در شکوه‌زدایی از نگهبانانِ مزار

گسترش نظریه‌ی انتقادی یاشار و کاوه دارالشفاء در باب کالایی بودن هنر همایون شجریان

سپیده جدیری

«[برای سرودن شعر] ابتدا باید آموخت که شعر را چگونه باید خواند و اجزای سازنده‌ی آن را چگونه باید شناخت. ارزش‌های صوتی و ارزش‌های ارتباطی کلمات و درک مفاهیم تصویری را باید فرا گرفت. اگر این آموزش‌ها از سر دانایی و با انتخاب نمونه‌های موفق همراه بود، آموزنده‌ی جوان خواهد توانست سره را از ناسره و خالص را از ناخالص جدا کند تا اگر در خود به کشف خلاقیت دست یافت، پرچم را درست از آن جایی که شاعر پیش از او به زمین نهاده است بردارد و راه را ادامه دهد. اصل «پیش رفتن» است. اگر کسی امروز دقیقا مانند حافظ یا نیما بنویسد هم چیزی به میراث این دو نفر نیافزوده بلکه در نهایت امر نگهبان بی شکوه مزار حافظ یا نیما شده است.» (احمد شاملو)

این درست نقطه‌ای بود که یاشار و کاوه دارالشفاء در تحلیل اخیر خود قلم بر زمین گذاشتند. پس از همان جا قلم برداشته و آغازِ سخن می‌کنم، به این امید که آن‌چه می‌گویم نه تکرار که تکمله‌ای باشد بر دیدگاهِ آن دو مبارزِ هنرمند[1].

از مقاله‌ی آنان چنین برمی‌آمد که بحث عمومی پیرامون ملغی شدن کنسرت رایگان همایون شجریان در میدان آزادی تهران، تحلیلگران را بر سر این پرسش دوپاره کرده، که آیا رویدادی نظیر آن کنسرت، می‌تواند «خدمتی» به مردم بکند یا این‌که تنها فریبی است در جهت «مشروعیت‌بخشی» به وضع موجود؟ برادرانِ دارالشفاء این دوگانگی را مستند کرده و سپس چالش عمیق‌تری را پیش می‌کشند که چکیده‌اش این است: آیا «رایگان بودن» در غیابِ سازوکارهای رهایی‌بخش، اساسا کنشی مترقی به شمار می‌رود؟

---

[11] متن نوشتار یاشار و کاوه دارالشفاء:
https://www.tajrishcircle.org/wp-content/uploads/2025/10/همایون_شجریان،_خواننده_یا_هنرمند؟_یاشار_و_کاوه_دارالشفاء.pdf

من شاعرم و از موسیقی دست کم به اندازه‌ی این هنرمندان که حرفه‌شان همین است سررشته‌ای ندارم، با این وجود، بر اساس مشاهدات خودم از روزگاری که بر شعر ایران رفته، به این باور رسیده‌ام که غیابِ چنین سازوکارهایی نه فقط موسیقی، که شعر و هر نوع دیگر از هنر را نیز به عقب بازمی‌گرداند و به ارتجاع در هر زمینه‌ای بال و پر می‌دهد.

نبردِ شاعر شدن

هوشنگ ایرانی با نگرشی ریشه‌ای و رادیکال، هنر را تنها در روندگیِ مدام متصور می‌شد، و هر آن‌چه در تداوم این روندگی خلل ایجاد می‌کرد، نشانی از بی هنری می‌دانست. او نظیر همین سخن شاملو را با بیانی حتی صریح‌تر به زبان آورد، آن هم در تذکر به کسی که خود، شعارِ «من بر آن عاشقم که رونده است»[۲] سر داده و از پیشروترینِ پیشروان بود:

«گذشت زمان هر گونه سکون را محکوم به نابودی می‌کند و درست در آن هنگام که هنرمند اندکی درنگ کند و از دریافت زمان باز ماند (هرچند زمان درازی پیشرو باشد و حتی از آغازکنندگان جنبش‌ها باشد) او را به بیغوله‌ی کهنه‌ها می‌افکند و حق حیات هنری را از او می‌زداید...»[۳]

ایرانی، خود از آن رو که معتقد بود: «هستی هنر در جنبش و پیشروی است. تنها آن هنرمندانی زنده هستند که تفکر آنها به دانش نوین استوار باشد»[۴]، چنان این تحرک و بی سکونی را در سراسر عمر هنری‌اش، چه در شعر و نقاشی و چه حتی در سبک نگارش مقالاتش زندگی کرد که پربیراه نیست اگر او را در زمره‌ی معترض‌ترین هنرمندان ایران به وضع موجود در آن روزگار به شمار آوریم؛ آنانی که به ارتجاعِ دیکته شده از موقعیتِ سلطه، حتی در حد یک جمله و تو بگو در حد یک کلمه تن نمی‌دهند، هر تهمت و تحقیری را به جان می‌خرند تا تکرار گذشتگانِ خود نبوده و گامی فراتر برداشته باشند.

ئی. ئی. کامینگز که در شعرِ عصر خود یک شورشیِ تمام عیار محسوب می‌شد، در پاسخ به نامه‌ی سردبیر یک نشریه‌ی دبیرستانی در اتاوا هیلز، با دانش‌آموزانی که سودای شاعر شدن در سر می‌پروراندند، از نبردی دشوار و نابرابر سخن به میان آورد: «این‌که هیچ‌کس نباشی جز خودت، در جهانی که شبانه‌روز در تقلاست که تو را نیز به‌مانند همگان کند، دشوارترین مبارزه‌ی بشری است؛ نبردی که تمامی ندارد. بیان کردن خود –و نه هیچ‌کسِ دیگر– با کلمات نیز همان‌گونه است و بدین

---

[۲] سطری از شعر «افسانه»، سروده‌ی نیما یوشیج.

[۳]. ص ۱۲ مجله‌ی «خروس‌جنگی»، شماره‌ی ۲، دوره‌ی دوم.

[۴] بیانیه‌ی «سلاخ بلبل»، به امضای انجمن هنری خروس‌جنگی: غریب. شیروانی. ایرانی، دوره‌ی دوم مجله‌ی «خروس‌جنگی»، اردیبهشت و خرداد ۱۳۳۰.

معنا که اندکی بیش از آن‌چه یک ناشاعر حتی بتواند تصورش را بکند، کار کنیم. چرا؟ چون هیچ چیز سهل‌تر از به کار بردن کلمات به‌مانند یک آدم دیگر نیست.»[۵]

نبردِ «شاعر شدن» از دید آنان، همان نبردِ به دور ماندن از همرنگیِ با جماعت است، نه تنها در اندیشه و عمل، که در شکل و ظاهرِ کلام. به بیان دیگر، شاعر بودن در کلامِ شاملو، ایرانی و کامینگز، آن دیگری بودنی است که دیگران نیستند.

الگوی مصرفِ سریع

در این میان، گروهی نیز به آن راه دیگر که سهل‌تر است، می‌روند به زعم این‌که هنرشان نیز سهل‌تر «مصرف» شود و این درست همان نقطه‌ای است که «سلبریتی» از «هنرمند»، متمایز می‌شود.

اینان همان‌هایی اند که اجازه نمی‌دهند آب در دل هیچ سلطه‌جوی مرتجعی تکان بخورد چرا که خود با در جا زدن و مُبلغِ سبک و سیاقی شدن که آن سلطه‌جو هنر می‌داند و شعر می‌داند، اصولا هر نوع شورش‌گری در هنر را در نطفه خفه می‌کنند.

این‌که به‌واسطه‌ی حمایت‌هایی چون چاپ با بزرگ‌ترین ناشرانِ رانتی نظیر «فصل پنجم» گرفته تا خریداری مجموع نسخه‌های هر کتاب‌مان از طرف کتابخانه‌های عمومی، صدایمان بلندتر شنیده شود و در نهایت، آن‌چه به شعریتِ شعر می‌افزاید، به آتش بکشیم تا حتی بیش از آن‌چه آن حمایت‌ها باعثش شده‌اند، به مصرف برسیم، نتیجه‌اش می‌شود این اصراری که به‌طور مثال، شمس لنگرودی و خیل شاگردان و شیفتگان، در دو دهه‌ای که گذشت، بر نابودسازی هر فرمِ خلاقانه یا حتی نگاه خلاقانه در شعر داشته و نام آن را «ساده‌نویسی» گذاشته‌اند، با این مدعا که خوانندگان با این سبک، ساده‌تر ارتباط برقرار می‌کنند. سپس از این هم فراتر رفته و هر آن‌چه جز چنین چیزی و متفاوت از آن باشد، عامل «آشتی نکردن» خوانندگان با شعر امروز ایران دانسته‌اند، حال آن‌که خود با برخورداری از تریبونی وسیع‌تر به آن واسطه که گفتیم، و ارائه‌ی نازل‌ترین سطح نوشتار از آن، تحت عنوان شعر، مهم‌ترین عاملینِ عدم شناخت خوانندگان از چیزی به نام شعرند:

یک

[۵] E. E. Cummings’ reply to a letter from a high-school editor; published in Ottawa Hills (Grand Rapids, Mich.)

امشب

دریاها سیاه‌اند

باد زمزمه‌گر

سیاه است

پرنده و گیلاس‌ها

سیاه‌اند

دل من روشن است

تو خواهی آمد[6].

(شمس لنگرودی)

دو

نوروز منی تو

با جان نو خریده به دیدارت می‌دوم

شکوفه‌های توام من

به شور میوه شدن

در هوای تو پر می‌کشم[7].

[6] از کتاب «پنجاه و سه ترانه‌ی عاشقانه»، انتشارات نگاه.

[7] از کتاب «ملاح خیابان‌ها»، انتشارات آهنگ دیگر.

(شمس لنگرودی)

سه

چه فرقی می‌کند

من عاشق تو باشم،

یا تو عاشق من !؟

چه فرقی می‌کند

رنگین کمان

از کدام سمت آسمان آغاز می‌شود ؟!

(گروس عبدالملکیان)

چهار

بهار آمده اما

من هنوز

دلم بهار می‌خواهد.

بیا!

(رضا کاظمی)

پنج

دلتنگی

نام دیگر این روزهاست

وقتی از این همه رهگذر

یکی تو نیستی

(ساره دستاران)

شش

به خاطر مردم‌ست که می‌گویم

گوش‌هایت را کمی نزدیک دهانم بیار،

دنیا

دارد از شعرهای عاشقانه تهی می‌شود

و مردم نمی‌دانند

چگونه می‌شود بی‌هیچ واژه‌ای

کسی را که این‌همه دورَست

این‌همه دوست داشت.

(لیلا کردبچه)

هفت

تا روزی که بود

دست‌هایش

بوی گل سرخ می‌داد

از روزی که رفت

گل‌های سرخ

بوی دست‌های او را می‌دهند.

(واهه آرمن)

چنان‌که می‌بینید، شعر این شاعران تشخص خود را از دست داده است. انگار که هم نگرش و هم شیوه‌ی سرایشِ همگی شبیه یکدیگر شده است؛ از استاد کارگاه شعر گرفته تا شاگرد و تا شاعری که در این کارگاه‌ها حضوری نداشته اما شاید تحت

تاثیر خواندن این نوع شعرهای کارگاهی، همان شعری را تولید می‌کند که از این کارگاه‌ها بیرون آمده است. تمام این اشعار چنان‌که بالاتر نیز اشاره شد، از یک الگو تبعیت می‌کنند: الگوی مصرفِ سریع.

دانلد هال، از شاعران معاصر و ستایش‌شده‌ی آمریکا مقاله‌ای دارد به نام «شعر و بلندپروازی». او در آن مقاله، موقعیت فوق را چنین توصیف می‌کند:

«الگوی مصرف سریعِ جمعی، ابداع ایالات متحده است و خیلی هم در آن خوب هستیم. ما برای ساختِ فِراری و رولز رویس نیست که معروف شده‌ایم؛ بلکه به این معروفیم که هر خانواده‌ای دست کم دو اتومبیل فوردِ مدل A یا مدل T در گاراژ خود دارد که خود ما اصطلاحا به آنها می‌گویم «وسیله». چرا که اگر بخواهیم روی ساختن رولز رویس‌های دست‌سازی که کیفیت‌شان نیز بسیار عالی‌ست پافشاری کنیم اغلب‌مان باید با پای پیاده سر کار برویم... یا به طور مثال، نگاهی به تغذیه‌ی آمریکایی بیندازید. هیچ گاه حتی یک چاشنی نیز به ذائقه‌ی جهان اضافه نکرده‌ایم اما صنعت فست فودِ ما کل کره‌ی خاکی را درنوردیده است.

به این ترتیب است که شعرمان نیز با کمیتِ چشمگیری که دارد، هیچ گاه جسارت نمی‌کند که حتی به ساحت شعرهای شاعری چون جان میلتون[۸] نزدیک شود، چرا که شعری با آن کیفیت را نخبه‌گرا و غیرآمریکایی می‌دانیم. آنچه ما می‌نویسیم و چاپ می‌کنیم، McPoem یا شعر مک دانلدی‌ست که کرور کرور نیز سِرو می‌شود. این سهم ما در تاریخ ادبیات خواهد بود، مثل فورد مدل T که سهم ما در تاریخی‌ست که از دوره‌ی فیل‌سواری و ریکشا سواریِ بشر شروع شده است و تا عصر بشقاب پرنده‌ها و موشک‌های فضا پیما ادامه پیدا می‌کند.

برای تولید McPoem نهادها باید الگوها را اجرایی کنند، نهاد به نهاد، همگی به طور آگاهانه یا نا آگاهانه به سوژه‌ی سلطه‌ی پر شکوهِ جبرگرایی اقتصادی و الگوی مصرف‌گرایی تبدیل شوند.

McPoem محصول کارگاه‌های دانشگاه همبرگر است. و هر سال، این آقای رونالد مک‌دانلد است که جایزه‌ی پولیتزر را می‌بَرَد.

شعرهای فوری، مثل قهوه‌ها و سوپ‌های فوری مصرف می‌شوند...»

با سند گرفتنِ سخنِ برادران دارالشفاء و مشاهده‌ی تطابقِ آن با وضعیتِ امروزِ موسیقی سنتی ایران می‌بینیم که در این حوزه نیز به‌طور دقیق، همین الگو مشکل‌آفرین شده و به این نتیجه ختم شده است: «آلوده شدن گوش‌ها به آثاری بی‌کیفیت و متاثر از آن نزول کردن سطح سلیقه‌ی مردم. این سطح سلیقه به سوی آهنگسازان و خوانندگان روانه می‌شود و عموم آن‌ها

[۸] شاعر انگلیسی قرن هفدهم.

برای از دست ندادن اقبال عمومی و نیز بازار فروش محصولات‌شان، سطح کارهایشان را با سلیقه‌ی اکثریت متناسب می‌کنند. [...]

لطفی و علیزاده و مشکاتیان تبدیل می‌شوند به علی قمصری و سهراب پورناظری و پویا سرایی.

شجریان و ناظری و هنگامه اخوان تبدیل می‌شوند به همایون شجریان و سالار عقیلی و مهدیه محمدخانی.»

سازوکارهای رهایی‌بخش

هلن سیکسو در رساله‌ی «خنده‌ی مدوسا» از «تولید فرم‌ها» به‌عنوان «یک فعالیت ناگزیر زیباشناختی» نام می‌برد و از «اَشکالی بسیار زیباتر از اَشکالی که در چارچوب‌ها و قواعد محصورند» سخن می‌گوید. پُر واضح است که تغییر مورد نظر او، تغییری ساختاری است؛ یا به بیان بهتر، در هم شکستنِ دلیرانه‌ی ساختاری که تاکنون به‌عنوان هنر و ادبیات به ما تحمیل شده و بر هر آن‌چه دیگر خط بطلان کشیده است. سیکسو در این رساله به «تشکیلات ابلهانه‌ی سرمایه‌داری» ارجاع‌مان می‌دهد که در آن جایگاه نشسته است که ما را از آفرینشِ متفاوت باز دارد؛ «تشکیلات ابلهانه‌ی سرمایه‌داری که در آن ناشران، حافظان و چاپلوسان متحکمی هستند که از طریق اقتصادی که علیه ما کار می‌کند و سرکیسه‌مان می‌کند، از نسلی به نسل دیگر رسیده‌اند. خوانندگانِ حق به جانب و از خود راضی، سردبیران تحریریه‌ها و رؤسای بزرگ...»[۹] در یک کلام، آنانی که یک عمر مروّجِ هنر و ادبیات جریان اصلی بوده‌اند؛ یک عمر سرزنش‌گرِ هر آفرینشی که قواعد آن جریان را بر هم زند؛ هم آنان، «متون حقیقی ما را دوست ندارند» و این دیگر شدن را.

پس این دیگر شدن صرفا به حرف نیست بلکه باید در همه چیزِ این هنر و ادبیات رخ دهد. جامعه‌ای را در نظر بگیرید که از نظر ساختاری آماده‌ی تغییر نباشد و ما یک مشت حرف در دهانش بگذاریم. تغییر در حد شعار باقی خواهد ماند. هنر نیز همین است؛ اگر فقط در آن حرف از اعتراض بزنیم، تغییری اتفاق نمی‌افتد و هنری «اعتراضی» خلق نمی‌شود.

اینجا باید ارجاعی دوباره به مقاله‌ی برادران دارالشفاء داشته باشم تا موضوع روشن‌تر شود:

«آیا در زمانه‌ای که ناسیونالیسمِ پس از جنگ ۱۲ روزه خفه‌مان کرده و از فاشیسمِ افغانستانی‌ستیزی تا ادغام کوروش‌پرستی با شیعه‌گرایی ترکیبی هولناک تحویل‌مان داده، خواندن ترانه‌هایی چون «ای ایران» و «ایران ای سرای امید» و انواع دیگری از آن‌چه به «وطنیات» شهره است، می‌تواند به حساب کاری اعتراضی گذاشته شود؟ آیا این مصداق همان «افیون» نیست؟ این‌که همایون می‌آمد و در میدان آزادی «ایران ای سرای امید» را هم می‌خواند همه‌ی حاضران در میدان با او هم‌صدا می‌شدند، مصداق مبارزه می‌شد؟ آیا وِل دادن یک تصنیف «مرغ سحر» در پایان هر کنسرت در شرایط حاضر، یک مازاد

[۹] خنده‌ی مدوسا، هلن سیکسو، برگردان: محمدرضا فرزاد، وبسایت آنتی‌مانتال.

رهایی‌بخش است یا «افیون»؟ [...] در این هنگامه‌ی برپایی اعدام‌ها و سایه‌ی شوم جنگ و نابودی اقتصادی، همایون بنا بوده با آثار سطح پایینش شادی و آرامش و شاید اندکی هم اعتراض را رایگان به مردم عرضه کند؟ داریم با چی شوخی می‌کنیم؟ در حالی که پولش از پارو بالا می‌رود و انواع اسپانسرها برایش ریخته‌اند، می‌رود با بانک صادرات برای انتشار آلبوم قرارداد می‌بندد و در ایران‌مال کنسرت می‌دهد.»

مرگ بر احمقان!

آلیس دور میلر در شعر طنزی که تاثیر بسیار بر جنبش حق رأی زنان در آمریکا داشته و به‌عنوان سرود کارزار حق رأی پیشنهاد شده بود، این شکل از «بی‌اعتراضی» را که «اعتراض» خوانده می‌شود، این‌گونه به سخره می‌گیرد:

ما در پیکاریم — شک داری؟

در کارزاری ساکت و آرام

که کسی چیزی از آن نمی‌داند

و امیدواریم که نداند.

کسی نمی‌داند

ما مخالف چه هستیم

و امیدواریم که نداند.

ما خیلی خانُمیم و خاموش

این سو به یک اشاره و آن سو به پچ‌پچه‌ای

نه سخنرانی، نه نوازندگانی، نه شورش و نه اغتشاشی

حرف درخورِ چاپ هم نداریم.

کسی نمی‌داند

ما مخالف چه هستیم

چون هیچ حرف درخور چاپ نداریم.

روزی می‌آید که در خلوت محض

در نقطه‌ای در دوردست اما با خانه‌هامان در شباهت محض

به تلویح چیزی بگوییم:

«ما مخالفیم که چیزی از مخالفت‌مان بدانید.»

کسی نمی‌داند

ما مخالف چه هستیم؛

آن‌چه نامش «چیزی از مخالفت‌مان بدانید» است.[۱۰]

هوشنگ ایرانی با دستِ رد زدن به سینه‌ی تمام این «نگهبانان مزارِ» بت‌های پیش از این، معتقد است، «هنر نو بر گورستان بت‌ها و مقلدین منحوس آنها به سوی نابود کردن زنجیر سنن و استوارساختن آزادی بیانِ احساس پیش می‌رود.»[۱۱]

پس همان بهتر که ما نیز چون آن «خروس‌جنگیِ بی‌مانند»[۱۲] بر سر این بی شکوه‌های تحت عنوان‌های پرشکوهِ پفکی به خوردِ خلق داده شده، و مکرر کنندگانِ ساختارهای سلطه و وضعیتِ بی اعتراضی، فریاد بزنیم: «مرگ بر احمقان!»[۱۳]

---

[10] A Suggested Campaign Song, Alice Duer Miller, www.poets.org ترجمه‌ی نگارنده از

[۱۱] بیانیه‌ی «سلاخ بلبل»، به امضای انجمن هنری خروس‌جنگی: غریب. شیروانی. ایرانی، دوره‌ی دوم مجله‌ی «خروس‌جنگی»، اردیبهشت و خرداد ۱۳۳۰.

[۱۲] لقبی که سیروس طاهباز در کتابی با همین عنوان، برای هوشنگ ایرانی در نظر گرفته بود.

[۱۳] بند پایانی بیانیه‌ی «سلاخ بلبل».