد میان یکی از ایندو ارجحیتی را قائل شود، از یک فرم صحبت می‌کند، و سپس آن فرم را به «فرم محتوا» و «فرم بیان» تقسیم می‌کند. «محتوا در مقابل فرم قرار نمی‌گیرد، محتوا نیز فرمالیزاسیونِ مخصوص به خودش را دارد. . . بیان نیز فرمالیزاسیون خودش را دارد. . . این فرم بیان به هیچ‌وجه بازنمایی و توصیف یک محتوا نیست. فرم بیان با تار امر بیان‌شده و فرم محتوا با پود بدن‌ها ساخت می‌یابد» (هزار فلات/دلوز و گتاری). در اینجا یک درهم‌آمیزی مشاهده می‌کنیم. از این لحاظ، شعری که خود را در یک انقلاب اجتماعی بیان می‌کند نیز بهترین هم‌آمیزی میان فرم بیان و فرم محتوا را ارائه می‌دهد. چنین شعری یک شعر تجربه‌گراست. نه خیالی است، نه فرمالیستی است. و نه از طریق کار بر روی زبان در صدد بازیابی آن «ابژه‌ی از دست رفته» است. خیلی‌ها فکر می‌کنند که شاعر بیشتر از بقیه به دنیای کلمات و واژگان و امکاناتِ زبان آشناست. من به چنین چیزی باور ندارم. وقتی شاعر بواقع بخواهد توانایی‌اش در امکانات زبان را به رخ بکشد، کارش به فرمالیسم یا بازی‌های زبانی می‌انجامد. اگر بخواهم از اصطلاحات دلوز استفاده کنم، می‌گویم او صرفاً از استفاده‌ی رایج کلمات *قلمروزدایی* می‌کند. اما نه فقط به معنای یک خلاقیت و پیشنهاداتی تازه برای فرم شعر، بلکه به معنایی هوشمندانه‌تر، یعنی به معنای «سیاست شعر». این نکته‌ی مهمی است. سیاست شعر دیگر دارای آن تقسیم‌بندی بین شعر سیاسی و شعر غیر سیاسی، شعر اجتماعی و غیر اجتماعی و این جور چیزها نیست. شعری که خود را همچون یک خطابه بیان می‌کند، دیگر در قید اینکه اهمیتی در خود داشته باشد نیست. و بقول دلوز فرم بیان آن با فرم محتوایی «رسمیت‌نیافته» بر روی هم سوار می‌شوند. اینجاست که حقیقتاً می‌توان از «ادبیات اقلیت» سخن گفت. برای همین من همیشه می‌پرسم که فلان شعر خودش را در کجا، چگونه، و تحت کدام گروه اجتماعی بیان کرده، و با کدام خواست اجتماعی جفت می‌شود.

توضیح مفصل این موضوع، مستلزم وقت و حوصله‌ی بیشتری است و درباره آن قبلاً هم در پروژه‌هایی نظیر «هنر مسلح» یا جاهای دیگر نوشته‌ام. اما می‌خواهم بگویم نزد من، این عقلانیت تاریخی که در جهت نزدیکی فرم شعر به فرم واقعیت/طبیعت گام برمی‌داشته، به نزدیکی فرم شعر به

واقعیت جامعه‌شناختی برگردانده می‌شود. شعر از زمان نیما به سمت مادّی شدن پیش رفت، این دستاورد بزرگی بود، و ادامه‌ی آن نیز تاریخ شعر معاصر را ساخت. اما در نهایت نتوانست دوگانگی میان خود و جامعه را حل کند. یعنی تولید مادّی شعر به این تعریف برسد که شعر اصولاً یک امر اجتماعی است. ما شعر اجتماعی و غیر اجتماعی نداریم. شعر بصورت اجتماعی تولید می‌شود. در حالی که در دو مرحله‌ی مذکور بصورتی کاملاً فردیت‌گرا تولید میشد و حالا ممکن بود مصرفی اجتماعی هم پیدا کند. ایدئولوژی ساده‌گرایی و خواست ساده کردن شعر و پرهیز از زبانیت که از آن صحبت کردیم هم، در واقع می‌خواهد همین شکاف میان زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی را در شعر بردارد. یعنی فکر می‌کند با «ساده» و «صمیمی» شدن شعر جامعه آن را می‌فهمد و به آن توجه نشان می‌دهد! این هم ادامه‌ی همان تصویری است که فکر می‌کند شعر بصورت فردی و اگوئیستی سروده می‌شود و واقعاً باید این فردیت و اگوئیسم برای بقیه (جامعه) هم جذاب باشد! اما تلاش برای کشف عقلانیت تاریخی به ما کمک کرد تا دریابیم حرکت شعر بسوی مادّی شدن، حرکت بسوی تولید مادّی شعر در اجتماع است. وقتی چنین می‌گوئیم یعنی شعر تولید می‌شود تا نیازی را در جامعه برآورده کند. در غیر این صورت سرنوشت‌اش این است که کاغذی می‌چاله باشد در طاقچه‌ای. شما در کتاب «هنر بدون زیبایی» این تلاش هوشمندانه را برای جدا کردن هنر از تقید زیبایی‌شناختی انجام داده‌اید. به نظر من تلقی هنر به عنوان امری جامعه‌شناختی می‌تواند پاسخی به این مسئله باشد. ماتریالیسم شعر، زبانیت، ادبیت، تمام اینها می‌تواند بجای اینکه در سطحی زیبایی‌شناختی بررسی شود، به ترازوی جامعه‌شناختی در آید.

آرش قربانی :

بله! در شعر دهه هفتاد همچنان که اشاره کردی «ناتمامی شناخت ما از واقعیت، فرم ناتمامی پارادوکس‌های زبانی را پیدا می‌کند». به نظرم حال ما چند نکته‌ی کلیدی را روشن کرده ایم. اما همچنان که در فحوای بحث مستتر است باید دو مسئله «شناخت ناتمام از واقعیت» و «نمایش ناپذیری واقعیت» را از یکدیگر جدا کنیم. بادیو به نقل از رمبو، یکی از چهار میل فلسفه را «شورش‌های منطقی» می‌خواند. در مقابل من علاقمند هستم تا شعر را «منطق‌های شورشی» بخوانم. پارادوکس‌های زبانی و معنایی اصولاً زیر مجموعه‌ای از همین منطق‌های شورشی هستند. نقدی که براهنی بر شعر شاملو وارد می‌داند نیز به همین منطق‌های شورشی وابسته است، چیزی که البته پاشنه‌ی آشیل خود براهنی هم در «خطاب به پروانه‌ها» می‌شود. وقتی براهنی بر شاملو خرده می‌گیرد که او صرفاً نحو زبان را در «ما بی چرا زندگانیم / آنان به چرا مرگ خود آگاهانند» بر هم زده و نه منطق زبان را، در حقیقت به همان فقدان منطق‌های شورشی در متن اشاره می‌کند. براهنی دارد می‌گوید شعر شاملو به رغم تزئین‌های زبانی خود در چنین مواردی فاقد آن منطق‌های شورشی است. اما در آن سو وقتی مهرداد فلاح می‌گوید: «سیب را کنار می‌زنم / تا سیب را نشانتان دهم»، ما

در بسیط ترین شکل خود با نوعی «منطق شورشی» روبرو هستیم. نوعی منطق شورشی بدون تزئین. شاعر می خواهد سیب را با غیاب سیب نمایش دهد؛ اما آیا این همان کاری ست که هنر مدرنیستی همچون ماله ویچ با مربع سفیدش انجام می دهد: یعنی خلق یک پارادکس؟ به نظر من، فلاح صرفاً پاراداکسی رواقی مسلکانه را بر می سازد، پاراداکسی از جنس همان پاراداکسی که در روایت مصلوب شدن مسیح می توان یافت! مسیح مصلوب می شود، تا جهان مسیحی شود! به عبارت دیگر، حقیقت غایب می شود تا جهان حقیقی شود! این دقیقاً همان چیزی است که تو در نقد خود به آن اشاره می کنی: ادیبی بودن! با کمی تامل بیشتر در می یابیم که منطق شورشی فلاح چندان از آن چه عرفا می گویند و آن دیدگاه ادیبی «چشم ها را باید شست» سهراب متفاوت نیست و این جا هم سوژه ی شعر در پی یافتن آن ابژه ی از دست رفته است. اما این ابژه ی از دست رفته چه مناسبتی با ایمان دارد؟ فلاح می توانست با طنزی عمیقتر بگوید: پرده را کنار می زنم / تا پرده را نشانمان دهیم! در این صورت او هزارتویی بورخسی از پرده ها را ساخته بود! در این صورت حداکثر آگاهی ما، نه شناخت سیبی در پس سیب، بلکه آگاهی از پرده ای دیگر می بود: پرده ای دیگر به جای حقیقت، پرده ای دیگر به جای «زهدان»! باید بگوییم ما تنها از پرده ای به پرده ای دیگر خواهیم رفت، اما اگر آخرین پرده را کنار بزنیم با چه چیزی روبرو خواهیم شد: آیا پرده ای دیگر؟ در این جا این پرسش آزاردهنده وجود دارد: پس جهان از چه پدید آمده است: از پرده ها؟! چه پاراداکسی! ما این جا با آن همزمانی «اضمحلال» و «استعلای جهان» روبرو هستیم؛ با آنچه بودریار «وجد» می خواند. اما اگر به همان شعر «نقشه دیواری» رجوع کنیم، تردید ابداً به یافتن سیبی پنهان تقلیل داده نمی شود. تردید ارزش افزوده چنین منطق های ساده ای است. عدم منافات سادگی و منطق های شورشی را می توان در کلام نیچه پیدا کرد وقتی می گوید تنها کلام هایی که بر پنجه کبوتران حمل می شود طوفان می زایند. آن کلام ها بی شک به همین منطق های شورشی مسلح هستند! آنها خیلی ساده و آنچنان سبک بال که در پرواز کبوتران است، خود را نمایان می کنند، اما آنها واکنش های زنجیره ای را به وجود خواهند آورد که دیوارهای سترگ منطق های زندگی روزمره را فرو خواهد ریخت. چنین منطق های شورشی، نه در لباس یک دشمن، بلکه در لباس یک دوست مخاطب را خلع سلاح می کنند. اما سؤال این جاست: منطق های شورشی را چه چیزی می سازد؟ آیا به زعم لونگینیوس همیشه روحی بزرگ پشت سر چنین منطق های بزرگی است یا به زعم بارت منطق بزرگ نشانه ها؟ آیا فرم می تواند شکل بسیط و ساده ی چنین منطق های شورشی باشد یا الزاماً باید به آن «موسیقی شدن پرنده» و «پرنده شدن موسیقی» نزدیک شود؟ برای مثال آیا فرم شعر چنانکه در شعر رویایی است باید پرنده شدن فرم باشد (وقوع) یا نه تنها مسلح به یک منطق شورشی: «پرواز را به خاطر بسپار / پرنده مردنی ست» (روایت)؟ به تقریب باید گفت من هر دو را می پسندم. اما همیشه ترجیح می دهم با فرمی بسته و هنری دلهره آور روبرو باشم. هنری که التذاذ و دلهره را توامان می زاید. فرم بسته همواره می تواند چیزی را بگوید که مولف نمی تواند بگوید. فرم بسته زندگی درونی دارد، خودبسنده است و

بیشتر به منطق نشانه ها وابسته است تا روح بزرگ آفریننده اش . وقتی شهاب مقربین در یکی از همین شعرهای اخیرش می گوید :

تصویرت را در آب دیدم

تو رفتی

من به دنبال رودخانه راه افتادم

لازم نیست چندان راه دوری بروم ؛ پارادکس شعر کار خودش را کرده است . چیزی من را گیج می کند و آن این است که در این جا شاعر دارد با تمایز گذاری عجیبی می گوید : من تصویر رودخانه را در رودخانه دیدم ، تصویری که رودخانه آن را با خود برد ! آیا ما به سادگی هر چه تمام تر با شاعر _ فیلسوفی طبیعی چون هراکلیتوس روبرو نیستیم که می گوید رودخانه را رودخانه را می برد و به همین خاطر این رودخانه ، آن رودخانه ی لحظه قبل نیست ؟ اینجا و در خیلی از شعرهای دیگر سادگی و منطق های شورشیه به شکل همزمانی خود را در شعر نمایش می دهند . به همین دلیل است که با کنار گذاشتن ملحقات تزئینی ، می توان فرم را بسیط شدن منطق های شورشیه خواند . حتی اگر به شکلی قیاس وار ، زیبایی به مثابه « غائیت بدون غایت » ، را با « منطق های شورشیه » هم ارز بدانیم چندان به خطا نرفته ایم . مادی شدن شعر می تواند در محض ترین معنای خود ، بسیط شدن « منطق های شورشیه » باشد ، و چه بسا بسیط شدن « وجد » ! این که زبان روزمره که ماشین مبادله و داد و ستد است ناگهان از کار بیفتد ! این که صورت زبان حتی در ساده ترین شکل خود ، معنا و مبادله را به تعویق بیاندازد . این که امر معنوی چنان که در شعر نیما و در فرم بسته آن می بینیم به تاخیر بیفتد . البته این منطق شورشیه را در « یک شوپن پشت پیانو می شوپند » براهنی هم می توان یافت . وقتی حسن موزن زاده هم می گوید : « چه بیماری قشنگی ست جغد » ، با زبانی ساده همان کاری را می کند که وقتی می گوید : « من درد می کنم » . اما چه بسیار شعرهایی با فرم های پیچیده و زبان گسیخته که فاقد چنین منطقی هستند . به راستی چه ضرورتی وجود دارد که شعر لزوماً با فرمی گیج کننده و نوعی زبان پریشی بزک شود ؟ آیا این فرم ها به فرم های مسلط بدل نشده اند ؟ به ویژه که اکثر این فرم ها ، فرم هایی باز و شلخته هستند و شاعر از ساختن الگویی درونی ناتوان است . گویی چنین فرم هایی می تواند نیرو و سرعت لازم برای گریز از مرکز را فراهم آورد ! اما این درست به سر تکان دادن دیوانه وار و مصنوعی عرفا برای خارج شدن از حالت طبیعی خود شباهت دارد ، و همینطور به نوعی آزادی موسیقی وار ! اما به نظر من آنچه شعر را از موسیقی متمایز می کند همین منطق های شورشیه است ، همان چیزی که تفاوت زبان و صوت (و تفاوت انسان و حیوان) را تشریح می کند ! همچنین باید بگویم پاک کردن مرز زبان و صوت به شکل پارادکسیکالی تنها در ترسیم دوباره ی مرز زبان و صوت قابل انجام است . من به ترسیم این مرز ، حتی اگر توجیهی برای خردباوری ام باشد ، علاقمند هستم .

ما درباره نیما و اهمیت رویایی سخن گفتیم و آنگاه به شعر دهه هفتاد رسیدیم. بدیهی است که نظریه های ما نمی توانند صرفاً نظریه هایی توصیفی باقی بمانند ، بلکه تا جایی که به آینده و منتقدان آینده گرا مربوط است ، آنها می توانند نظریه هایی تجویزی و هنجاری هم باشند . بر همین اصل می توان جامعه شناختی کردن زیبایی که در بحث های کتاب « هنر مسلح » مطرح شده است را در چارچوب نظریه هایی تجویزی و نقد آینده گرا طبقه بندی کرد . چیزی که در نقدهای واپس گرا و فاقد سوژکتیویته ی انتقادی معاصر کمتر می توان یافت .

