

حافظ «به روایتِ عباسِ کیارستمی»

داریوش آشوری

این مقاله یک بار در سایت «رادیو زمانه» منتشر شده است. بازتاب گسترده‌ای که پیدا کرد و کامنت‌های فراوانی که رسید و بحث‌های پرشوری که میان خوانندگان- و از جمله برخی صاحب‌نظران- برانگیخت، و نقدهایی که بر آن شد، نشان داد که این بحث نقدگرانه ارزش آن را دارد که دقیق‌تر و گویاتر طرح شود. با این خیال، آن را بازبینی کردم و با حذف برخی جمله‌های آن، که خوشایند برخی از خوانندگان نبود، و افزودن دو پاراگراف بر آن برای روشن‌تر کردن دیدگاه‌ام، دوباره آن را این جا منتشر می‌کنم.

داستان حافظ‌خوانی و حافظ‌دانی و حافظ‌پژوهی و حافظ‌بازی و حافظ‌فروشی ما را گویی پایانی نیست. این از بخت بلند این شاعر است که این‌چنین در کانون یک زبان و فرهنگ قرار گرفته و عالمی را شیدای خود کرده است. هر کسی از ظن خود حافظ خود را دارد و چه بسا با غیرت هم از آن پاسداری می‌کند. و اما، در این غوغای کوبیدن بر طبل مدرنیّت و شوروشیدایی برای آن، حافظ نیز نه تنها تفسیرهای مدرن و مدرن‌نمای خود را یافته که «روایت‌های مدرن خود را نیز. و اینک پس از «روایت» احمد شاملو «روایت‌ای داریم از هنرمندی دیگر، که عباس کیارستمی باشد.^۱

با این تجربه‌ها واژه‌ی «روایت» در مورد دیوان حافظ رفته‌رفته دارد معناهای تازه‌ای به خود می‌گیرد. در مورد شاملو داستان «روایت» این است که او بی هیچ‌گونه دانش و تجربه‌ای در نسخه‌شناسی و متن‌شناسی، و تنها با تکیه بر ذوق خود، با پیشنهادی‌های ایدئولوژیکی که فهم شاملو-پسندی از آن دیوان به او

^۱ حافظ، به روایتِ عباسِ کیارستمی، چاپ یکم، نشر فرزانه، تهران ۱۳۸۵.

می‌بخشید، «حافظ» ای از آب درآورد که، به هر حال، «حافظ شاملو» ست، دچار لغزش‌های گزاف در فهم متن و ویرایش آن. بهاء‌الدین خرمشاهی در نقد سنجیده و مایه‌داری، سی سال پیش، بی‌اعتباری حافظ‌شناسی شاملو را نشان داد.

و اما، حافظ «به روایت عباس کیارستمی» از سنخ دیگری ست. کتابی ست هفتصد صفحه‌ای با قطع جیبی و جلد سخت، بسیار به شکل و شمایل نشرهای قطع کوچک آن دیوان. نام حافظ با نقش درشت زرکوب بر روی جلد و بر عطف کتاب کوفته شده و آرایش صفحه‌ها هم به آرایش صفحه‌های برخی از نشرهای تازه‌ی دیوان حافظ همانند است. اما، «به روایت عباس کیارستمی» بر روی جلد با حروف ریز (شاید شماره‌ی ۱۲) با رنگ قرمز تیره، در امتداد درازای پشت جلد، چاپ شده، که در نگاه نخست به چشم نمی‌آید. از این رو، کسی که کتاب را برای نخستین بار به دست می‌گیرد، طبیعی ست که گمان کند با نشر تازه‌ای از دیوان رو به رو ست، اما این بار، با شگفتی بسیار، به ویراستاری یک هنرمند سینماگر نامدار. کتاب را که ورقی بزنی، ۶۴۷ نیم‌بیت (مصراع) از حافظ در آن می‌بینی، هر یک در یک صفحه. اما هر نیم‌بیت را سه یا چهار بار شکسته و زیر هم چیده. پس، با ویرایش تازه‌ای از دیوان رو به رو نیستی، بلکه می‌بینی که هنرمندی اهل هنرهای تصویری گویا خواسته است با ایده‌ای تازه امکان برخورد تازه‌ای را با شعر حافظ نشان دهد.

این امکان تازه چی ست؟ کیارستمی سرسخنی بر آن ننوشته است تا بدانیم که حکمت این کار از دید او چی ست و چرا هنرمندی سینماگر خطر کرده و به سراغ دیوانی رفته که در فرهنگ ایرانی برای دست کم، ده‌ها هزار نفر یک پرستانه (fetish، اُبژه‌ی پرستش) است، و ناگزیر کنجکاوی حافظ‌پرستان، یا دست کم کسانی را که دستی در حافظ‌پژوهی و حافظ‌پرانی دارند، برمی‌انگیزد. نکته این است که اگرچه ناموری جهانی عباس کیارستمی در مقام سینماگر (و تا حدودی هم عکاس) بسیاری را نسبت به این کتاب کنجکاو می‌کند، اما نبود ناموری ادبی کار را پرسشناک می‌کند (یا به قول دیگر، «زیر سؤال می‌برد»). اما، کمبود ناموری ادبی را مهر و امضای بهاء‌الدین خرمشاهی بنا ست جبران کند، که دیباچه‌ی کتاب به قلم او ست. این دیباچه یادداشتی ست خطاب به کیارستمی در یک ستون باریک، در یک صفحه به همان قطع کوچک. این دوست نازنین عهد جوانی من، خرمشاهی، «زان جا که» — به گفته‌ی حافظ — «لطف شامل و خلق کریم» او ست، چنان ریخت و پاشی در تعریف و تعارف دارد که با سخاوت و مهمان‌نوازی حاتم طائی پهلو می‌زند. در این دیباچه هم، پس از اندکی تردید در باره‌ی این کار در آغاز، سنگ تمام گذاشته و «حاصل کار» کیارستمی را «یک تنوع مهم [تأکید از من است] در کار و بار شعر و حافظ‌پژوهی» دانسته است.

اما آنچه می‌تواند جهت‌نمایی برای فهم این تجربه‌ی تازه «در کار-و-بار شعر و حافظ‌پژوهی» باشد، آن عبارت نامدار از آرتور رمبو، شاعر فرانسوی، ست که به فرانسه و فارسی در سرلوحه‌ی کتاب آمده است: II **faut être absolument modern.** «باید مطلقاً مدرن بود.» اما، چه گونه می‌توان در کار خوانش حافظ «مطلقاً مدرن» بود؟ با این که شعر او را تگه-تگه از دیوان‌اش برداریم و از قالب آشنای سنتی به‌درآوریم و به دلخواه خود، به صورت مکانیکی، بشکنیم و در سه-چهار پاره، به سبک شعر نو، زیر هم بنویسیم؟ چنین برمی‌آید که کیارستمی «مطلقاً مدرن» بودن در چنین کاری را این گونه می‌فهمد. «مطلقاً مدرن» بودن، یعنی دلخواهانه، با دیدی ناگفته و ناروشن، با یک متن کهن رفتار کردن و نظم دیرینه‌ی آن را برهم زدن؟ به گمان‌ام این جا یک بدفهمی بزرگ در باب «مدرنیت» در کار باشد. مدرنیت، در کار خوانش متن‌های کهن، یعنی کشف معنا و منطق تازه، با معیارهای روشی و منطقی فهم مدرن. مدرنیت، در عالم بازخوانی هنری یک متن کهن، یعنی شکستن معیارهای سفت‌وسخت قالبی کهن و جدا کردن متن‌ها از زیرمتن دیرینه‌شان، برای جلوه‌گر کردن روابط، نظم، و ساختار زیباشناختی تازه و هرگز-ندیده در آن‌ها. آیا کیارستمی از پس چنین کاری برآمده است؟

کیارستمی حدود ششصد و پنجاه نیم‌بیت را از دیوان حافظ بیرون کشیده و با بخش‌بندی آن‌ها به هژده «فصل»، آن‌ها را، بیرون از متن غزل‌ها، به‌ظاهر در ارتباط معنایی تازه‌ای قرار داده است. می‌توان پرسید که چرا کیارستمی حدود چهارهزار بیت حافظ را به هشت‌هزار نیم‌بیت شکسته تبدیل نکرده و به همین بسنده کرده است؟ لابد به این دلیل که در آن صورت حافظ «به روایت عباس کیارستمی» می‌بایست در سیزده جلد منتشر می‌شد؟ «فصل»ها عنوان‌هایی از این دست دارند: «عشق و شباب»، «در مدحت معشوق»، «تمنای وصال»... «هجران»، «دریغ». نخستین چیزی که به چشم می‌آید این است که این مصرع‌های شکسته که هر یک در یک صفحه به‌ظاهر با نظم و رابطه‌ای کنار هم جای گرفته‌اند، چندان ربطی با یکدیگر و با عنوان «فصل»ها ندارند. «دور است سر آب، از این بادیه هشدار!»^۲، «کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش»، «شب ظلمت و بیابان، به کجا توان رسیدن؟»، «خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکی ست» با عنوان فصل «غم عشق» چه ربطی دارند؟ حتّاً «مشکل عشق نه در حوصله‌ی دانش ما ست» هم با این که واژه‌ی «عشق» در آن هست، ربطی به عنوان «غم عشق» ندارد. کم‌وبیش سه-چهارم نیم‌بیت‌ها، در سراسر این «روایت»، هیچ ربطی به یکدیگر و با عنوان «فصل» ندارند. فصل‌بندی‌ها هم، بر اساس درون‌مایه‌های اصلی شعر حافظ، اگر چهار-پنج تا می‌بود به نظر‌ام درست‌تر بود و این تجربه می‌توانست جمع‌و-جوهرتر و سامان‌یافته‌تر باشد.

^۲ من این مثال‌ها را مانند متن دیوان راسته می‌نویسم، نه شکسته به سبک این کتاب، اما با نقطه‌گذاری خود، هر جا که لازم بینم.

می‌شود پرسید که کیارستمی چرا نیمبیت را به عنوان واحد شعر گرفته است؟ به نظر می‌رسد که این گونه برخورد با دیوان حافظ ریشه در رهیافت کمینه‌گرا (minimalist)ی او به هنر سینما دارد. کیارستمی در آن کار از خود هوشمندی ویژه‌ای نشان داده است. به این معنا که، کمبود امکانات و مهارت‌ها و توانایی‌های آفرینش سینمایی در سطح سینمای امریکا و اروپا (فیلم‌نامه، هنرپیشه، فیلم‌برداری، شگردهای کارگردانی و ساخت‌بخشی به فیلم و چیزهای ضروری دیگر، از جمله، کمبود امکان‌های مالی) در میان ما را به امکان هنر کمینه‌گرای خود بدل کرده است. وی با آفرینش آثار سینمایی با ساده‌ترین و کمترین سازمان‌ها توانسته است پیشکسوت یک مکتب سینمایی بومی به نام سینمای ایرانی شود، که پذیرش و ستایش جهانی هم یافته است. به عبارت دیگر، هنر او این است که نداری‌ها یا کم‌داشته‌های ما را در این میدان به دارایی و سرمایه‌ی هنری بدل کرده است. می‌توانیم بگوییم، در کار خود به گنج «دولت فقر»، به زبان حافظ، راه یافته است. در برابر او می‌توان به هنرمندان «بیشینه‌گرا» (maximalist) مان اشاره کرد. شاید بهتر از همه به هنرمند بزرگی مانند بهرام بیضایی، که با نسنجیدن امکانات واقعی خود و جهان «خاورمیانه» ای خود (به زبان خوارشمار و سرزنش‌بار احمد فردید)، با همه کوشش‌های پهلوانانه‌ای که کرد تا بال به بال اورسن و لوز و کوراساوا ببرد، به چنین نام و اعتبار جهانی دست نیافت.

اما آن اعتبار و نامی را که کیارستمی، به خاطر هنر کمینه‌گرای اش در سینما کسب کرده، آیا می‌توان در جایی مانند شعر حافظ نیز خرج کرد و با چنین کمینه‌گرایی با آن رفتار کرد؟ به نظر من، اگر این کار را هیچ جدی نگیریم، به عنوان بازی و بازیگوشی، البته می‌شود. اما نام حاصل چنین کاری را نمی‌باید حافظ گذاشت، یعنی که «دیوان حافظ». در این میدان اگر کسی بخواهد کمینه‌گرایی کند، نخست باید «بیشینه‌گرا» باشد. یعنی، همه‌ی اسباب کار را در باب فهم ادبی حافظ، اگر نه فهم نظری، فراهم داشته باشد. زیرا این جا با یک میراث کلان بسیار ریشه‌دار هزارساله‌ی شعر و دانش‌های سنتی و مدرن پیرامون آن رو به رو هستیم، نه یک هنر ناسبومی که در آن کم‌دانش و کم‌تجربه باشیم. اگر من بودم، نام این کتاب را می‌گذاشتم «حافظ‌بازی»، یا کمی معنادارتر، اما همچنان بازیگوشانه و طنزآمیز، «آلبومی از عکس‌های حافظ»، یا «عکس‌های حافظانه». زیرا هدف چنین کاری برای کیارستمی یا معنای آن برای او - اگر چه به روشنی گفته نشده - به نظر می‌رسد که چنین چیزی باشد، یعنی تصویرگری‌های شاعرانه‌ی حافظ را برجسته کرده باشد. از یادداشت خرمشاهی هم همین برمی‌آید.

باری، کمینه‌گرایی کیارستمی در پی آن است که نیمبیت‌های حافظ را، بیرون از متن، برای ما قاب بگیرد و پیش چشم‌مان بگذارد تا آن‌ها را - که در سر جای اصلی‌شان در متن گم بوده اند و چندان به چشم نمی‌آمده اند - به صورت نقشی برجسته و به چشمی تازه ببینیم و در معناشان فروروییم و از پرداخت

شاعرانه‌شان ژرف‌تر لذت بریم. آیا در این کار به‌راستی کامیاب بوده است؟ به گمان من، نه! یکم این که، شمار این نیم‌بیت‌ها بسیار زیاد است و گزینش آن‌ها نیز سرسری ست و به هیچ سنجهی اندیشیده‌ای تکیه ندارد. اگر این مجموعه حدود پنج‌جاه تا صد بیت از تصویری‌ترین شعرهای حافظ (به‌ویژه اروتیک‌ترین آن‌ها) را برمی‌گزید و آن‌ها را با عکس‌های زیبای مناسب همراه می‌کرد، می‌شد کاری چشم‌نواز که به چندبار ورق‌زدن و ور رفتن می‌ارزید. دوّم این که، این نیم‌بیت‌ها، در اصل، در قالب عروضی ساختار وزن‌دار قالب‌بندی شده‌ای دارند. اگر بنا ست آن‌ها را از قالب وزن عروضی آزاد کنیم و با شیوه و آهنگ تازه‌ای بخوانیم، به گمان من، می‌باید با شکل نگارشی‌شان به آن‌ها لحن آرام و سنگین بخشید که به درنگ بیشتری در لحن و معنا فراخواند.

یکی از کم‌وکاستی‌های زبان نوشتار نسبت به زبان گفتار غایب شدن لحن در زبان نوشتار است. لحن در گفتار در ساختار معنایی جای اساسی دارد. لحن‌های گوناگون (پرسشی، خطاب، فرمانی، جدی، شوخی، بازیگوشانه، تمسخرآمیز، توهین‌آمیز، خشمناک، نفرت‌بار) می‌توانند، بر حسب هر متن گفتاری، به یک جمله‌ی معین، حتّا یک کلمه، معناهای گوناگون دهند. نگارش مدرن با افزودن نقطه‌گذاری (punctuation)، به‌ویژه برای متن‌های ادبی، می‌کوشد تا حدودی لحن را برساند. برای مثال، پرسانه («؟») یا همان «علامت سؤال» برای رساندن لحن پرسشی؛ خروشانه («!») برای خطاب، عتاب، تأکید؛ سه نقطه (...) برای کشیدگی، درنگ، یا خط کشیده (—) به جای آن.

از این نشانه‌ها در کار کیارستمی هیچ اثری نیست. و از این بابت کار او با چاپ‌ها و ویرایش‌های ادیبانه‌ی سنتی از دیوان حافظ فرقی ندارد. زیرهم‌نویسی واژه‌ها به شیوه‌ی شعر نو می‌تواند با دادن کشش و مکث بیشتر به آن‌ها و به تمامی مصرع بار معنایی حسّانی‌تر و قوی‌تری به آن‌ها بدهد، اگر که این کار به روشی درست انجام شود. کیارستمی نیم‌بیت زیر را—مانند دیگر نیم‌بیت‌ها در سراسر کتاب—به این صورت آورده است:

گداخت جان

که شود کار دل

تمام و نشد.

منطق این گونه شکستن نیم‌بیت معلوم نیست. وی در سراسر این «دیوان» تمامی نیم‌بیت‌ها را یکنواخت سه یا چهار تکه کرده و زیر هم نوشته است. در حالی که، به گمان من، اگر همین نیم‌بیت را این گونه می‌نوشت که کشش آوایی بیشتری به واژه‌ها بدهد تا با درنگ بیشتر خواننده شوند، مصرع پژواک معنایی نیرومندتری پیدا می‌کرد. ریزش آبشاروار واژه‌ها نیز با این روش به آن حالتی دیگر می‌بخشید:

گداخت

جان،

که شود

کارِ دل

تمام و-

نشدا!

یا نیمبیتِ دیگری را با یاریِ ابزارهایِ «مدرن» نگارش می‌توانست این گونه بنویسد:

من گدا و-

تمنایِ

وصلِ

او؟

— هیئات!

یا مصرعی مانند این تنها با نقطه‌گذاریِ ست که بارِ پرسشی و پاسخیِ معنایِ خود را با قدرت نشان می‌دهد:

دانی که،

چی ست

دولت؟—

دیدارِ

یار

دیدن!—

می‌شد میانِ نیمبیت‌ها در دو صفحه‌یِ رو به رویِ هم حالتِ ارتباط و بازیِ معنایی ایجاد کرد، مانند این دو

نیمبیت از دو غزلِ جداگانه:

صبح است و-

ژاله

می چکد

از

ابرِ

بهمنی!

و نیم‌بیتِ دیگر در صفحه‌ی رو به رو:

وز ژاله-

باده

در قدح

لاله

می‌رود-

از این گونه تناسب‌ها در دو-سه مورد پیش آمده که به نظر می‌رسد پیش‌اندیشیده نیست، بلکه پیش‌آمده است، مانند واژه‌ی «مست» در پایان و سرآغاز دو نیم‌بیت در صص ۶۲ و ۶۳.

کیارستمی با واحد قرار دادن نیم‌بیت به صورت سراسری، نیم‌بیت‌های زیبایی را که با نیم‌بیتِ پسین یا پیشین از نظر معنایی در ارتباط اند، نادیده گرفته است. در حالی که با آوردن آن‌ها به صورت بیت می‌توانست برخی از تصویری‌ترین و «با حال»ترین بیت‌های حافظ را بیاورد، مانند این:

خون شد

دل‌ام

به یاد تو،

هرگه که

در چمن—

بند

قبای

غنچه‌ی گل

می‌گشود

باد—

نیم‌بیت‌هایی در این مجموعه هست که از نظر معنایی وابسته به نیم‌بیتِ پسین یا پیشین اند و، در نتیجه، استقلالِ تصویری و معنایی ندارند و این جا پاد-رها هستند، مانند این‌ها: «گفت، ای عاشقِ دیرینه‌ی من خوابات هست؟»، «نمازِ نیم‌شبِی و دعایِ صبحدمی»، «رنج ما را که توان برد به یک گوشه‌ی چشم»، «می دو ساله و معشوقِ چارده ساله»، «از چنگِ من اش اخترِ بدمهر بدر برد». نیم‌بیت‌هایی هم هست که هیچ ارزشِ تصویری، حسّانی، و معنایی برای چنین مجموعه‌ای ندارند، مانند: «بویِ دلِ کبابِ من آفاق را گرف»، «ما زِ یاران چشمِ یاری داشتیم»، «آن شبِ قدری که گویند اهلِ خلوت امشب است». یکی-دو غلط

نوشتاری و متنی هم به چشم‌ام خورده است که گویا از چشم آقای خرمشاهی پنهان مانده است. ولی مهم نیست. بگذریم.

این «حافظ، به روایت کیارستمی» که بنا ست «مطلقاً مدرن» باشد، کم‌وبیش نمونه‌ای ست از فهم رایج در میان ما از «مدرنیّت»، که هر بر هم زدنِ نظم‌ی یا هر شلوغ‌کاری‌ای را کارِ نوآورانه‌ای و آفرینشِ هنرمندانه‌ای گمان می‌کند. این کار مرا به یادِ نمایشنامه‌هایی می‌اندازد که به نام «تئاترِ پوچی» در اوایلِ دهه‌ی پنجاه در ایران نوشته می‌شد و به صحنه می‌آمد. نویسندگانِ این نمایشنامه‌ها، که به تقلید از بکت و یونسکو و نویسندگانِ دیگری در این شیوه چیز می‌نوشتند، گمان می‌کردند که گفت‌وگوها، و در کل، داستانِ نمایش، هرچه بی‌ربط‌تر و بی‌سروته‌تر باشد، مدرن‌تر و نوآورانه‌تر است. در حالی که، وقتی نمایشنامه‌های بکت و یونسکو و دورنمات را می‌خواندیم و برخی را هم در همان سال‌ها، به همت مترجمان و کارگردانانِ ایرانی، بر صحنه می‌دیدیم، می‌دیدیم که چه منطقی و ساختارِ استواری بر آن پریشانگویی‌های ظاهری سوار است. آن برهم‌زدنِ زبان و ساختارِ رواییِ کلاسیک و رئالیست، در پیِ آفریدنِ زبان و ساختارِ رواییِ تازه‌ای ست درخورِ پیش (بدبینانه‌ی) تازه‌ای نسبت به انسان و جهان. یا تقلیدی که نقاشانِ ما از سبکِ آبستره‌کشیِ نقاشیِ مدرن می‌کردند چیزی از همین مایه بود. هنگامی که کارهایِ براک و کاندینسکی و استادانِ دیگر از این مشرب را می‌دید، در پشتِ رنگ‌بازی‌ها و رنگ‌پاشی‌هاشان یک دستِ قویِ استادانه را می‌توانستی ببینی که اگر بخواهد یک تابلو به سبکِ کلاسیک یا امپرسیونیست هم بکشد، از عهده برمی‌آید، اما در این سبک با منطقی یا فهمِ تازه‌ی دیگری با هنرِ نقاشیِ رو به رو می‌شود. در حالی که در کارِ بسیاری از آبستره‌کش‌هایِ ما ناتوانیِ دست و چشم و تقلیدگریِ محض و بی‌منطق را آشکارا می‌دید.

در این کار هم به نظر من ضعفِ اساسی در این است که کیارستمی، چنان که گفتم، مدرن بودن، به‌ویژه از نوعِ «مطلق» آن، را تنها به معنایِ شکستنِ قالب‌بندیِ سنتی می‌بیند نه بخشیدنِ منطقیِ زیباشناختیِ تازه با نگاهِ تازه در فضایِ آزادی‌ای که هنرمند در جهانِ مدرن به خود و کارِ خود بخشیده است. اگر در کارِ نیما باریک بنگریم، به عنوانِ یک مثالِ بزرگ، این آفرینشِ منطقیِ زیباشناختیِ تازه در فضایِ آزادیِ هنرمندانه را در کارِ شعر می‌توان دید، یعنی نظمِ تازه‌ای در آفرینشِ شاعرانه بر پایه‌ی منطقیِ تازه‌ای. هنرِ مدرن با شکستنِ قالب‌هایِ تکراریِ آفرینشِ سنتی، در حقیقت، کار را بر هنرمند دشوارتر می‌کند. زیرا از او چشم دارد که با آزاد کردنِ خود از قیدهایِ سنت و تکرار، منطقی و نظمِ تازه‌ای در ساختارِ تازه‌ای به آفرینشِ هنریِ خود ببخشد. کوتاه سخن این که، هر گونه شلوغ‌کاری را نمی‌توان نامِ هنرِ مدرن داد. بلکه هر برهم‌زدنی

می‌باید منطق و زبان تازه‌ای با خود بیاورد و از عهده‌ی بازگویی آن برآید. بنا بر این، با یک ایده‌ی ابتدایی و ناپروورده نمی‌باید با شتاب به سراغ کاری این‌چنین رفت که چشم‌داشت‌های بزرگ در پی دارد.

نشر این مقاله در مطبوعات داخلی و خارج کشور بی‌اجازه‌ی نویسنده روا نیست.