

هنر مقاومت

مصاحبه با

رفیق سعید سلطانپور

طالبی

با توجه به اینکه هنر مقاومت توانسته تا حدی وظیفه‌ی تاریخی خود را در دوره‌ی ستمشاهی انجام بدهد، دو سؤال مشخص دارم: اول اینکه هنر مقاومت از نظر شما به چه معنی است و دیگر اینکه، با توجه به معنی و هدف هنر مقاومت، این حرکت تا چه حد توانسته به هدفش برسد.

سلطانپور

طبیعی است که وقتی از هنر مقاومت حرف می‌زنیم، باید بدانیم چیزی در برابرش هست که باید مقاومت صورت بپذیرد. و ما برای اینکه مقاومت کنیم، باید آن چیز را بشناسیم. یعنی باید از نمودهایش به ماهیتش پی ببریم و باز از طریق شناخت حدی از ماهیت مجدداً به نمود مراجعه کنیم و مجدداً همینطور برگردیم تا شناختمان کامل بشود. در این ارتباط مفهوم هنر مقاومت در پویش خود عمیق‌تر و گسترده‌تر می‌شود. بنابراین هنر مقاومت از یک سطح نازل انعکاسات اعتراضی تا عمیق‌ترین اشکال سیاسی - اجتماعی خود، پیش می‌رود. وقتی در برابر چیزی مقاومت می‌شود، به نسبت اینکه آن چیز در میان توده‌ها چقدر شناخته شده باشد، هنر مقاومت هم می‌تواند به همان نسبت گسترش توده‌یی پیدا کند. یعنی هنر مقاومت به نسبت ادراک سیاسی - اجتماعی جامعه، و اگر عمیق‌تر بگویم، ادراک طبقاتی گسترش می‌یابد. اگر هنر مقاومت را تنها در درون خرده‌بورژوازی و روشنفکران انقلابی و حتی مارکسیست انقلابی که به دلیل شرایط کل اجتماع هنوز پایگاه توده‌یی کسب نکرده اند، ببینیم، این هنر مقاومت تنها در عصر خودش دارای مفهوم خواهد بود. چنین هنر مقاومتی را بعد از بحران‌های عظیم اجتماعی - چه پیروز بشوند و چه نشوند - دیگر نمی‌توان مطرح کرد. هنر مقاومت، از دیدگاه پرولتری، هنر مقاومتی عقب‌مانده و از دیدگاه خرده بورژوازی انقلابی، پربار و ارزنده است. از این نظر ابعاد علمی - هنری این هنر نمی‌تواند آن چیزی باشد که مارکسیست‌های انقلابی، حتی در آن دوره، انتظارش را داشتند. یعنی هنر مقاومت از این دیدگاه هنوز سامانی نپذیرفته. با این دیدگاه تنها جرقه‌هایی و سنگ‌پایه‌هایی می‌توانیم در هنر و ادبیات جستجو کنیم. وقتی می‌گویم هنر مقاومت در دوره‌ی ستمشاهی هنر مقاومت خرده بورژوایی بوده، هرگز به این

مفهوم نیست که عناصری از سوسیالیسم را در خود نداشته، اما حتی اگر عنصر سوسیالیستی در درون این هنر مقاومت دیده می‌شد، در رابطه با مسایل مبارزه‌ی طبقاتی نبوده بلکه مجرد عمل می‌کرد و به دلیل اینکه می‌خواهد با عناصر خرده‌بورژوازی زیستی ترکیب بشود، بعد واقعی و عملکرد واقعی خود را از دست می‌دهد و تضعیف می‌شود. و بدین ترتیب شاید بیشتر مورد پذیرش خرده بورژوازی قرار می‌گیرد، چون خرده بورژوازی این عنصر سوسیالیسم را در رابطه با مسایل طبقاتی دریافت نمی‌کند. اگر اینطور آنرا دریافت می‌کرد، طبیعتاً در چشم‌انداز خودش آنرا به نفع خود نمی‌دانست. با این حال داشتیم هنرمندانی را که سراپا مدافع تفکر خرده بورژوازی بودند، اما از هنری هم که عنصر سوسیالیستی داشت، دفاع می‌کردند. این به آن معنی نیست که از این عناصر دفاع می‌کردند، دارای ادراک سوسیالیستی بودند بلکه آنها سوسیالیسم را در حد دریافت طبقاتی و زیبایی‌شناسانه‌ی خودشان می‌فهمیدند. ما ناگزیریم برای اینکه بتوانیم ارتباط این مفاهیم را با خوانندگان توده‌یی تر مطرح کنیم، بیان خود را ساده‌تر کنیم. ما می‌دانیم که هنر مقاومت انقلاب مشروطیت می‌تواند برای جامعه‌ی ما، با ویژگی‌های این عصر، مطرح باشد. هنر مقاومت مشروطه را اگر از طریق شعر آن و شیوه‌ی نوشتاری آن (از جمله دهخدا ارزنده‌ترین چهره‌ی مقاومت آن دوران) و پوسترها، یا کاریکاتورهایی که از آن زمان در دست هست ارزیابی کنیم، می‌بینیم هنر مقاومت سخت توده‌یی و درعین حال دور از معیارهای تاریخی هنر و ادبیات توده‌ها بود. این بحران و این گسست از ارزش‌های کلاسیک هنر و ادبیات طبیعتاً در رابطه‌ی روابط فتودالی و شکل‌گیری جامعه‌ی بورژوازی تجاری ترکیبی با روابط فتودالی، میتواند تبیین شود. عناصر تندرویی هم در آن زمینه داشتیم که تجلی آرمانخواهی یک قشر معینی بودند مثل کسروی. با تمامی عظمتی که کارهایش دارد، در این زمینه برضد ارزش‌های تاریخی هنر هم قیام می‌کند، صرفاً به دلایل شیفتگی‌اش به مسایل روز و مسایل حاد سیاسی و ارزش‌های ویژه‌ی هنر و ادبیاتی که بتواند در توده‌ها نفوذ داشته باشد.

این ارزش‌ها را شما چگونه تعبیر می‌کنید؟

طالبی

سلطانپور

اینطور جمع‌بندی می‌کنیم که هنر مقاومت مشروطه از دیدگاه ارزش‌های تاریخی هنری توده‌های مردم، لازم، ضروری، تاریخی، اما کم‌بعد و سخت نازل است. در تبیین این موضوع باید گفت تمام هنرها ارزش‌های خود را در طی تاریخ از درون هنر توده‌یی کسب می‌کنند. چون توده‌های مردم منبع تجربیات عظیم و ارزش‌های هنری هستند، چون توده‌های مردم حتی شعر می‌گویند، نقاشی می‌کنند، تأثیر بازی می‌کنند. چون توده‌های مردم سایه‌بازی می‌کنند. یعنی سینما به شکل کاملاً خام و ابتداییش را تداعی می‌کنند. ما منبع عظیم هنر توده‌یی را خود توده‌های مردم می‌دانیم. اگر چه جمع‌بندی

اكتساب اين هنر به دلایل ویژه‌ی پایگاه اقتصادی به نیروهایی که از درون خرده بورژوازی بلند میشوند، بازگشت می‌کند. حتی هنر بورژوازی عناصر اولیه‌ی خودش را از هنر توده‌ها غارت می‌کند. ما باید با تحلیل علمی - هنری، تمام عناصر تاریخی هنر توده‌ها را لوٹ شده، دزدی شده، آرایش شده، تمام این لعاب‌ها، و زشتی‌های بورژوازی را از آن سلب کنیم و عناصر خالص آنرا که دست‌آویز روابط سرمایه‌دارانه شده، نجات بدهیم. و هم دوباره آنرا برگردانیم به درون توده‌ها.

طالبی شما مشخصاً از دهخدا نام بردید. دهخدا را در برخورد با هنر توده چگونه ارزیابی می‌کنید؟

سلطانپور دهخدا تمام ارزش‌های بیانی توده‌ها را از تاریخ گرفته و از زبان گرفته و به توده‌ها برگردانده است.

طالبی اگر ما بخواهیم به شکل مشخص‌تر و دقیق‌تر این بحث را ادامه بدهیم، لطفاً بگویید ادامه این حرکت را به چه شکلی تا به حال دیده اید؟

سلطانپور اگر بخواهیم فرود بیاییم روی چهره‌ها...

طالبی روی کارها حتی ...

سلطانپور روی کارها حتی، بحث به درازا می‌کشد. من چند نمونه می‌دهم برای تبیین فکری خودم. و اگر ما بخواهیم مقوله‌ی زبان دهخدا را دنبال کنیم باید ببینیم در ادبیات معاصر چه کسی این نقش را ایفا کرده و در چه ابعادی و با چه ارتباط توده‌یی، خواه ناخواه برمی‌گردیم به یک هنر خاص، مثل گزارش نویسی مثلاً ...

طالبی منظور من کلا و عمدتاً تجربه‌یست که در این مدت به دست آمده.

سلطانپور می‌خواهید ببینید چه کسانی حاصل این تجربه‌ها هستند؟

طالبی و یا اینکه این تجربه‌ها در ارتباط ارگانیک با جامعه به کجا رسیده.

سلطانپور ببینید من این تجربه را از زبان شروع نکردم تا بخواهم روی صرف زبان متمرکز شوم. طبیعی است اگر بخواهیم روی این مسایل متمرکز بشویم بحث به درازا می‌کشد. ما بلافاصله هدایت، جمالزاده و بزرگ علوی را داریم. و طبیعتاً اینها ادامه‌دهندگان همان زبان‌ها، همان ارزش‌ها و ترکیبات هستند. و حال این ارزش‌ها تا چه پایه به ویژگی هنری توده‌ها وفادار است، بیک نقد علمی - هنری احتیاج دارد.

طالبی آیا ما چنین منتقدینی نداریم؟

سلطانپور ما ناقدان جامع بسیار کم داریم. ناقدان ما باید جامع هنرها باشند. ناقدان ما باید روانشناسی توده‌ها را، روانشناسی هنر را، تاریخ هنر توده‌ها را، دقیقاً مطالعه کرده باشند و در واقع باید راهنمای هنرمند در جهت حرکت به سوی سوسیالیسم، به سوی هنر انقلابی و هنر توده‌ها باشند. و چون ما نمونه‌ی ارزشمندی نداریم، می‌توانیم از منتقدین بزرگ و شکوهمندی چون بلینسکی بهره بگیریم. و البته با حفظ تمام مواضع

انقلابی‌مان از لوکاج، پلخانف، استفاده کنیم. نظریات لنین هم درباره‌ی هنر و ادبیات قابل توجه است. و همینطور نظریات مائو در زمینه‌ی هنر و ادبیات و انقلاب فرهنگی. اگر چه مسایل انقلاب فرهنگی علامت سوآلی در جریان انقلاب چین و تداوم آن به جای گذاشت ولی در هر صورت بیان و بررسی آن جای مساله‌ی ویژه‌ی دارد و مخصوصا می‌تواند مورد راهنمای هنرمندان و ناقدین ما در این راه باشد.

عشقی

آقای سلطانیپور، هنر مقاومت مشروطیت را، و حتی به اشاره چگونگی ادامه‌ی آن را، بیشتر به صورت عام مطرح می‌کنید. و کمتر به موارد مشخص آن اشاره می‌کنید. مردم اما با این هنرها از طریق آثار خاصی برخوردار می‌کنند. برای آنکه ماهیت عام هنر مقاومت برای مردم بهتر روشن شود، اگر از طریق هنرهای خاص (شعر، تئاتر، قصه و ...) و هنرمندان خاص، این مسایل را بررسی کنید، مطلب گویاتر می‌شود. و کاستی‌ها و توانایی هنر مقاومت در پیشگاه مردم معرفی می‌شود.

سلطانیپور

من مشکوکم که توده‌ها هنر مقاومت را بشناسند. زیرا سیستم ستمشاهی نمی‌گذاشت هنرمندان وظایف تاریخی خود را انجام دهند. باید یکبار دیگر در درون انقلاب هنر مقاومت مشروطه معرفی بشود. و ارتباطش با هنر خفقان پهلوی تبیین شود و باز ارتباط هنر مقاومت آن دوره با هنر مقاومت دوران پس از قیام معلوم شود. بنابراین اگر امروز بخواهیم از هنر توده‌ها صحبت کنیم، ابتدا باید توده‌ها را با گذشته آشنا کنیم. ابتدا باید با تجدید نظر عظیمی در روابط هنری و ارزش‌های هنری انجام بدهیم. ابتدا باید زبان هنر را با توده‌ها مورد بازمینی قرار دهیم. و بیاییم عناصر بورژوازی و خرده‌بورژوازی هنر را - البته آن قسمت از عناصر خرده بورژوازی هنر که ایستا شده - از آثار هنری گذشته‌ی جامعه تفکیک کنیم، تا آن ارزش‌ها به آینده جاری بشود. در این صورت است که می‌توانیم رابطه با توده‌ها برقرار کنیم. بنابراین اگر ما بیاییم روی نسیم شمال توقف کنیم و یا روی آثار آخوندزاده، می‌بینیم که این آثار در دسترس توده‌ها نبوده و فراموش شده. شاید بعضی از ابیات، بعضی از شکل‌های کاریکاتوری، به صورت زبانی نقل شده باشد. ولی این جریان هرگز آگاهانه نبوده و از طرف هنرمندان کمکی در شناساندن آن نشده و امروز جادارد که این حرکت صورت بگیرد تا توده‌های مردم بدانند که ما راجع به چه چیز صحبت می‌کنیم. این حرکت باید بشود تا توده‌های مردم ما چشم‌اندازی از گذشته، حال و آینده در این زمینه داشته باشند.

عشقی

با عقیده‌ی شما موافقم. گفتید مشکوکم که هنر مقاومت ما با توده‌ها ارتباطی داشته باشد. بله. و اصلا درست تر است که صراحتا بگوییم هیچ ارتباطی نداشته. جز البته در بعضی زمینه‌ها. هنر مقاومت در بخش سینما، علی‌رغم تمام انحرافات خرده بورژوازی، با مردم تماس نزدیک داشته است. گفتید که هنر مقاومت پایگاه خرده بورژوازی داشته...

سلطانپور درست است. پایگاه اما نه خواستگاه، چون خاستگاهش می‌توانست سوسیالیستی هم باشد. ولی از پایگاه خرده بورژوازی بیان شده.

عشقی در این بیست و پنج سال اخیر به دلیل شرایط اختناق و سانسور، امکان ارتباط هنر مقاومت با مردم نبود و امکان تغذیه‌ی هنر از مسایل واقعی مردم وجود نداشته. هنر مقاومت چه در شکل و چه در محتوا، به هنر خلقی در مفهوم حقیقی خود نزدیک نشد. در این نزول هنری هنرمندان مارکسیست و دموکرات به یک اندازه سهم بودند. نمی‌گویم روی چهره‌ها و هنرهای خاص مکث کنیم، تا توده‌های کثیر آنها را بشناسند ولی برای هنرمندان ما، چه هنرمندان گذشته، و چه هنرمندانی که پس از قیام رشد می‌کنند، باید بازدید دقیقی از هنر مقاومت گذشته داشته باشیم. یعنی ما باید بینیم که اساسا این هنرها را باید دور ریخت یا عناصری از آنها را حفظ کرد. ما در تاریخ هنر دوره‌هایی را داریم که کل آن دوره‌ها از لحاظ تاریخی متروک می‌شوند. مثلا شعر در زمان قاجاریه. هنر مقاومت ۲۵ سال اخیر را مشخص تر معرفی کنید. چه قسمت‌هایی از آن را باید نگه‌داشت و چه قسمت‌هایی را باید دور ریخت و یا شاید اساسا همه را باید دور ریخت؟

سلطانپور من از مشروطیت و هنر مقاومت مشروطیت حرف زدم. دقیقا به این دلیل که به اینجا برسم. سعی میکنم سریع تر به این سوال برسم. دستاوردهای انقلاب مشروطیت دستخوش مطامع بورژوازی تجاری و همچنین فئودالیزم بازمانده در ترکیب محمدرضاشاهی قرار می‌گیرد. با تغییراتی که حتی در همان قانون اساسی نیم‌بند می‌دهند، می‌بینیم که مشروطه‌ی مشروعه بالاخره مهر خودش را بر قانون اساسی همان موقع زده بود. هنر و ادبیات هم در این رهگذر منزوی می‌شود و خفقان در آن حاکم می‌گردد. طبیعتا روند مبارزه‌ی طبقاتی ادامه داشته و اگر تضادها در برهه‌هایی از زمان کمتر عمل می‌کردند، ما نمی‌توانیم این را دلیل بر این بدانیم که در هنر و ادبیات هم این مبارزه تابع صرفا نمود تضادهای طبقاتی بوده بلکه قویتر از این نموده‌ها عمل می‌کرده یا بهتر بگویم به عنوان قویترین نمود، خودش را نشان می‌داد. برای مثال ما تحول ادبیات سوسیالیستی را داریم، اگر چه از نظر ارزش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی هنر در کادر ادبیات بورژوازی و یا خرده‌بورژوازی قرار می‌گیرد ولی با تمام قدرت این پوسته‌ها را می‌شکنند، از آن عبور می‌کند و اگر چه در درون یک سیستم مشخص توده‌یی و عام نمی‌تواند قرار بگیرد ولی در هر صورت آن پوسته‌ها را شکسته و بخشی از ارزش‌های آن هنر را حفظ می‌کند. نیما را از جامعه‌ی خودمان مثال بزنیم. می‌دانیم که خفقان و دیکتاتوری رضاشاه به دلیل جنگ جهانی که پیش آمد، به دلیل مبارزه‌ی خلقها، به ویژه مبارزه‌ی اردوگاه سوسیالیسم با فاشیسم، شرایطی در جهان پیش آورد که دیکتاتوری‌ها و حاکمیت‌های سیاسی طبیعتا در آن مقاطع نمی‌توانستند تمام حاکمیت ویژه و مطلق

خود را روی جامعه بگسترانند. در یک چنین فضایی ما می‌بینیم که نیروهای مترقی و انقلابی و حتی عناصر سوسیالیزم در درون جامعه به رشد و پویایی خود ادامه می‌دهند. جامعه‌ی ما از سال ۱۳۲۰ در واقع وارد یک چنین مرحله‌ی شد و ما می‌دانیم که فی‌المثل نمود سیاسی خود را در حزب توده پیدا کرد. حزب توده به عنوان یک حزب ضد فاشیستی بود، نه یک حزب سوسیالیستی، و دقیقاً می‌دانیم که در آن مقطع استالین محور مبارزات کمونیستی جهان را بر ضد فاشیسم سازماندهی می‌کرد. و در همین ارتباط بود که حزب توده در جامعه ما پا به میدان گذاشت. در آن شرایط اگر چه ما جزو کشورهای - ظاهراً - بی‌طرف بودیم ولی مجموعه‌ی عوامل اجتماعی کمک کرد که جامعه ما متمایل به متفقین عمل کند. در این ارتباط بود که طبیعتاً عناصر انقلابی و سوسیالیستی هنر و ادبیات هم شکوفا شد. و در این مقطع ما نیما را داشتیم و باز هدایت را داشتیم، و بزرگ علوی را که اینها در واقع چهره‌های درخشان انقلابی ادبیات مقاومت آن دوران بودند. البته هدایت آثارش با عناصر ویژه‌ی از زیبایی شناختی خرده بورژوازی بافته شده بود. ولی در مجموع فرهنگی که از خود به جا گذاشت یک فرهنگ مقاومت به نفع توده‌های مردم بود. ما نمی‌توانیم هدایت را به صرف داشتن کتابی مثل بوف کور که جامعه‌ی بورژوازی آن‌را علمش کرد و به عنوان قله ادراکات هنری مطرح کرد به آن تکیه کنیم و زیر سؤال قرار بدهیم. ما نمی‌توانیم هدایت را به عنوان هنرمندی که با معیارهای هنر خرده بورژوازی در یک سیستم مجرد و انتزاعی مسایل خودش را مطرح کرده، مهر باطل بزنیم. همانطور که گفتیم مجموعه‌ی آثار هدایت به نفع توده‌های مردم است. حتی آثاری مثل حاجی آقا که حاکمیت و ارتباطات حاکمیت و نهادهای اجتماعی را مطرح می‌کند در شرایط امروز هم از کتاب‌های ممنوعه بود. البته در پاره‌ی از آثار دیگرش با وجود اینکه ارزش‌های استاتیکی خودش را از یک نوع بینش متافیزیکی و مجرد از ماده کسب می‌کند ولی در عین حال بر ضد بینش متافیزیکی هم بر می‌خیزد. مثل افسانه‌ی آفرینش. با این حال هدایت جزء چهره‌های ادبیات مقاومت ماست در پایگاه خرده بورژوازی. و باید گفت که در آثار او عناصر سوسیالیزم ضعیف است.

عشقی

گفتید که تناقضی در کارهای هدایت وجود داشته. از سویی از نظر شکل بیان متأثر از زیبایی شناسی بورژوازی غربی بوده و در عین حال رویکرد به مسایل زحمتکشان داشته. این تضاد در آثار هدایت به سنتزی ختم می‌شود که در مجموع به نفع توده‌ها بوده این عقیده شماسست. من اما هدایت را به شکلی دیگر می‌بینم. هدایت به طبقه‌ی مرفه جامعه‌ی ایران تعلق داشته در نتیجه با غرب، و با فرهنگ غربی بورژوازی، تماس نزدیک داشته. یعنی مواد اولیه‌ی تفکر هنری خود را از غرب می‌گرفته. هدایت بشکل غالب معتقد به نوعی مادی‌گرایی نیهیلیستی ست. به این خاطر در چشم‌دید هدایت

هنرمندانی ارجح می‌یافتند، که بیانگر هنری انحطاط فرهنگی بورژوازی، چه آگاه و چه ناآگاه بوده‌اند. هدایت در آثارش به نفی متافیزیک می‌رسد. اما با نفی متافیزیک به اخلاق اجتماعی امیدبخشی نمی‌رسیده. و یا اینکه به مادی‌گرایی تاریخی در مفهوم عملی‌اش نزدیک نمی‌شده. هدایت حتی هنرمندانی را در ایران پاس می‌داشته، و از آنان متأثر می‌شده، که از جانب بورژوازی غربی، مهر تایید خورده بودند. البته بورژوازی غربی و جوهی از اندیشه‌ی آنان را تایید می‌کردند که از جنبه‌های بالنده‌ی برخوردار نبوده‌اند. مثل خیام. عصیان خیام بر علیه خام‌اندیشی قشری زمانه، که بوسیله‌ی قدرتمندان، انسان را برای دست‌یابی به سعادت، به جهان باقی حواله می‌دادند و از لذت‌های مادی این جهانی بر حذرشان می‌داشتند. این عصیان که در زمان خود بسیار مرفقی بود، در چشم‌دید منتقدین بورژوازی خیام یا اصلا مورد اعتنا قرار نمی‌گرفته، یا اینکه کمتر مورد اعتنا قرار می‌گرفته. بیشتر ناامیدی و یأس و زندگی اپیکوری و لذت طلبانه اشعار خیام، که در پوسته‌ی ظاهری اشعارش جریان داشته، مورد بررسی منتقدین بورژوا قرار می‌گرفته. هدایت هم بصورت غالب، این بخش از شخصیت خیام را مورد توجه قرار می‌داد. مجموعه‌ی آثار هدایت را به دو بخش می‌توان کرد. آثاری که نگرش فردی هدایت، و اصولاً "من" نویسنده را گزارش می‌داده مثل بوف کور و یا سه قطره خون و یا بن بست و ... این آثار در عین حال بورژوازی‌ترین اسلوب را در سری کارهای هدایت داشته، و نیز چون نگرش فردی نویسنده را بیان می‌کرده، از ملموس‌ترین و جاندارترین آثار او محسوب می‌شود. از سویی دیگر هدایت آثاری دارد که از نظر مضمون به مسایل زحمتکشان و مردم کوچه بازار نظر داشته. در این قبیل آثار گرچه هدایت در توصیف جزئیات زندگی، از جمله رفتارها و گویش‌ها، بظاهر زندگی را چنانکه بوده نشان می‌داد، اما دیدگاه نیهلیستی و واژه‌ی خود را به زندگی کاراکترهایش که در زندگی واقعی نمی‌توانسته‌اند چنین باشند تحمیل می‌کرده. فرجام زندگی زحمتکشان آثار هدایت جز بعضی از استثناها، مثلاً حاجی آقا که اشاره کردید، یا به مرگ ختم می‌شده یا به خودکشی و یا به چشم اندازی خاکستری از هستی. به اعتقاد من سمت و سوی که زحمتکشان در آثار هدایت دارند، نمایانگر شخصیت واقعی آنها نیست، بلکه این روح منزوی هدایت است که در کالبد زحمتکشان، هر چند که این کالبد بظاهر واقعی بنظر می‌رسد، جاری می‌شود. خلاصه کنم، به اعتقاد من، در آثار هدایت هنر مقاوم توده‌یی بسیار رنگ باخته و نامشخص است.

سلطانپور بخشی از صحبت‌های شما مورد نظر من هم هست. عنصر سوسیالیستی به شکل مشخصی در آثار هدایت وجود ندارد. عناصر توده‌یی به نفع زحمتکشان اما هست. چون وقتی به عنصر سوسیالیستی اشاره می‌کنیم دقیقاً به آرمان طبقه‌ی کارگر

می‌اندیشیم و این در آثار نیما دستکم مثلاً در وجه عامش در ناقوس حضور پیدا می‌کند، هدایت نه. اما اینکه بگوییم هدایت زحمتکشان را از دیدگاه خودش نگاه می‌کرد نمیتواند درست باشد. کم نیستند آثار هدایت که زندگی طبیعی زحمتکشان را تصویر می‌کردند. گویش زحمتکشان، کاراکترشان، اشیا مادی پیرامونشان در آثار زیادی از هدایت بدرستی متجلی و متبلور است. اما پایان‌بندی این آثار از همان دیدگاه خرده بورژوازی وازده و منزوی برخوردارند. البته این پایان‌بندی در همه جا مطلق نیستند. به این دلیل هدایت هم به اجتماع می‌پرداخت، هم به مجموع فرهنگ درونش از کودکی. تاتمامی تجلیات این فرهنگ در رشد فردی خودش و اینکه چطور باید با این زندگی کنار بیاید. هدایت از تناقض سرشار است. هدایت با خودکشی خود در واقع نهایت حرکت صادقانه خودش را نسبت به کل زیست اجتماعی فردی خودش مادیت بخشید. این سخن بدین معنا نیست که هر هنرمندی خودکشی کند صادق است، هرگز. ولی مجموعه‌ی محصولی که او از زیست خودش به نفع توده‌ها باقی گذاشت، دقیقاً بدین معناست که او دیگر نمی‌توانسته برای زحمتکشان و برای زندگی اجتماعی مفید باشد. سرانجام بورژوازی، و فرهنگ بورژوازی، در درون هدایت، هدایت را کشت، هدایت وجه اجتماعی خود را نکشت، وجه اجتماعی صادق هدایت حضور دارد. در واقع وجه غیر اجتماعی، روانپوشش و جنون آمیز هدایت او را به نفع وجه اجتماعی شخصیت هنریش، نابود کرد.

عنصر سوسیالیزم را در آثار نیما چگونه می‌بینید؟

طالبی

سلطانپور

در آثار نیما، عنصر سوسیالیزم موج می‌زند. نیما اولین هنرمند مارکسیست - لنینیست ایران است. در اشعار دوران اولیه زندگی هنری نیما که جوانی پرشور و پراستعداد بود، عناصر متافیزیکی وجود دارد. بعد از طریق برادرش لاربن {لادین} - که می‌دانیم از اعضای فعال حزب عدالت بود - با مارکسیسم - لنینیسم آشنا می‌شود. بعد از این به شدت عناصر متافیزیکی در آثارش رنگ می‌بازد. نیما فقط در فکر شکل نبود، بلکه برای مجموعه‌ی مفاهیم و ادراکات هنری - اجتماعی، ناگزیر به سوی چنین شکلی رانده شد. ما افزاشته را هم باید به عنوان هنرمندی خلقی نام ببریم. به ویژه در اشعار گیلکیش که به هیچ وجه قابل قیاس با هنرمندان مردم‌گرای دیگر مثل نسیم شمال نیست. چون او ارزش‌های هنری را در درون ارزش‌های اجتماعی و زبانی یافته و به نوعی دارای ساختمان هنری است. ما می‌بینیم که یک عکس‌العمل طبیعی در هنر مقاومت دوره‌ی خفقان پهلوی نسبت به هنر مقاومت مشروطیت پیش می‌آید. در این زمان دو عنصر مشخصاً عمل می‌کند: اول عنصر دیکتاتوری است. بویژه بعد از سال‌های ۳۲، این عنصر در راندن محتوای مرفقی به سمت قالب‌های مبهم نقش ایفا می‌کند. عنصر دوم تمایل هنرمند در فاصله‌گیری از سطح نازل هنر شعار دوران

مشروطیت است. این دو عنصر هنر و ادبیات را به جهتی می‌برند که فرم با محتوا در عین آنکه از یک دیدگاه همخوانی دارد از یک دیدگاه ناهمخوان است. عنصر سوسیالیسم باید به درون اشکال هنری توده‌ها واریز بشود. باید از زیبایی شناختی ویژه‌یی مورد تجربه‌ی هنرمند قرار بگیرد. در این صورت است که ما یک رابطه واقعی بین هنر و توده خواهیم دید. در غیر اینصورت هنر همان سرنوشتی را پیدا می‌کند که شعر نیما پیدا کرده بود. این به آن معنی نیست که در ارزش‌های تاریخی هنر نیما شک کنیم. بلکه اشعار نیما را ناقدین مارکسیست جامعه می‌باید مورد ارزیابی قرار دهند، تا عناصر سوسیالیستی شعرش به آینده واریز شود. و هنر و ادبیات خلقی ایران را آبیاری کند. در اینجا فقط یک انتقال ساده‌ی شکل و محتوای آثار نیما منظور نظر نیست. بلکه رهنمودی است برای شناخت تجلی آرمانی هنر توده‌یی. نیما هنرمندیست با خاستگاه سوسیالیستی. بررسی اشعار نیما می‌تواند بر نظریات بورژوازی، که منکر تبیین مسایل اجتماعی از طریق هنرمندان سیاسی ست، مهر باطل بزند.

ما در ایران هنرمندی با چشم اندازه‌های گسترده‌ی نیما نداریم. و یا کمتر داریم. نیما نماینده‌ی هنری اجتماعی و مبارز است. اما بدلیل درگیری با دو عارضه‌ی تحمیلی هنر و ادبیات (دیکتاتوری از سویی، مقاومت در مقابل هنر شعاری از سویی دیگر) نارسایی‌هایی دارد. منظور البته زبان نیما نیست. اما فضا سازی، نموده‌های هنری، شیفتگی بیش از حد به تصاویر پیچیده، باعث شد نیما رابطه‌ی توده‌یی برقرار نکند. اما نیما توانست توسط هنرمندان دیگر بدرون جامعه راه ببرد. شاعران مبارز اجتماعی به نیما رجعت می‌کردند. شعر آنها با نیما شروع نمی‌شد، ولی به نیما ختم می‌گردید. و این نشانه‌ی شکوه نیما در زمینه‌ی هنر مقاومت است. البته با ذکر این نکته که دیدگاه انتقادی نسبت به نیما می‌باید همواره حفظ شود.

عشقی شما برای هنر آفرینی خرده بورژوازی، و یا هنر مقاومتی که گرفتار پوسته‌ی تنگ خرده بورژوازی بوده، تا چه پایه اهمیت تاریخی قابل هستیید؟

سلطانپور هنر مقاومت در هاله‌یی از اشارات و تصاویر ویژه، صرفاً برای یک قلمرو روشنفکری قابل درک بوده. و از این طریق در درون روشنفکران، به عنوان پیشگامان مقاومت توده‌یی، تجلی پیدا می‌کند. مبارزات دانشجویان ایران از ترکیب هنر و ادبیات تفکیک ناپذیر بود. عنصر انقلابی‌گری خرده بورژوازی، از طریق ادبیات عمل کرده، و در جنبش دانشجویی نمود مادی پیدا می‌نمود. نیروهای مبارز ما عمدتاً از هنر و ادبیات شروع کردند زیرا که در چهارچوب سیستم پلیسی آثار کلاسیک مارکسیست - لنینیست وجود نداشت. در نتیجه نیروهای آگاه خرده بورژوازی اولین گام‌های خود را در عرصه‌ی هنر و ادبیات برمی‌داشتند. از این رو هنر مقاومت نقش مهمی در تاریخ ایفا کرده است. از سال ۱۳۲۰ به بعد، در یک دهه، آثار پایه‌یی مارکسیست - لنینیستی در

جامعه وجود داشت. ادبیات انقلابی جهان هم در عرصه‌ی فرهنگ ما حضور پیدا کردند. این آثار، پایه‌ی برای هنر مقاومت ما بوجود آوردند. و آنرا به آینده منتقل کردند، بدون اینکه خود این آثار پایه‌ی (یعنی ادبیات مارکسیستی) به همراه آن حرکت کند. در تاریخ هنر مقاومت، ما آثاری داشتیم که علیرغم آنکه از صراحت کافی برخوردار نبودند، که همین عدم صراحت در مواردی باعث انحراف می‌شد توانستند نقش اشاعه‌ی فرهنگ انقلابی و علمی را، بدرستی ایفا کنند. و تبلور مادی خود را در جنبش دانشجویی بدست بیاورند. بنابراین می‌بینیم که هنر مقاومت، با همه‌ی محدودیت‌هایی که داشته نقش ویژه‌ی تاریخی خود را ایفا کرده است.

چه محدودیت‌هایی؟ **عشقی**

سلطانپور کمبود عناصر زیستی. یعنی فقدان ترکیب ماده‌ی حاضر در زیست اجتماعی زحمتکشان، به ویژه کارگران، با عناصر ذهنی هنر توده‌ی تاریخی، خورشید، ستاره، رودخانه، و بطور کلی، عناصر طبیعت جایگزین تمام اشیاء و مواد حاضر در زیست اجتماعی زحمتکشان می‌شود. مثلاً از شخم، از مزرعه، از نوع کشت، از حضور روستاییان، در کل از عناصر واقعی در شعر اثری نیست. ما ساختمان ویژه‌ی حتی یک خیش را نمی‌شناختیم. نمی‌دانستیم که چطور بذر می‌پاشند. نمی‌دانستیم که کارگر کدام پیچ را می‌چرخاند. کدام روغن را برمی‌دارد. ما بی‌اطلاع بودیم. و هنوز هم بی‌اطلاع هستیم. در آن دوره اعتقاد هنرمندان ما به زحمتکشان، یک اعتقاد آرمانی و مجرد و تجربه نشده در عرصه‌ی عمل بود. بنابراین قادر نبودند در درون زندگی توده‌ها حضور پیدا کنند. هیچ چیز بیشتر از واقعیت زندگی توده‌ها، نمی‌تواند به رشد هنر و ادبیات انقلابی و سوسیالیستی، کمک کند. از این جهت هنرمندان ما که دچار خلاء بودند، بعد از جنبش انقلابی اخیر، دچار بحران شدند. بحران اخیر جامعه‌ی هنری، ریشه در مجرد اندیشی هنرمندان در گذشته دارد. حالا که تا حدودی انرژی‌ها آزاد شده، حالا که این انرژی‌های رها شده، می‌باید هنر و ادبیات توده‌ی ما را پایه‌ریزی کند، می‌بینیم که هیچ شناختی از زندگی توده‌ها نداریم. و تا وقتی که از این زندگی، همگام و همدوش با توده‌ها مطلع نشویم، از فرهنگ و هنر انقلابی و مرتبط با زندگی توده‌ها، در جامعه ما خبر و نشانی نخواهد بود. هنوز که هنوز است، حتی پس از قیام توده‌ها، ما می‌خواهیم آرمان توده‌ها را در لفافه‌ی تصاویر و سیستم‌بندی‌های هنری خرده بورژوازی دوران ویژه‌ی ستمشاهی بیچانیم. و این در حقیقت، که حرکتی بر ضد هنر هست، هنر را در خودش خواهد کشت. خاموشی شور درون هنرمندان، حالت پاسیو بودن نسبت به جنبش انقلابی و تداوم آن، واکنش‌های خود بخودی بی‌رمق، اشتیاق کسب دانش طبقاتی اما عدم حضور مادی در عرصه‌ی کشاکش‌های طبقاتی - باعث شده که اگر چه هنرمند در درون جامعه قدم برمی‌دارد، اما از درون با

جامعه پیوندی نداشته باشد. تا هنرمندان بصورت یک موج عظیم انقلابی در این جهت عمل نکنند، کوشش‌های فردی به پیروزی همسنگ پیروزی توده‌ها نخواهد رسید. این مشکل را هنرمندان باید مورد بررسی قرار بدهند. عوض اینکه به بی‌شعوری درون تن در دهند، به ضد این بی‌شعوری، با تکیه به توده‌ها عصیان کنند. بر علیه خاموشی شور درون بشورند. چون این خاموشی به معنای اعدام هنرمند در خودش است. و این خطر بصورت جدی جامعه‌ی هنری ما را فراگرفته است. البته از طرف دیگر امید عظیمی در مقابل ما ظاهر شده. هنر نیروهای جوان رها شده پس از قیام. ما امروز به آثار این هنرمندان توجه نمی‌کنیم. به انبوه آثاری که در درون غلیان سیاسی جنبش بوجود آمده، و پرتاب شده به درون جنبش سیاسی جامعه، بی‌توجهیم. هنرمندان رسمیت یافته‌ی جامعه، به دلیل شکست شور درون، به این آثار توجه نمی‌کنند. و این در حقیقت یک خیانت تاریخی از سوی هنرمندان رسمیت یافته جامعه‌ی ماست. وقتی آثار هنرمندان جوان بدست مسئولان هنری می‌افتد، نهایتاً فقط چاپ می‌شود. این مسئولان صرفاً از موضعی فرصت طلبانه، با چاپ آثار هنرمندان جوان می‌خواهند کمبودی را که خود نمی‌توانند پاسخ بدهند، پر کنند. این آثار اگر چه دارای ارزش‌های هنری نیست، اگر چه از دیدگاه تاریخی هنر توده‌ها قابل استفاده نیست، بدون نظر انتقادی فقط چاپ می‌شود. و از این‌طریق نه تنها هنر توده‌ها را اعتلا نمی‌دهد، بلکه هنری را به عنوان هنر توده‌ها معرفی می‌کند، که از ارزش‌های تاریخی هنر توده‌ی، از آرمان‌گرایی آینده و ترکیبش با عناصر تاریخی هنر بدور افتاده است. و بعد این‌طور وانمود می‌شود که گویا هنر سیاسی و اجتماعی همین‌هاست و مجدداً بحران هنر و انقلاب مشروطیت، البته نه در آن حد از نازل بودن، دامنگیر هنر و ادبیات امروز ایران خواهد شد. برای جلوگیری از بحران، هنرمندان ما باید خود را تجهیز کنند. این مسئله در کانون نویسندگان مطرح شد، و بعد به فراموشی سپرده شد. رسولان هنری می‌باید این مفهوم را که عام هم هست توضیح بدهند. باید این بحران را از دیدگاه‌های متفاوت مورد بررسی قرار بدهند. تا هنر و ادبیات که می‌خواهد پیش‌آهنگ خواستهای هنری و سیاسی توده‌ها بشود، ارزش‌های واقعی خودش را پیدا کند.

طالبی

شما در هنر مقاومت به عنصر سوسیالیستی اشاره کردید. آیا به اعتقاد شما حضور عنصر سوسیالیستی در هنر مقاومت به معنای سمت‌گیری سوسیالیستی هم هست یا نه؟ یعنی توجه به مفاهیم طبقاتی هم وجود دارد یا نه؟ و در همین جا بگویم که وقتی شما به عنصر سوسیالیستی در آثار نیما و افرشته اشاره می‌کنید، توضیح بدهید که عنصر سوسیالیستی در آثار این دو شاعر چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟

عناصر سوسیالیستی بدون چشم انداز بر عرصه‌ی مبارزه طبقاتی مفهومی ندارد. باید دید **سلطانپور**

که هنر تا چه حدی با زندگی زحمتکششان در ارتباطی ارگانیک مربوط می‌شود. عنصر سوسیالیسم حتی در آثار نیما، که در واقع دریای عناصر سوسیالیستی هست. بصورت مجرد و عام عمل می‌کند. پایگاه خاص خود را پیدا نمی‌کند. یعنی از عام به خاص و از خاص به عام بر نمی‌گردد. عنصر سوسیالیستی وقتی که در وجه مجرد خود باقی بماند، با سوسیالیسم تخیلی پهلوی می‌زند. اگر چه بعد از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، وقتی فرهنگ سوسیالیستی به هنر و ادبیات جهان راه پیدا می‌کند، و در نتیجه هنر و ادبیات ما هم از آن تغذیه می‌کند. نمی‌تواند عنصر سوسیالیستی ادبیات ما با سوسیالیسم تخیلی همسنگ باشد. ولی به هر حال وجوهی از آنرا حفظ می‌کند. به دلیل اینکه روی خاص پیاده نمی‌شود. البته این حرف را بصورت غالب می‌گویم. در مواردی هم نمونه‌هایی داریم که در وجوه خاص پیاده شده است. مثل شب پای نیما.

چه تفاوتی میان عناصر سوسیالیستی اشعار نیما و افراشته می‌بینید؟

طالبی

من روی اشعار افراشته مطالعات گسترده‌ای ندارم. پاره‌یی از آثارش را خواندم. و ترجمه پاره‌یی از آثار گیلکیش را از طریق رفقای گیلانی شنیدم. بنابراین نمی‌توانم اینطور که از نیما حرف می‌زنم، راجع به افراشته سخن بگویم. و چگونگی حضور عناصر سوسیالیستی را در آثار این شاعر ارزیابی کنم فقط بگویم که شعر افراشته با زندگی توده‌ها تماس بیشتری دارد اما از ارزش‌های ویژه‌ی هنری بی‌نصیب است. یا کمتر از ارزش‌های هنری برخوردار است. حتما این سوال پیش می‌آید که آیا ارزش‌های زیبایی شناختی بورژوازی یا خرده بورژوازی مورد نظر من است؟ مسلماً نه. من به عنصر توده‌یی شعر نیما می‌اندیشم. باز هم اشاره می‌کنم به شعر شب پای نیما.

سلطانپور

ضمن صحبت‌هایتان گفتید که هنر مقاومت ما به آن دستاوردهای پویایی که می‌باید برسد، نرسیده و گفتید این کمبود ناشی از عدم تجربه بوده. در صورتی که، همانطور که خودتان هم اشاره کردید، ما این تجربه را از آغاز مشروطیت شروع کردیم. این دو مسئله را چگونه از هم جدا می‌کنید؟ در یک دوره مشخص تاریخی خلاء می‌بینید، یا عدم تجربه، کدامیک؟

طالبی

هر دو. تجربه دوران مشروطیت، تجربه ماقبل خود را نداشته. مگر بصورت بسیار کلاسیک. از تجربه‌ی انتقال فرهنگ از طریق نسل پیش از خود محروم بوده. بنابراین هنر و ادبیات مشروطیت نمی‌تواند به تجربیات ملموس و همه‌جانبه‌یی در درون زندگی توده‌ها دست بزند. وقتی هم که می‌آید زندگی توده‌ها را منعکس کند، مثل دوربین عکاسی، نمی‌تواند یک سازمان هنری منسجم برای این مجموعه‌ی مادی در نظر بگیرد. یعنی غور در ارزش‌های تاریخی هنر توده‌ها نمی‌کند. جمع بندی از آن ندارد. خطوط ویژه آنرا نمی‌شناسد. همین مقدار تجربه هم که در هنر و ادبیات دوره مشروطیت شده، سیستم دیکتاتوری، بویژه دیکتاتوری محمدرضاشاهی، از انتقال آن به

سلطانپور

دوره‌های بعد جلوگیری کرده، و این باعث شده که هنر و ادبیات دوره خفقان، از گذشته خود ببرد. در نتیجه نتواند از هنر زحمتکشانی طی تاریخ درک درستی داشته باشد. روی این اصل می‌بینیم که در اینجا هم خلاء جدیدی ایجاد شده. البته از نظر درک عناصر انقلابی و سوسیالیستی قوی‌تر شده، روی پایگاه طبقاتی فرود آمده. اما التقاطی است. بخشی از زیبایی‌شناسی توده‌ی را، با ارزش‌های هنری بورژوازی و خرده‌بورژوازی ترکیب کرده. و این آشفتگی ایجاد کرده. خودش مانع خودش شده برای عبور بدرون‌توده‌های مردم. البته یک چیز یادمان نرود، و آنهم در صد بیسوادان در ایران است. این مسئله از دیدگاه دیگری می‌باید مورد بررسی قرار بگیرد. بی‌سوادی یک دیوار آهنین برای عدم ارتباط با توده‌های مردم می‌سازد.

عشقی

گفتید که در دوران مشروطیت هنرهایی بوده که جنبه‌ی سیاسی داشته اما فاقد ارزش‌های هنری بوده. این مقوله را بیشتر باز کنید. چه نوع اشکال هنری به اعتقاد شما می‌تواند مفاهیم سیاسی را بدرستی منتقل کند. ارزش ویژه این اشکال هنری کدام است؟ چون که گفتید منظورتان از ارزش‌های هنری، زیبایی‌های بورژوازی و یا خرده بورژوازی نیست. بخصوص این موضوع را در ارتباط با شعر نیما و افراشته بیشتر توضیح بدهید. چرا نیما به نسبت افراشته از توان هنری بیشتری برخوردار است؟

سلطانپور

گفتیم عنصر سوسیالیسم و آرمان‌خواهی سوسیالیسم در ترکیب با انقلابی‌گری خرده بورژوازی در اشعار نیما موج می‌زند. و گفتیم مجموعه‌ی بینش نیما یک مجموعه ترکیبی است. در آثار نیما زیبایی‌شناسی هنر تاریخی فئودالیسم، بورژوازی، خرده بورژوازی، و آرمان‌خواهی سوسیالیسم تلفیق شده اند. این چندگانگی مانع گسترش محتوای آثار نیما به درون توده‌ها می‌شود. در افراشته اما این مجموع بینش به نفع انقلابی‌گری برای آرمان توده کنار می‌آید. ولی به اندازه‌ی نیما از سطح نمی‌گذرد و به سطوح عالی هنری دست نمی‌یابد. چون عنصر سوسیالیسم در اشعارش ناگزیر است هماهنگی پیدا کند با عناصر تجربه شده‌ی هنری بورژوازی و خرده‌بورژوازی. که این عناصر هنری ریشه‌هایش را از هنر عوام گرفته. و هزار زرق و برق و آرایش به آن داده. این البته می‌باید دیگرست. ما باید عناصر هنری توده‌ها را که دستخوش تفنن بورژوازی و خرده بورژوازی شده از درون هنر بورژوازی نجات بدهیم. فرهنگ مثل اقتصاد عمل نمی‌کند. اقتصاد را انقلاب به تمامی کنار می‌زند، ولی فرهنگ را نه. و یا در آستانه‌ی انقلاب، و به آسانی نه. در درون فرهنگ عناصر هنر و ادبیات توده‌ها جاریست. اما سرمایه داری از آن به نفع خود بهره برداری می‌کند. در اینجا ما به منتقدین مارکسیست مترقی احتیاج داریم، تا فرهنگ و هنر توده‌ها را از چنگال بورژوازی ستمگر نجات بدهند. نیما از عناصر تاریخی هنر توده‌ها بسیار بیشتر از افراشته برخوردار بوده. اما پیچیدگی‌های صوری مانع انتقال این عناصر به آینده

عشقی

می شوند. اما سرانجام منتقدین مارکسیست نیما را به آینده جاری خواهند کرد، الان، هنوز که هنوز است. سد عظیمی مقابل عناصر سوسیالیستی هنر نیما، و اصولاً هنر مقاومت ایران، وجود دارد. این سد را منتقدین باید بشکنند. و باید ما را با این ارزش‌ها پیوند بدهند. این به معنای یک انتقال مکانیکی نیست. انتقال برای ترکیب است. انتقال برای درک سیستم‌بندی هنری، و آرمان و خواست زندگی زحمتکشان است.

می‌گویید برای آنکه هنر دارای ارزش‌های تاریخی هنر توده‌یی بشود، هنرمند می‌باید با مسایل زندگی زحمتکشان آشنا شود. اشکال هنری آنها را بردارد و از آرایش‌های بورژوازی یافته نجات بدهد. برای آنکه چگونگی آرایش اشکال هنری مردم بوسیله بورژوازی روشن شود، در این زمینه مثالی می‌زنم - سنت سیاه بازی در هنر نمایش، یکی از اشکال هنر مردمی ست. هنر خواص و یا هنر بورژوازی می‌آید این شکل را می‌گیرد، دگرگون می‌کند، به ضد خود تبدیل می‌کند، با مفاهیم بورژوازی تلفیق می‌کند، و بعد به میان توده‌ها می‌برد. و از این طریق مردم را فریب می‌دهد. پس یکی از انگاره‌هایی که در هنر مردمی می‌باید روی آن انگشت بگذاریم، گرفتن شکل‌های هنری مردمی، امتزاج آن با مفاهیم واقعی خلقی، و بردن آن میان توده‌هاست. در این صورت ارتباط هنر و توده بهتر امکان می‌پذیرد. با توجه به این انگاره، من فکر می‌کنم که افزاشته به هنر توده ای نزدیکتر است تا نیما. در حالیکه نیما بیک اعتبار بیشتر شاعر شاعران سیاسی ست تا شاعر مردم.

سلطانپور

این حرف درسته. ولی به معنای حضور ارزش‌های هنر توده‌یی در شعر افزاشته نیست.

در شعر افزاشته بشکلی خلابی هست. اشاره کنم به شعر:

ای شغال تن گنده خپله دیدی افتاد دمت لای تله

این شعر البته برای بیان مفاهیم سیاسی برد دارد. یک سلسله تصویرهای طنزآمیز در این شعر جریان پیدا می‌کند. اما در هر صورت این شعر با شعر پرولتاریایی، با شعر زحمتکشان متفاوت است. این شعر را مقایسه کنیم با شعری از نیما. مثلاً مانلی. در این شعر برخوردی هست میان صیاد، که تجلی زحمتکشان است، با پری دریایی که تجسم سوسیالیسم آرمانی نیماست. صیاد به پری دریایی می‌گوید: من اصلاً همیشه بدبختم. همیشه کار می‌کنم. هیچ چیز برای خوردن ندارم. تو از من می‌پرسی تن من سفیدتر است یا تن زن من؟ من چطور می‌توانم برایت توضیح بدهم، وقتی هیچ چیز برای مقایسه ندارم؟ بعد پری دریایی به او می‌گوید:

چرا دروغ می‌گویی. پس چرا وقتی با تمام عشقت زنت را در آغوش می‌گیری، می‌گویی تنت مثل مارماهی می‌ماند؟ پس چرا دیوارت را با گل سفید کوهی رنگ می‌کنی؟ پس چرا می‌گویی این یاسمنی که زنت کنار باغچه دیوارت کاشته، قشنگه. پری دریایی، با این سوسیالیسم آرمانی، عنصر امید را از زندگی توده‌ها کشف کرده،

بعد به توده‌ها یادآوری می‌کند. این موضوع در سرتاسر اشعار نیما موج می‌زند. اما در جاهایی، به دلیل ترکیب با عناصر زیبایی‌شناسی بورژوازی و خرده بورژوازی، مجموعه غیر قابل عبوری بدست می‌دهند. اشاره ما به دقت در زندگی توده، در بسیاری از اشعار نیماست. می‌دانیم که نیما مال شمال است. زندگی صیادان را می‌شناسد. در کلبه‌ی صیادان نشسته. پنجره صیادان را دیده. گل را کنار پنجره دیده. محال است ما در زندگی شهری خود بدون ارتباط با توده‌ها، بتوانیم این عناصر خلقی را در شعر منعکس کنیم. ما می‌گوییم خورشید زیباتر است یا نمی‌دانم ستاره‌ها. همیشه در وجه مجرد مسئله را بیان می‌کنیم. همیشه از طبیعت الهام می‌گیریم. طبیعتی که یا مطلقاً زیباست یا زشت. خورشید همیشه در شعر ما به عنوان وجهی از آرمان‌خواهی مطرح است. یعنی ما نمی‌توانیم عنصر سوسیالیسم را در خورشید، خورشیدی که خودش هست، ببینیم. یک مفهوم بجای خورشید می‌نشانیم. این خورشید دیگر خورشید مردم نیست. خورشید ماست. خورشید خفقانه. خورشید توده‌ها خورشیدی ست که در کویر می‌تابد. خورشید آنجا یک سلسله عملکرد دارد. باید عملکرد خورشید را در زندگی یک بلوچ تصویر کرد. ما قادر نیستیم. چون بلوچستان را از درون نمی‌شناسیم. زیرا سیستم دیکتاتوری مانع می‌شد. درخت باید خودش باشد در هنر و ادبیات. رودخانه، پرندگان باید خودشان باشند. ما در ادبیات پرندگان ویژه‌ی داریم. پرندگان که از طبیعت خود عاری می‌شوند. هنر و ادبیات می‌باید با عناصر زیستی توده‌ها، با یک ادراک هنری - تاریخی پیوند بخورد. اگر این مسئله ایجاد نشود، که باید بشود، در هنر و ادبیات تحولی همسنگ انقلاب صورت نمی‌پذیرد. به اشعار شاعران رسمیت یافته ما بعد از انقلاب نگاه بکنید، می‌بینیم عناصر همان عناصر هستند. ما باید مجموعه‌ی جدیدی از زندگی توده‌ها در ادبیات وارد کنیم.

از سخنان شما برمی‌آید که شما استعاره‌گرایی را به عنوان یک وجه از زیبایی‌شناسی رد می‌کنید وقتی می‌گویید درخت باید درخت باشد. اما...

عشقی

سلطانپور البته این حرف به معنای نفی استعاره‌گرایی در هنر نیست. توده‌ها هم در زندگی استعاره بکار می‌گیرند. اما استعاره‌گرایی در ادبیات ما در کادر تنگ انعکاسات خرده بورژوازی، در کم دانشی و عدم شناخت فرهنگ تاریخی، محصور بود. نیما هم استعاره بکار می‌برد. وقتی که مثلاً صیاد به زنش می‌گوید، تنت به مار ماهی می‌ماند. این یک نوع رجعت استعاری ست. صیاد در مار ماهی نوعی استعاره‌ی پاک عاشقانه می‌بیند. چون تورش خشن است، ساحل خشن است، قایقش خشن است، دریا خشن است، طوفان خشن است، در برابر تمام این خشونت‌ها یک مار ماهی وجود دارد که نرمی خودش را به صیاد منتقل می‌کند. بنا بر این استعاره‌ها در درون توده‌ها وسیعاً عمل می‌کنند. بدون استعاره اصلاً ماده در ذهن منعکس نمی‌شود.

عشقی

در داستان‌های محمود دولت‌آبادی، استعاره‌گرایی در شکل مردمی آن، فراوان دیده می‌شود...

سلطانپور

بیشتر این روابط در کار دولت‌آبادی حفظ می‌شود. پس منظور ما حذف استعاره نیست. بلکه درک استعاره زیست‌توده‌هاست. نزدیک شدن به بینش توده‌هاست، بدون آنکه تسلیم صرف آن بشویم. بدلیل اینکه این بینش از ادراک تاریخی مجموعه تجربه توده‌ها برخوردار نیست. استعاره‌گرایی را در وجه مردمی، می‌باید با مثال‌های فراوان همراه کرد، تا برای ما مشخص‌تر شود. مثلا چرا مردم چای را در استکان شیشه‌یی می‌نوشند؟ درست است که سرمایه‌داری این شیئی را می‌سازد، ولی تقاضا، زیبایی‌شناسی توده‌ها، تاریخ تحول اشیاء نقش پیدا می‌کند. اینها را باید از هنر و ادبیات بیرون کشید، همچنانکه از اقتصاد باید بیرون کشید. مردم توی استکان شیشه‌یی چای می‌نوشند، برای آنکه شیشه رنگ چای را نشان می‌دهد. برای آنکه رنگ چای همانند رنگ خورشید است. برای آنکه نور در زندگی مردم عمل می‌کند. چرا مردم می‌گویند پنجره‌ی رو به آفتاب؟ چرا زحمتکشان ما، برخلاف ادعای بورژوازی کثیف، که آنها را آلوده و کثیف می‌پندارد، تمیزترین آدم‌ها هستند. یک ملافه سفید را زن کارگر می‌شوید، و بعد تمیز روی مجموعه‌ی رختخواب‌هایش می‌کشد. اگر چه آن ملافه چند وصله دارد. امکان یک زیست زیبا و عادی را از توده‌ها گرفته اند، بعد متهمشان می‌کنند که زیبایی را درک نمی‌کنند. اگر بگذارند، زحمتکشان ما، زیباترین زندگی را می‌سازند. رنگ و لعاب بورژوازی تمام ارزشهای طبیعی ارتباط با طبیعت را از زیباشناسی توده‌ها سلب کرده است.

عشقی

زیبایی‌شناسی توده مردم، جنبه‌ی تزئینی ندارد. بلکه در زندگی تولیدی آنها نقش ایفا می‌کند. یکی از خوانندگان گیلکی، عاشورپور، ترانه‌یی می‌خواند بنام پاچ لیلی. این خواننده از طریق نگرش یک روستایی، زن زیبا را در پاچ لیلی سراغ می‌گیرد. پاچ را گیلانی‌ها به زنی می‌گویند که چاق و پر زور باشد. یعنی روستایی زنی را زیبا می‌بیند که کارآیی داشته باشد. در داستان‌های محمود دولت‌آبادی هم استعاره‌ها بدین گونه بکار گرفته می‌شوند.

سلطانپور

کاملا درست است. و در عین حال این صرفا به معنای زیبایی برای استفاده نیست. اصلا پای چاق در نظرش زیباست. پای لاغر مردنی برایش زیبایی ندارد مگر آنکه از درون محرومیت‌ها به چنین وضعی تن بدهد. اما اگر حق انتخاب داشته باشد، آن نوع زیبایی را انتخاب می‌کند، که در رابطه با زیست اجتماعی و تولید مادیش، در نظرش زیباست. این زیبایی‌ها باید مورد توجه هنر و ادبیات قرار بگیرد. مثلا در نظر زحمتکشان گلگونگی‌ی چهره، نشانه کار و حرکت است. صورت مهتابی زردنوب، که دختران بورژوازی و خرده بورژوازی خود را به این شکل می‌آرایند، و مانند به مرده‌ها

می‌شوند، گرچه یک سلسله جاذبه‌ی کاذب ایجاد می‌کند اما انحطاط زیبایی را بوسیله خرده بورژوازی اعلام می‌کند. و بینش زیبایی‌شناسی توده‌ها را از طریق وسایل ارتباط جمعی، به سمت چنین زیبایی‌های کاذبی سوق می‌دهد. و مردم را مسخ می‌کند. اما به هر حال این انحطاط زیبایی برای مدت محدودی قدرت دارد. و تا نهایت نمی‌تواند دید زیبایی‌شناسانه‌ی مردم را به انحراف بکشانند. دختران زحمتکش ما گلدوزی می‌کنند. پارچه را برمی‌دارند و با گل‌هایی که در منطقه می‌شناسند زینت می‌دهند. آیا این ادراک عمیق از زیبایی‌شناسی در وجه خامش نیست. قابل توجه است. اگر این مسئله را بررسی کنیم، که آیا حیاط‌خانه‌ی آن دختر گلدوز گل ندارد. تمام اشیاء و روابط روستا به ضد زیبایی طبیعی عمل کردند، تا او را بطرف یک زیبایی مصنوعی، که خاطره‌ی زیبایی طبیعی را در او زنده می‌کند، ببرند. اما اگر زندگی طبقاتی پایان پذیرد، و جامعه سوسیالیستی فرا برسد، و بعد جامعه سوسیالیستی به جامعه کمونیستی تبدیل شود، تمام ارزش‌های طبیعی به خودشان رجعت خواهند کرد. دیگر نگهداشتن گلدان توی اتاق لزومی نخواهد داشت. نگهداشتن گلدان توی اتاق به معنای نداشتن حیاط و باغچه است. خرده بورژوازی البته بشکل تحمیلی گل‌های باغچه را توی اتاق نگاه می‌دارد. برای آنکه لیاقت ندارد که در فضای آزاد حرکت کند. ولی توده‌ی مردم می‌توانند در محیطی که تمام طبیعت را حاضر کرده حضور داشته باشند. در جامعه کمونیستی همه چیز بصورت سالم به طبیعت خودش رجعت می‌کند. رفتن بطرف یک شاخه گل البته نشانه تجدید بهار هست. اما وقتی در خانه و در اطراف، کلا در همه جا، بهار حضور پیدا کند، جستجوی گل بی معنی ست. در اینجا جستجوی یک شاخه گل توسط زحمتکش، بدین معناست که گل به هنگام بهار در جای دیگری می‌شکفت، نه در خانه زحمتکش. می‌بینیم که در همه جا و همه چیز، حتی در سنت‌ها و اسطوره‌ها، مهر طبقاتی عمل می‌کند.

عشقی

در جو اختناق رژیم سابق، استعاره در هنر و ادبیات معمولاً در وجه تجریدیش بکار گرفته می‌شد. اما در عین حال هنرمندانی داشتیم چون محمود دولت‌آبادی، که از استعاره بدین صورت استفاده نمی‌کردند. چه شرایطی چهره‌هایی استثنایی چون محمود دولت‌آبادی را بوجود آورد. اگر چشم انداز سیاسی و اجتماعی گذشته ایران، هنر را دچار تجریداندیشی کرده بود، چه زمینه‌هایی امکان رشد هنرمندانی چون محمود دولت‌آبادی را فراهم آورد؟

سلطانپور اجازه بدهید این مسئله را در بررسی هنرمقاومت دهه‌ی پنجاه - در نشستی دیگر پاسخ بدهیم.