



نقد اقتصاد سیاسی - نقد بتواریگی - نقد ایدئولوژی

# سرپیچی از فرهنگ



شرح چند ایده پیرامون هنر اجرا

حسین ایمانیان

اردیبهشت ماه 1397

## نامریت به مثابه‌ی مقاومت

آیا یک اثر هنری همچنان می‌تواند پیش‌گذارنده‌ی رادیکالیته‌ی سیاسی باشد؟ اگر بخواهیم از «سیاست هنر» در دوره‌ی کنونی پرسش کنیم می‌بایست بر کدام مؤلفه یا مؤلفه‌های اثر خم شویم؟ آیا اثر هنری بازگوکننده‌ی نظرگاهی سیاسی‌ست؟ هنرمند رادیکال در دوره‌ی مدرن چه‌گونه می‌تواند با تولید هنر سیاست‌ورزی کند؟ برای پاسخ‌گویی به چنین پرسش‌هایی می‌بایست نخست به فهمی کلی از «رادیکالیسم هنری» و «سیاست هنر» دست یازیم و پس از آن، نمود چنین مفاهیمی را در شرایط انضمامی تولید یک اثر هنری، یا بهتر: تاریخت اثر هنری، بررسی کنیم.

رادیکالیسم چیزی نیست جز مخالفت ریشه‌ای با وضع موجود، و رادیکالیسم هنری چنین مخالفتی را با تولید هنر مادیت می‌بخشد. هنر رادیکال هنری است که صرف مادیت‌یافتنش برپادارنده‌ی کنشی سیاسی باشد؛ به بیانی دیگر هنر رادیکال به محض مادیت‌یافتنش مخالفتی ریشه‌ای با وضع موجود را شکل می‌دهد و مادیت اثر هنری رادیکال، عیناً مادیت یافتن مبارزه‌ی علیه وضعی برقرار، و به این ترتیب تولید چنان هنری، خود، کنشی سیاسی است. «وضع موجود» نیز چیزی نیست جز مناسبات مادی حاکم بر جامعه؛ به این ترتیب می‌توان به این نتیجه‌ی ساده رسید که کلی‌ترین تعریف «وضع موجود»، همانا سرمایه‌داری جهانی است. آنچه عینیت جهان پیرامون ما را می‌سازد یک‌سره برآمده از سیطره‌ی مناسبات سرمایه‌دارانه در جامعه‌ی جهانی است و هرآنچه خود را علیه وضع موجود می‌داند، می‌بایست در ضدیت با مناسبات سرمایه‌دارانه به کار بیفتد و تولیدکننده‌ی آنتاگونیسمی بنیادی با همان مناسبات باشد. هنری که پیش‌گذارنده‌ی آنتاگونیسم مذکور و بی‌درنگ برپادارنده‌ی کنشی مادی در متن آنتاگونیسم مذکور باشد هنری است رادیکال، و هرآنچه جز این است ارتجاعی و واداده.

سیاست هنر اما بیان آنتاگونیسم نیست؛ کار هنر نه موضع‌گیری سیاسی، که کنش‌گری علیه وضع موجود است؛ یک سیاست بیش‌تر وجود ندارد و آن مبارزه با وضع موجود است. سیاست هنر، نه روایت یک رخداد سیاسی، نه بازنمایی محتوایی مربوط به مسائل سیاسی، نه بیان یک نظرگاه یا تحلیل سیاسی، که مبارزه‌ی مادی علیه مناسباتی است که در بیرون، در متن جامعه رخ می‌دهد. هنرمند رادیکال نیک می‌داند که در شرایط تاریخی امروز، در اشباع‌شده‌گی دنیای امروز یا سرمایه‌داری متأخر از فرهنگ و کالایی فرهنگی، هر نوع محتوایی از پیش اخته شده است. شاید بزرگ‌ترین بحران هنر امروز همین از کار افتادن محتوا باشد؛ همه‌ی حرف‌ها پیش‌تر گفته شده‌اند و منطق فرهنگی حاکم بر دنیای امروز پیشاپیش از هر محتوایی سیاست‌زدایی کرده است. سازوکار حاکم بر منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر هر محتوایی را، هر اندازه تند و ضدیت‌جویانه باشد، به سرعت به درون می‌کشد و از کار می‌اندازد. هر محتوایی پیش‌تر در تاریخ هنر شناخته، دسته‌بندی، و نام‌گذاری شده است؛ خیل عظیم کارشناس‌ها و متخصص‌های هنری آماده‌اند تا هر اثر هنری را در یکی از سبک‌ها، ژانرها و مکاتب هنری قرار دهند و آن را به جایی از «تاریخ هنر» متصل کنند. دقیقاً همین‌جا است که اثر هنری از کار می‌افتد، به کالایی فرهنگی فروکاسته می‌شود و دچار اخته‌گی می‌شود. هنر امروز اسیر تاریخ هنر است، همواره در آستانه‌ی این است که به بخشی از این تاریخ بدل شود و به موضوعی برای پژوهش، به ابژه‌ی یک شناخت تقلیل پیدا کند. به این ترتیب همه‌ی سبک‌ها، همه‌ی ژانرها و همه‌ی الگوهای فرمی، از پیش به محتوایی تکراری و شناخته‌شده فروکاسته شده‌اند و به دلیل همان شناخته‌شدن، به کالایی فرهنگی تقلیل یافته و از کار افتاده‌اند. در دوران تخصص‌گرایی و اشباع‌شده‌گی فرهنگی، هنر بیش از همیشه معنایش را از دست داده و به امری درخودمانده بدل شده است. هنرمند امروز نیک می‌داند که همه‌ی حرف‌ها پیش‌تر بیان شده‌اند، هر محتوایی از پیش در دل یک گفتمان تقسیم‌بندی شده، هر تکنیک و صنعتی پیش از آن‌که به‌کار گرفته شود، شناخته شده، و همه‌ی الگوهای فرمی و هر بوتیقایی پیشاپیش شرح داده شده است.

در چنین شرایطی که هر نوع ضدیت محتوایی با وضع موجود کارکردش را از دست داده و از پیش مهار شده است، آنچه اهمیت می‌یابد نه صرف تأکید بر فرم، که علاوه بر آن، و البته مهم‌تر، دست‌گذاشتن بر «شیوه‌ی تولید» اثر هنری است؛ دقیقاً همان چیزی که هنر امروز ایران پاک از یاد برده است. هنری که فرایند تولیدش و پیش‌نهاد/اجرا شدنش خود «بهره‌بر» از مناسبات مادی جامعه باشد، از پیش، واداده، و از کار افتاده است. طبعاً اثر هنری، همچون هر تولیدشده‌ی دیگری، برآمده از وضع موجود است؛ اما کنش هنرمند در تولید اثرش، که می‌توان آن را کنش هنری نامید، قطعاً در ضدیت با مناسبات مادی سرمایه‌دارانه است، نه همسو و بهره‌بر از آن‌ها. این‌چنین است که هنر به کار می‌افتد، فضایی را تسخیر می‌کند، ساجکتیویته‌ای یک‌تا را پیش می‌نهد، سوژه‌ها یا همان مردم را در یک اجتماع واحد مستقر می‌کند و پیش می‌رود. این‌جا است که کنش هنری عیناً همان کنش سیاسی و هنر، خود سیاست است.

هنر اجرا، البته نوع علنی و درواقع رسمی آن، از آن‌جا که تولید پرخرجی دارد و درآمدی اندک، همچون تئاتر، بیش از دیگر هنرها در خطر وادادن به مناسبات سرمایه‌دارانه است؛ و اگر به نقادی ماتریالیستی و اهمیت شیوه‌ی تولید اثر هنری

قائل باشیم، آن قدر شدید، که می‌توان به «دیده شدن» یا رسانه‌ای شدن آن در زمانه‌ای که از فرهنگ و رسانه‌های فرهنگی اشباع شده، مشکوک بود. در واقع «نامرئیت» یا همان دیده‌نشدن یا رسانه‌ای نشدن هنر اجرا، ذاتی آن است و هنرمندی که اهمیت این موضوع را درک نکند، مسأله‌ی اجرا و اجراگری را به‌کل بد فهمیده است. مسأله‌ی اصلی در هنر اجرا این است که بنیادی‌ترین تضمین‌کننده‌ی رادیکالیته‌ی آن، همان نامرئیت است. پیدایی این هنر، خود حاصل کنار گذاشتن ژانرهای هنری موجود و روی‌گردانی از قالب‌بندی‌های ژنریک بوده است؛ هنر اجرا بیش از آن‌که تلفیق چند ژانر هنری باشد، کنار گذاشتن ژانرهای موجود است: هنر اجرا نه مجموع حجم‌سازی، نقاشی، موسیقی، تئاتر، معماری، عکاسی و سینما، که برآمده از یک «نه» به تعیین ژنریک همی این‌ها است. حتماً اگر به ذات هنر، یا امر وجودی اثر هنری قائل نباشیم و تعریف هر هنر را یک‌سره برآمده از وجه انضمامی یا تاریخی یک اثر هنری خاص، منوط کنیم و زیر بار مفهومی چون «اجرائیت» نرویم، دست‌کم می‌توانیم یقین کنیم که رادیکالیته‌ی اگر در هنر اجرا است وفاداری به آن «نه» بنیادی است: تن‌ندادن به دیگر هنرها، یا بهتر: درگیر نشدن با مناسبات مادی دیگر هنرها. در عصر صنعت فرهنگ آن‌چه بر ذهنیت عمومی پیرامون هنر سیطره دارد نه‌تنها «ژورنالیسم حقیقت» نیست، که یک‌سره «ژورنالیسم بازار» است: سیطره‌ی جایزه‌ها بر فضای عمومی ادبیات، جشنواره‌ها بر سینما، حراجی‌ها بر هنرهای تجسمی و تلویزیون‌های ماهواره‌ای بر موسیقی، مقاومت هنرمند را در تن‌ندادن به مناسبات سرمایه‌دارانه در شیوه‌ی تولید، آن قدر دشوار ساخته است که می‌توان ایده‌ی بنیادین در شکل‌گیری هنر اجرا را همین کنار گذاشتن دیگر ژانرها، قرائت کرد و به این ترتیب، رادیکالیته‌ی بنیادین آن را در شیوه‌ی تولید غیر سرمایه‌دارانه، یا همان نامرئیت جست‌وجو کرد.

### پرسش شعر

هنر اجرا از برآیند روی‌گردانی از هنرهای مختلف برآمده است؛ یک «نه»ی قاطع به تکتک هفت هنر شناخته شده است. به این ترتیب می‌توان هر نوع سینمایی‌بودن، تئاتری‌بودن، داستانی‌بودن و موسیقایی‌بودن در آن را نشانه‌ی ارتجاع یا همان کنار گذاشتن اصالت، کنار گذاشتن رادیکالیته‌ی بنیادینی دانست که این ژانر هنری نوظهور را به وجود آورده است. اما چرا داستانی‌بودن، و نه ادبیات‌بودن؟ نقش شعر در این میانه چیست؟ اگر در هنر پرفورمنس شعری خوانده شود؟ به همین ساده‌گی می‌توان آن را ارتجاعی خواند؟ چنین نیست؛ در روزگار مرگ شعر، موضوع یک تازیانه می‌خورد.

### «سینما و ادبیات» همچون یک علامت بیماری

رونق‌داشتن نقد و نقادی در سینما، و البته نگاه فرهنگی-صنعتی فضای عمومی نقد سینما در چند دهه‌ی اخیر باعث شد توجه به رابطه‌ی سینما و ادبیات تشدید شود؛ صنعت سینما همه‌ی الگوبردازی‌هایش را از هالیوود کسب می‌کند و در هالیوود همه‌چیز حرفه‌ای‌ست: نخست رمان، بعد اقتباس و نوشتن فیلم‌نامه و بعد ساخته‌شدن فیلم؛ آن‌جا اسطوره‌ی تخصص‌گرایی حاکم است: فیلم‌نامه‌نویس حرفه‌ای، کارگردان حرفه‌ای و... مشکل اما در وجود پدیده‌ای همچون «رمان‌نویس حرفه‌ای» از منظری هالیوودی است. سیطره‌ی هالیوود بر فضای فرهنگی سرمایه‌داری متأخر کار را به جایی کشانده است که رمان‌ها اعتبارشان را از فیلم‌ها کسب می‌کنند؛ و چنین چیزی، پیش‌تر، و مهم‌تر از آن‌که الزاماتی بوتیقای یا بهتر: محدودیت‌ها و بازدارنده‌گی‌های سینمایی بسیاری را به ناخودآگاه کنش رمان‌نویسی تزریق و البته تحمیل می‌کند، «امکان رمان» را نیز مخدوش و از تولید بوتیقای تازه‌ی رمان‌نویسی پیش‌گیری می‌کند. رمان‌نویس‌های فرهنگ‌زده و سربه‌هوا دیگر نه برای خواندن، که برای هالیوود می‌نویسند؛ و نمونه‌های وطنی‌شان هم به ساخته‌شدن فیلم‌هایی با بودجه‌های دولتی از آثارشان به وجد می‌آیند. و همه‌ی این‌ها در حالی‌ست که نگاه شرق‌شناسانه‌ی حاکم بر جشنواره‌های سینمایی همواره در حال کشف آن چیزهایی‌ست که در غرب، و به‌خصوص در هالیوود، نیست: بی‌داستانی. به این ترتیب می‌توان استقبال جهانی از سینمای کیارستمی را نیز در همان نگاه شرق‌شناسانه و البته برآمده از استعمار، جست‌وجو کرد؛ اقبالی جهانی که فیلسوفی همچون نانسی را نیز می‌فریبد و او را به مدافع سرسخت کیارستمی بدل می‌کند. مراد فرهادپور و مازیار اسلامی در «پاریس‌تهران» به‌خوبی نشان دادند که اس‌واساس چنان سینمایی چیزی نیست جز فضیلت‌ساختن از ضعف تکنیکی و سینمایی، به همراه یک ایدئولوژی عرفان‌زده در ستایش غیرمسئولانه‌ی زندگی؛ فقط زندگی برخوردارها است که ستایش‌کردنی‌ست؛ زندگی مردم، به‌خصوص در خاور میانه و جهان سوم چیز قابل ستایشی نیست؛ سینمای ایران اما از پس پشت چند جایزه، به‌کلی واداد و کیارستمی بیست‌ساله بخش زیادی از پتانسیل‌های سینمای ایران را به یغما برد. سوی دیگر این ماجرا: اهمیت‌یافتن ارتباط ادبیات و سینما در فضای ژورنال، نتایج دیگری هم داشته است: منتقدان هالیوودی ادبیات دست‌به‌کار ترجمه‌ی رمان‌های پلیسی شدند و کم‌کم بازار رمان نیز به بازار سینما و به‌خصوص هالیوود چشم دوخت. مازاد موقعیت فوق، آن‌جا رخ می‌نماید که سینماگران دسته‌جمعی اعتمادبه‌نفسی کاذب کسب کردند و همه‌گی رمان‌نویس شدند. دردناکانه، یا نقطه‌ی فاش‌کننده‌ی چنان ابتدال فراگیری آن‌جایی به چشم می‌خورد که سینماگر جهانی دست به کتاب‌سازی می‌زند و با قیچی به جان شعرهای حافظ و سعدی و نیما می‌افتد؛ فروش تضمین‌شده‌ی چنان کتاب‌هایی، تضمینی

که مطلقاً به محتوای کتاب بی‌ارتباط است، نه تنها نشان‌دهنده‌ی فرهنگ‌پیشه‌گی و کاسب‌کاری فرهنگی به واضح‌ترین شکلش است، که «بازاری» بودن چنین ابتکارهایی را آشکار می‌سازد. خلاصه این‌که تأکید بر ارتباط ادبیات و سینما در فضای عمومی هنر ایران نه تنها به بدنه‌ی رمان فارسی چیزی نیفزوده، که مسأله‌ی رمان یا پارادایم رمان‌نویسی در ایران را تغییر داده است: رمان‌نویستن برای سینما. چنین خواستی از پیش برخطا است؛ رمان امروز باید چیزی جز سینما باشد، و رمان‌نویس امروز باید رمان بنویسد نه «گزارش فیلم» یا توصیف خطی، تصویرگرا و خام‌دستانه‌ی فیلمی که در تخیل خویش ساخته است. از سوی دیگر سینمای ایران تا حدودی از تأکید فضای عمومی نقدهای سینمایی بر ادبیات سود برده است و برای مثال نقطه‌ی قوت ساخته‌های اصغر فرهادی، چه‌بسا حاصل توجه او به داستان باشد؛ استقبال هالیوود از «جدایی نادر از سیمین» دست‌کم نشانه‌ی ست‌مینی بر قوت داستانی اثر نام‌برده. اگر بر تأثیرگذاری فضای ژورنال بر محصولات سینمای ایران اعتقاد داشته باشیم، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نگاه هالیوودی منقدان سینما، البته آن‌ها که خوانده می‌شوند و نبرد هژمونیک نقدونظر در سینمای ایران را پیروزند، دست‌کم هالیوود را راضی کرده است؛ و چنین چیزی نشان‌دهنده‌ی تفاوت سینما با دیگر هنرها است: گویا مابقی هنرها نیز همچون ادبیات، درگیر «غیاب منتقد» اند و هژمونی به‌تمامی در اختیار بازار و رسانه‌های بازار است: نشریات بدون نقد، جایزه، جشنواره و یک کلمه: صنعت فرهنگ‌سازی؛ درست همانند سینما. اما چرا چنین است؟ چرا تأثیرگذاری نقد در سینمای ایران، با تأثیرگذاری برآمده از فقدان نقد در هنرهای دیگر، همه به تقویت صنعت فرهنگ‌سازی منتهی شده است؟ پاسخ چنین پرسشی را باید در مفهوم «غرب‌زده‌گی»، البته نه قرانت آل‌احمدی از این مفهوم، جست‌وجو کرد؛ غرب‌زده‌گی در حوزه‌ی نقدونظر یک خروجی بیش‌تر ندارد و آن «ترجمه‌نویسی» است. فقدان یک نظریه‌ی این‌جایی، و از آن هم مهم‌تر یک واداده‌گی دسته‌جمعی در برابر نظریات وارداتی، کار را به جایی کشانده است که بر زمین ماندن رسالت اصلی نقد و کنش نقادانه، مستقل از وجودداشتن یا وجودنداشتن نقدهایی است که به غرب خیره‌اند و منتظر مانده‌اند تا آخرین ویتترین‌های نظری آن سوی آب‌ها را نماینده‌گی کنند. تاریخ سینمای ایران در دو دهه‌ی اخیر، دال دیگری ست‌مینی بر از کار افتادن نقد در حال حاضر، و رمز این ازکارافتاده‌گی را باید در وجه اشتراک اکثریت نقدونظرها جست‌وجو کرد: ترجمه‌نویسی انتزاعی.

## شعر و هنر اجرا

ماجرای «سینما و ادبیات» می‌دهد که سویی‌ای ایجابی نوشتار حاضر مینی بر امکان شعرخوانی در هنر اجرا، به خودی خود هیچ ارزشی ندارد و چه بسا اگر نه هنر اجرا، که درباره‌ی شعر به سرنوشتی هرز همچون آنچه برای رمان اتفاق افتاد دچار شود. برای پیش‌گیری از چنین چیزی ناگزیریم روش‌های دیگری برای احیای «شعرخوانی» در هنرهای اجرایی جست‌وجو کنیم. پیش از آن‌که وارد مقوله‌ی شعر شویم، می‌بایست لختی بر مفاهیمی همچون «شعر اجرایی» و «اجرای شعری» درنگ کنیم: شعر اجرایی به چه معنا است؟ شعری که برای اجرا شدن نوشته شده است؛ پس همه‌ی شعرها اجرایی‌اند؟ شعر برای «به صدا درآمدن» نوشته می‌شود. شاعران همواره شعر را می‌گفته‌اند و بعدتر کتابت‌ش می‌کرده‌اند؛ دکلماسیون شعر، همان اجرای آن است و همین اصطلاح نیمایی اگر خوب فهمیده شود، همه‌ی توهم‌ها و پرسش‌ها را درباره‌ی اجرا برطرف می‌کند. بدین ترتیب اضافه‌ی شعر اجرایی، اضافه‌ای است یک‌سره بر خطا. «اجرای شعری» اما محصول دهه‌ی هفتاد است؛ رضا براهنی در شعرهای «خطاب به پروانه‌ها» فهمی بوتیقایی از مقوله‌ی فرم را پیش می‌گذارد و در پیش‌روترین شعرهای کتاب در جست‌وجوی «اجرای زبانی درونمایه‌ها و موتیف‌های شعری» است. براهنی فهم مذکور از ایده‌ی فرم را «زبانیت» نام می‌نهد و با غیرنیمایی خواندن شعر خویش، بوتیقایی شعر آزاد شاملویی را نیز ذیل شعر نیما می‌خواند. آنچه از استوره‌ی «اجرا» در بحث‌های دهه‌ی هفتادی باقی مانده چیزی نیست جز یک «گنگ‌واژه»‌ی دیگر که روی دست شاعران و منتقدان شعر مانده است؛ بدین ترتیب ضروری‌ست که «اجرا» را از دایره‌ی مفاهیم نقد شعر کنار بگذاریم و با آری‌گویی به فرم‌های تازه‌تر، پیچیده‌تر و متکثرتر از آنچه براهنی پیش گذاشته، یک‌سره به مفهوم فرم بیندیشیم. پس «اجرای شعری» نیز اگر نه اضافه‌ای بی‌معنا و نادرست، که اصطلاحی تاریخ‌ادبیاتی، نادقیق و از کار افتاده است.

با این تفاسیر، تأکید نوشتار حاضر بر «شعرخوانی» در هنر اجرا است؛ نه تقلیل شعر به چیزی برای اجراکردن، یا آوانگار دیسیم پس پشت اصطلاحاتی نظیر «شعر اجرایی» و «اجرای شعری». پیش از آن‌ما می‌بایست کمی بر مفهوم شعر همچون یک اثر هنری دقیق شویم و بکوشیم آنچه از ادبیات به هنرهای دیگر راه یافته را از شعر جدا کنیم.

اگر برای ادبیات تاریخی قائل شویم، یا بهتر: بر نفوذ ادبیات در دیگر هنرها از منظری تاریخی دقیق شویم، به نکته‌ای ظریف خواهیم رسید: آنچه از ادبیات در هنرهای دیگر راه یافته، «داستان» است، نه دیگر چیزها. در واقع «ادبیات منهای داستان» همیشه در آنچه ادبیات می‌نامیم باقی می‌ماند و هرگز در هنرهای دیگر یافتنی نیست. رضا براهنی در «تاریخ مذکر» یکی از دلایل عمده‌ی تشتت فرهنگی در خاور میانه را «فقدان تراژدی» می‌داند؛ او بر این اعتقاد پای می‌فشرد که روند تاریخی ادبیات غرب در مطلع پیدایی‌اش در یونان باستان، که در کلی‌ترین خوانش می‌توان آن را گذار از حماسه به

تراژدی دانست، روندی صحیح بوده است و این‌جا، در خاور میانه و مشرق‌زمین که گذار اصلی ادبیات از حماسه به تغزل بوده است، روندی نادرست طی شده است. شاید استدلال او را بتوان چنین بازنویسی کرد: تراژدی یونانی منجر به جمعی‌تر شدن ادبیات شده و همین «به صحنه آمدن» ادبیات در تئاتر یونان باستان، آن را با «امر اجتماعی» درگیر کرده و در نهایت به رستگاری ادبیات یونان باستان، نیز تولد فلسفه‌ی یونانی و شکل‌گرفتن آن‌چه امروز غرب می‌نامیم، ختم شده است. در مشرق‌زمین اما، دقیق‌تر که شویم بر ادبیات فارسی، تحت تأثیر ادبیات عرب، حماسه‌سرایی به قصیده‌سرایی و بعدتر به غزل‌نویسی استحاله یافت؛ در واقع درباری‌بودن شعر قدیم را نیز می‌توان چنین قرائت کرد که ادبیات فارسی مدام ارتباطش را با امر اجتماعی واگذاشت و هرچه پیش‌تر در پیچیده‌گی‌های بلاغی و صنایع بدیع غوطه‌ور شد. به این ترتیب شعر هرچه پیش‌تر از «خوانده‌شدن» توسط مردم فاصله گرفت و به چیزی تخصصی و مربوط به اهالی فن یا امری فن‌سالارانه، تقلیل یافت. سبک هندی اوج چنین درخودمانده‌گی‌ای را وامی‌نماید، سبکی که می‌توان آن را نماینده‌ی تمام‌قد زوال تاریخی ادبیات قدیم دانست. اگر به تحلیل‌براهنی قائل باشیم می‌توان مجدداً بر اهمیت ادبیات مشروطه دست گذاشت و آن را آغاز حقیقی تحول بنیادین ادبیات فارسی دانست.

روایتی که براهنی به دست می‌دهد اگرچه حاوی حقیقتی ژرف در نظرگاه او است، و چه بسا می‌توان آن را هوشمندانه‌ترین قرائت از تاریخ ادبیات قدیم پنداشت و بنا بر آن پژوهشی دیرینه‌شناختی از تاریخ هزارساله‌ی ادب فارسی را بنیان گذاشت، اما نکته‌ای که پس‌پشت چنین تحلیل‌هایی وجود دارد نگاه شرق‌شناسانه‌ی حاکم بر آن‌ها است. مسأله‌ی چنین نظرگاهی این است که از پیش‌الگویی را مبنی بر پیشرفت و رستگاری «ادبیات غرب» و «فلسفه‌ی غرب» مراد می‌کند و بعدتر نوعی تاریخ‌نگاری تجویزی را پیش می‌گیرد؛ پیش‌گذاشتن هر نوع روایت تاریخی از ادبیات فارسی می‌بایست درون‌مانده‌گار تاریخ ادبیات خاورمیانه رقم بخورد. اساساً هر نوع مقایسه‌ی ادبیات ایران با ادبیات غرب، مقایسه‌ای برخاسته است و حاصل نادیده‌گرفتن مسائل انضمامی‌ست. طبعاً هر نوع تأکید ارزش‌گذارانه بر ادبیات شرق نیز خود بازتولیدکننده‌ی شرق‌شناسی، و محتوی دیدگاهی توریستی به مسائل این‌جایی‌ست، اما الگوبرداری از روند تاریخی ادبیات غرب و در پیش گرفتن ارائه‌ی قرائتی انتقادی از تاریخ ادبیات یا فلسفه‌ی ایران، چیزی نیست جز ساده‌سازی مسائل و چنین روش‌شناسی‌ای برای نقد دیرینه‌شناختی، نه‌تنها برآمده از تصویری خطی از پیشرفت تاریخی که مهم‌تر: برآمده از یک «غرب‌زده‌گی» بنیادی است.

### سرایت ادبیات به دیگر هنرها

آیا می‌توان شعر را از ادبیات جدا کرد؟ مطلقاً نه. تاریخ ادبیات چنان با تاریخ شعر در هم‌تنیده است که هرگز نمی‌توان هستی جداگانه‌ای را برای آن دو قائل بود. انتزاعی نظری اما، شاید بتوان پیش‌گرفت و دست‌کم در محدوده‌ی مسائل این نوشتار، دوگانه‌ای مفهومی را بررسید: «شعر» و «ادبیات منهای شعر» یا همان‌چه زین‌پس «نه‌شعر» می‌نامیم. اگر سعی کنیم خاستگاهی برای این دو مفهوم متصور شویم، تنها پیدایی شعر را می‌توان «پیش‌ازبان» دانست؛ تنها شعر است که درون زبان باقی نمی‌ماند و ماده‌ی آن زبان نیست. شعر همواره چیزی بیش‌تر از یک «امر به زبان آمده» است و نه‌شعر، همیشه درون زبان محصور است؛ ماده‌ی شعر صدا است و ماده‌ی نه‌شعر زبان؛ شعر اما در نقطه‌ی عطفی از روند صیوروتش، به امری زبان‌مند ارتقا یافته است. به این ترتیب می‌توان چنین نتیجه گرفت که همواره آن‌چه از ادبیات به دیگر هنرها سرایت کرده، نه‌شعر بوده است. تئاتر، برآمده از سرایت یک نه‌شعر، یک نمایشنامه، به مجموعه‌ای مادی‌ست شامل بدن و گفتار بازیگران و اشیاء صحنه؛ دراماتورژی چیزی نیست جز طراحی و اجرای این سرایت که در بازی بازیگران: لحن، شخصیت‌پردازی، رقص و... طراحی صحنه، نورپردازی، موسیقی‌گذاری و... متجلی می‌شود. سینما نیز چیزی نیست جز سرایت یک نه‌شعر دیگر، و این‌بار فیلم‌نامه، به تصویر.

با این تفاسیر می‌توان چنین نتیجه گرفت که سرایت ادبیات به دیگر هنرها همواره به قیمت از دست شدن ماده‌ی ادبیات رقم خورده است. اگر مادیت شعر را «صدا» بدانیم و مادیت نه‌شعر را «متن»، آن‌گاه می‌توان «از دست شدن» مذکور را مؤکد کرد: در تئاتر «متن» از دست می‌رود و «صحنه» ظاهر می‌شود و در سینما «تصویر». تنها نکته‌ای که باقی می‌ماند سرایت ادبیات در هنر موسیقی‌ست: آواز. آن‌چه به آواز می‌خوانند اما نه‌شعر، نیست؛ یا شعر است یا چیزی‌ست مطلقاً بیرون از ادبیات. آن‌چه برای آواز می‌نویسند شعر نیست، که «شعری برای آواز خواندن»، یا همان «تصنیف» است؛ در این‌جا اما مسأله‌ی شعر در میان است. وقتی شعری به آواز خوانده می‌شود چه؟ سرایت شعر به موسیقی نیز منجر به از دست شدن ماده‌ی شعر می‌شود؟ اگر بر فرض «ماده‌ی شعر صدا است» پافشاری کنیم؛ آن‌گاه حکم نوشتار حاضر مبنی بر از دست شدن ماده‌ی ادبیات در سرایت آن به دیگر هنرها با مشکلی جدی روبه‌رو می‌شود. پاسخ چنین مسأله‌ای را اما باید در «دکلماسیون» شعر جست‌وجو کنیم: آن‌چه نیما بر آن پای می‌فشارد تأکید بر اهمیت «شعر خوانی» است؛ او در توضیح شعر خویش مکرراً بر «دکلماسیون طبیعی کلمات» تأکید می‌کند. اگر آموزه‌ی نیمایی مذکور را از شرایط تاریخی کار نیما منتزع، و آن را مجدداً در شرایط انضمامی این‌جا و اکنون احیا کنیم و همه‌ی کوشش‌های نظری نیما را صرفاً در ضدیت با

شعر قدیم قرائت نکنیم، آن‌گاه می‌توان مسأله‌ی آواز و ارتباط هستی‌شناختی آن با شعر را به‌سادگی توضیح داد: ماده‌ی شعر صدای خوانده‌شدن آن است، اما نه به آواز، که در «شعرخوانی»؛ به این ترتیب شعر تنها وقت «به صدا درآمدن» مادیت می‌یابد، نه وقتی بر کاغذ نوشته شده است. در واقع متن شعر، یا بهتر: متنیت یک شعر همواره چیزی از شعر کم دارد؛ متن شعر، یک شعر بالقوه است، یک شعر محقق‌نشده. از دست شدن مادیت شعر در آواز را می‌بایست در همان از دست شدن دکلماسیون شعر قرائت کرد؛ در آواز شعر موسیقایی می‌شود، یا بهتر: به موسیقی درمی‌آید و دقیقاً همین‌جا است که استحاله‌ی بنیادین صورت می‌گیرد. تأمل بر تاریخ موسیقی ایرانی همین نکته را از جهتی عکس پیش می‌نهد: آنچه امروز «ردیف موسیقی اصیل ایرانی» خوانده می‌شود برآمده از تقسیم‌بندی و فاصله‌گذاری فرکانسی صداها است که در هفت دستگاه و پنج آواز نام‌گذاری شده است؛ خاستگاه موسیقی مقامی که ردیف برآمده از جمع‌آوری و طبقه‌بندی آن است، ریشه در طرح‌ریزی فرم‌هایی موسیقایی برای به آواز خواندن غزل فارسی است. به این ترتیب می‌توان شکل‌گیری و توسعه‌ی موسیقی ایرانی را با محوریت‌داشتن آواز در آن تفسیر کرد و نتیجه گرفت سازوکار فرمی موسیقی ایرانی سراسر در گرو سرایت شعر به موسیقی بوده است؛ با توجه به اهمیت شعر در فرهنگ ایرانی چنین تفسیری کم‌وبیش عقلانی به نظر می‌رسد. به این ترتیب تمرکز و تأکید حسین علیزاده بر بداهه‌نوازی و موسیقی سازی را شاید بتوان مهم‌ترین پیشنهاد برای تحولی ژرف در موسیقی ایرانی دانست؛ چراکه ردیف‌خوانی و ردیف‌نوازی صرف، به‌خصوص تأکید عامیانه بر موسیقی آوازی، عرصه‌ی خلاقیت را تا حدودی مسدود، و کار موسیقی‌دان را به مهارت و تکنیک‌سالاری محدود می‌کند. علاوه بر حسین علیزاده می‌توان دستاوردهای آوازی شهرام ناظری در آثاری چون «سفر به دیگر سو»، «لولیان» و «مولویه» را نیز در همین راستا قرائت کرد: ناظری می‌کوشد تا هنر آواز را از «ردیف‌خوانی» رها کند و تحت عنوان «موسیقی عرفانی» فرم‌های تازه‌تری از هنر آواز ایرانی را، جدا از آنچه در ردیف یافتنی است، پیش بگذارد. به این ترتیب می‌توان کار هردوی ایشان را حامل رادیکالیت‌های بنیادین دانست: ره‌سازی موسیقی ایرانی از شعر؛ و تأکید بر مادیت موسیقی یا همان ترکیب‌بندی صدای سازها و آواها، بی‌آن‌که همه‌ی جست‌وجوها و پرداخت‌های فرمی موسیقی در گرو بیان شعر، یا بهتر: بیان‌گری «محتوای شعر» باشد؛ همان شعری که به آواز خوانده می‌شود و فرم آن به‌کلی از دست می‌رود.

سرایت ادبیات به دیگر هنرها همواره منجر به از دست شدن ماده‌ی ادبیات شده است؛ «شعرخوانی» در هنر اجرا اما یک‌سره کار دیگری است. حفظ مادیت شعر در چنان سرایتی می‌تواند از یک‌سو توان بالقوه‌ی شعر در ایجاد فضا و تسخیر ذهنیت حاضرین را بالفعل، و به این ترتیب ظرفیت شنیداری موجود در فرهنگ ایرانی را بارور کند، و از سوی دیگر، علیه مرگ شعر، که می‌توان آن را در محدودشدن شعر فارسی در متن و متنیت تفسیر کرد، بشورد و چنان توهمی را یک‌سره بر باد دهد. طبعاً شعرهایی که جز متن و متنیت هیچ ندارند و تشکل آوایی شعر دغدغه‌شان نیست در هنر اجرا نیز ناکار خواهند بود و صرف «شعرخوانی» در اجراها، به خودی خود ضامن برقراری هیچ رادیکالیت‌های نیست. به این ترتیب اجراگران، به‌خصوص آن‌ها که شعر فارسی را نیک نمی‌شناسند و از دست‌آوردهای متأخر آن بی‌خبرند، هرگز نمی‌توانند چنان پتانسیلی را به‌خوبی بالفعل کنند و بیش‌تر از آن‌که نفس شعرخوانی اهمیت داشته باشد، این‌که چه شعری خوانده می‌شود، حائز اهمیت است، و شعرخوانی آثار پیشروی شعر امروز، یک پیش‌روی اصیل و این‌جایی در هنر اجرا خواهد بود. نگاهی سرسری به متن‌هایی که اهالی هنرهای تجسمی «به‌مناسبت» نمایش آثار خویش می‌نویسند نشان می‌دهد که ایشان نه‌تنها از داشته‌های شعر فارسی، این پیشروترین هنر امروز ایران، بی‌خبرند، که شناخت و درکی حداقلی از ادبیات و «متن هنری» در میان ایشان در حکم کیمیا است.