مقاله ها:
امیر کریمی حکاک
جروم گلیتون
فرزندان میلانی
حامد شهیدیان
حورا باواری
مایکل بیرد
آذر نفیسی
گزیده ها:
فتحالی آخوندزاده
عباس اقبال آشتیانی
فاتحه سیاح
عبد‌الحسین زریان کوب
نقد و بررسی کتاب:
حمید نفیسی
نیتی توحیدی
امیر کریمی حکاک

نقدادبی در ایران معاصر: فرضیه‌ها، فضاهای، و فرآوردها
نکته‌ای چند در بازخور کودکی تاریخ ادبی در ایران
از نگار تا نگارنده، از مکتب تا کتاب
دشواری های نگارش تاریخ زنان در ایران
تأثیرات در نقدهای روانشناسی و وابستگی در ایران
نقد معاصر دو زبان: مسئله بازگردان و ازگان
داستان بی پایان

«تریچا»
انتقال ادبی
وظایف انتقاد معاصر ایران
تعیین نقد ادبی
تاریخ نگاری ایستا
پازنگری در قلمرو جنسیت
ما و نظریه پردازان ادبی غرب

سلام دوازدهم، شماره ۱، زمستان ۱۳۷۲
بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به نیست رییس، مؤسس‌های است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش درباره مراتع فرهنگی و شناساندن جلودهای عالی هنر، ادب، تاریخ و تندید ایران، این بنیاد مشمول قوانین «معایین مالیاتی» ایلات متحده آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.
نقل مطالب ایران نامه به دکتر ماجد مجتهدی. برای تجدید جابه‌نامه با بخشی از هریک از مقالات موافقت کنین مجدل لازم است.
نامه‌ها به اینوان سرور مجله به نشان نیز بسته شود.

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۹۱۹۰-۷۵۱۷۵۷(۰۱)
آذر نفیسی

داستان بی پایان

قبل از این که پردازش به حرف های اصلی مایل مبا مثالی به فقط چهارچوب بحث که نکته‌ای را هم روشان کننی. ولی فکر می کنم ناچارم در ابتدا، و قبل از هر عیان، "موضوع" خودم را روشن کنم تا آنگاه بتوانیم مواضع دیگران را بشکافیم و به بحث بگذریم. چون اگر پیش‌آمیش دلیل انتخاب این مثال را توضیح ندهم امکان دارد در وظیفه اول پی ارتباط به نظر برسد. همه با کلمه "عوام الناس" و اصطلاح "تازه به دوران رسیده" آشناییم. فکر می کنم در میان جامعه روشن‌کردن‌ها هم تازه به دوران رسیده‌هایی داریم که می‌کوشند عوام زدگی خود را با بزرگان و زیری بپوشانند؛ و مناسبانه کنم نیستند عوام الناسی که تحت تأثیر این زیرها قرار می‌گیرند. درمیان روشن‌کردن جمعه اسم های بزرگ و بو طبیعت‌آن‌ها که تأثیر می‌کنند. اگر با اسم‌های دهن پرکنی مثل جویس و بکت شروع کنیم همه سرایا گوش می‌شوند؛ اگر با اسم‌های هگل و هایدگر و دریدا ادامه بدهیم همه یادداشت برمی‌دارند؛ و بالاخره اگر بگذم را هم چاشنی

* استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه علامه طباطبایی. آخرین اثر آذر نفیسی به نام آن دنیا، در زندگی در شهران منتشر خواهد شد.
بزنمیم دیگر همه را مرجع کرده ایم. هرچه مخاطب بی بنیاست تر، تاثیر که می گذاریم بیشتر. ولی اگر از اساسی قراردادی استفاده نکنیم، اگر از فریاد مراکزی یا جنایی مریسند نام بریم و به لویس کارول یا لورل و هاری دژ jogador بهبودم، کسی تحولی مان نمی گیرد، چون در میان عوامل الناس روش‌نفریکی توجه نه به بدعومی کرده یا وست و این تفکر که به همین زر و زور برده نمی‌آید. با عاهتش در حالی که را بجواد و بگذارند توهی دهان مان یا تپه همیشه بر پاییم. درحالی که خلاقیت و دانش مقدوهایی دگرگردن. به گفتگوی یکی از منتقدان که نظراتش را بسیار محترم می‌شمرده درست تر این که گوییم تماشایی نه تحت تأثیر لورل و هاری داده‌های و پای یا به حال کسی که وقت حرف زدن از تماشایی پای لورل و هاری دای برادران مارکس را پیش باشیم.

به همین دلیل است که حرف هایی را با امثال گادامار یا بارت شروع نمی‌گم، بلکه مشالی می‌آورم از داستان کردکان که در دهه هشتاد بالا اخسی سه سهئناتی آش می‌شنودند، داستانی در بارا به سه چپای است که هیچ‌گونه مادرخ را از دست داده بلکه باهم شاگردان قدرتی هم که مقدم آزارش می‌دهند مشکل دارد. قدرت‌های که مثل قدرت‌های همه جای دنیا تاب حصل هم شاگردی متفاوت را ندارند. پسرک که به ظاهر از پس قدرت‌ها برنمی آید بیشتر به عالم تختی پناده می‌برد؛ از جمله به کتابی. به این ترتیب، همره پسرک پای به سرزمین افسانه می‌گذاریم؛ و می‌بینیم هیولایی به نام "هیچ" دارد سرزمین افسانه را می‌خورد و از همیان به‌دنیا. هرچند که پسرکی هم سن و سال پسرک تپرمان ما قصد دارد به صاف هیولا برود و سرزمینش را نجات دهد. پسرک هرچه جلوتر می‌رود بیشتر درگیر سرزمین افسانه می‌شود و ما همراه پسرک یاد می‌گیرم که نا امید نشیم، چون نومیدیم ما به فتح "هیچ" می‌انجامد؛ و کشف می‌کنیم که نجات سرزمین افسانه تنها به دست خواندیده پر دل و جهادی ممکن می‌شود خواندیده یا که به سرزمین افسانه نامی جدید می‌دهد. در نهایت از سرزمین افسانه تلک خاکی بیش نمانده که پسرک تپرمان ما سرانجام نامی جدید و زندگی دیوانه‌ای به سرزمین افسانه می‌خشند.

در مرکز این داستان کودکان دنکه ای است که در نقد، بخصوص نقد معاصر، بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد: ارتباط خواندن‌های بی اثر. آیا خواندن می‌تواند راهی به درون اثر بیناید و با اثر یکی شود؟ آیا می‌تواند با یافتن (یا درحقیقت، خلق) نامی جدید برای اثر آن را دگرگون کند و در عین حال، جوهر اثر را حفظ کند؟ گرایش شخصی من به نقدی است که رابطه بین اثر و
داستان پی پایان

خواننده را ارتباطی خلاق و فتال می‌داند؛ گفتگویی که هرکم به آخربه‌آخر نمی‌رسد، داستانی پی پایان. منتقل صرفه مفتشر اثر نیست؛ منتقل صرفه معلم نویسنده‌یا خواننده نیست؛ لاقل به معنای متدوازی این ذ کله مفتشر یا معلم نیست. منتقل در ورته اول نویسندگی‌ای خلاق است نویسنده‌ای که مصالح اویله اش اغلب آثار هنری اند. منتقل فکره‌رایی را که از اعمال ساختار اثر بیرون می‌کشد به گونه‌ای خواننده ارائه می‌دهد. منتقل نیاز دارد بیان کند که راحت است مناسب ترین شیوه‌ی بیان را ییدن کند که که در نویسنده‌های مثل هنری و در نویسنده‌ی برای خواننده‌های می‌نویسند، حتی وقتی خوانندگی دلخواه مخاطب ذهنی است. بدون مخاطب گفتگویی رخ نمی‌دهد، درحالی که نکته اساسی چی گفتگوی ندارد. در حقيقة، این جنبه "دموکراتیک" نقد عست که به اعتقاد من، نقد را مدام بسط می‌دهد و دگرگون می‌کند؛ و، سهمی: به نقد توانایی کشف و شباهت می‌دهد، نه تنها در آثار هنری که در تمام حیطه‌های تکیه‌های تفکری دارد. از یاد نمیره که موضوع نقد ویسته مضمون نقد نیست، بلکه موضوع نقد می‌باشد، مثل موضوع هر آثار هنری، به کمک ساختارش باز شناخته می‌شود.

در اینجا هریم درب‌داری دیدگاهان فارسی است، و نقد به نظم می‌رسد موضعیتی مشابه موقعیت سرزمین‌های فارسیه و داریم. هیولاها به نام "هیچ"، مدت‌های می‌ود که دارد همه چیز را می‌بلند و نقد یا دمکراتیک چریکی انتقادی وجود ندارد. که بتواند نامی نوا نه در ایده‌نامان نوشند. در این باره است که در خواه مطالعه‌ای با شما درنیام بگذارم. نقی، پرای این که سوختنامها هم سر راه نشوند، باید قبلاً نکته را توضیح دهم. اول این که در اینجا عادت شده به درگوییتی تقی دیورای شنود. من چنین روشی را نمی‌پندارم، ترجیح می‌دهم حرف هیام را با واسطه‌ی درستیما با دیورای، بخوبید نویسنده، و هر حرف به همان معنای سر راست و آشکارش است. دوم این که آنچه را "اتکادارطلبی" منتقل نام گذرانم متافتانه به منتقل یا منتقلی مان گیرد نه محدود نمی‌شود؛ مسئله این امت که منتقلی متافت با مواضع متافت و در دوران‌های متافت گرفتار چنین مشکلی بوده اند و هنوز هم می‌باشد. این مشکل سال‌های مدت که در اعمال فرهنگ معاصر ما ریشه داشته و با موضوع‌گری‌این یا آن منتقل و با مراجعه به این یا آن مکتب انتقادی در فرانسه رشته کن

نی‌شود.
بلافاصله اضافه کنم که وقتی می‌گیرم جزین های چندین انتقادات ندارم
منظورم واقعاً "جزین" همان ادی. در دوران معاصر، بنی شک، منتقدان هنری
و ادبی داشته‌ایم (و داریم) که نقدگویی‌ها یافته‌اند و (و نیستند).
و نوشته‌هایی داشتیم (و داریم) که می‌توان به حق - زیر عنوان نصف "جدید" آورند. آن‌ها ناژوانی‌های (و نداریم) جزین های خلق انتقادات است (در زمینه‌های
هنرهای ادبی) که در گذشته با همیگر عرضه ای برای پدید آمدن نظریه‌هایی از
آن خود ما - نه وارداتمان - به وجود آورند. جزین هایی که بر فرهنگ
معاصرمان مسلط بوده اند (و سلطه، هستند) در اساس یک جزین بی‌شمار
نیست: اقتصادطلبی. وقتی هم که طرح تغییر خلاقیت به وجود می‌آید مشابه‌اند به
پیدا می‌کنیم نمی‌انجامد. اجراه دیده از کلیات به جزئیات ادبیات معاصر
فارسی بررسی. برای روشن کردن حریر به سه دورة مشخص و سه منتقد
شناخته شده می‌پردازیم.

دورة اول برای گردیده به اواست دهه سوم از قرن چهارده قرنی؛ بعد از
تاج کناری احمد شاه و قبل از قیام شیخ معهد‌خیابانی (درحالی که پیران از
مرزهای ما جنگ جهانی اول آغاز شده و انقلاب اکثریب روسیه رخ داده است).
در ماجراهای تجدید ادبی، این سال ها نویسنده های متعین‌دئید شرکت دارند، ولی
اصلی تیرن مقبول جدال قلمی تقصیر رفع است از سویی با ملکی‌الشعرای بهاری
سوزی دیگر. بحیث آرمان پور، دردل دوم از صبا نیما، ماجرا را به تفصیل
بازگر می‌کند. در مقاله ای که روز ۱۳ دی ۱۳۴۶ نوشته شده ( تحت عنوان
"مکتب سعیدی" نویسنده نمی‌پرسد: "این کلیات سعیدی" چیست که به سعید
صلی فارسی زبان‌شده است؟ (آریز، ۱۳۷۷، ۳۸-۴۳) و همین‌کانف است که
جنبالی برزگ پدید آید، تا به آن‌ها که حتی کار روزنامه به توئیف می‌کشد.
بخترا تقصیر رفع که در تجدید تبریز، نویسنده دنیال می‌کند و در سلسله
مقالاتی با عنوان "یک عصر ادبی" می‌گوید: "ما احتیاجاتی داریم که عصر
سعیدی نداشت"، می‌گوید: "پایین فرندان زمان خودمان بیشتری"؛ و بالاخره
می‌گوید:

فقیه روحتیانی می‌ساخت این عصر ادبی است. سعیدی، فردوسی، حافظ و هرکی دیگر از شعراء و
ابداعان نسایدیان این قیام را متحمل خواهد شد و چیزی آنها را خلاصی نخواهد داد.
نها محترفی دارندگان عصر ادبی است. این عصر ادبی، مکس آنها را تولید خواهد کرد.
کریستن‌گان علم و فن، شعر و ادب، حب و همکاری؛ در ساختار خواهد آورد و
داستان پی پایان

انقلاب سیاسی و اجتماعی‌را تکمیل و سهیل خواندن نمود. داورین است که علیا بیه، به جوانان مغضوب و مندیشد تاک چرا تبدیل به اشتباه، صحبت از سعید و حافظ و فردوسی تکنیک. بی ما معنی حیات را چرا دریافت. ..کامپوسات احتیاط و اضحیه‌ذن را از پیش چشمان ما پردازید ..(آرین پور، ۴۴۳-۴۶۶)

ملک الشعرای پهناور، در تویه، به دفاع بر می‌خیزد و می‌گوید: من مدیری هستم که هر اصل و قاعده‌ای که امروز تازه تر و مفیدتر به حال معمولی و اخلاق اجتماعی بوده باشد نشانی به‌دیده تانم آن را در کتاب مثنوی و بوستان سعید و در چنین "غزل‌های حافظ پیداکردی و به شما ارائه بدهم ..(آرین پور، ۴۶۶) ملک الشعرای پهناور در اولین مقاله مجله نوین‌داش، دانسته، می‌گوید: «یک تجربه آرام آرام و هنر نرمی را اصل می‌خواند خود ساختمه و هنوز جستار نمی‌کنم که این تجربه را تبیشه عمارت تاریخی پدران شاعر و نیاکان أدبی خود قرار دهیم.» (آرین پور، ۴۴۶)

دراین برخوردار عفای و چند نکته بسیار چالج دیده می‌شود. اول این که رفته، در حقیقت، اقتدار طلبی‌ای دارد را به سوال می‌کشد. اقتدار همه آن همیشه که قرن‌هاست تغییر فرهنگی ما را شکل می‌دهد. در نتیجه، حمله رفت کم می‌تواند آثار سعید را حافظ و بیشتر متوجه طرز تلقی که نسبتی درون از آگاهانه است. توجه دارید که به نوعی از "هیولای هیچ" حرف می‌زنند، و توجه دارید که به نوعی درصد پایین نشانی جدید است. دوم این که اگر چه امانند داورین امروز شده که برخوردار را ابتدا باید بپیام باید توجه داشت که پیامده بحث هنوز تازه و هنوز در جامعه روش‌گر یک مصطلح است. به ناحیه باید نتایج که بحث از اعمال جامعه بیروی می‌آید و اشاره به نیازهای واقعی جامعه یک روزه و یک روزه (در این روزه) دارد. مسائلی که طرفین مطرح می‌کنند به نظر من رست برای به‌خاره حساس‌های یا افکار درآمد یا افکار با شده باشد. چون در اساس برخوردهایی از همین دستاورد که در آثار نیما و جمال زاده و همایش هاتی برای حق ادبیات جدید می‌انجامد.

سوّم این که طرفین درباره موضوعی که اتخاذ می‌کنند به انتقاد کافی اطلاعات و دانش دارند. با این تفاوت که رفته با ذهنی "انقلابی" یک به موضوع می‌پردازد. جالب این که اگر چه رفته، در نهایت، شخصیتی "سیاسی" است تا به آنها که پس از شکست قیام خیابانی خودکشی می‌کنند وحقیق درباره ادبیات حرف می‌زنند مسئله‌اش واقعاً ادبیات است. (آرین پور، می‌پرداز، می‌دهد)
تلقی رفعت فارسی و ترکی و فرانسه می‌دانست و به هر سه زبان شعر می‌گفت. (آرین پور، ص373). توجه کنید که رفعت می‌گوید "آدیبات یک ملت آبی‌آبیدنی است. از ویکتور هرگوآن شاعر و نویسنده فرانسه" نقل می‌کند که: "قاطع ترین نتیجه مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است" و "در تحولات و تجدیدات مادی شرکت نمی‌کرد مگر با انقلاب‌های معنی"، و بالاخره "می‌گوید: "مسئله تجدید در ادبیات" را ما از سه نظر اساسی مورد تدقيق و مطالعه قرار می‌دهیم: از نظر: شکل زبان، اسلوب ... "صنعت ادبی" را طوری که عصر ما آن را تفسیر و تعبیر می‌کنند، اخذ و قبول نموده است لزوما به تعیینات را ضروری و واجب می‌شماریم" (آرین پور، ص451-452).

بين المللی "صنعت" [Art] را ضروری و واجب می‌شماریم (آرین پور، ص451-452).

می‌بینید که پیش از هفتاد سال از این سخنان می‌گذشت وی مطلب تازه‌ترین از حرف‌های بسیاری از سخنان نقد ادبی امروز است. با آن‌هیه، هرکوشش برای به سوال کشیدن و از میان برداشتن اقتدار طبیعی گذشته تبدیل می‌شود به شکل دادن به نوع دیگری از اقتدار. در حقیقت، طنز مرئی است که بینش جمعی را تغییر نمی‌دهد بلکه "موقع" مان را عوض می‌کند و هنوز هم عوض می‌کند. به همان سادگی که لباس عوض می‌کنیم.

اوجاز دهید نگاهی به نشان‌زایی به دو دیگری از تاریخ ادبیات معاصر: سال 1325، و "نخستین گنگره نوین‌دانگان ایران" که انجمن ایران و شرکت برگزار می‌کنند. به‌نظر می‌رسد یکی از خصائص اصلی این کنگره شرکت هم‌شخصی‌های است که، مسئولیت این سال در حیطه ادبیات نامی‌دارند؛ از خانلی، تطبیری، تا هنیه، تا نیما. به عنوان معترضه‌ی ای کتیبه اضافه کنیم که کافی است اشعاری را که به این کنگره عرضه می‌شود از نو بخوانیم با "متعلقی" بودن نیما را آشکارا بیانیم، نیما که به عنوان به علت گزارش شعر معاصر بیان به عنوان شاعری مازندرانی در کنگره شرکت می‌کنند. ذهنی‌ی بادرازی دارای کنگره شکل می‌گیرد به‌نظر می‌رسد ذهنی‌های بالا و راه‌حل در نقد هنری/ادبی بانی می‌ماند. یادآوری می‌کنیم که درباره ایپنولوژی صرف حرف‌های زن و منطوقم تا ذهنی‌های با ایپنولوژی نیست. در محض جهت هر ایپنولوژی ذهنی‌های منتفاکت می‌یابیم. مثال در حیطه مارکسیسم با طیف وسیعی روبه رویم؛ از ژدانف کرگته تا برشت، تا لواضفی آدورنو، و از مکتب فرانکفورت تا آلتوزرآدورنو، به عنوان نمونه، می‌گوییم که خود را به کافکا و تاسیوس نزدیکی می‌بینیم تا به گورکی یا، حتی، برشت. به همین دلیل است که زبان تازه‌ی ایپنولوژی و بینش تفاوت می‌کند؛ بنابراین در این جلسه حرف‌های ایپنولوژی نخواهیم زد.
بلکه صرف با بیشی می‌پردازند.

نکته که به‌شمارنده نمایندگی بینش‌های حاکم بر کنگره دکتر قانون سیا‌ح است و
طبقاً وقتی حرف‌ی انتخاب می‌کنیم درست این که به بیشتری پاسخ دهیم که به
ضحیک یا ضعیف ترین، اضافه کنید که برای خانم، سیا‌ح‌ای زیادی قائلم و
متعقدم در جهان‌جوی رونمایی به فقط و اصطلاح، درس‌خود را نخور خواندن که
در میان این همی بی‌صداقتی به نظر می‌رسد در آن چه می‌گویم و می‌نویسم به
تماس صادق است (هرچند که واژه "صداقت" از بس دستمالی شده کمی بیش
معناش را از دست داده). آن چه در کنگره پی‌روز بی‌شود، مشایخانه، جناب
جروم گرانت هر سیا‌ح می‌باشد نه انعطاف‌پذیری که به هر حال، با خشک
اساسی هر سیا‌ح نیست. محقق ای که در کنگره می‌خواند، "وظیفه انتقاد در
ادبیات" نام دارد و با همین نام در مجموعه مقالات و تقریبات آش چاپ می‌شود.
در ابتدا ببینم نقد را چگونه تعیین می‌کند:

وظیفه انتقاد تفکری یافتن طریق جدید تکامل و نمایندگان ملی و محسن یک اثر ادبی

به منظور اصلاح آن می‌باشد و همچنین تعیین موضوع هایی که باشد مورد نظر گیرد،
بدین معنی که تعیین مجموعه افکار و منظور اسکاره که باشد در هر هوا در ادبیات منفکس و
پیروی بیشتر از وظایف اساسی آن است. علامه بر این انتقاد در عین حال که ادبیات را از
نظر انسان‌شناسی و تشخیص موضوع و انسان‌شناسی می‌باشد همچنین اصول ایجاد آن را در شکل و
قابل ادبی تذکر می‌دهد (سیا‌ح(۲۴۵).

سیا‌ح آن گاه انواع نقدا برای آگاهی و نظراتی را بررسی می‌کند؛ منتقدین
دلخواهی بایبلنکسی و چرین‌شکسی اند. درباره چرین‌شکسی می‌گوید: "خواست
عظیم چرین‌شکسی این است که ای به تصویر واقعیت قائن نمی‌شد. از
هنرمند خواستار بود که زندگی را درست تشخیص بدهد و درباره آن درست
قضاوت نماید، به این ترتیب عالی ترین شکل رالی‌سم عباتر از این است که
تصویر واقعی با افکار مهرقی‌تری توأم باشد. "(سیا‌ح(۲۴۵) در ادامه توضیح
می‌دهد که "حکومه انتقاد در ادبیات تأثیر می‌نماید، و چطور ادبیات را هدایت
می‌کند". می‌گوید: "مرتقی ترین ادبیات معاصر، بیش از ادبیات شوری". خود
را پیروی اصول "رالی‌سم سوسیالیستی" می‌داند. "زیرا رالی‌سم سوسیالیستی مرحله
نورین تکنیک رالی‌سم مدتی نوزدهم اروپاست که در آثار نویس ادبیات جهان مانند
گوته، بالزرک، فلوید، دیکنز، تولستوی، داستایووسکی و دیگران، به طرز
این حرف‌ها به نیاز از هر توضیح اضافی بسیاری از مسائل را روشن می‌کنند. از هنر جاست که فهمید اقدام طلبی نتیجه شکل می‌گیرد. منظور از اقدام طلبی چیست؟ "اقتدار" را در این جا ممکن است autorité و فرانسه به کار می‌برم. طرز تلقی خاصی که در نظریات سیاست به صورت ترین شکل دیده می‌شود: از بین همین مکاتب یک مکتبر واقع گرایی. و از بین تمامی تعاریف این مکتبر تنها یک تعریف که اتفاقی است تاریک نظر ترین و پرچمدارترین نیاز هست. در حالی که اگر مکتبر واقع گرایی را در تاریک ادبیات دنبال کنیم می‌بینیم که برای خودش پدر مادری دارد، و شجره‌نامهای و تحولاتی از نقطة صعوبی شروع می‌شود و درطول زمان، به صورت های مختلفی متغیر و درگیر می‌شود. مستنداتی که تنها دیوانی می‌کند، مثل بسیاری از مکتب‌های دیکتر، زیر بوده و باید کمی تنش یا تاثیر صرف برای توجه و، البته، تحلیل عقایدی سیاسی به کار گرفته می‌شود. نتیجه ذهنی کنی تبلیل و تأمین تعریف.

تاریخ را هم از پایان نوشته: ۱۳۱۵. توجه کنید که این سخنان بعد از شکل گرایی و تکامل مکتبر واقع گرایی ایرانی می‌شود؛ بعد از فلسفه و توریزمی به بعد از جریان‌هایی به خصوص بعد از هنری بیشتر و دررنگی به نتایجی دیگر رسیده: این که واقعیت اساساً به طور کامل و درست قابل شناخت نیست; و این که واقعیت حتمی در بهترین شرایط، به‌می‌امت و چند سویه.
واضحیت، به‌گفته چیمی، "صدال" آست که یک طرف شنقبش آهدی خوشیخت دارد و طرف دیگرش نشاق آهدی بدخت. به همین دلیل، برخورد ما و برداشت ما از واقعیت است که بیشنترین اهمیت را دارد. در این جا فرد و به‌خصوص، وجدان فردی اهمیت می‌یابد؛ چون هر فرد خود را در رو به برداشت خانی متفاوت و در نتیجه، واقعیت هانی متفاوت می‌بیند. پس باید شخصاً فکر کند و مستقیماً تصمیم بگیرد. ولی نقد اقتدار طلب نه فقط به دنیال داوری است که مگیکون باید "درست" قضاوت کرد. "درست" از دیدگاه کی؟ چه کسی تصمیم می‌گیرد که قضاوت شما "درست" است؟ و تنها قضاوت نهایی است؟ اگر از هریک از ما درباره منظوره ای پرسند که از پنجره ای بالاتشاقمی بیپیه، گرچه در آن لحظه همه در اتاق واحده جمع شده ایم، طبیعی است که تصویرهای متفاوتی ارائه بدهیم، چه رشد به آن هانیه که همین منظوره را از اتاق‌های دیگری می‌بینند. واقع کرایتی سیت‌بی با اقتدارطلبی می‌آمیزد. واقع کرایتی در اساس بناداشته عینی به‌اشد؛ انسوس که ما اعتبار جوئی و اقتدارطلبی خود را به آن اضافه می‌کنیم، واقع کرایتی صدممی یا کارگری با انقلابی یا، دننباختی، سوسپلیستیستی، وی لیا تناقض را نمی‌بیند. از یاد بیپیه که واقعیت به‌طرف است، و بی نیاز از هر صفاتی به این ترتیب، وقتی صادقیم که می‌پنیریم خواسته یا ناخواسته "من" منحصر به فرد خود را به واقعیت اضافه می‌کنیم؛ وقتی صادقیم که می‌پنیریم حتی ساختار آثار هنری را هم این "من" است که می‌بیند؛ وقتی صادقیم که می‌پنیریم واقعیت نه واقعیت مطلق که صرفاً واقعیت "من" است. ولی با مقایسه حتی همان دو نمونه می‌بینید که چگونه لحن ند دعوض می‌شورد. توجه کنید که منظور سلیم و مصالحه جوئی نیست. رفته‌هم لحن قاطع و محکم داشت: با این همه برای ادبیات، به عون آن مقوله آست مستقل، اختراهم نملاه بود. و از یاد نپیه که در ضمن، تنها هم نبود در برآورش دیدگاه‌های دیگری وجود داشتند که وادارش می‌کردند به ناجار درصدد که فکرها باقی مانند. با سیاه گفتگوی یک طرفن می‌شورد، و به سمت لحن اقتدار طلب می‌روید که پیش‌پراکنی نشکش آن‌اده است. بین‌بیند کلمات و مفاهیم را چگونه به کار می‌گیرد؟ آنچه موافق دیدگاه ماست تشخیص و قضاوت "درست" به حساب می‌آید، به‌خصوص که اقتدار ایدئولوژی را پشت‌پرده دارد. از سویی دیدگاهی داریم که "درست" است و "مشرفی ترین" است، و درنتیجه، وظیفه "هدایت" ادبیات‌ها به‌طرف را به‌معنای دارد؛ ازسویی دیگر با کوشش هانی رو به رویم که "کهن" و
جلف "انده، و ادبيات را "ملوک" می کنند. با ادبيات و با مکاتب ادبی همان بخورود تنبیه و تشیق مبتدای در دخانواه ها و مدرسی ها می شود؛ همه مکاتب
"منحص" انده، چون تنها یک مکتب است که تمامی خصائص وابه انسانی را در خود جمع دارد.
برخوردهایی از این دست ارتباطی به تفکر با تختین ندارند. یک دیدگاه
می‌تواند را به دایگر دیدگاه‌ها و یک شکل را به اشکال دیگر تحلیل می کنند؛
نتیجه این که عوامل بیگانه با ادبيات و عناصر غیر ادبي مثل بختک روح
ادبيات می‌فتدند. تحقیق ندارد اگر در چندین احوازی مرزهای ادبيات تبدیل به
بیابانی خشک و باخر شود، و کم‌کم از میان برود. حرف‌های رفه‌ریز به حرف
هایی ستایح می‌افزارند؛ و حرف‌های ستایح در تنوال زمان به ناحیه جرم‌گرای
می‌شوند. از وقتی پشت‌می‌کنیم به انعطاف‌پذیری نیروی تختین را هم از کف
می‌دهیم. با تختین یکسره تمر می‌گیریم; نتیجه هم همچنان که گفتم؛ ذهن‌شناختی تبیل و
ضد تفکر است. خیال‌بخشی جایگزین تختین می‌شود، در حالی که خیال‌بخشی
کوشرشی منفسل است، و برجار از واقعیتی تختین، به عکس، فتال است؛ به
مصاف واقعیت می‌روند؛ اشک‌دار می‌کنند و افشاگری می‌کنند و برمال می‌کنند.
به نظرم می‌آید که آدم باید تختین خطرات از زنده شد، به نگاه‌شدن از این
که با آن‌ها صادق نیست قادر هم نیست موقت دیگر را می‌گذارد. چون
به سادگی، افتادار طلبه جرم‌گرایانی می‌شود که صرفاً از پی‌نزه‌های از پیش
پیش‌یده می‌روند.
رفعت می‌گوید از آنجا که دنیای دگرگون شده باشد، شیوه‌های بیانی
معمول مان را عوض کنیم؛ ولی ستایح می‌گوید طالب یک دنیا و یک شیوه بیان
است. دنیا را ساکن می‌بیند، و شیوه بیان را ثابت می‌خواهد. به این ترتیب، و
همچنان که گفتم، عناصر غیر ادبی پیوند ادبيات را منتفی می‌کنند، داوری ما
درباره اثر دیگر برآرها موضوع سبای زده می‌تواند اقتدار طلب است. درنتیجه
بی‌توجهی به‌هم‌بینی از تختین و تفکر بشنوی از زندگی فرهنگی ما حذف می‌شود.
هر اثر ادبی، در بهترین حالات، تقلیل می‌یابد، به بخش کوچکی از اثر بخش
شکل تخریب می‌شود و به بیان درنیامده اش، بعنی مضمون. از یاد می‌بریم که
مضامین اکثر هنری مواد خام این آگاهان اند؛ از یاد می‌بریم که مضمون
معادل درون‌مانند نیست. و بلافاصله با معنی علوم الناس روشن‌نفری رو به رو
مسویم. به عنوان مثال، برای نقد حافظ یا پروست نداریم؛ می‌توانیم درباره حافظ یا پروست
باشناشی حافظ‌یا بازخوانی پروست نداریم؛ می‌توانیم درباره حافظ یا پروست
داستان بی پایان

کم بهانه یا اصلاً هیچ ندایی ولی به قضاوت شان بنشینم؛ کافی است تصمیم بگیرم، موضوع حانظ یا موضوع پرورست چیست، کافی است مذاهبی شان مطابق با "موضوع" از پیش تعبیر شده باشدند؛ در اینصورت هرumdان خوب و وزرگی اند. به خود نیست که از این چا به بعد عوامل الناس روشنفکری، خودداگاهی‌ای ناخود آمده، دو دستی می‌چسبد به "تشخیص درست" و "قضاوت درست".

تکرار می‌کنم که قصد ندارم بالاخxz درباره ایندولوزی مارکسیسم، سخن بگویم. ولی ناچار بودم توضیح دهم اقتصاد طالبی نقد ادبی/هنری ما، چگونه شکلی می‌گیرد؟ و ناچار بودم توضیح دهم چگونه اقتصاد طالبی کنسته (به علیه نام هائی جدید) باز بر جامعه روشنفکران حاکم می‌شود. بکار بردن اقتصاد نام هائی معتنی داوری خواننده ها را آسان می‌کند؛ گویی تنها به اعتبار نام هائی معتنی است که می توانیم داوری کنیم. می‌توانیم به اعتبار نام هائی معتنی، می‌توانیم به اعتبار نام هائی معتنی به دردسر مشغول، ممکن است بعد معرفی کنیم: دیگر نیازی به فکر نداریم. در عوض معرفی نام های بزرگیم (و، البته، تشخیص های "درست"). هیچ توهیه کرده ایم که چه زود و چه به راحتی مجازس منتقلوتنی می‌شوم که خوب نقل قول می‌آورند؛ منتقلوتنی که قادتان به اعتبار و با اعتبار نام ها معرفی می‌کنند: منتقلوتنی که در این سالها از نام های بارت و دردیا مثل اسلحة گرم استفاده کرده‌اند. مهم‌ترین دنیای خواننده نقدی از این دست به یاد مشق های دوران دانش آموختی می‌گویم، به باذ همه اشماری که از بر کردیم بدون آن که پیشیم، و بدون آن که جرئت کنیم درباره شان کلامی به زبان بیاوریم. رفته دل به دیما زدن، و "عصبان" می‌کند. آن هایی که به اعتبار سعدی و حافظ حرف می‌زنند و پشت اقتصاد این نام‌ها رو پنجم می‌کنند با تهیه رفت و ره رو می‌شوند. به نظر می‌رسد دیگر نمی‌توان به اعتبار این نام‌ها به دانش‌را پنی‌مان نه‌که داشتیم؛ با این‌همه، "عصبان" رفته عیب به نظر می‌آید. چون ستایش نشان ده‌نمی‌کند، "عصبان" جواب عیب به نظر می‌دهد. پس از کنسته سال‌ها امروز هما معرفی نام‌ها هلک و هایدگر، که تشخیص‌رسی، این طلبایم. گویی این تکش در اساس ده‌هشتین سال لانه کرده‌دفکه تکریم عوامل الناس روشنفکران تنبیه محسوس اهمیت دارد. در حالی که محفظات نه می‌تواند با کنسته به مقابله بی‌پدراند و نه می‌تواند زمان حال را بی‌پایانند - همان وظیفه ای که می‌بینیم آدم‌های هستی، مثل نیما و هدایت به عهدی به می‌گیرند. نیما نه فقط با مضمونی یا موضوعی که با ساختار ادبیات کنسته به کشفک
که برداشت خوانندگانها را هم از اشعار (گفته‌ای معاصر) درک می‌کنند.
و وقتی به اقتدار نامه‌ها بناء می‌پردازند برقرار کردند گفتگو را با اثر از دست می‌دهند؛ و ارتباط دوجانبه و خلاق خوانندگان/نویسنده‌ها از میان برهم‌داری، دیگر نه با دهند بز و پنیرا که به مجموعه‌ای از پیش فرض ها و احکام با اثر رو به رو می‌شود. کودکی که به اجبار و به زور مشق حروف را از می‌کند هر چند که، به هر حالان، زبان می‌آموزد دیگر رابطه خلاقی با زبان ندارد. بی‌هیچ انسی و الفتی است، و به هیچ اعتقاد به نمی‌رسد. در انتظار برگز تری است، معلم یا نویسنده‌ی منتقد که به کمک اقتدار نامی به او یا بکار چگونه باید فکر کند. کودکی که به عکس، دربروی با حروف و کلمات آزاد است با زبان اختم می‌شود؛ می‌تواند با ادبیات به درستی داشته باشد؛ می‌تواند گره‌کننده کتابهایی ناشناخته کشف کند، و به خاطر دنبال‌های جدیدی دست بزند. کافی است بهداشتی به کتاب و نشریات عوام الناس روشنفکری تا دریایی احترام به ادبیات چقدر با ما بیگانه شده است. همه حکم می‌دهند؛ ولی بدون رعایت اصول اولیه نقد، درباره پروست و جوئیس و ثبایت حرف‌های دهم پرکن می‌زنیم، ولی به استناد ترجمه‌های نقش و غلت. یا نقده‌نی‌ی "گونه‌های" قلمی می‌کنیم، البته با مراجعه به فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی معین یا به اعتبار. و در همه این حوالات، اقتدار نام‌های پر طبیر و مثل "آنسى نهی" شبیده بناها نه فقط تماشاگران که حتی خود شبیده‌بازها را هم سمحور می‌کنند. به کمک اقتدار طلیی همه چیز پیکران می‌نماید. کارهای این شناسانهای همه منتقدین یک ادعا داشته‌اند؛ روحش‌ها همه یک شکل ان‌دچشم همه یک رنگ ان‌د (منتقدینی که تک‌ها هانی متفاوت دارند، بی‌هیچ عوامل نیستند).

با این حال، آز یاد نیست که همه چیز منفی نیست. استنادی هم داریم. برای سومین دوره و سومین "منتقد" می‌روم به سراز نیما. عنوان منتقد را در گوشه می‌آورم، چون نیما را طبعا با آشناش می‌شناسیم. ولی از آنجا که به راستی بی‌بیانگزار مکتبی ادبی است و مدام در حال غور و تفخیص درگویش کنار نامه‌ها و یادداشته هایی با بیشتر نرو به رون می‌شوند. فکر می‌کنم نیما، بیش از هر منتقدی، به تفکر اقتدار می‌پردازد یعنی اقتدار فلاحتی که ضربه هر نوع اقتدار طلیبه است.نه فقط به شعر که فارسی نامی نو می‌دهد که در صدد است برای کل گستره ادبیات فارسی نامی نو بیاید. می‌گوید: "من ویران کننده و سازنده ام"
(نیما، ۴۱۲). حرف هایی درباره نیما، در حقیقت، در چهارچوب این دو خصوصی به ظاهر متناقض می‌آید. نیما را بیشتر به این دلیل تحسین می‌کنیم که بنابراین در اساس محکم، شعر کهن را فرو کوبیده. ولی ویرانگری نیما هرگز به مننای بیسواگی یا، نازگاهی درباره گذشته نیوی. می‌گوییم: "فقط یک چیز هست، کسی که قدرت را خوب بپفمد، جدید را حتماً می‌فهمد یا متمایل است که بپفمد." (نیما، ۱۱۰). کسی می‌تواند گذشته‌‌ای را دگرگون کند که با گذشته گفتگو و به‌دنا دارد؛ کسی می‌تواند با گذشته گفتگو برقرار کند که هم زبان گذشته را در می‌یابد و سرم‌تر، حرف‌های هم دارد به گذشته بزنده. نیما می‌گوید: "فکر می‌زайд، انا "کلمه" زانیده‌های نمی‌شود. مگر با فکر. شعر‌آمیزی که فکری ندارند، تلفیقات تازّه هم ندارند. اما آن هنیه که نظایی و حافظ اند بر عکس" (نیما، ۱۱۵). به این ترتیب، می‌بینیم که نیما مشترکت بی‌شتری با قدیمی‌اند. اما می‌گوییم: "کسی که شعر می‌گوید به کلمات خدست می‌کند، زیرا کلمات‌تان که مصالح کار او هستند و شاعر استاد زبان است، پیش از همه چیز و بعد از همه چیز." (نیما، ۱۱۰ و ۴۸) توجه کنید که نیما دگرگون کردن مضمون را به معنای دگرگون کردن ادبیات نمی‌داند. می‌گوید:

بنابراین، این کتاب می‌کوشیم آن‌ها را به طوری تازه بیان کنیم، و در این کتاب که با پس و پیش آوردن تناقض و انزواش چکش می‌گردد، می‌گوییم: "نازگاهی درباره گذشته نیوی. این ایست که طریق کار عرض شود و آن مدل وصفی و نوازی را که در نمایی با شعر آدم هاست، به شعر بپفشد. اما آن کار نشود هیچ اصلاحی صورت یاد نمی‌کند، هیچ میزان وسیعی در پیش نیست... یافتن بدانید دوست می‌خواهیم شرپرفه است بروی پوست کدو که دور از حقیقت پیدا و رهسیت، چندین است. (نیما، ۴۵)"

به این ترتیب، می‌بینیم که در سطحی ـ در میان نیما و سطحی، نیما به معنای واقعی کلمه وارث شرکگان شعر کهن فارسی است. چون ماند بستریان آن‌ها در صدده است "طرحی" نو در اندلیز. در اینجا به نکته شرکت دیگری بر می‌خوریم، نکته‌ای که کمی پیش در هیچ یک از معاصرینش نمی‌بینیم. و آن مقوله "خلوت شاعر" است. نیما حتی در اجتماعی ترین دوره زندگی اش اعتقاد دارد که شاعر با یک در وهله اولی خلوتی‌بسا هوا. می‌گوید:
چقدر در خلوت بمانی؟

آنقدر که وقتی از خانه برای واجب پیروزی می‌آی، راه و رسم حرف زدن و رفتار با شریکن، نرم‌شان شده باشند، از دیگر تو خیال آنند که دوستان و پشتیبانی از گذشته و وقتی که به این پایه رسیده‌ی بردن به خلوت بمانند که شایستگی را یافته است به فروشی نفسی و با بی‌دراستگی دستور می‌گیرند. این کار

مریخی است به تطبیقی و ترکیبی سرشت آدم‌ی... (نیما 223)

درحقیقت، به یک دفن در "خود" است که شاعری هر اغلب به مکانی مشاهده نمی‌شود که ایندی برای یا برای از دیدن در دیدن (جلب این که یک از این دیدن با آینده ای که احساس طبیب درباره آن نوشته‌ها) می‌گوید:

آنچه حقيقة‌داران مقدسه، کار آن روی "خود" است. خودی نیرونه و حاصل از همی

شوقی هستی، خودی که می‌تواند ما را "بی خود" بیاد و نشان بدهد به دنبال یکی دیگر کلرای

نهفت این وا می‌خندان و جفا شمیعی بر پالین سحر سرسرتی از هر مردمی می‌سوزد.

خودی که با آن می‌شناسیم چنین از آن که بجویم و می‌جویم، به شناسنده‌ی بی‌فکری دلیل.

و این خودتر به و دو و دور از قبول نیست، هنگاكی که تنها با آن، و وجود ما سرخش شده

است با "خود" و با خونه همی هستی را سرشت و هستی خاص خود را پایه ایم. (نیما 21،

(146)

توجه دارید که این حرکت ها در چه دورانی گفته می‌شود؛ وقتی که داوری ها فقط و فقط بر اساس موضوع و مضمون اثر است و از خود و از خلوت شاعر

گفتگوی یکی به حساب می‌آید. کافی است نگاه به تعابیری منتقلدن این دوران بیاندازیم تا دراییم که برای این منتقلدن ذهن شاعر و ارتباط این ذهنیت

با شاعری که شاعر می‌ساید کچگی ترین اهمیتی ندارند. مسئله‌ای اصلی اغلب

نوسنده‌گان این دوران (وقتی از خودمان حرف می‌زنند یا حتی وقتی از نیما

حرف می‌زنند) رسالت اجتماعی شاعر است. بجاست که مطلب را در دوجیهت

مختلف بست بهدم.

بنیش روی نیما در شکستن اوزان و قوانین خلاصه نمی‌شود؛ به عكس، یکی

از مهم ترین خصائص این بنیش نیو بردنشکتی است که نیما از ارتباط شاعر با

دنیای اطراحی مطرح می‌کند. درحقیقت، یکی از اردشتر آروندهای نیما (و

هدايت) در گسترده‌تری معناهم نوع تعریف آن ها به "خود" است؛ این تعریف

را در اشعار نیما می‌تران دید و هم در یادداشت‌های پراکندن اش. اولین
شانه "سدرون" درون نیما (و هندیت) همین است. این که هر نویسنده نیاز به خلقی دارد! و این که مستقل نویسنده "خود" است که از درون این خلقی برای خود، در ادبیات جدید است که این "خود" نستاده، این صورت، به صورت بخشی از تفکر و ثبتی جدید دریآید، و طبیعتا در ادبیات و هنرها بیشترین حضور را می‌بیند. نینا می‌گوید: "اگر شاعر کلاسیک در وصف سپر شعری سروده است، همین که می‌دانست هواپیما سروده‌ای کار تازه ای تکرده ایم..."

(نیما، ۳۷۷)
احساساتی که در خودمان سراغ دارد، بستگی به تاثیرات شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع نیمه‌رو نیش‌های تنهایی را دنبال داشته باشید، در مورد این نیش‌ها هم بیشتر است و می‌پینید که دید شما کافی نباشد. در برخوردارتی و فکری و به نسبت، کفاپی یک‌میل.

و با توجه به شواهدی که در خودمان داشتیم، اگر عادت داشته باشید که می‌پینید، بتوانید به دیدنی‌ها، هم کم و بیش، مثل یک سیب‌زیت، و باز در صورتی که همین مراحل را گذرانیده‌اید، نگویید چرا نمی‌فهمید، نگویید چرا عادت به دیدن ندارید. بگویید از چه راه ما ملت خورده‌اند را به دیدن عادت داده‌اید. در ابتدای ما، این حکم یک شالوده‌ای اساسی را داده است. علی‌رغم مناقم ما که در باره‌ی "سخن سنجی"، رساله می‌نویسنده از خودمان در نظر قرار دهید و نمی‌تواند چیزی بتواند احساساتی در خودمان را بیان کند. جوانانی که تجربه را خودشان مثل همان جوانانی هستند که متفق به دیگر دندان و کاغذ‌های پرآ آمی و فریاد و سوختم و مردم می‌نویسنند، وی به آن اثر است. نیز در کیفیتی از چنین خودمانی از دید خودمان به آن نشاده‌اند. (نیمه‌ای آدن، نیمه‌ای 77-78)

درحقیقت، تلاش کرده‌ام هم همین "ژده ای چاشنی" در که هر منتقدی از دید خودش"ب دینی اطروافش می‌ازاید دراین چا شرح دهم. ذهنیت اقدام طلب طبیعت در دهش یا "چاشنی" است؛ جوین فردیت قابل پیش بینی، در نتیجه، قابل پیش گیری نیست. تازگی این است که خطرناک است؛ درحالی که هنر بر پایه بافت‌ها بی‌نتیجه است. از دیدگاه ذهنیت اقدام طلب، هر اثر ارائه شناسایی است، اگر در دوره‌ای از اقدام نام سعیدی سو ساختگی که او به آن اشاره داده که با دیدگاه می‌چنینشفسکی، قطع‌نامه‌ای می‌دادند در آن سال ها پشت نام دریدا پنهان می‌شوم، و به زودی، احتمالا، همچنان به باور اخلاقیات جوین تجربیات خودمان، که به اعتبار ها حرف خواهم زد. طنز سرنوشت این جامعه که در همه این احوال قادر نیست که راه‌نمای وسیله این را درک کنیم و به همکاری با آن ها سفوت یابیم;

چون همچنان بدستیابی ممکن نیست. یکی از فیلسوفان بریتیش آمریکا، ریچارد زرتی، درکتیوی (در 1989) ادعایی که در زمان‌ها مانند نیروی تخلیه که در آثار هنری به‌خصوص رمان می‌بایست به فیلمس رشد. بینای حرف زرتی این است که آدمی تنها به کمک نیروی تخلیه می‌تواند خود را به جای دیگران بگذارد و در درد و رنج شان سپسیم شود. نیما جند دهه زودتر به همین حرف می‌رسد. می‌گوید:

دو قدرت، بطور منتبه اتا دانسته، یکی که دو هما باشد؛ خارج هدن از خود و تنست فرمود.
خود درآمدهن... خارج هدف از خود، دیگران و رنگ هنرمند و نکدیا را به شا می‌شمانند، به بودن آن شناسایی می‌شود، تا به کار خود خارجی‌های بود و اثر شا ساده و خام و بسیار اندیکا و غیر قابل بقا در محیط کمال واقع خواهند شد. بدون آن، خود پسندی‌های شما و جهان‌ها میزان خرابی‌های خگیفته، به خرد درآمدهد، پیام‌هایی بیان‌های خالی است که درون های شما با آن وسیله به حد بلوغ می‌رسند. این مریب و به این نیست که شما شاعر اجتماعی باشید یا نه. مریب به هنر شما و تکیه بکنن شماست. (نیما، ۶۷-۷۰)

می بینیم که خاطر که مهدی با دیگران به تنمنا از یاد نمی‌رود که، به عکس، در مرکز توجه قرار می‌گیرد. چرا نگرش سیاح را اقدام طبل و نگرش نیما را خلاق می‌خوانم؟ "درست" تفسیر گردید واقعیت‌پذیری به این معناست که این‌ها است که واقعیت‌پذیری را صرف آن قرار که ما‌هم‌آن یا نمی‌بینیم. می‌بینیم، در حقیقت، نه واقعیت و نه دیگری هنیه کسانی را نمی بینیم و در حالی که به‌خیال از عمل‌کرد، خلاقیت دراین است که آن چه را ما خود نیستیم درک کند و بازیابی‌فریدی. خلاقیت به معنای تجربه کردن دوست‌داشته متفاوت با ذهنیت‌هاست؛ و گرچه اثر هنری در سطح دستورالعمل و بیانیه ناقصی می‌ماند. نیما می‌گوید:

قبول نکنند، توانائی نیست. توانائی در این است که خود را به چگی دیگران بکناریم و از دریچه‌ی خورش آن ها نگاه کنیم. اگر کار آنها را قبل نداریم، بتوانیم مثل آنها حظی را که آنها از کار خود می‌برند، به آنها به‌ساده و شما اگر این هنر را ندارید، بدانید که در کار خودتان هم چندان قدرت تام و تمام ندارید. ... شاعر باید بیان‌داد، خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمدتاً این است. (نیما، ۶۴)
۱۸۶

هنرمند در هر ممن است: خلاقیت نه تقلید. چون نه واقعیت قابل تقلید است و نه اثر هنری. نیازی نیست به اعتبار دریدا حرف بزنیم؛ در حوالی که اقتدار طلبی به کنار، نمی توانیم دریدا را تقلید کنیم. ولی می توانیم با درک و دریافت دیگری نوشته ای پیدا بیاوریم که در عین استفاده از نظرات دیگران فردیت خود ما را داراست. با ذهنیت شیوعی نوی شور پروست شد.

این همه در توضیح ساختار ذهنیت نیما برد، بالا‌الاً خصوص در زمینه نقده و منتقد. آن چه صورت ظاهر و پیش‌تر مانند شاخص در حمق‌ها، همین ذهنیت است. مثل آسانسی به هنگام غروب، وقتی که حضور خورشید را نه به کمک انواری مستقیم بلکه به یک سایه روشن زنگ‌ها درگیر است، به ظاهر خالی آسانس احساس می‌کنیم. ما همین انتقادات را واقعاً انتقالی‌نیم نتایج چنین ذهنیتی است. آن هم در چهارچوب فرهنگی که از پس به خود و کنارش خود غیره‌شان محتوا را از شکل اثر جدا کرده به شایستگی همدلگی به کار می‌برد. به این خیال که تأثیر "دوستان" را می‌تواند با این کهنه گردگیری از روی زمین و زمان پاک کند. نیما حرف رفته را درباره شکل اثر بسط می‌دهد، که در می‌کند. به خصوص که بیشتری از رفته درگیر شفمر است و کمتر از رفته در بند سیاست. نیما می‌داند که محتوا را توان از شکل جدا کرده؛ می‌داند که آن چه "دوستان" محتوا می‌خوانند تنها به کمک و از طریق نوع ارتباط و نوع بیان است که شکل می‌یابد و به خواننده منتقل می‌شود. این مسئله را به ناچار اضافه می‌کنند چون، به سادگی، نمی‌شود دراین شهر حرف زد و با مشکل به ظاهر "ابدی" محتوا/شکل رودر رو نشد.

نیما می‌گوید:

در خصوص فرم، لازم بود به شما توصیه کنیم که اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست. عادات کنید به دقت، تا طبیعت شما شود. من راجع به فرم شعر صحبت نمی کنم. راجع به فرم مطلب، مطلب شعراً شما با طراحتی شما فرم پیدا می‌کنید و هیچ وقت بلایا واسطه نیست. فرم تویه‌ی پهپایی‌یانست که شاعر بداند موضوع را با چه چیزی یپراورد کند. بی‌خبری ترین موضوع می‌رود را با فرم می‌توانید زیبا کنید، امتحان کرده‌ی اید و دیده‌ی اید، به عکس عالی ترین موضوع‌های یی فرم، هیچ می‌شود. (نیما، ۴۳)
داستان بی پایان

месاف رفتین است؛ به مصاف مسائل اجتماعی که در گذشته چون با درکگون
شدن زمانه دنگرگون می‌شوند و سپس تن به مصاف واقعیت. این طرح تلقی
است که شاعران مازندرانی را، مثلاً، به منتقدی صورت گردان در جایی در اینه
و هرودا را به نظریه پردازی انقلابی در جایی دیگری نزدیک می‌کنند. هرکی از
آن ها، با دیده‌های مستند و اعتقاداتی مستقیم، رو در روي اقتدار طلبه
می‌ایستند. از سیاه‌برده ایم که آدیوند درنقله مشهوری در واکنش به سارتر
و بردشت) می‌گوید، وظیفه هنر برگشته کردن "الترناتیو" ها نیست؛ وظیفه هنر
مقاومت است - منحصراً از طریق شکل اثر هنری - و در قبال روند دنیا که مدام
با هنفتم تیتر شکفته آمده را نشانه می‌رود.

اجازه دهد در پایان به خودمان پرگردیم. به عنوان خواننده، دنیا را چگونه
می‌بینیم؟ آیا راضی می‌شیم لقب را بی‌گنه و در دهانه من بگذارند؟ آیا راضی
می‌شیم آثار هنری را به کمک گام‌هایی از پیش‌ساخته بسنجید؟ آیا نقد را
صرفاً به‌نام ایم خرده‌گیری به دنگرگون می‌دانیم، و خود را والتر و بالاتر از
هر نقدی می‌بینیم؟ آیا می‌کنیم، که خواننده ایم هیچ سهمی در اثری که می‌خوانیم
نداریم؟ اقتدار طلبه بر نظر مخاطب سو و کاری ندارد؛ یا فقط مخاطب را به
رسمتی می‌شناود که همبشه سرتعظمی فرود می‌آورد. اقتدار طلبه همه را
مستول می‌داند و خود، هیچ مستقلیتی نمی‌بپردازد. لکه حا را فقط و فقط بر دامن
دیگران می‌پیند. ببخود نیست که در فرهنگ معاصرمان منتظر اقتدار طلبه
زیاد داریم ولی خیلیان انقلابی نداریم. همچنان که کفتم، نقد به معنای گفتگو
است؛ تو وقتی ججت نداریم به اعمال دنیای تخلیه‌سرنگ کنیم درهای سرمزین
جادوی آثار هنری به روزی ما بسته باقی می‌مانند. و یک اثارة آخر. در
انتمای داستانه بی پایان پسربچه‌های فرض مانند که سرمزین تخلیه را با نامی نو باید
آفرینهد سوار بر اژدهایی افسانه ای به دنیای در واقعیت بار می‌گردند. هم‌شکاردی
های قدرتی چرا که توانسته بودند از واقعیت فراری، سوار بر اژدهای
تخلیه دنیاب می‌کنند تا این که همه در اسطوریزبی می‌شوند. آیا وقت آن
نرسیده که نقد ادبی/هنری ما سرمزین جادویی ادبیات و هنرهایی‌مان را
باردهاگر باید بشناسد و با نام‌نو بازی‌پایان؟

ابن سخنرانی به دعوت شورای عالی کتاب کودک و در چهارچوب مجموعه
سخنرانی‌هایی در باره نقد ادبیات در تسهیلات، ۲۸ آذر ۱۳۷۱، ایلام شده.
منابع:

یحیی آقین پور، از صا ۵۳، نیما، ج ۲، جهاد دعوت، تهران، کتاب های جیبی، ۱۳۵۱؛ رضا پرآهنی، کیمیا و خاک، نشر مرگ آسیب، ۱۳۶۶؛ نیما یوشیج میرزاهی شیر و شاهی، کرداوئری، نسخه برداری و کدوین سیروس طاهابز، تهران، دفترهای زمان، ۱۳۶۸؛ نیما یوشیج، نامه های نیما یوشیج به کوشش سیروس طاهابز، تهران، نشر آی، ۱۳۶۳؛ و