طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

دورهٔ ۳ جلدی ۲۲۵۰ تومان

ranjbari

براهنی، رضا، ۱۳۱۴ -
طلا در مس (در شعر و شاعری) / رضا براهنی .- تهران: زریاب، ۱۳۸۰.
۳ ج. (۲۱۰۴ ص).
ISBN 964 - 7097 - 01 - 8 .(ج. ۱) ISBN 964 - 7097 - 04 - 2 .(دوره)
ISBN 964 - 7097 - 03 - 4 .(ج. ۳) ISBN 964 - 7097 - 02 - 6 .(ج. ۲)
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
چاپ قبلی: رضا براهنی، ۱۳۷۱.
کتابنامه.
۱. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. ۲. شاعران ایران -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. ۳. شعر -- تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۸ ط ۴ ب / PIR ۳۸۰۱ ۶۲۰۹ / ۱ فا ۸
۱۳۸۰
کتابخانه ملی ایران ۲۳۰۳۷ - ۸۰ م

انتشارات زریاب

طلا در مس (جلد سوّم)

رضا براهنی

چاپ اول زریاب: ۱۳۸۰

تیراژ: ۲۷۵۰ نسخه

لیتوگرافی: صدف

چاپ: حیدری

خیابان انقلاب ـ خیابان فروردین، خیابان شهدای ژاندارمری
کوچهٔ گرانفر شمارهٔ ۱۹۱ تلفن: ۶۴۶۰۶۶۷ ـ ۶۴۹۹۴۳۷

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۴ ـ ۰۳ ـ ۷۰۹۷ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 7097 - 03 - 4

شابک دورهٔ ۳ جلدی ۲ ـ ۰۴ ـ ۷۰۹۷ ـ ۹۶۴
ISBN 964 - 7097 - 04 - 2 (3 Vol. Set)

«فهرست مطالب جلد سوم»

جدید و جوان	۱۴۰۳-۱۴۵۷
در پاسخ دو مقاله منوچهر آتشی	
منطقی از گل نازکتر	۱۴۵۹-۱۴۸۲
شعر نیستانی	۱۴۸۳-۱۵۰۲
بار دیگر، رؤیائی	۱۵۰۳-۱۵۵۷
وجود نسبت‌های شاعرانه	۱۵۵۹-۱۵۶۵
از صبا تا نیما	۱۵۶۷-۱۵۷۲
دیداری شتابناک با هستی و شعر	۱۵۷۳-۱۵۷۹
هستهٔ شعر و ادبیات، و پوستهٔ روزنامه‌ها	۱۵۸۱-۱۵۸۵
ادبیات و شالوده‌های زبان فارسی	۱۵۸۷-۱۵۹۶
مسألهٔ نوبل «جوزف برادسکی»	
سیاست و ادب شوروی	۱۵۹۷-۱۶۵۸
شاهنامه و شاملو	
حقیقت آنقدرها هم آسیب‌پذیر نیست!	۱۶۵۹-۱۶۷۷
اخوان، شاعر بزرگ سرزنش جهان	۱۶۷۹-۱۷۱۴
سخنرانی به مناسبت چهلمین روز درگذشت اخوان	۱۷۱۵-۱۷۲۴

بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی ۱۷۲۵-۱۷۴۳
سرنوشت موسیقی، سرنوشت شعر ۱۷۴۵-۱۷۵۱
بحران رهبری شعر و نام تمام مردگان ۱۷۵۳-۱۷۹۲
مصاحبهٔ بحران ۱۷۹۳-۱۸۲۶
یک مصاحبه ۱۸۲۷-۲۰۰۹
توضیحی کوچک راجع به «مصیبتی زیر آفتاب» ۲۰۱۳-۲۰۱۷
دو نوع شعر ۲۰۱۹-۲۰۲۹
بهترین کتابی که در سال ۶۶ خوانده‌اید؟ ۲۰۳۱-۲۰۲۷
ساختار شعر بلند «اسماعیل» ۲۰۳۹-۲۰۴۹
برای چه می‌نویسید؟ ۲۰۵۱-۲۰۵۶
دیباچهٔ شعر عاشقانه (مقدمهٔ «بیا کنار پنجره») ۲۰۵۷-۲۰۶۰
۲ـ مقدمهٔ «یار، خوش چیزی‌ست» ۲۰۶۱-۲۰۶۷
اثر شاهنامه برمن ۲۰۶۹-۲۰۷۱
فهرست‌ها (فهرست موضوعی) ۲۰۷۳-۲۰۸۲
۲ـ فهرست نام‌ها ۲۰۸۳-۲۱۰۴
۳ـ به همین قلم ۲۱۰۹-۲۱۰۷

جلد سوم

شاعران، نقدها، مقالات، مصاحبه‌ها و...

جدید وجوان

من پیشنهاد می کنم هرشاعری که بجد به‌شعر می‌پردازد، شروع کند به‌حرف‌زدن جدی‌دربارهٔ تجربیات خاص‌شاعری‌خود. یعنی‌هریك از شاعران معاصربگوید که چگونه‌شعرمی گوید، چه‌شعری راکامل‌کامل ویاکامل نسبی می‌شمارد وچه‌چیزی را ناقص به‌حساب می‌آورد وشرم داردکه‌چاپش بکند؛ چراکه می‌گوید یاشعری خصوصی است یاناقص ویازیاده ازحد تندوتیز است؛ وممکن است اخلاق یا اذهان عمومی را جریحه‌دار بکند؛ چراکه اخلاق واذهان عمومی این روزها بدجوری شکننده ونازك‌نارنجی‌شده‌است وتحملش به‌حداقل‌مقدار ممکن درطول تاریخ‌رسیده است.

باری می گفتم که هنوز مامطلب‌دربارهٔ شعر وشاعری به‌حدکافی نداریم‌وبه‌نظرمی‌رسدکه‌هیچ کدام‌ازشاعران‌ما درگذشته‌دوست‌نداشته‌اند که از تجربه‌های شاعری‌خود، بجد، سخنی‌به‌میان بیاورند. اگرهرکسی ازتجربهٔ‌خود حرفی‌می‌زد واگر تجربه‌ها بالاخره‌به‌صورتی،شکل‌جمعی پیدا می کرد، منطق‌نقد وانتقادی‌ما به‌مراتب ازوضع فعلی بهتر می‌بود،

وچون شاعران گذشته در گذشته‌اند، من پیشنهاد می کنم که شاعران جدی معاصر تجربه‌های کلامی خود را بر روی کاغذ بیاورند و تا آنجا که بیاد دارند بگویند چه شد که شعر خاصی را گفتند، چه شد که این شعر خاص به‌این صورت خاص عرضه شد و به‌صورت خاص دیگری نشد، کجای شعر را خوب، بی‌نقص ورسا می‌دانند و کجای آن را ناقص و نارسا می‌یابند.

یك مسأله که می‌تواند اهمیت اساسی داشته باشد، مسأله شعرهایی است که شعر را چاپ نمی کنند. شاعر، گاهی از نقص‌هایش به کمال‌هایش پی می‌برد. شعرهایی که یك شاعر چاپ نکرده، شاعر را در وضع انتقادی بهتری نشان می‌دهد. یك شاعر می‌تواند علت صرف نظر کردن از چاپ یك شعر را با ما در میان بگذارد؛ یا شعرهای چاپ نشده و کنار گذاشته شده‌اش را به چاپ بسپارد و یا حتی نسخه‌های مختلفی از یک شعر را بخواننده عرضه کند و بگوید در فاصلهٔ نوشته شدن دو نسخهٔ مختلف از یک شعر، چه چیز در ذهنش می گذشته است و چه تصورها و انتظارهای شعری سبب شده که نسخهٔ دوم ولی متفاوت شعری به ذهنش خطور کرده، بر روی کاغذ ظاهر شده است.

اگر شعری را چاپ نمی کنیم باید دلیلی برای این کار داشته باشیم. گاهی بعضی شعرها آن‌چنان با اعماق ما سروکار دارند، و یا در جایی بسیار خصوصی ما را در تلهٔ استعاره‌های خود محبوس کرده‌اند و یا طوری زبان ما را به‌سوی یك اعتراف درونی کشانده‌اند که حاضر نیستیم این شعرها را به‌نزدیکترین اشخاص زندگی خود نیز نشان دهیم. انگار شعر، درون ما را، با کلمات خود رسوا کرده است. می‌ترسیم که اگر شعری

را چاپ بکنیم، جنایتی رخ دهد. این شعر را از دید نزدیك‌ترین اشخاص هم دور نگه می‌داریم. با وجود این، سر شاعری آن‌چنان مرموز است که گاهی احساس می کنیم که داریم خودمان را لو می‌دهیم و احساس می کنیم که شعری که نمی‌خواستیم برای کسی بخوانیم، در گوشه‌ای از دنیا برای خود مخاطبی دست و پا کرده و حتی گاهی ساعت‌هایی از زندگی آن مخاطب را به‌خود مشغول داشته است. ارتباط شعری، آن‌چنان درونی است که گاهی انگار در هیچ کدام از سطح‌های آشنا وجود ندارد و باید انسان در برخوردهای درونی خود، میهمانی‌های روحانی خود، با آن روبرو شود و صراحی لبالب استعاره‌ها را در جایی از اعماق خود سر کشد.

گاهی شعرهای بسیار خصوصی، بی‌شباهت به‌جملاتی نیست که یکی موقع خریدن گل برای عزیزی، به‌یاد می آورد و چون هنوز در هالهٔ زیبایی گل‌ها خانه کرده، کلمات ناگهان کنار هم قرار گرفته و معرفتی از زیبایی‌های ناگهانی به‌وام گرفته را، بر روی کاغذی، قلم انداز، می نویسد؛ و مخاطب چه‌جانی از این کلمات ممکن است بگیرد! چه روحیهٔ درونی و عاطفی ممکن است از هیجان کلمات ناگهانی پیدا کند! و راستی اجر شعر خصوصی، کلام خصوصی، کلام عاشقانه‌واسیر در خلوت لب‌ها و سینه‌ها در کجا نهفته است اگر در اعماق حرکات درونی یادها ننهفته باشد؟

باری این قبیل شعرها، این اعترافات خشن سودایی و خصوصی را در جایی نمی‌توان عرضه کرد. شاید آنها را بتوان از قول دیگران بیان کرد تا قابل تحمل‌تر به‌نظر آید، شاید آنها را باید فقط در یک نسخه نوشت و پنجره را باز کرد و بیرون انداخت تا باد و باران شعر را از بین ببرد و یا عابری تصادفی آنرا بردارد و بخواند و تعجب کند و شاید هم از

شرم سرخ شود؛ویادرون خویش چیزی خوش، بامعنا، باوقوف، پیدا کندوحسی داشته باشدکه معمولاً انسان موقع نزدیک شدن با قایق به جزیره یاسرزمینی‌ناشناخته پیدا می کند.

باری‌اگر شعری را چاپ نمی کنیم باید دلیلی‌برای این‌کار داشته باشیم. یکی از دلایل این‌کار همان خصوصی بودن ویا خصوصی‌تلقی شدن بیش‌از حد یک‌شعراست. ولی‌دلائل دیگری‌که بی‌درنگ وبدون تردید ما را در قلب نقد و انتقاد شاعری، وبررسی ماهیت شاعری قرار می‌دهد ، دلایل فنی است، یعنی شاعر احساس می کند که شعری او را قانع‌نکرده‌است وبه‌همین دلیل‌ازچاپ آن چشم‌می‌پوشد.چنین شاعری، حتماً معیارهای خاصی برای تکنیک شاعری در اختیار دارد ، توقعات آن تکنیک‌را می‌شناسد ومی‌خواهد آن توقعات را برآورده کند واگر شعری حاصل ارضای‌آن توقعات نبود، ازآن چشم می‌پوشد. اتفاقاً با همین توقعات است‌که شاعرها به‌راستی ازهم‌جدا می‌شوند. توقع‌یک شاعر در شعرخویش ممکن است این‌باشدکه حتماً شعرش،به‌هرقیمتی که شده،نوباشد، کلمات‌نو،بافت‌نو،دید نو،روحیهٔنو؛ واجتناب از تمام آن چیزهایی که سنتی، کهن،قدیمی ویاکلاسیک خوانده می‌شود. برای نوبودن ونوماندن به‌این‌صورت، لازم‌است‌که یک شاعر سنت را دقیقاً بشناسد وباآن،حتی دست وپنجه‌هم نرم‌کرده‌باشد تا اگرروزی ازآن اجتناب کردوعملاً دربرابرآن قرارگرفت، باوقوف ازآن‌اجتناب کرده باشد.شاعری‌که سنت‌را نشناسد ومتجدد باشد، شاعری درجه‌سه بیشتر نخواهدبود. این‌همه‌شاعر با هیاکل قدونیم قد، و شعرهای قدونیم قد، وجدید ولی بی‌معنا،که دراین سوی وآن سوی دیده می‌شوند،به‌جایی

نخواهند رسید، مگر آنکه بفهمند ازچه چیز اجتناب می کنند وبه‌چه چیز نزدیک‌می‌شوند.

توقع نوبودن‌ونوماندن به‌هرقیمتی،شرایط خاص دارد؛ شناخت گذشته‌ودوری ازگذشته باوقوف.درمیان شاعران جدید ایران من کمتر چنین‌کسی را می‌شناسم. رمبو در هفده سالگی چیزهایی ازگذشته را می‌شناسد،وبه‌سوی‌چیزهایی‌در آینده حرکت می کند که‌بعضی‌ازشاعران در دو برابرسن رمبو نمی‌شناسند وبه‌همین دلیل بسیاری از شاعران‌ما که می کوشند توقعات تجدد را برآورده بکنند،اغلب به‌این دلیل‌متجددند که حتی وقوف‌کامل برآن سنت ناچیز تجددی که درطول این سی‌سال گذشته در شعر فارسی پدیدار شده ندارند.

و اصولاً باید دید تجدد، ازنظر ادبی، چه معنایی دارد . اگر شخصی پیداشود وراه بیفتد و بگوید من دارم تجدد به‌خرج می‌دهم و هرکاری دلش‌خواست درمنتهای سهولت، وبدون زحمت، با زبان‌و حرکات‌آن بکند ماچنین‌شخصی‌را متجدد نخواهیم‌شناخت. ممکن‌است لج کنید وبگویید، نمی‌شناسی نشناس،دیگران خواهند شناخت. واین دیگران‌چه‌کسانی‌هستند؟کسی آنهارا نمی‌شناسد. ولی باید بگوییم که تجدد ازدور بسیار ساده به‌نظر می‌آید ولی سال‌ها بایدزانو زدونشست وخواند، ویانابغه بود ـ که مانیستیم وشما هم بدتر ازمانیستید،وادبیات تمام دنیا را هم که‌به‌هم‌بزنید فقط شش‌هفت نفر پیدا می کنید که«رمبو» باشند، یا «کیتز» و یا « لوتره آمون »،تادر دورانی کـه شاش‌همه‌کف می کند،شعر اینها،فواره زده‌باشد. بقیه همه زانو زدن ونشستن‌وخواندن ودرکنار اینها نوشتن بوده‌وهست؛ وهمین‌طورهم خواهدبود تا موقعی

را که‌قاضی‌بکنیم خواهیم دید که برای‌داشتن تجدد به‌معنای‌واقعی کلمه، درشعر،لازم است که هر شعری مارا اولاً به‌روح‌انسان، درزبان مربوط کند وثانیاً به‌کل‌شعر، ما را بانسبتی خاص،رجعت دهد ودر واقع شعر باشدوثالثاً طوری ازذهن آدم درنرود که احساس کنیم برای همیشه در رفته است.درعین حال من بااین پریدن از این‌مرحله‌از تجددبه‌مرحله‌ای دیگر ازتجدد، وبه‌همین دلیل پریدن‌از این تجربه در تجدد، به‌تجربه‌ای دیگر از تجدد مخالف هستم. این در مورد یك‌زبان جدید- مثلاً من زبان انگلیسی آمریکا راتا حدودی یك زبان جدید می‌خوانم- بلامانع است،چراکه‌این‌تجربه‌ها و کلنجارها با روحیه‌های تجدداست که به‌زبان شکلی مستمر،دائمی وپایاوپویا می‌دهد.ولی زبان فارسی آن‌شکل‌مستمر خود را یافته و در این شکل مستمر، در چارچوب روابط‌کلامی آن، شاهکارهایی تحویل داده که باید خیلی بی‌فرهنگ باشیم که نتوانیم از آنها لذت ببریم.

غرضم این است که تجدد بازبان فارسی، شوخی نیست، تجدد با شعر فارسی هم‌شوخی نیست، و اگر تصور می‌کنید که شعر امروز فارسی خسته‌کننده شده، که نشده، علتش این است که شما شعرخودرا عالی‌ترین‌نوع شعر امرور فارسی می‌دانید و چون بامعیارهای خودتان این شعر را خسته‌کننده می‌یابید، گمان می‌کنید که در واقع شعر امروز فارسی‌هم خسته‌کننده شده است. در حالیکه اگر ما، در حق شمامنتهای سعهٔ صدرراهم‌نشان بدهیم، خواهیم‌گفت که شعرشما هم، نوعی ازشعر امروز است، وچون بدترین نوع آنست و شما دیگر از خلق شعرهای بد خسته شده‌اید، تصور می‌کنید که از شعر امروز فارسی، در واقع،

که نوشتن وجود دارد. پس قهرمانها ، نوابغ ورمبوهای وطنی را بریزید توی سطل خاکروبه تا ما بتوانیم به‌کارمان‌برسیم.

به‌طور خلاصه بگویم که هر تجدد هنری بستگی به تصوری اجتماعی‌دارد؛ویا بازیربنایی‌اجتماعی است، درجریانی ازتجدد، که‌شما به‌دنبال تجدد ادبی‌هم می‌روید. انقلاب مشروطیت آن جریان خاص اجتماعی بودکه جریان خاصی از تجدد ادبی‌را هم باعث شد -وهنوز ما در سنت مشروطیت وسنت تجدد ادبی زاییدهٔ آن انقلاب هستیم. و در آن سنت، چیزهایی ازسنت‌های قبلی کوبیده شده، متلاشی گردیده ، چیزهایی جانشین آن کوبیده‌شده‌ها و متلاشی‌شده‌ها گشته ، و چیزهایی هم از آن سنت‌ها حفظ شده ، مثل زبان و نوامیسش، مثل عظمت‌شعرحافظ و شکفتگی روح مولانا، مثل حضور روح شاعرانه ، مثل‌سیلان کلام در وزن، مثل‌فکرشعرمتشکل(البته فکرش، چراکه نوع تشکلش‌فرق کرده‌است). دورریختن این سنت‌ها همانقدر دشوار است که دور ریختن تاریخ، دور ریختن وقوف برهستی به‌وسیله بشر، دور ریختن شجاعت‌انسان دربرخوردبا وقاحت‌ها، دور ریختن دانایی‌وخرد بشری، و آخرسر دور ریختن خود بشر.

خیلی چیزها در نتیجهٔ سال‌ها تقلا وکوشش بدست‌آمده، خیلی چیزها هم‌هست که باید به‌دست‌بیاید، ولی‌شعر- شما که خیلی بهترازمن این‌مسائل‌را می‌دانید - تنها چیزی‌است که برای تجدد آن نه نیازی به واردکردن مشاورومستشار خارجی‌داریدونه‌لازم‌است که‌از کسی که‌یکی دو سال از یك بورس تحصیلی استفاده‌کرده به‌عنوان مشاور ومستشار استفاده‌بکنید. من ذوق‌زدگی‌را به‌کلی پرت وابلهانه‌می‌دانم. شعورمان

خسته شده‌اید. یعنی باید بدانید که عقیم ماندن شما، سوراخ دعاگم کردن شما، ویاسوراخ دعاگم کردن خیل عظیمی از جوانان که تصور کرده‌اند شاعرند، منتقدند، ولی در حالی که کارشان این است که شب وروز احساسات توخالی به‌اصطلاح ایدئولوژیکی، به اصطلاح عاطفی و به اصطلاح عاشقانهٔ خود را قشو می‌زنند، به‌شعرامروزفارسی ارتباط ندارد. درحالی که شاعری که زبان نداند، شاعرنیست، کسی که کلمات فارسی را طوری کنار هم قرار دهد که این کلمات مثل یك خانه ازخشت خام که با یك باران ریز تبدیل به‌یك تپهٔ گلی می‌شود، محو و نابود شود، شاعر نیست. شاعر کسی است که بازبان درآویزد و با آن، دوشادوش آن، خلق کند. کسی که آن هیولای درونی را برای روبرو شدن با هیولای بیرونی، یعنی زبان، نداشته باشد، شب‌وروز از این تجربهٔ عوضی به‌آن تجربهٔ عوضی می‌پـرد وگمان می‌کند کـه دارد واقعاً تجربه می‌کند. تجربه به‌خاطر تجربه بی‌ارزش است. تجربه باید هـدف داشته باشد و و هدفی عالی هم داشته باشد. اگر تجربـه‌های یك شاعـرخوب او را به‌صورت منتقدی درجه سه درآورد که دربارهٔ هرمقولهٔ مکتوبی در «تماشا» چهارخط قلم‌انداز بنویسد، ما باید چشم امیدمان را برگردانیم به‌سوی اشخاص سالم، اشخاص حقیقی، اشخاصی که شب وروزشان را وقـف تحصیل وتکمیل کلام می‌کنند. بازبان، باشعر، باهوش، بااستعداد، نباید انسان دست به‌سوداگری بزنند. تجدد بهانه‌ای شده تاچند نفر ببسوادی، بیگانگی، و بیهوشی خود سرپوش بگذارند. درحالی که تجدد واقعی در ادب، نیازی به‌این در و آن در زدن ندارد، نیاز دارد بـه نشستن، عمر صرف کردن، خواندن ونوشتن، وتازه پس ازآنکه یکی به‌عالیترین سطح

خواندن ونوشتن رسید، بازهم نمی‌تواند لاف بزند و نباید هم بزنـد، چرا که شخصی مثل مولوی با وجود عظمت بیکرانش تکیه بـر سنت عشق می‌زند، موقعی که مـی‌گوید: هفت‌شهر عشق را عطار گشت ـ مـا هنوز اندر خم یك کوچه‌ایم»، ویادر همین قرن‌ما مردی چون «الیوت» درابتدای بسیاری ازشعرها و نمایشنامه‌هایش تشکر می‌کند ازفلان‌استاد کاملاً گمنام‌غربی، که بامعرفت خود در ساختمان زبـان انگلیسی، کار الیوت را خوانده حتی اصلاحات زبانی هم در آن کار پیشنهادکـرده است. ولی کاراین‌جوانان پرمدعای ما به‌راستی‌احمقانه‌شده، دردورانی که جمهور منتقدان وشاعران جهان می‌گویند که یـك شعر را فقط یك شاعر نمی‌سازد، بلکه تمام‌شاعران سلف ومعاصر، وحتی تمام‌خوانندگان یك شعر، در ساختمان آن شرکت می‌کنند و در غیر این صورت، آن شعر نخواهد ماند، این جوانان ما، هنوز لب از شیر مـادر نشسته، قلم می‌فرسایند که «شعرمن‌اله است وشعر من بله است» و همین «شعر من» گفتن‌هاست که سبب می‌شود آدم چشمش را ببندد وبگوید، یك جوان یا نباید شعر بگوید ویااگرخطر کرد وگفت باید مثلاً چشمش کور شده بـاشد و هـرچه از اسطوره و تـاریـخ و احساس و سمبول هست، دیده باشد و باانواع مختلف نوشتن هم تجربه‌کرده باشد، تـاکلمه را مثل آدم، طوری بنویسد که مجرب‌تران بگویند، ایـن آن چیزی است که ما دنبالش بودیم وخدا را شکر که‌گرد این استخوان پـوسیده دارد تقدس خود را باز می‌یابد. وحقیقت این است که برای نجات جوانان ازین بلبشوی ادبی، درست باید رسمی را که قرن‌ها پیش بین عارفان و پیران طریقت بوده‌زنده‌کرد و باید جوانان‌را معتقدکرد که فقط‌ازطریق

تلمذ صادقانه است که پس از سال‌هامی‌توانند به‌جایی‌برسند و اگر این تلمذ، طلبگی و ارادت وسرسپردگی کامل،درست مثل سابق، بین‌پیران وجوانان برقرار نباشد، کاری از پیش نخواهد رفت . غرضم بلاهت آکادمیك نیست،بلکه غرضم‌این‌است که شعرخوب، فقط از روی‌احساس وشهوت وغریزه وغرورجوانی‌به‌وجودنمی‌آید، بلکه‌از طریق‌استخوان خردکردن وپیرهن پاره‌کردن وچون‌شمع‌جان برمیان فرق نهادن‌است که‌یك اثر هنری به‌وجود می‌آیدوجوان باید برای رسیدن به جایی، بر سنت ارادت وتلمذگردن نهد.

اشتباه نشود! نمی‌گویم‌که جوان، کورکورانه، بلی‌قربان ، بلی قربان،بگوید و دست‌به‌سینه‌بایستد و «جناب استاد، جناب استاد»بگوید . بلکه غرضم این است‌که جوان، حرمت فن شاعری را نگهدارد و هرکسی را هم‌که این فن وهنر را در اختیار داشت، مراد و مقتدای خود بشمار آورد. وگرنه تاریخ شعر و ادب، درست‌کنار همین جوی آب معاصر،گردن چنین جوانانی را خواهد زد.

البته غرضم این نیست‌که شما بیایید و به هرکسی که فقط چند سالی از خودتان بزرگتر بود وکارش این بود که در عالم مستی ، سه چهارکلمهٔ نغز به‌شما قالب‌کرد، احترام بگذارید. غرضم این نیست‌که اصلاً احترام بگذارید. غرضم این است‌که شما شیفتهٔ خردی بشوید که تنی چند در نتیجهٔ محشورشدن باخرد هزاران خردمند، خردمنددر همه‌چیز منجمله شاعری، به‌دست‌آورده‌اند. خرد آنان نیازمند شور شماست وشور شما محتاج خردآنان. این دو را تلفیق بدهید. قلم‌یك سلاح است، این درست. ولی چه‌کسی تا حال سلاح به‌دست ازشکم

مادر بیرون آمده‌که شما اینهمه بر استعداد ذاتی و شور جوانی خود تکیه‌می‌کنید. کسی شعر عاشقانه می‌تواند بگوید که‌طواف خاك‌عاشقان کرده باشد . «عبهرالعاشقین»را بخوانید و «شرح شطحیات»رابخوانید تا ببینید، چه‌می‌گویم. «حافظ» از «قرآن» بی‌نیاز نبوده، تا شماازحافظ و سنت عاشقانهٔ‌حافظ بی‌نیاز باشید. غرضم این نیست‌که بگویید ما هم حافظرا به‌اندازه شما دوست داریم ومی‌فهمیم؛ وبا لجبازی‌حرف‌خود را به‌رخ من بکشید. غرضم این است‌که زانو بزنید و به جنازه‌های‌این مردگان‌که در این آفتاب سوزان تاریخ ، خاکشان بوی گل می‌دهد ، احترام بگذارید، به‌اینان‌که خردشان هزارگلستان می‌شکوفاند ، تعظیم کنید. اگر می‌خواهید مثل آنان باشید باید خاك آستانشان را کحل بصر بکنید. غرور بی‌جای تجدد بچگانه ولجبازانهٔ شما در برابرچشم بینای آنان‌کوچکترین ارزشی ندارد.

پس‌معنای تجدد این نیست‌که آدم همینطورکه نشسته چاییش را می‌خورد، هوایی بشود و شاهکاری بیافریند هم‌سطح با شعر حافظ ، یاکلام مولانا، ویا باکمی تخفیف چیزی‌کاملاً متفاوت ولی هم‌ارج با زبان‌سعدی.چنین چیزی برای یك‌جوان بیست وچهار پنج سالهٔ امروز ایرانی،بامقدار فرهنگی‌که مدرسه ودانشگاه دراختیار اومی‌گذارد،غیر ممکن است.خواهیدگفت‌که توداری جوانها را ناامید می‌کنی، و من می‌گویم خوب‌می‌کنم.این جوانها راکه بسیاری ازآنها شورجوانی‌را فقط درحدغرور لجبازانهٔ خود می‌شناسند،باید ناامیدکردتا اگرشیفتگی و علاقه‌شان اصیل وواقعی است بروند بنشینند بخوانند، واگر چنین نیست بروند چندسالی هم کار دیگری بکنند تاشورجوانیشان فروکش

کند وجوشها صاف‌شود . بروند چندسالی هم معماری‌بکنند،مجسمه‌سازی و نقاشی بکنند، بروند دلالی بکنند ـ بنگاه معاملات ملکی باز کنند؛ولی‌بنام تجدد مزخرف درکام مافرو نکنند.

۲

واما این‌را هم بایدبدانیم که‌شاعران‌خوب معاصر کسانی‌بوده‌اند که‌زیاد هم به‌دنبال‌جوانی خود نرفته‌اند. شعردوران‌بعداز جوانی«نیما» واکنشی بود علیه‌شعر دوران جوانیش.

فرق بین «آلفرد دوموسه» با «مالارمه» همانقدر است که فرق «افسانه» با«ققنوس».شعر«شاملو»نیز همین‌وضع رادارد.وشعر«نادرپور» نیز همان‌طور وشعر «فرخزاد» وشعر «اخوان» نیر همانطور.

اینان جوانی‌های پشت‌سر گذشته دارند، درحالیکه‌گلچین گیلانی جوانی خود را پشت‌سر نگذاشت وبه‌همین‌دلیل به‌جای آنکه پیرشود، یك‌جوانی خسته کننده‌پیدا کرده‌است ،حتی‌موقعی که ازپیری‌خودحرف می‌زند دستپاچگی کلامی جوانان را دارد. اگر نیمادر چهل سالگی، عاشق شعر بیست‌سالگی‌خود می‌ماند، قافیه را باخته بود.حالاکه پیر-شدگان‌وپا به‌سن‌گذاشتگان،علیه جوانی خود قیام‌کرده‌اند تا شعرخوب بگویند،جوانان ما به‌چه‌دلیل این‌همه ازشعرجوان حرف می‌زنند ومدام نق می‌زنندکه‌کسی جوانان‌را راهنمایی نمی‌کند؟

جوان حق داردکه نوعی منیت داشته باشد، ولی دیگر نه بدان

صورت ابلهانه‌اش،که‌گمان کند شعرجوانی‌او ـ که‌بدون شك اگر اوپیر شود خود به‌خود منتفی خواهدشد ـ عالیترین نوع شعری است که در عصر ماسروده‌می‌شود! خطاست‌به‌این‌قبیل جوانان‌رودادن.حسین‌منزوی وجلال‌سرفراز را باید تشویق‌کرد ، چراکه بدون احتیاج به‌تشویق هم پیش‌خواهندرفت وهریك باحال وهوای خود،راه ورسمی پیداخواهند کرد وموفق هم خواهندشد؛ وتشویق برای این است که‌آن دیگران، بدانندکه شعر کرامتی نیست که درحق جوانان شده باشد.شعر نشستن است وخواندن است وچشم کورکردن است وگفتن؛وباحرارت‌وحال و عشق وفروتنی هم‌گفتن.نه اینکه بلندشوی از فلان ده‌کوره‌بیایی‌چند صباحی درتهران،بچری‌وبچمی ودرکلوب «رشت» سابق درکنار چند دلقك بنشینی وموقع‌راه‌رفتن‌هم‌گمان‌بری اسفندیار رویین‌تنی و درعین حال اسب روستایی‌ات‌را، به‌گمان اینکه نشانهٔ صمیمیت است،به‌تقلید ازبیست‌وپنج‌سالگی آتشی‌هی‌هی‌و هی‌ها بکنی وگمان بری‌که آسمان پاره‌شده وفقط تو از این سوراخ لایتناهی‌به‌زمین‌افتاده‌ای!

و اما چرا شاعری تمام شعرهایش را چاپ نمی‌کند ؟ ممکن است پیش خودتجددی به خرج‌داده باشدکه هنوزاز اصالت‌آن‌مطمئن نباشد . شاعرتثبیت شده چنین است. می‌ترسدکه شعر سراسرجدیدش، به‌سنت‌کوچکی که در مدت‌مثلاً بیست سال ، از طریق شعرش‌به‌وجود آورده خیانت‌کند . می‌ترسد شعرجدیدش اورا لو بدهد . این‌ترس ، گرچه بدك نیست وعلامت محافظه‌کاری پا به‌سن‌گذاشته هم‌هست،لکن شاعرخوب بایدفداکاری‌کند وتجربه‌هایش را دراختیاردیگران بگذارد، چرا که ممکن است این تجربهٔ جدید او به‌دردیگران بخورد ، اگر

حتی به‌دردخوداونخورده‌باشد، چراکه ممکن است این تجربه، بخشی از یك تجربهٔ کلی باشدکه درفضای جمعی شعرهست،ولی‌هنوزبه‌درجهٔ خودآگاهی‌اجتماعی‌نرسیده‌است. شاعران خوب،همیشه تجربه‌می کنند ولی همیشه از میدان تجربه ، روسپید بیرون نمی آیند . ممکن است تجربهٔ ناتمام و ناقص وحتی ناشیانه و دست وپـا شکستهٔ آنان به‌درد شاعران دیگر بخورد . همان‌طورکه‌گاهی تجربه‌های‌خام جوانان‌شیفتهٔ شاعری، به‌درد پابه‌سن‌گذاشتگان و پیران خورده است .

اگر شعر بعداز نسل شاملو و اخوان و نادرپور، به‌این‌صورتی که اکنون هست، وجود نداشت ، شعر خود شاملو واخوان ونادرپور، در جریان تحولی که در دههٔ اخیر قرار گرفت، قرار نمی گرفت . یعنی شعرنسل بعدازاین شاعران، به‌همان اندازه شعراین شاعران‌را تحت‌تأثیر گرفت‌که شعر نسل بعد ، از شعر خود این شاعران اثر پذیرفت. شعر زنده یعنی همین. زندگی شعر، یعنی همین . حفظ میراث یعنی‌همین. وسنت زنده یعنی همین .

باری ، بهتراست‌که شاعر تجربهٔ جدیدش را چاپ‌کند، چراکه ممکن است دیگری بیاید وبراساس‌آن چیزی بسازد،به‌راستی‌باارزش، وبعددرهمان تجربهٔ‌کوچك، هستهٔ‌یك ادامه‌واقعی، جوبارجدیدسنتی‌نو، آیینی تازه وآهنگی جدید آغاز شود .

همین بذر تجربهٔ جدید بودکه شعرنو را به‌وجود آورد وهمین بذرهاست‌که هم اکنون بدل به‌درخت‌شده است . اگرشعرجدیدخسته‌کننده تلقی شود یا نگرنـدهٔ به‌آن خسته شده ، یا به‌راستی‌شعر واقعی خسته‌کننده شده است . اگرشعرخسته‌کننده شده باشد، پس‌آن مراثی

شما برمزارفرخزاد پشیزی ارزش ندارد، چراکه تربت‌آن مزارخشك نشده، شما دم از خسته‌کنندگی شعر جدیـد می‌زنید . اگر شعر جدید خسته‌کننده باشد، پس همه فریب خورده‌ایم ،و بایدبه‌دنبال چیزی از نوعی دیگر باشیم‌که خسته‌کننده نباشد . ولی من اعتقاد ندارم‌که شعر خسته‌کننده شده‌است.اعتقاددارم‌که نگرنده به‌شعربه‌جایی‌نرسیده،خسته شده است وخستگی خودرا، به‌جهان محیط خود سرایت می‌دهد،شعر را به‌خستگی خود مبتلا می کند، زه می‌زند وگمان می‌بردکه عالم نیز به تبعی ناخودآگاهانه از او زه زده است .

باری شاعر نباید از تحویل تجربه‌های جدید بهراسد. ولی باید پرسید ، جدید چیست ؟ جدید آن چیزی نیست کـه با یکی دو مقالهٔ ترجمه شده از «الن‌روب‌گریه» پیدا می‌شود . جدید آن چیزی نیست که یك زبانشناس محترم تحصیل کردهٔ فرانسه ، یکی دو خط درباره‌اش انشا می‌نویسد. جدید، روح جدید است‌که باید درشما می‌بود ونبود و نیست.

جدیدچیست؟ آن چیزی‌که روابط جدیدرا عیان وبیان می کند. این روابط جدیدکجاست؟ دررابطهٔ زمین باروستایی، روستا با شهر و روستایی باشهری، دررابطهٔ شهرستانی باتهرانی،دررابطه فردبااجتماع، باتاریخ، تاریخ بازمان، در رابطهٔ ما با جهان وهستی، و نسبت‌های‌ما در بافت مناسبات جدید، باریشه‌های هستی. جدید یعنی اشیای‌جدید و حالات اشیای‌جدید ونسبت این اشیا وحالات جدید باکل اشیای‌هستی و حالات هستی، یعنی یك قلمرو محیطی و فضایی ، و عطوفت‌هـا و وخشونت‌های مربوط بدان قلمرو . جدید یعنی عشق جدید، خشونت

جدید، جنگ جدید ، زمین جدید . جدیـد، یعنی بینش جدید، یعنی هستی‌بانسبتی‌جدید، یعنی‌زبان بانسبتی‌جدید، یعنی کلام بانسبتی جدید.

این روابط جدید کجاست؟ همین‌جا، رو در روی ما . در شهـر گندهٔ ما، درهمین تهران، که تمام دشنام روح من، همچون سیلی‌توفانی نثار چهره‌اش باد. در همین تهران، تهران خشن، بیرحم، کثیف ،گنده وسرطانی. تهرانی که‌سه‌میلیون‌روح را بلعیده، دراحشای‌متعفن‌گازوئیلی خودجای داده است. جدید یعنی نفت، بنزین،گازوئیل، چراغ قرمز، فحش، دهن کف کردن وبوق‌های جورواجور خشن. جدید یعنی‌خشن. یعنی شوم. جدید یعنی نسبتی که ما باقدیم داریم . قدیم پوشیده شده ، قدیم ناخودآگاه شده. جدید یعنی نسبتی کـه ما جدیدها باگذشتهٔ کهن داریم . فراموش نشود همین نسبت متغیراست که‌بما هویت امروزین می‌دهد. جدید یعنی نوسان بین سال هزاروچهارصد هجری قمری‌وسال دوهزار میلادی، که فاصله‌شان دارد ازعمرخضر هم‌طولانی‌تر می‌شود. جدید، یعنی آینده ونسبتی که‌گذشته وآینده باحال پیدامی‌کنند . جدید یعنی آنچه ازگذشته بما می‌رسد وآنچه‌ازما به‌آینده خواهدرسید.

جدید یعنی حتی « مارلیك » ، حتی سفال‌های قرن‌های گذشته . جدیدیعنی تاریخ گذشته درحال، ونسبت آن تاریخ با حال. جدیدیعنی یك قومیت ویادهای یك قومیت درطول قرون، در برابر ما در حال . جدید یعنی همان زرتشت، همان مزدك ، همان اهورامزدا ، جدید یعنی محمد،علی، فاطمه، حسن وحسین وتمام پیغمبران کهن وامام‌ها دربرابر ما. جدید یعنی غلبه، هجوم، یعنی شهرهای خالی، یعنی شاعران مرده، در برابر ما. جدید یعنی کهنه و نسبت کهنه باجدید ، نسبت زمان گذشته

باحال وزمان حال باآینده .

جدید یعنی حلول شیطان غربی در روح پاك شرقی. جدیدیعنی ماشین ، روبرو شدن با ماشین. جدید یعنی بمب، اتم، ناپالم، ویتنام ، ویت کنك ونسبتی که همهٔ آنها باما پیدا می کنند.

موقعی که‌ما می گوییم نثرمتعهداست وشعرمتعهداست،نه به‌سارتر کارداریم، نه‌به‌هایدگر، نه‌به‌آن معرکه گیـرشب جمعه که همان«فردید» باشد. ونه به‌اشخاص محترم ونامحترم دیگر. تعهدیعنی‌متعهدشدن‌دربرابر جدید ومتعهد شدن دربرابر نسبتی که قدیم باجدید، زمان گذشته بازمان حال و حال باآینده پیدا می کند. متعهد شدن یعنی نسبت جدید با قدیم را مراعات کردن، درشکل ودرمحتوا، درقالب و درمعنا، درعرض ودر جوهر، دروجود وموجود. متعهدشدن یعنی به‌آینده ونسبت‌فرضی بین حال وآینده نظرداشتن. منتها این‌تعهد درنثرشکلی دارد ودرشعرشکلی دیگر ودرنمایش شکلی دیگر و در نقد ودرفلسفه صورتی دیگر. کسی که بما می‌پردازد باید بداند ما به چه پرداخته‌ایم . هرجوجه‌مقلدی‌هم نمی تواند بما بپردازد وهرکس هم که به‌این نسبت‌های‌حیاتی وقوفی ندارد ورنج‌این‌نسبت‌ها را در دوره‌های مختلف‌زندگیش تجربه‌نکرده، نباید دم ازجدید وتجدد بزند .

جدیدخسته نمی‌شود. این کهنهٔ رسواست که خسته می‌شود؛حتی اگر کهنه باجدید نسبتی‌برقرار کند،باز خسته نمی‌شود. دوگروه‌خربیخ خواهند ماند ، آنانکه می‌گویند جدید بودن، یعنی قطع مطلق روابط با گذشته، وآنانکه می‌گویند حفظ مطلق‌گذشته به‌هرقیمت. کسی که‌در جدید، به‌دلیل‌گذشته و در قدیم به‌دلیل وجود جدید دست نبرد محکوم

به‌مرگ است. به‌همین دلیل هم «تو للی» محکوم به‌فناست هم«تندر کیا»: اولی عنق می‌کند دربرابرما، دومی لج می‌کند در برابر گذشته. اولی دست در تنبان معشوقه می‌کند که شاعردردمندم، ودومی بشکن‌می‌زند درشعر که سرمستم. وکیست که براین دوپشیزی ارزش قائل شود؟

۳

گفتیم که شاعر گاهی از نقص‌هایش به‌کمال‌هایش پی می‌برد ولی این راهم باید می‌گفتیم که یك شاعر، اگر به‌نوعی‌وقوف شعری دست یافته باشد، گاهی باوقوف به‌نقص‌های دیگران به‌کمال نزدیك می‌شود. یعنی نقص یك شاعر، هشداری است، به‌شاعردیگر؛ نقص‌های‌شاعران یك نسل، هشداری است به شاعران نسل دیگر . یعنی تا موقعی که در ساختمان روابط اجتماعی ، دگرگونی عمیق حاصل نشده، تاموقعی که این‌دگرگونی‌زیربنایی، تمام‌روابط اجتماعی‌رابه‌صورتی‌جدیددرنیاورده باشد وتاموقعی که‌انسان‌در آن‌صورت جدیدبه‌سوی پیداکردن‌شخصیت جدیدتاریخی خودگامهای استواربرنداشته باشد، تحول شعری، تحولی عمیق وبنیادی واساسی نخواهدبودوشاعران فقط باپی‌بردن به‌نقص‌های دیگران، هم ازنسل خودوهم ازنسل‌های پیش‌ازخود، به‌شعرخود شکل و شخصیت بهتری خواهند داد .

نسل‌ما، یعنی‌نسلی که ازچهل‌تاپنجاه تقریباً تمام کتاب‌ها، مجله‌ها، دفترچه‌ها را قرق کرد وبه‌خودتخصیص داد، در شعرنسل پیش ازخود، والبته درهمان شعرنوی نسل پیش ازخود، نقص‌هایی می‌دیدکه باید در

راه مرتفع کردن آن‌نقص‌ها قدم‌برمی‌داشت. دراین‌هیچ تردیدی نبود که این‌نسل، آن‌چنان سرگرم‌کار خود بود وآن‌چنان با نقص‌های شعر نسل پیش‌ازخودگلاویزبود که‌خود، بی‌آنکه‌آگاهی‌عقلایی برتمام‌ضوابط‌کار خود داشته‌باشد، بنیاد نقص‌های جدید ومتعلق به‌نوع‌خاص‌شعر خود را پی‌ریزی می‌کرد. یعنی هرشاعر ویاهرنسلی ازشاعران، ضمن این‌که‌به نوع خاصی ازکمال دست‌می‌یابدبدون‌شك به‌دسته نقائص و مشکلات خاصی‌نیز دست می‌یابد که اینها راهم ازطریق‌شعر بالفعل،وهم ازطریق عقایدشعری، به‌صراحت، والبته‌بالقوه (چراکه‌هیچ عقیدهٔ‌صریح شعری، فعل خلاقه‌ای به‌حساب نمی‌آید) به‌دیگران،هم به شاعران حی وحاضر نسل پیش‌ازخود، وهم‌به‌شاعران‌حی وحاضرکم‌سن‌وسال‌وآینده‌تحویل می‌دهد. یعنی در کنار هرکمال درخشانی نطفهٔ یك نقص درخشان نیز به‌چشم می‌خورد . مثالـی می‌دهم تابدانید چه می‌گویم:

شعرحافظ، کمال شکلی غزل‌است. این‌حقیقتی‌است وبرآن‌هیچ شکی نمی‌توان واردکرد، ولی همین کمال‌شکلی‌غزل، نقص خودغزل هم‌هست. موقعی که دیگر این‌برعهدهٔ هیچ‌کدام از شاعران بعدازحافظ نباشدکه فرم‌غزل‌را درهمان اوج که حافظ‌گفته بگویند، باید ازگذشت قرون‌واعصار شاعری بعد از غزل حافظ چنین نتیجه گرفت که در ذات غزل‌کامل، نقصی‌هم هست،وباوجود اینکه می‌توان‌بااین شکل هنوزهم ورزش‌کرد وچیزهایی از فرم شعر به‌طورکلی‌یادگرفت،ولی اگرکسی بخواهدشاعر درجه‌یك امروزی‌باشد، نمی‌تواند ونبایدهم، به‌شکل‌غزل اکتفاکند. ازهمین دندهٔ پهلوی شکل‌غزل وشکل متشکل یك بیت غزل است‌که فکر آرمونی‌شعری در ذهن نیما رسوخ‌کرده است، ولی‌نیما

شکل غزل را دیگر مناسب شعر تشخیص نداده است. یعنی نیما، غزل نمی‌توانست بگوید(این یك): دیگر نمی‌شد مثل حافظ غزل گفت(این دو)؛ اگر نیما غزل می‌گفت مثل حافظ، تازه می‌شد حافظ ثانی(این سه)؛ غزل به‌کمال شکلی ممکن به‌دست حافظ رسیده و دیگر نمی‌شود کاملترش کرد(این چهار)؛ وچون کامل است به‌درد شعر گفتن نمی‌خورد وفقط به‌درد تجربهٔ شعری می‌خورد (این پنج).

پس نیما از کمال غزل حافظ، به‌نقص غزل سرودن، به‌طور کلی، پی‌می‌برد و بی‌آنکه غزل بگوید، تغزل هم‌می‌کند. یعنی نیما از نقص کار شعر کهن، سعی‌می‌کند اجتناب کند، پیه تکفیررا به‌تنش می‌مالد وشعری می‌گوید که غزل وقصیده نیست، ولی قدمی است بسیاربزرگ به‌طرف شکل تصویری شعر. ولی،ولی...

ولی‌نیما هم‌نقائص‌جدیدی‌را بنیان‌می‌گذارد، نقائص‌جدیدزبانی، بیانی،تصویری که می‌بایست‌توسط شاعران دیگر ـ هم شاعران‌بلافاصله بعد ازنسل نیما وهم شاعران نسل بعد ـ به صورتی مرتفع‌می‌گردید.

این سایه به سایه شدن نقص‌هاو کمال‌ها، وزنده ماندن‌روح شعر و روحیهٔ شاعری، درپشت این سایه‌به‌سایه شدن‌هاست که چیزی به نام سنت‌را ازنظر کلامی دربرابرما می‌نشاند. یعنی‌ما در پشت سرتمام این حـرکات، زندگـی پر تحرك شعررا برأی‌العین می‌بینیم،و می‌بینیم که شعر،هم عوض می‌شود و هم شعرمی‌ماند. وعلت اینکه ما می‌گوییم که آنهایی که سنگ قصیده وغزل مطلق را بـه‌سینه می‌زنند،اصولاً مفهوم دقیق سنت ومیراث رادرك نمی‌کنند، این‌است که عدم ادراك این‌تحرك زنده، یعنی آن سایـه به سایه شدن نقص‌ها وکمال‌ها، یعنی خیانت به

ناموس زبان، کلام، بیان‌وهنرشاعری. و از طـرف دیگر، موقعی که ما می‌گوییم،شاعری که سنت را نشناسد ومتجدد باشد، شاعری درجه سه خواهد بود، این است که‌چون‌هنوز روابط تاریخی، طبقاتی، اجتماعی وبه‌تبع آن،روابط فرهنگی وهنری وادبی، پس از دوران مشروطیت، تقریباً به‌همان صورت یکسان پابرجاست، شما نمی‌توانید کلاً از سنت ببریدوبپرید وسط گود یك تجدد خیالی. دراین‌صورت هرنوع تجددی، نوعی مدینهٔ فاضله طلبی و ایده‌آلیسم پرت ومضحك خیالی‌خواهدبود.

حرکت زمان، یك قدری سرعت پیداکرده، ویك قدری روابط اجتماعی رنگ به‌رنگ‌شده‌است، یك‌قدری درشکهٔ بومی عقب نشسته وکالسکهٔ حلبی یك‌قدری اشغالگرانه پیش آمده‌است. یك‌قدری بر تمام شقیقه‌های‌مجنون، آسمانخراش‌ها راست ایستاده. قدری،باری همان‌یك قدری، مدنیت مرضی، ارواح شرق را درخود فرو پیچیده، مثل کفنی که اجساد هزاران نفررا درخود فروپیچد؛ یك قدری ما جنون‌هایی از نوع دیگر به‌دست آورده‌ایم، قدری کاسهٔ چشم‌های ما، درمداری شوم به‌چرخیدن شروع کرده، قدری، باری همان یك قدری، یك اضطراب جهانی برمانیز مستولی‌شده،لکن ما هنوز سرسختانه در همان شرایـط هستیم، از نظر قومی، تاریخی، اجتماعی وطبقاتی، در دوران « یادآر زشمع مرده یارآر» هستیم.هنوز اگر این گفتهٔ آن علامهٔ اجتماعی قرن نوزده درست باشد که‌فرد،شعور ووقوف وخودآگاهی‌اش راازشرایط اجتماعی‌وام می گیرد وفردیت ـ اگر وجود هم‌داشته‌باشد ـ چیزی‌است ساخته وپرداختهٔ شرایط اجتماعی،باید گفت چه‌شرایط جدید اجتماعی وجوب‌تحولی جدید در شعررا پیش کشیده‌است که شما مدافعش‌باشید؟

بزرگترین تحولی که‌می‌توان مجدانه از آن دفاع کرد این است که ما روحیهٔ روستایی خودرا ـ که‌روحیهٔشرقی‌است ـ از دست داده‌ایم ودر آپارتمان‌های به‌ظاهر جدیدشهری‌چپیده‌ایم‌وبه‌محبوسانی‌می‌مانیم که‌سر ساعت بایدبه‌داریك‌زمان‌اعتیادی‌کاردرشهرودراداره‌وغیره آویخته‌شویم.

دشواری بزرگ‌ما در این است که مابین‌قرن چهاردهم هجری‌و قرن بیستم میلادی درنوسان هستیم. از نظر روابط درونی اجتماعی ـ بدون درنظر گرفتن ماشین کشت شده بابذر خارجی ـ درقرن چهاردهم هستیم وبعد سفر کرده‌هایمان به خارج، روابط جدیدمان باخارج، یعنی فرنگ،ادارات تأسیس شده به‌شکل وهیأت فرنگی،ومؤسسات آفریده شده براساس تصور غربی از این مؤسسات، وتصوری که تلویزیون و سینما و وسائل جمعی دیگر از جهان غرب در برابر ما نگهمیدارند، وقوفی که برخی از روشنفکران ما به‌لزوم‌یك تحول دامنه‌دار و عمیق‌و همه‌جانبه پیداکرده‌اند، ما را در وضعی بینابین نگهمیدارند، یعنی قرن چهاردهم هجری‌کاملاً نمرده، قرن بیستم میلادی هم برای ماکاملاً میلاد نیافته وما این‌وسط با این‌دوار وسرگیجهٔ بیگانگی‌هایمان به‌خود وبه‌یك‌جهان دیگر ـ در این میدان از خودبیگانگی مضاعفمان ـ فقط سعی می کنیم به‌یك تحول در شعر دست‌پیدا کنیم. ونقص‌کار ما در این است که آنقدر به‌شعر، و آن‌تحول‌درشعر ـ به‌هرقیمتی که‌شده ـ می‌خواهیم وفادار بمانیم که ازهر آن‌چیزی که درپیرامون ما ـ در آن عرصهٔ‌بینابین ـ می‌گذرد،غافل مانده‌ایم، یعنی‌ما به‌تکهٔ ناچیزی ازیك روبنای فرهنگی چسبیده‌ایم، واگر وضع به‌همین‌منوال پیش برود ازهر آن چیزی که در زیربنای روابط اجتماعی می‌گذرد کلاً غافل خواهیم‌ماند. وحقیقت‌این

است که سرنوشت ما جز این‌هم می‌تواند باشد.

غرضم این‌است که ما باید یك نسبت واقعی وحقیقی اجتماعی‌و هنری‌را درنظرداشته‌باشیم. یعنی‌هر تحول‌اجتماعی، به‌دنبالش‌تحول‌هنری هم‌دارد؛ هرتصوری‌ازتحول‌اجتماعی، تصوری‌ازتحول‌هنری‌را هم‌پیش می‌کشد؛ ولی‌اگرنه خود تحول‌اجتماعی‌باشد و نه‌تصوری‌ازیك‌تحول اجتماعی،دیگر نه‌تحول هنری‌می‌تواندوجودداشته باشد ونه‌تصوری از یك تحول‌هنری. وبه‌همین‌دلیل،مثال‌ناچیزی‌بدهم تا بدانید چه می‌گویم.

نیما فقط یك انسان نیست؛ یك پدیده است ؛ پدیده‌ایست که شرائط خاص اجتماعی وتاریخی بعد از مشروطیت به وجودش آورده است. شاید در دوران فتحعلیشاه قاجار هم، آدمهای بااستعداد و به مراتب مستعدتراز نیما زندگی‌می کردند، ولی آن نوابغ ـ به زعم‌شما البته ـ نتوانستندکاری ازپیش ببرند. به‌دلیل این‌که نه‌تحولی اجتماعی صورت‌گرفته بود ونه تصوری از تحول اجتماعی در اذهان مردم و روشنفکران آن دوران رسوخ داشت. پس اگر نیما یك پدیده است، به‌دلیل این است که شرایط اجتماعی بعد از مشروطیت،از نیما که ممکن بود در شرایط پیش از مشروطیت،فقط مباشر املاك ناچیز خود باشد وگهگاه هم چند دوبیتی محلی بگوید ـ همانطور که صدها نفر پیش از مشروطیت‌گفته‌اند ـ مردی ساخت که بزرگترین تحول رادرشعر فارسی به‌وجودآورد. گفتن اینکه‌نیمانابغه‌است، یك‌غلط فاحش‌اجتماعی است. نیما خود و شعرش پدیده‌هایی اجتماعی هستند، یعنی نیما را شرایط اجتماعی نیما کرد وبه‌همین‌دلیل پیدایش شخصی‌چون نیما،یعنی انسان به‌صورت نیما، پدیده‌ای است اجتماعی وشعرش به تبع‌پیدایش

پدیده‌ای به‌نام نیما، پدیده‌ایست اجتماعی وفرهنگی.

یعنی بین نیما وتحول اجتماعی نسبتی هست که به‌زعم من‌نسبتی است بسیار دقیق ومنطبق باتمام منطق‌های دیالکتیک‌تاریخی‌واجتماعی. یعنی نیما مأمورآن نسبت وپدیدهٔ آن نسبت است. وگرچه این همه‌در شمار بدیهیات‌علوم اجتماعی است، ولی‌این‌رابگویم که درنیماتصوری ازیك تحول بهتر هم بود، ولی این احمقانه می‌بود اگر نیما تصور از یك تحول بهتر را باخود آن تحول بهتر اشتباه می‌کرد. یعنی شعرنیما زاییدهٔ یك تحول است، به‌دنبال تحولی بهتر است که از آن تصویری آرزومندانه دارد، ولی هرگز نیما در آن سوی آن تحول بهتر واقع نشده، واگرگهگاه‌چنین پیش‌آمده که دربرخی از شعرهایش، ازامیدها وآرزوهای مردم خود وخود حرف زده، دراین هیچ تردیدی نیست که به دنبال یك تصویر آرزومندانه دست به‌چنین کاری زده است وچنین تصویرآرزومندانه‌ای در شرایط‌اجتماعی خاصی که ما زندگی می‌کنیم خیلی واقعی وعینی وحتی سخت عاطفی به‌نظر می‌آید.

من نمی‌گویم که ما دقیقاً در همان شرایط زندگی می‌کنیم که نیما ۴۰ سال پیش زندگی می‌کرد ونمی‌گویم که کوچکترین تغییری در شعر فارسی‌بعد از نیما رخ‌نداده،چراکه رخ داده وبه نسبت‌تغییراتی که در جامعه پیدا شده، رخ داده است. ولی می‌گویم اینها همه تغییر بوده‌اندوهیچکدام تحول به‌معنای‌واقعی نبوده‌اند،چراکه تحول‌به‌معنای واقعی‌در روابط درونی اجتماع به وجود می‌آید وهرگاه آن تحول در روابط درونی‌اجتماع‌واقع شد، تحول درشعرهم رخ‌خواهدداد وتاآن روز،هنوزهم ما باسنت‌نیمایی‌وسنت‌شعر فارسی سروکارخواهیم داشت

وفقط‌نقص‌ها وکمال‌ها، به‌وسیلهٔ‌شاعران‌دربرابرماسایه به‌سایه خواهدشد.

۴

ازآنجاکه هر تحول ادبی به‌دنبال تحولی اجتماعی است، وهر ساختمان اجتماعی از یك زیربنای بنیادی تولید و ازیك روبنای تابع این زیربنا ساخته شده، و ایـن دیگر از بدیهیات علوم جدید اجتماعی است، تعهد هرگز نمی‌تواند فقط در برابر یك روبنای اجتماعی باشد. یعنی یك شاعر، شعرش را برای بالابردن سطح فرهنگ نمی‌گویـد و نویسنده هم چنین کاری نمی‌کند. او اصلاً به‌بالا بردن وپـایین آوردن فرهنگ،موقع گفتن ونوشتن فکر نمی‌کند. وگر چه او اززبان‌استفاده می‌کند، شکلی ازاشکال مختلف زبان را به‌کارمی‌گیرد، وگرچه‌اوسبکی پیدا می‌کند وگرچه اوبه‌هر طریق،نـوع خاصی از هستی انسان را در محیط اجتماع بیان می‌کند و ادبیات را خلق می‌کند ودر اختیار مردم قرارمی‌دهد وگرچه آنچه اوخلق می‌کند، فرهنگی است، لکن‌اوهنگام خلق اثر خود با فرهنگ سروکاری ندارد، متعهد فرهنگ‌به طورکلی، وفرهنگی که خود به‌طور خصوصی خلق‌می‌کند، نیست.او متعهدچیزی دیگر است وآن عبارت است از هستی خود واجتماع در حوزه‌ای از تاریخ. یعنی او متعهد اجتماعی‌است که درآن زندگی می‌کند ودرعین حال موقعی که او می‌گوید، من بـه‌دنبال تعهد اجتماعی نیستم، شاید قصد دارد بگوید که من متعهد تعهد قراردادی از اجتماع نیستم.

برخلاف گفتهٔ فرامرزی که شش هفت مـاه پیش از فـوتش از

شاعران‌ونویسندگان جدید دعوت کرد که آنها در یکی از وزارتخانه‌ها و یا دریکی از سپاههای مختلف مشغول انجام خدمت بشوند واز شعر وقصه ونقد جدید دست‌بکشند، باید گفت که شاعر ونویسندهٔ جدیداگر به‌راستی در برابر زیر بنای اجتماعی متعهد باشند، خـود به‌خود دارند خدمت می‌کنند منتها ممکن است نوع خدمتشان با تصوری که فرامرزی از خدمت داشت فرق بکند واین هیچ مانعی‌ندارد، چراکه این‌اجتماع همه‌جور آدم دارد وطرز تلقی شعر جدید وبه‌طور کلی ادبیات جدیداز خدمت هم‌باطرز تلقی آقای فرامرزی خیلی فرق دارد.

ولی در عین حال،ما،متعهد کسی‌را می‌شناسیم که دربرابر زیربنای اجتماع متعهد باشد واین طبیعی است که اگـر او در برابر زیر بنای اجتماع متعهد باشد، روبنای اجتماع هم پشت‌سرش خواهدآمد. ولی اگرکسی فقط‌دربرابر روبنای‌اجتماعی متعهد بودما اورا متعهدنخواهیم شناخت. چراکه بااعماق سروکار ندارد و این اعماق است که توجه ما را دعوت می‌کند.

مثلاً آدمی مثل مهدی حمیدی شیرازی را درنظرآورید.قصیدهٔ او که گاهی هم بسیار محکم ساخته شده، به‌زیربنای اجتماعی‌ماارتباط ندارد. هیچ چیز از دنیای معاصر را در این شعر نمی‌یابید . بین شعر حمیدی وشعر کهن‌یك‌ارتباط روبنایی وجود دارد، درحالی‌که شعر کهن را زیربنایی کهن، که شعر کهن باآن تناسب کامل دارد،به‌وجود آورده است، و شعر حمیدی در دورانی بوجود آمده که آن زیربنا بـه دلیل انقلاب مشروطیت دچار تحول شده. به‌همین دلیل شعرحمیدی که‌زاییدهٔ زیربنای مشروطیت نیست، با ارائهٔ فرم‌های کهن، بـه روح مشروطیت

عملاً خیانت می کند و با یك دورخیز ارتجاعی،عملاً خودش‌رادرقلب گذشته یله می‌کند. قصیده، جز در مواردی کـه برای تفنن وتمرین گفته شده، در دوران ما، نه‌فقط خائن به‌اکثریت مردمان، بلکه خائن‌به طبقهٔ متوسط اجتماع هم هست وجالب این است که در ایـن مملکت، خائن به خادم می‌گوید، سفیه وابله، وکسی ازین دستگاه‌هـای عظیم پیدا نمی‌شودکه‌چوب توی آستین حضرتش‌فروکندکه : مرد حسابی، تو که باشعرت ،کوچکترین سروکاری به زیربنای اجتماعی، تولیدی ، تاریخی این مملکت نداری، به‌چه دلیل به دیگران‌که زاییدهٔ این‌تاریخ واجتماع و زیربنا هستند، دشنام می‌دهی؟ می‌گوید :

درخت زرد شد و آسمان به‌قیر نشست
هوا دژم شد و دی‌ماه جای تیر نشست
زآشیانه پرستوی دیر مانـده پریـد
کلنگ‌پر زد و بر روی آبگیر نشست
گزنده گشت دم شام چون دم زنبور
نشست گلبن عریان و ناگزیـر نشست
میان دشت به پیچید باد و نعره کشید
چو شرزه شیری‌کش‌دردودیده‌تیر نشست

* * *

بسر دویـدم تـادر رهش زجان‌خیـزم
که در قفس نتوان تا ابد اسیر نشست
دو دیده بست‌وسر گیسوان بدست‌گرفت
دوقطره اشك بر آن چهـر دلپذیر نشست

گریست، یعنی با یاد من دگر منشین
نگاه‌کن‌که مراگیسوان به شیر نشست!

این شعر در هزار سال بعد از ناصر خسرو ومنوچهری گفته شده؛ واگر برگردیم به‌هزار سال پیش، اگر عین‌این ابیات را هم پیدانکنیم، هزاران نوع دیگر آنها را پیدا خواهیم کرد. پس آقای حمیدی،شاعر هزار سال پیش‌است‌وهزار سال پیش، از مشروطیتی که تمام دستگاهها هم بدان می‌نازند، خبری نبود. آخرین ارفاقی که برای آقای حمیدی می‌توانیم قائل شویم، این است که او را معاصر صبا و یـا فتحعلی‌شاه قاجار بدانیم، چراکه شعر او که باید بخشی از یـك روبنای فرهنگیِ سرچشمه‌گرفته از یك زیربنای‌اجتماعی باشد، باشکل شعر دوران‌قاجار ارتباط دارد وبه‌همین دلیل مدافع زیربنای اجتماعی دوران قاجاراست وبه‌همین دلیل‌خائن به‌مشروطیت وتمام‌اتفاقاتی‌است‌که بعدازمشروطیت افتاده. دزد حاضر و بز حاضر. آقای حمیدی خیانت خود را به روح عصر حاضر از طریق شکل‌ومحتوای شعرش عملاً ثابت می‌کند.یعنی شعر آقای حمیدی دست به دست، به‌صورت یك روسپی فئودال، بین شاعران و اعصار پیش‌ازمشروطیت می‌گردد. آیا خائن، این شعر است یا شعر ما :که به‌درستی زاییدهٔ تمام حرکتهای زیربنایی اجتماع‌حاضر است وبر سنت، سنتی‌که از آن تعریف‌های متعدد داده‌ام تکیه می‌کند ؟

پس یکبار دیگر هم به این نکته دقت کنیم‌که متعهدکسی است که در برابر زیربنای اجتماع متعهد باشد. یعنی نویسنده و شاعر برای آنکه منتهای پویایی را از نظر خلاقیت ادبی نشان دهند، باید به‌روابط انسانها بپردازند، به‌آن روابط درونی انسانها ، به‌آن مبانی تعیین کنندهٔ

این‌روابط، بپردازند ودر عین حال چون همه چیز در حال دگرگونـی است وهیچ چیز به‌یك صورت نمی‌ماند وروح پویایی بر ارکان هستی آدمی حاکم است، پس ادبیاتی متعهد است‌که به‌این روابط دگرگون شوندهٔ هستی وزندگی انسان وروابط انسانی بپردازد.

یك قصیده، ساختمانی ایستا دارد، به‌دلیل اینکه مربوط است‌به دگرگونی روابطی که دوران دگرگونیشان‌سرآمـده است. غـزل نیز ساختمانی ایستا دارد ؛ به‌دلیل این‌که از عمر روابط متحول خاصی که منجر به‌پیدایش‌غزل شده، قرن‌ها می‌گذرد. به‌همین دلیل پس‌ازگذشت پنجاه سال از عمر شعر نیمایی،بازگشت به‌شکل غزل، و یا شناختن‌آن به‌صورت یکی از اشکال زنـده ، فکری است ارتجاعی؛و طبیعی است که این فکر ارتجاعی‌است؛می‌گویید نه،یك غزل نشان بدهید که‌جامعه را تصویر کند، خواهیدگفت غـزل بـا درون انسان سروکار دارد. من می‌گویم درون ما آنچنان عوض شده‌که غزل عوض‌نشده نمی‌تواند از عهدهٔ ارائهٔ آن برآید. درون ما شکل دیگری پیدا کرده.غزل، صفایـی دارد‌که نه دوران ما دارد ونه درون ما، وآن صفای عاطفی‌که شماگمان می‌کنید در غزل ایجاد می‌کنید، نوعی خطای باصرهٔ درونی است،شما نمی‌توانید صفای باطن‌گذشته راکه در غزل هست فراموش بکنید،پس معصومانه آن‌را به‌دوران معاصر،دورانی که صفایی‌از نوع صفای‌غزل ندارد، منتقل‌می‌کنید؛ سرایی کاغذین، زیبا، باکلمات‌گذشته می‌سازید، اسیرآن می‌شوید، دربرج عاج آن می‌نشینید، چراکه فراموش‌کـردن دوران‌حاضر لذت دارد و شما این کار را با اثر تخدیری غزل‌می‌کنید. ولی با این کار شما دست به تبعید خود می‌زنید، دیگر شعر برای شما

صورت وجدان معاصر را پیدا نمی‌کند. چـرا که صرف‌نظر از این که ردیف وقافیه وتساوی طولی مصرعهای غزل بادوران معاصر ما ودرون پویای هستی اجتماعی و تاریخی عصر حاضر تطبیق نمی‌کند، در آن، با در نظرگرفتن خشونت وستم حاکم بر روابط تـولیدی جامعهٔ ما، صفایی هست که فقط می‌توان به‌آن پناه برد، وچون آن‌صفا از آن زیر-بنای ما نیست ومربوط به بقایای روبنای فرهنگی سابق است سرایندهٔ غزل باپناه بردن به‌غزل، همان کاری را می‌کند که حمیدی و امثال اوبا قصیده می‌کنند. یعنی اوازطریق خطای باصرهٔ درونش، خیانت‌می‌کند وقصیده‌سرایان بالجبازی‌درونی‌شان خیانت می‌کنند؛ ونتیجه یکی‌است: پناه بردن به‌یکی از جلوه‌های‌روبنای فرهنگی که زیر بنایش بازیربنای معاصر فرق می‌کند.

اینکه بگویندغزل، تنها شکلی است ازگذشته که می‌توان هنوز با آن دست وپنجه نرم کرد، اشتباه است. می‌دانیم که غزل فرم کوتاه‌شدهٔ قصیده است، یعنی بخش‌های اول اغلب قصائد فارسی، یعنی تغزل ها وتشبیب‌ها، به‌طورجداگانه پیش از رسیدن به‌مدح، بیشتر صورت غزل کامل دارند. یعنی بیت‌غزل، عیناً مثل‌بیت تغزل وتشبیب آفریده می‌شود؛ گرچه غزل در سعدی، مولـوی و حافظ استقلال شکلی بی‌نظیری‌پیدا کرده است، لیکن شکل بیت، همان شکل بیت قصیده است. ودرعین حال این نیز خود مسأله‌ای است که هم می‌توان عواطف واتمسفرهای عاطفی ده‌بیتی پیداکرد، وهم اتمسفرها وعواطف صدبیتی. و می‌دانیم که مادح در قصیده‌هم، علاوه برآنکه پول وصله می‌طلبد، گاهی از ته دل هم مدح می‌گوید وگاهی‌می‌توان‌ممدوح را برداشت وخیلی‌راحت

معشوق یا معبود را سرجایش گذاشت. پس این گفته که غزل تنهاشکلی است که هنوز مناسب دردهای درونی ماست، چندان بـاحقیقت تطبیق نمی‌کند، چراکه صورت هردو شکل، غزل وقصیده، با مقایسهٔ کل‌غزل با بخش اول قصیده، تقریباً یکی است. پس رجعت به غزل، رجعت به تغزل قصیده هم هست و ای بساکه رجعت به‌خود قصیده هم باشد.

علاوه براین، غزل و قصیده همیشه مـا را در یك بیت محبوس می‌کنند و ازآن بدتر، در ردیف و قافیهٔ پایان بیت. یعنی‌غزل وقصیده، همیشه ازآخرگفته می‌شوند تا از آغاز. یعنی پس از بیت اول، جـز وزن که دیگر نمی‌توان از پایان شروعش کرد، بقیهٔ مفردات از پـایان بیت‌های غزل و قصیده شروع می‌شود، یعنی گویندهٔ قصیده و غزل، بیت‌های بعد از بیت‌اول را یا باید از اول شروع کند و بعد آخرش را به‌هزار زحمت‌جمع وجور کند ویا از آخر با درنظرگرفتن پایان‌بیت، وآغازی مناسب برای آن‌بیت پیدا کند. یعنی پس‌ازبیت‌اول، بقیهٔ ابیات غزل و قصیده انگار ازپایان شروع می‌شود، مصرع دومشان گفته‌می‌شود وبعدبا درنظرگرفتن یك‌حس مقابله بامصرع دوم، مصرع اول‌پیدا می‌شود. وهرکسی‌که این‌مصرع اول‌را توانست با مصرع دوم جورتر درآورد، چیره‌دست‌تراست. پس این چه فایده داردکه شعری از تـه ابیات‌گفته شود؟ آیا در چنین شعری امکان آن هست که روابط درونی اجتماع هم تصویربشود؛ من می‌گویم نه! به‌دلیل اینکه اولاً این شکل بیت های پی‌درپی دیگرشعر دوران مـا نیست و متعلق به یك ساختمان اجتماعی خاصی‌است که‌دیگر در دروان‌ما وجود ندارد؛ وثانیاً هرکدام ما صنعتگرتر باشیم، در این نوع شعر، شاعرتر هم به شمار خـواهیم

آمد، و شعر یك هنر است، نه صنعت، و شاعر از طریق هنر است که تعهد خودرا در برابر روح پویای عصر خویش نشان می‌دهد .

علاوه براین، درغزل روابط کلامی انسجامی دارند که در دنیای کهن، بسیار طبیعی، و در دنیای جدید بسیار مصنوعی جلوه می‌کنند . یعنی زبان شعر، در غزل امروز ، در مقایسه با زبان امروز و حتی زبان واقعی شعر امروز، زبانی است غیرواقعی. یعنی اگر زبان شعر واقعی امروز ، حرکتی باشد در آن‌سوی قراردادهای منثور و شعر به‌راستی در ورای روابط منثور آفریده شده باشد ، زبان غزل خود به خود ، دوبرابر زبان شعر واقعی امروز در آن‌سوی روابط منثور قرار گرفته است. یعنی اگر زبان منثور، زبان گفتار نیز می‌تواند باشد، واگر زبان شعرواقعی امروز با وجود فاصله‌گرفتنش از زبان منثور، بازهم‌بانوعی گفتار ، منتها به صورت شعریش سر وکار داشته باشد، غزل به دلیل حصارهای ردیف وقافیه وتساوی مصرع‌هایش، شعری است که به‌کلی ازگفتار فاصله‌گرفته، درآن‌سوی زبان منثور و زبان‌طبیعی شعر، به‌دنبال قراردادهای خاص خویش حرکت کرده‌است. یعنی زبان غزل امروز، در مقایسه با حوادثی که برای روابط زبانی وکلامی ما درگفتار و در شعر اتفاق افتاده، زبانی است تصنعی و تا حدود زیادی زورکی؛ البته طبیعی است که این زبان، به‌موسیقی ایرانی که باشعر کهن برادری‌دیرینه دارد، نزدیك‌تر است تا به زبان، زبان شعر و روابط اجتماعی امروز . اول مثالی می‌دهم از «سایه» که درغزل سرآمد اقران است وبعدمثالی می‌دهم از نادرپور که زبان شعرش، گهگاه، مثل‌زبان غزل سایه به‌حافظ نزدیك‌تر است ولی خواهید دید که چه‌فرقی هست بین این دو زبان ،

موقعی که اولی در غزل می‌نشیند و دومی در شعر جدید:

شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت
دوباره گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت
شکیب درد خموشانه‌ام دوباره شکست
دوباره خرمن خاکسترم زبانه گرفت
نشاط زمزمه زاری شد و به شعر نشست
صدای‌خنده فغان گشت و در ترانه‌گرفت
زهی پسند کماندار فتنه کز بن تیر
نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت
امید عافیتم بود روزگار نخواست
قرار عیش و امان داشتم ، زمانه گرفت

ترکیبات این غزل را به دونوع می‌توان قسمت کرد: نوع اول ترکیبات قراردادی مثل «دل‌تنگ» ، «بهانه‌گرفت» ، «خرمن‌خاکستر»، «زبانه‌گرفت» ، «امید عافیت»، « روزگار نخواست »، «قرار عیش و و امان » ؛ و نوع دوم ترکیبات نیمه قراردادی و نیمه ابتکاری که سایه به‌تقلید از شعر کهن و یا براساس آن ساخته است . مثل «هوای خانه گرفت» ، «گریهٔ بی‌طاقت» ، «شکیب درد خموشانه» ، «نشاط زمزمه»، «کماندار فتنه» ویکی دوتای دیگر؛ وکلاً ازنظر کلامی می‌توان چنین برآورد کرد که زبان به‌وسیلهٔ این‌ترکیبات به‌سوی تصنع حرکت کرده است. «نشانه‌گرفت» و « بهانه‌گرفت » و « زمانه‌گرفت » به‌زبان‌گفتار نزدیك‌تر هستند ولی «هوای خانه‌گرفت» ، «زبانه گرفت» ، «در ترانه گرفت» و «زهی‌پسند»، عباراتی هستند که هیچ کس موقع‌صحبت کردن

به‌کار نمی‌برد و موقعی که شعری با روال طبیعت کلام گفته می‌شود ، از این قبیل ترکیبات بندرت استفاده می‌شود.

نادرپور می‌گوید :

در شهر ناشناخته‌ای پرسه می‌زدم
دیوارهای شهر مرا می‌شناختند
اما ز آشنائی خود دم نمی‌زدند
گوئی نقاب‌ترس به‌رخساره‌داشتند
من جزسکوت خویش نقابی نداشتم

می‌توان گفت که تقریباً تمام کلمات،شاید به‌استثنای «رخساره» و تمام ترکیبات و مفردات کلامی، طبیعت گفتار را حفظ کرده‌اند . این زبان اگر شاعرانه است، به‌علت ماهیت استعاره‌هایش است که‌شاعرانه است. ولی زبان غزل سایه به‌علت تصنع درکلام و یـا فاصلهٔ مضاعف گرفتنش از زبان معمولی و به‌علت استفادهٔ سایه از زبان قـراردادی و نیمه قراردادی غزل است که به‌سوی نوعی زبان شاعرانه حرکت‌می‌کند . زبان غزل سایه فقط با عطف به کل زبان غزل لذت می‌بخشد و ما را به‌متن خود زندگی مربوط نمی‌کند. چراکه ازمتن خود زندگی و زبان آن زندگی سرچشمه نگرفته . یعنی زبان غزل است که مفهوم دارد. ولی اگر به‌متن زندگی امروز رجعت داده شود، تقریباً عاری‌از مفهوم است، درحالی‌که، شعر نادرپور، با وجود اینکه زبان حافظ را به‌ذهن متبادر می‌کند، ما را به سنت زبانی حـافظ ، بلافاصله ، رجعت نمی‌دهد، ما را به‌متن زندگی مربوط می‌کند؛ و ازنظرکلامی اگردقت کنیم ، شعر سایه تقلید از سنت است و شعر نادرپور ، بازسازی سنت

با درنظرگرفتن متن زندگی‌امروز و روابط زندگی‌امروز؛ وگرچه زبان تصویر در این شعر نادرپور به‌مراتب غنی‌تراز آن چند بیت غزل سایه است، لکن‌زبان شعر،اززبان معمولی، درشعر نادرپور چندان فاصله‌ای نگرفته ، در حالی کـه مصرعی چون « شکیب درد خموشانه‌ام دوباره شکست» ، به علت‌وجود سه کلمهٔ‌مجرد، «شکیب»، «درد» و«خموشانه» و«شکستن‌شکیب درد خموشانه» ، که به‌علت عینیت نداشتن «شکیب»، بیشترشکستنی‌ذهنی‌است، مارا نه‌در تصاویر واقعی غرق می‌کند ونه در حوزهٔ‌واقعیت‌زبان نگه می‌دارد. یعنی‌غزل‌سایه‌نه‌ازنظرمحتو او اقعیت‌دارد ونه ازنظرزبان ؛ واگر ما از آن‌لذت می‌بریم‌ومن‌شخصاً اعتراف می‌کنم که از بعضی از غزل‌های «سایه» خیلی لذت می‌برم ـ به‌این دلیل است که مارا به‌یاد شعرکهن می‌اندازد، یعنی برما اثری تخدیری دارد و در دوران ما برج‌عاجی از دوران‌کهن می‌سازد وما به خود می‌بالیم کـه گرچه این شمشیر چوبین، شمشیر نادرشاه نیست ، لکن بسیار شبیه آن است و جاه‌طلبی‌های ما را در مقابله باآن شمشیرکهن ارضا می‌کند . ولی من ترجیح می‌دهم که با شعر واقعی امروز، ارضاشوم ونه‌غزل ویا قصیدهٔ امروز،واگرقرارباشدکه غزل وقصیده بخوانم، مستقیماً به‌گذشته برمی‌گردم ، قصیده‌ای از منوچهری برایم لطفی داردکـه قصیدهٔ بهار ندارد، غزلی ازحافظ‌لذتی‌داردکه غزل‌سایه ندارد، وچون بهار وسایه به‌زمان من‌نزدیکترهستندتامنوچهری وحافظ، جای بسیار دریغ‌است که من ازقصیده‌سرا وغزلسرای دوران خودم‌کمتر لذت می‌برم تا قصیده‌سرایان وغزلسرایان‌کهن؛وعلت، تعبیری است که من‌ازصمیمیت دارم.

در مقاله‌ای‌که پیرامون شعر نیستانی‌نوشته‌ام تعبیری ساده‌وجدید،

از صمیمیت شاعرانه به دست داده‌ام و آن اینکه ، صمیمیت عبارت است ازحضور صفات غالب شاعری یك‌شاعر در یکی از شعرهایش . این یك مسألهٔ فنی است که در آن مقاله توضیح داده‌ام و حالا می گویم که شاعر صمیمی کسی است که شعرش با زیربنای اجتماعی ، نسبتی دقیق و متوازن ومتعادل داشته‌باشد، یعنی شاعر صمیمی کسی است که معاصر عصرخود باشد.

مثلاً موقعی که غزل‌بسیارمعروف «سایه» را با مطلع:

«تا تو با منی زمانه با من است
بخت وکام جاودانه با من است»

می‌خوانیم، در ابتدا احساس‌می کنیم که‌شاعر فوق‌العاده‌صمیمی بوده‌است؛ این، آن سهو باصرهٔ درونی ماست. وقتی که سعی می کنیم این شعر را به‌متن زندگی مربوط کنیم و البته به‌متن زندگی معاصر ، می‌بینیم که بین این شعر و این زندگی رابطه‌ای وجود ندارد . غیبت این رابطه خود علامت عدم صمیمیت است. صمیمیت ازنظر محتوای شاعرانه عبارتست از رابطه‌ای که شعر شاعر با زیربنای اجتماعی و هستی درونی اجتماع پیدا می کند . یعنی ما دو نوع صمیمیت داریم، یکی صمیمیتی که از هماهنگی بین صفات غالب شاعری یك شاعر با یکی از شعرهایش پیدا می‌شود و دیگری صمیمیتی که بین شاعر و زیربنای اجتماعی باید وجود داشته‌باشد،والبته این صمیمیت دوم می‌تواند تبدیل به رابطهٔ کلامی هم بشود . رابطهٔ متناسب و متوازنی که بین زبان شعر یك شاعر وزبان‌درون اجتماع وجود دارد،سرنوشت صمیمیت‌یك‌شاعررا ازنظر کلامی ورابطهٔ او با زیربنای‌اجتماعی‌روشن

می کند .

و آن‌وقت مسألهٔ دیگری هم هست که ما باید بدان وقوف داده شویم،وآن‌مسألهٔ حس‌تاریخی‌است. این‌جمله‌از «الیوت» شاعر انگلیسی زبان‌است که می گوید:شاعر بایدحس تاریخی‌داشته باشد،وغرضش‌این است که‌شاعر بایدطوری‌شعر بگوید که معلوم شودگذشتهٔ زبان درخونش موج می زده است. این را ما درشعرنادرپور می‌بینیم، درشعرنادرپور خون‌شعرحافظ موج می‌زند،بدون‌آنکه‌نادرپور را بدل به‌یك‌مقلدحافظ کرده‌باشد. پس‌حس تاریخی فقط وقوف برگذشته نیست، بلکه وقوف به‌موقعیت تاریخ امروزهم هست. این نکته‌را دیگر«الیوت» نگفته‌است و من می‌گویم که کسی صمیمی است که نسبت به‌دوران خود از نظر زیربنایی و روبنایی حس تاریخی داشته باشد ، یعنی بداند چه گذشته است و چه می‌گذرد . حس تاریخی سرنوشت صمیمیت شاعرانه را تعیین می کند و به‌همین دلیل،چون‌سایه درغزلش از آن حس تاریخی بهره‌ای نبرده، من اورا به‌معنای شاعرانه وفن‌شعریش صمیمی‌نمی‌دانم، گرچه از نظر عاطفهٔ حاکم برشعرش ممکن‌است درمن حتی این‌حس غزلسرایی‌صمیمی است.

۵

هنر موقعی غیرمتعهد می‌شود که اولاً بدون تکیه بر ریشه‌های محلی، امید جهانی‌شدن در دل هنرمند بپروراند؛ وثانیاًموقعی‌غیر-

متعهد می‌شود که کلاً در تجرد غرق شود. و من اینجا انواع مختلف تجرد را محکوم می‌کنم. تجرد یك غزل معاصر، تجرد یك قصیدهٔ معاصر، تجرد شعر به‌اصطلاح فلسفی معاصر، تجرد به اصطلاح فور - مالیسم معاصر. من همهٔ اینها را از نظر شعری محکوم می‌دانم. فقط اشیا وحالات معاصر هستند که پویا و دینامیك هستند. شاعرجدید کسی است که مفهوم هستی انسان را در محیطی از اشیا و حالات جدید بیان بکند. کسی که از این اشیا وحالات جدید قطع رابطه بکند، خود را متکی بر اشیا و حالات جدید نکند ومعنای عینی هستی را، در داخل اشیا وحالات جدید بیان نکند ودر عین‌حال از زبانی که با روابط جدید سنخیت، هماهنگی و مطابقت درونی و بیرونی داشته باشد، استفاده نکند، موجودی است به‌دنبال تجرد فکری. و تجرد فکری به‌نظر من عبارت است ازحالتی که در آن انسان احساس ارتباط عینی با جهان نکند و چون گفتیم که صمیمیت عبارتست‌از ارتباط با عینیت‌اطراف، پس آدم مجردپرست‌صمیمی‌نیست. وجوهرصمیمیت در ارتباط‌سالم با عینیت است.

اول از آن امید جهانی‌شدن حرف بزنم. تجربه با محیط،اشیای محیط، زبان محیط و روابط محیط، اینها هستند آن چیزهایی که در ذهن هنرمند اثر می‌گذارند. کاری به مرضی و یا سالم بودن این اثر، فعلاً ندارم. این اثر تا آنجا ارتباط با جهان دارد که آن اشیا و آن تجربه‌ها و آن‌زبان ارتباط دارند. من جهان‌را فقط از دریچهٔ این‌محیط تجربی و تدابیر دست دوم و دست اول شوندهٔ این محیط می‌بینم. یعنی من به‌جهان تا آنجا ارتباط دارم که محیطم‌دارد. ومن حتی به‌جای

آنکه جهانی بخواهم بشوم و یا چیزی‌را جهانی بکنم، با این جهان‌و جهانی تحمیلی، که امروزه کلاً در موقعیت محیطی خاصی که من زندگی می‌کنم، غربی‌است،مبارزه می‌کنم. این حس جهانی‌را غرب به‌من تحمیل می‌کند وچون غرب به‌من، به‌اشیای‌محیط من، به‌فرهنگ و اقتصاد من فقط به‌عنوان یك‌شیء بومی‌قابل‌حراج می‌نگرد و مرا در بازار جهانی خود، به‌ثمن‌بخس حراج می‌کند، من با غرب مبارزه می‌کنم. درهر نقطه‌ای از دنیاکه من متعهد باشم، محیط، اصالت‌های اصلی محیطم،با تمام قوالب این جهان‌نگری و حس جهانی تحمیلی مبارزه می‌کند. من خود بومی‌ام‌را در این فحشای‌جهانی حفظ‌می‌کنم. این تنها پایگاهی است که من دارم. اکنون فقط یك‌نوع جهانی شدن وجود دارد که در جهت عکس منافع پایگاه من خدمت می‌کند.

این حس جهانی از غرب به‌پاخاسته، به‌وسیلهٔ تکنولوژی‌غرب، بر تمام عالم تحمیل شده و من با تحمیل همهٔ این تکنولوژی غربی مخالف هستم، به‌دلیل اینکه این تکنولوژی یك بعدی غربی، یعنی تنها غربی، یك تکنولوژی مطلقاً غربی است. من درساختمان آن دخالت نکرده‌ام. بر من تحمیل شده و در شرایط تولیدی بسیار مرضی و پلید بر من تحمیل شده. مخالفت. با خود تکنولوژی به معنای اعم کلمه مطرح نیست، بلکه مخالفت با تکنولوژی، تکنولوژی حاضر، که مطلقاً غربی است، مطرح است. مخالفت باعلم، به‌معنای اعم کلمه‌هم مطرح نیست، بلکه مخالفت با علم‌حاضر مطرح است. علم‌حاضر، علمی‌است مریض، چراکه روابط موجود علمی، روابطی است مریض. این علم غربی است که جهان‌را درهمه‌سو بمباران می‌کند. این‌علم غربی‌است

که‌دژ اسرائیل را پایدار نگه می‌دارد. این‌علم غربی است که جهان‌را تاراج می‌کند. این علم غربی است که به‌کشورهای فقیر وسائل علمی نمی‌دهد و این‌علم غربی‌است که‌دست به‌تاراج بینش‌های بومی‌می‌زند. خواهیدگفت این علم، این تکنولوژی در دست نااهلش قرار گرفته. می‌گویم این‌علم، طوری است که‌فقط در دست نـااهلش‌قرار می‌گیرد. پس باید به‌دنبال تجربهٔ علمی ازنوع دیگرش بود. علم، غربی است، علم حاضر سرتاسر غربی است. و به‌وسیلهٔ همین علم، بینش جهانی، پراکنده می‌شود و این بینش‌جهانی‌هم کلاً غربی است. و گفتن‌اینکه فقط هنرهای جهانی در جهان خواهند ماند و هنرهای بومی ومحلی از بین خواهد رفت، خدمت‌کردن به‌تسخیر جهان به وسیلهٔ غرب است. یعنی علم غربی، با تکنولوژی غربی، هنر غربـی را به‌جهان به عنوان هنر جهانی تحمیل می‌کند و چون ما مجهز به‌علم غربی و تکنولوژی غربی نیستیم اگر تسلیم علم و تکنولوژی غربی و جـذبه‌های بینش به‌اصطلاح جهانی و جذبه‌های هنرجهانی غرب ویا فکر هنرهای‌جهانی بشویم، فقط ازخود دست‌خواهیم شست، هنرهای‌بومی،ملی،منطقه‌ای، زبان ملی وتمام هنرهای مربوط به‌این زبان را از دست خواهیم داد، چراکه آن فکر به‌اصطلاح جهانی ازآن ما نیست و فقط از آن غربی است. من اگر اسیر آن‌جاذبه‌های دوردست بشوم، از این پایگاه‌بومی خودکه تمام روح مرا تسخیرکرده باید دست بکشم و علاوه بر این، تنها از طریق این موقعیت‌و موضع بومی است‌که من‌هم ممکن است به‌صورتی خاص، خاص خودم و روحیـهٔ شرقی‌ام، به بینشی جهانی‌از نوع خودم،دست پیداکنم. من تکیه روی شرق می‌کنم، شرقی که باید

آنچنان با محیط خود، در راه مبارزه با تسخیر غربیان، آشنایی مجدد پیداکند که از طریق وسائل و تدابیر شرقی، به‌بینشی جهانی از نـوع خود دست پیداکند. علم و صنعت و تکنولوژی، از مادهٔ خام تجربـهٔ غربی حاصل شده، چرا از مادهٔ خام تجربهٔ شرقـی، علم و صنعت و تکنولوژی جدیدی‌به‌وجود نیاید؟ غربی وعلم وصنعت وتکنولوژی‌اش ازما فقط یك «چیز» و یا «چیزهای» مختلف می‌سازد. من نمی‌خواهم یك‌چیز قابل‌مصرف به‌وسیلهٔ غربی باشم و یا در اوج، من نمی‌خواهم مصرف‌کنندهٔ تفالهٔ‌اشیای‌غربی بشوم. من به‌شرق، زبانهای شرقی، به‌ویژه زبان فارسی، که زبانی جهانی نیست، به‌عنوان یك پایگاه بزرگ در برابر غرب می‌نگرم. می‌گویید تـو آینده را نمی‌بینی. می‌گویم آینده‌ای که شما می‌بینید، غرب برای شما ترسیم می‌کند، و شما مثل کودکان هیپنوتیزه به‌سوی آن‌کشیده می‌شوید؛ من می‌خواهم آینده‌ام را به‌تدریج، وجب به‌وجب، و قدم به‌قدم، خودم به‌دست خودم‌بسازم؛ از خلال این ظلمت، این ظلمت مسخر جهانی تهدیدکننده و خطرناك بسازم، وبرای ساختن آن به‌تمام نیروهای بومی، ملی، به‌تمام‌رابطه‌های انسانی غیرجهانی! و حتی به تمام آهنگ‌ها و اصوات و ترکیب‌های بومی نیاز دارم. من این‌را تعهد می‌دانـم، و آن جهانمداری بازی را در رفتن از زیربارتعهد به‌حساب می‌آورم. در اینجا ساختن یك‌کبریت کوچك، ازیك موشك آنجا با ارزش‌تر است.

در آغاز این‌قسمت ازاین رساله پیرامون «جدید و جوان»گفتم که من انواع مختلف تجرد را محکـوم می‌کنم. ولی پیش از آنکه به‌انواع تجرد و خصوصیات‌آن برسم، مثالی می‌دهم‌از «ایمان‌بیاوریم

به‌آغاز فصل‌سرد»، آخرین کار خوب و به‌راستی متعهدوصمیمی فروغ فرخزاد:

سلام ای شب معصوم !
سلام ای شبی‌که چشم‌های‌گرگ‌های بیابان را
به‌حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد بدل می‌کنی
ودرکنارجویبار تو ارواح بیدها
ارواح مهربان تبرها را می‌بویند
من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها وصداها می‌آیم
واین جهان به‌لانهٔ ماران مانندداست
واین جهان پراز صدای حرکت پاهای مردمی است
که همچنان که تو را می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار تورا می‌بافند

شعر خوب، چیزی است دقیق، متعهد وصمیمی. در این شعر ، علاوه برخصائص عمومی شعر فرخزاد ، یك نسبت خاموش مـربوط به‌اجتماع وجود دارد . می‌دانید که بعضی شعرها، انگار فریاد می‌زنند که من متعهد هستم. من در شعربودن این‌گونه شعرهای پرهیاهو تردید می‌کنم. آنهایی که در شعر فریاد تعهد می‌زنند، معمولاً شعاردهنده‌درـ بارهٔ تعهد هستند. هیچ احتیاجی به‌این نیست که شعر تعهدش را آناً در برابر ما ترسیم کند. یك التزام ذاتی وصمیمی دراین شعر هست که از منبع آن تمام محتوای‌شعر معنی پیدا می‌کند.

فرخزاد چشم‌هایش‌را می‌بست و سرش را جلو می‌آورد و شعر می‌خواند. این شعر راکه می‌خـوانم آن حالت دعای درونی را کـه

بسیاری ازشعرهایش دارد واو با بستن چشم‌هایش حس آنرادرشنونده ایجاد می‌کرد، درخود احساس می‌کنم؛ گرچه این یك شعررا از زبان فرخزاد نشنیده‌ام.

خصائص کلی این‌شعرکه درعین‌حال می‌توانند خصائص‌عمومی شعر فرخزاد هم باشند، عبارتند از: یك) شکل ظاهری معلق بین نظم و نثر؛ دو) عاری بودن شعر ازکلمات تزیینی و صنایع قراردادی ادبی؛ سه) متکی نبودن شعر به‌حرکت مطنطن صداها وخالـی بودن شعر از قافیه؛ چهار) نزدیك‌بودن شعر به‌روحیهٔ عمومی‌شعر، به‌طورکلی؛ پنج) جدیدبودن شعر، طوری‌که چنین شعری پیش‌از فرخزاد وجودنداشته، وحالاکه هست، کاملاً جدید است؛ شش) و بالاتر از آن مربوط بودن این شعر به محیط اجتماعی کـه فرخزاد هم فردی از افراد ساختهٔ آن اجتماع است.

تکنیك‌درونی‌شعر: یك) وجود یك‌تقابل دیالکتیکی بین‌تصاویر؛ دو) حضور اشیا و حالات امروزین اشیاء دراین‌شعر؛ سه) واقعی بودن زبان تصاویر؛ چهار) عینی بودن روابط کلامی.

جزآن تقابل دیالکتیکی بین تصاویر بقیهٔ ابزار و وسایل شاعری در این‌شعر به‌راحتی قابل درك هستند. و اماآن‌تقابل دیالکتیکی:انسان به‌گرگ اعتماد ندارد. شب آنچنان معصوم است که‌چشم‌های گرگ بیابان بدل به‌حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد می‌شود. تقابل اول، بین چشم‌های‌گرگ‌های بیابان و حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد (تز و آنتی‌تز) وجود دارد و سن‌تز، شب معصومی که در آن چشم‌های گرگ بدل به مأمن اعتماد می‌شوند . تقابل دوم ، بین ارواح بیدهـا و

ارواح تبرها (تز و آنتی‌تز) و سن‌تز، شبی که در کنار جویبارهایش، ارواح بیدها، ارواح مهربان تبرها را می‌بویند. تقابل و تضاد حتی در عبارت «ارواح مهربان تبرها» هم هست. تبر، به صورت قـراردادی مهربان نیست. خشن و زمخت و هلاکت‌بار است. تبر روحی مهربان پیداکرده. مهربان و تبر (تز و آنتی‌تز) و مجموع این دو، یك سن‌تز. و بعد ازجهان بی‌تفاوت وجهانی که شبیه به‌لانهٔ ماران است، بگذریم ـ گرچه در آنها هم از تقابل سخن رفته است ـ وبیاییم برسر آن‌سه‌سطر آخر. این جهان پراست از صدای پای مردم. جهان ساکت، جهـان خالی، (تز) پرمی‌شود از صدای پای مردم (آنتی‌تز)، جهان پر از مردم (سن‌تز)؛ودرعین‌حال یك‌تز، چراکه هر سن‌تز یك تـز جدید را ارائه می‌دهد) این مردم،تورامی‌بوسند (یك‌تز)؛ طناب دار تورا هم درهمان زمان، در ذهن خود می‌بافند (آنتی‌تز). از مجموع این حرکات بسیار دقیق و دیـالکتیکی اشیا و تصاویر، یك سن‌تـز وحشتناك کـه حکم محکومیت دوران را نشان می‌دهد، ارائه می‌شود. جهان، ازآنِ دو ـ رویان است. این شعر، شعار نمی‌دهد. نمی‌گوید جهان دورو است، بلکه از طریق نسبت‌خاصی که بین‌تصاویر و اشیای‌خود، و جهان‌محیط ما برقرار می‌کند، ما را به‌صورتی اریب، به محیط رجعت می‌دهـد. تعهد، چیزی مستقیم نیست،بلکه چیزی است‌اریب؛ بین تعهد و شعر، یك زاویه، یك نسبت درونی اجتماعی هست. در فـاصلهٔ این زاویه، شعر متعهد به‌وجود می‌آید. درعین‌حال این شعرکـوچکترین اثری از تجرد ندارد؛ تجرد در خود شعر نیست، در نتیجهٔ ذهنی شعر است و در ذهن خوانندهٔ شعر، جهان دورو فکری‌است مجرد، ونتیجه‌ای‌است

که ما ازشعرگرفته‌ایم. در این‌شعر، روابط اشیا، بدل به‌روابط‌تصاویر، روابط تصاویر بدل به‌روابط یك‌تقابل‌دیالکتیکی شده وشعردرهماهنگی روابط خود دربرابر ما عرض‌اندام‌کرده است.

حالا بیاییم برسر آن‌چیزی‌که به‌راستی ذات تجرد است.توللی می‌گوید:

من، ساق زیبای تو، عریان دوست دارم
صد وای ازآن‌جوراب وکفش‌سوسماری!

***

خواهم کـه گستاخانه بوسم نزد شویت
جـامی بـده، تـا وا رهـم از شرمساری

***

از زیـر میـزم، پا فشردی بر سر پـای
زان رو کنـم در راه عشقت پـافشـاری

خصائص این سه‌بیت ازغزل طولانی قصیده‌نمایی به‌اسم گرگ سیاه: این‌شعرنیست، بلکه نثراست، چرا؟ به‌دلیل اینکه درآن‌هیچگونه تصویر وهیچگونه ترکیب‌کلامی مربوط به‌شعر دیده نمی‌شود.ترتیب قافیه‌ها را به‌هم می‌زنم تا بدانیدکه جز قافیه ووزن هیچ چیز دیگری در این مضحکهٔ قراضه دیده‌نمی‌شود. من، ساق زیبای‌تو را عریان دوست دارم: حیف‌که جوراب وکفش سوسماری پوشیده‌ای، می‌خواهم نزد شوهرت‌گستاخانه ببوسمت، یك‌گیلاس‌مشروب بده تا خجالت نکشم، از زیر میز پایت‌راگذاشتی روی‌پایم، به‌همین‌دلیل، من‌هم در راه عشق تو پافشاری می‌کنم.

علاوه براینکه این سه‌بیت! از روابط کلام منثور ساخته شده ، محتوا آنچنان پست و مزخرف است که حتی یك‌عامی بی‌سواد هم اگر شبی‌عرق خورده باشد، تا این‌درجه به یا و ه‌گو یی تنزل نمی‌کند. یعنی آقای توللی ازنظر شعری بی‌معرفت است. نه فقط‌دیگر شاعر نیست، بلکه حتی نویسندهٔ نثر خوب هم نیست. و آنوقت این مطلب سوسماری ، پافشاری و آبدوغ‌خیاری، آنچنان امل، بچگانه و لوس و بازاری است که‌حتی عامی‌ترین افراد هم به‌این نوع حرف‌زدن رغبت نمی‌کنند. من این نوع حرف‌زدن را هم مجرد می‌دانم. چرا که درآن از روابط تصویر و روابط نوظهوراشیای جدید و حتی اشیای قدیم خبری نیست. ودر پشت سر تصاویر، نه‌رمزی، نه‌رازی، نه‌تمثیلی ونه فکری، دیده نمی‌شود. توللی حتی به‌اندازهٔ بدترین شاعر کهن هم شوخ نیست. کلمه فقط معنای منثور خودش را می‌دهد و به‌همین دلیل مجرداست. من اول این‌نوع شعر را محکوم می‌کنم.

مثالی دیگر می‌دهم ازکتابی به‌اسم «ازلحظه تا یقین» از پرویز خائفی :

ای شادی خیال
ای گرمی ملال
ای قصه‌هات ، خون رگ انتظارمن
ای خنده‌هات ، ناب‌ترین یادگارمن
ای عطر پاك خاطر من، ای بهارمن
دیریست رفته‌ای
دیریست بی‌تو مانده‌ام و باز مانده‌ام

در آرزوی تو
شاید دوباره در افق دور خاطرات
جوید نگاه غمزدهٔ جستجوی تو
صبح زلال عشق

خصائص این نوشته: یك) ازیك کارت‌پستال گرد و خاك‌گرفته و رنگ و رورفتهٔ پشت‌شیشهٔ شکسته یك خرازی سی‌سال پیش یکی‌از بازارچه‌های قدیمی شیراز هم قدیمی‌تر است؛ دو) شعر نیست، بلکه تیمم‌شعراست؛ سه)بی‌ربط‌است.«خیال»،به«شادی»،«ملال»،به«گرمی»، «قصه‌ها» ، به « خون رگ انتظار»، و غیره به غیره،ارتباطی ندارند ؛ چهار) کلمات همه‌قلابی وقراردادی‌است. «عطرپاك‌خاطر»، «دیریست»، «نگاه غمزده»، «صبح زلال عشق»، و از همه بدتر ، این «این افق دورخاطرات»که خواننده را به‌یاد عنوان مقالات‌ترقی بیست سال پیش می‌اندازد. جواد فاضل در مقابل این‌قبیل شاعرها ، یك شکسپیر است. و چه چیزکهنه‌تر از « دیریست بی تو مانده‌ام و باز مانده‌ام در آرزوی تو» ؟

و اما تجرد در حضور دیگران.

۶

گاهی شعر فلسفی می‌شود، ولی شعر فلسفی شعری نیست که در آن از مجردات فلسفی سخنی‌گفته شود. هیچ‌شعر بزرگی عاری‌ازفلسفه

نیست؛ هیچ شعر بزرگی عاری از پیام فلسفی نیست؛ ولی خود شعر فلسفه نیست؛ چراکه شعر از روابط نوظهور اشیا و واژه‌ها وتجلی این روابط در نوعی از آهنگ وهماهنگی ساخته می‌شود، وفلسفه همیشه‌از این روابط نوظهور می‌گریزد وازکلمات روابط منطقی آنها را در نظر می‌گیرد. یعنی درفلسفه، کلمات‌وسیلهٔ ارائهٔ فکرهستند، خود وسیله،فقط تا آنجا مطرح است که یك وسیلهٔ خوب ،کامل ومفید باشد؛ ولی آنچه به‌راستی در فلسفه مطرح است، آن‌چیزی است که وسیله، قابل انتقالش کرده است. یعنی درفلسفه که منظوم ومنثورش هیچ فرقی بـا یکدیگر ندارد، شکل از محتـوا جدایی‌پذیر است، و شکل کمترین اهمیت را دارد. با توجـه به این نکته می‌توانم گریزی بزنم به‌نکته‌ای دیگر، و آن برداشتی است کـه فلاسفه ، یا فلسفه‌خوانان و فلسفه‌دانان از شعر می کنند.

شعرشبستری و شعرحافظ از نظر اینان ، تقریباً یکی است ـ و فرق این دو درچیست؟ در اینکه اولی، فلسفهٔ منظوم است، دومی شعر کامل که پیام فلسفی هم دارد. یعنی فلسفه‌خوان دوست دارد همه چیز را فقط از دیدگاه فلسفه ببیند و درك نمی کندکه حافظ پیش ازآنکه با پیام فلسفی سروکار داشته باشد، شاعر است، وتنها درقالب یك شاعر است که شخصیت بسیار ممتاز دارد و اگر شعرش فقط تبدیـل به پیام فلسفی بشود ، در واقع شعرش به نثر تبدیل شده است و حافظ هرچه بـاشد نویسندهٔ پیام‌های منثور فلسفی نیست . موقعی که می گویم آقای فردید نمی‌داند شعر یعنی چه، ناظر به‌این نکته هستم کـه ترجمه کردن شعر حافظ به زبان منثور، تنزل دادن حـافظ به مقام یك فلسفه‌دان درجه سهٔ

بی‌اعتبار و خیالباف است. ومن نمی‌دانم این‌چه‌مرضی است که فردید گرفته‌است وبه‌دیگران هم آنرا سرایت می‌دهد،که به‌شعرحافظ معناهای فلسفی‌خاصی می‌دهدکه فقط او ـ والبته ازطریق غور درآثار هایدگر ـ می‌فهمد؛و ثانیـاً گمان می کند شعرحافظ به عنوان نمونهٔ اعلای شعراز تعهد به‌کلی آزاد است، وآقای فردید برای خلاص کـردن شعر از قید تعهد یکی دومثال هم از ابیات حافظ دربارهٔ رندی می‌خواند و گمان می کند قال تعهد کنده است . و آنوقت چـون گمان می کند تعهد را مارکسیسم ویا نئومارکسیسم پیش کشیده‌است، پس کسانی که‌می گویند شعر، و البته نمونهٔ اعلای آن ، یعنی شعرحافظ، متعهد است، در واقع حافظ را درقالب یك‌ایدئولوژی فکری خاص‌مارکسیسم‌ونئومارکسیسم قرار می‌دهند و این‌کار درستی نیست، به دلیل‌اینکه‌حافظ‌که‌مارکسیست نبوده ، حافظ که نئومارکسیست نبوده، پس تعهد مفهوم ندارد . و بـا وجود این، شخصی چون فردید، این عموی ناتنی‌روشنفکران معاصر، موقع تفسیر شعر حافظ ، مدام از معنای آن حرف می‌زند،از پیام آن دربارهٔ هستی حرف می‌زند. انگار شاعر کسی است که متعهد نیست، ولی مدام پیام دربارهٔ هستی صادر می کند و انگار پیام هستی، کوچك‌ترین ربطی به‌تعهد ندارد. آخرکسی که عالی‌ترین مفاهیم انسانی‌رادر عالی‌ترین شکل‌های هنری قرارمی‌دهد وآن جان‌را دراین قالب‌طوری می‌دمدکه جان ازقالب جدائی‌ناپذیر باشد و جـان در قالب عالی‌ترین معناهارا بدهد چگونه می‌تواند متعهد نباشد؟

من باتمام‌کسانی‌که ازشعر فقط معنای آنرا می‌بینند، ویا ازشعر فقط پیام آنـرا می‌فهمند ، یعنی شعر را تبدیل به معنای مجـرد کلمات

می‌کنند ، مخالف هستم؛ کسی که حافظ را بدل به‌یك عارف شوریده می‌کند، کسی که اورا بدل به‌یك صوفی می‌کند ، هرگز با حافظ سرو کاری ندارد . این قبیل اشخاص‌ترسو به حافظ نزدیك می‌شوند ، ولی نرسیده به حریم واقعی‌او، یعنی حریم شعر، عقب می‌نشینند و فقط یاوه می‌بافند .

غالب‌بررسی‌کنندگان شعرحافظ به‌حافظی می‌پردازندکه شعرش به‌نثری خاص ، خواه فلسفی و خواه عرفانی و خواه اجتماعی، ترجمه شده باشد، یعنی اینان اول، شعررا تبدیل به‌چیزی دیگر می‌کنند و بعد درآن چیز دیگر، با حالوهوا و وسوسه‌های خاص‌خود غورمی‌کنند. درحالی‌که حافظ شاعر است و شعرش فقط باید با درنظرگرفتن کم‌و کیف شکل‌خاصی‌که حافظ ازآن استفاده‌کرده، یعنی ذات شعر، مورد بررسی قرار گیرد .

البته درمیان این بررسی‌کنندگان از همه بدتر «فـردید» است ، چراکه فقط از دیدگاه یك ازخود بیگانگی کامل به‌شعر می‌نگرد، چرا که او زمینهٔ پویای خاصی‌راکه سبب شد پدیده‌ای به‌نام حافظ به‌وجود آید، به‌کلی نادیده می‌گیرد وشعرحافظ را با یك دورخیز چندین‌قرنی، مربوط می‌کندبه‌فلسفهٔ شخصی چون هایدگر، که او را هم زمینهٔ پویای خاصی پدید آورده است. یکی‌را از شرق جاکن می‌کند و دیگری‌را از غرب و با پنج شش قرن فاصله، در یك خلاءِ بی‌پایان فکری ، این دو را به‌هم نزدیك می‌کند و نتایج خاص‌خود را می‌گیرد، نتایجی‌که هفته به‌هفته هم، به‌دلیل روحیهٔ دمدمی‌آقای‌فردید، رنگ عوض‌می‌کند. و البته فلسفهٔ تلویزیونی جز این هم نمی‌تواند باشد . و این فقط آقای

فردید نیست‌که روبنایی از شش‌قرن پیش‌را با روبنایی از هم اکنون ، و دوکار کاملاً مختلف، یعنی شعر وفلسفه را دربرابر هم قرار می‌دهد و طوری حرف می‌زندکه انگار حافظ شاعر و هایدگر فیلسوف ، در یك خیابان، در یك زمان، در یك عصر، زیسته‌اند، می‌زیند و یـا مرده‌اند. علت اینکه دیدگاه آقای فردید را دیدگاه از خود بیگانگی می‌نـامم این است‌که یك‌فرد انسانی با زمینه‌های خاص خودش موجودیت‌دارد و اگر اورا از این‌زمینه دورکنید، درواقع او را به‌خود بیگانه‌کرده‌اید ودر ضمن خود نیز به‌او بیگانه شده‌اید. ولی همان‌طورکه‌گفتم این‌فقط آقای فردید نیست‌که این کار را می‌کند. ترس و وحشت اغلب دست‌اندرکاران فرهنگ این مملکت از تـاریخ و اجتماع معاصر، آنها را تبدیل به‌اشخاص ازخـود بیگانه و مسکین‌کرده، طوری‌که آنها همیشه با تحقیق، با تألیف، با سخنرانی و با افاضات مکتوب و شفاهی خود دائماً در تبعید ازتاریخ واجتماع معاصر زندگی می‌کنند.

باری هراس‌اغلب دست‌اندرکاران فرهنگ این مملکت‌ازتاریخ و ادب معاصر سبب شده است‌که آنها همیشه از دیدگاه همان ازخود-بیگانگی کامل ، فقط به‌بررسی روبناهـا و مقایسهٔ روبناها با یکدیگـر بپردازند و هرگز روبناها را با زمینهٔ زیربناها در برابر خـود نـبینند. در نتیجه دانشگاه تبدیل به محل پرداختن قشری به‌روبناهای فرهنگی شده است و استادان از خود بیگانه صلاح خورا دراین می‌بینندکه یا مطیع جریان روز باشند ویا اصلاً به سیاست، به‌اقتصاد و اجتماع و از این پایگاهها به‌هنر و شعـر و ادبیات نپردازند ؛ و اگر آنها جملگی می‌ترسندکه‌جداً به‌ادبیات‌جدید بپردازند به‌این دلیل است که‌جدی‌ترین

بخش ادبیات جدید، خودرا متعهد یك‌زیربنای متحول اجتماعی کرده است وپرداختن به مسئلهٔ تعهد، به صورت جدی، خود به‌خود به‌منزلهٔ پرده‌برداری از چهرهٔ اجتماع امروز است.

گفتم که گاهی شعر فلسفی می‌شود، ولی این دلیل نمی‌شود که هر فلسفه‌ای‌هم شعرخوانده شود. به‌دلیل اینکه فلسفه ضوابط وروابط کلامی خاص خود را دارد و شعر روابط و ضوابط کلامی خاص خود را. چندسطر از شعرواره‌های بیژن‌جلالی‌را، عیناً و باهمان برش‌سطری که درکتاب دلما وجهان آمده نقل می‌کنم تا ببینید غرضم از فلسفه‌ای که‌می‌خواهد شعر بشود و نمی‌تواند بشود چیست:

این جهان
جهان جدائی است
و ما از خود
و از جهان
دور هستیم
و آرزوی دل ما
رسیدن
است
رسیدن به‌جهان
و رسیدن به
خود
ولی افسوس
که آرزوی دل ما

از ما دور
است
و این جهان
جهان جدائی است

نوع کتابت یك‌شعر برروی کاغذ، بخشی‌از شکل ومحتوای آن شعر است. موقعی که فروغ می‌گوید:

گوش کن
وزش ظلمت را می‌شنوی؟

دلیل خاصی برای‌گذاشتن «گوش کن» در یك سطر و « وزش ظلمت را می‌شنوی»؟ در سطر دیگر دارد که به‌نظر من عبارت‌است از اینکه: اولاً، «گوش کن» ازنظر شکل صوری شعر (وزن و آهنگ وغیره) از «وزش ظلمت‌را می‌شنوی؟» جداست؛ ثانیاً «گوش کن » امر است در حالی که سطر بعدی، استفهام، و این نشان می‌دهد که منطق دستوری کلمات هم از یکدیگر جداست؛ ثالثاً پس‌از ادای«گوش کن» باید مخاطب گوش کند، و بعد وزش ظلمت را ، در صورت امکان بشنود، یعنی فاصله‌ای بین این‌دوعمل هست که فاصلهٔ بین کلمات‌مربوط به‌آن دوعمل‌را ایجاب می‌کند، رابعاً اگر این دوسطر را به‌دنبال هم ، دریك سطر، می‌نوشتیم، به‌دلائلی که برشمردم، خود به‌خود آنها ازهم جدا می‌شدند ودر سطرهای جداگانه قرار می‌گرفتند. پس نوع کتابت یك‌شعر برروی کاغذ، بخشی ازشکل و محتوای آن شعر است. ولی همان شعرواره‌ای راکه از بیژن جلالی نقل کردم ، بدون کوچکترین دخالتی سرهم می‌نویسم تاببینید که هیچ‌اتفاقی برشعر نمی‌افتد.

«این جهان، جهان جدائی است و مـا از خود و از جهان دور هستیم و آرزوی دل‌ما رسیدن است، رسیدن به‌جهان و رسیدن به‌خود ولی افسوس که آرزوی دل ما از ما دور است و ایـن جهان، جهان جدائی است.»

این نوشته ازهر نقطهٔ نظرکه بدان نگـاه کنید نثر است. اولاً هیچ‌دلیلی نداردکه سطرها ازهم جدا شوند؛ ثانیاً موقعی که سطرها از هم جدا می‌شوند، نه‌فقط کمکی به‌ارائهٔ بهترمفهوم نمی‌شود بلکه مفهوم قطعه قطعه می‌شود و از سیلان باز می‌ماند. یعنی موقعی کـه نویسنده می‌گوید: «و رسیدن به» و این‌را یك‌سطربه‌شمار می‌آورد وبعد«خود» را دریك سطر جداگانه قرار می‌دهد، می‌دانیم که نویسنده تصویری از فرم ندارد و الکی وبی‌حساب «خود» را از سطرقبلی جدا می‌کندو اتفاقاً اگـر «خود» را به دنبال همان سطر می‌آورد مفهوم بهتر ارائـه می‌شد. ثالثاً روابط و ضوابط‌حاکم بر این نوشته، آن روابط وضوابط شعری نیستند. در شعر بافت صوری کلمات، بافت تصویـری اشیا و بافت محتوایی که پشت‌سر صورت وتصویر قرار دارد، همه دریك‌جا کلاً و به‌صورت تفکیك‌ناپذیر ارائه می‌شوند. فلسفه می‌گوید، شعر نشان می‌دهد، نشان می‌دهد به‌دلیل اینکه تصویر دارد. فلسفه می‌گوید، ولی درون‌ذهنیت صدایش بدل‌به‌مفهوم می‌شود، فلسفه شنیده‌نمی‌شود، چراکه فلسفه خوانده نمی‌شود، فلسفه مطالعه‌می‌شود درذهن وبامفاهیم. ولی صدای شعر، حتی اگر آن‌را بلند هم نخوانیم، در گـوش شنیده می‌شود، درگوش هوش شنیده می‌شود و در چشم درون دیده می‌شود. در حالیکه فلسفه زبانی است ساکت، حتی اگر آن را بلند بخوانید،

چراکه نه‌تصویردارد ونه صوت؛وهنر، به‌ویژه هنرشاعری،ازهماهنگی کامل بین تصاویر و اصوات مفهوم‌دار، به‌وجود می‌آید. اگـر تصاویر و اصوات را از شعر بردارید، و اگر هماهنگی هنری بین‌آنها را از میان ببرید واگر تکیه برمفهوم بکنید ویا یك نوشته طوری نوشته شده باشدکه شما فقط تکیه برمفهوم آن بکنید، دیگـر شعر نگفته‌اید، بلکه براساس مفهوم کلمات، فقط فلسفه نوشته‌اید، فقط سیاست، فقط شعار، فقط اخلاق نوشته‌اید و اینها هرقدر هم‌که به‌جای خـود خوب باشند، به شعر موقعی‌ارتباط دارندکه تمام موازین شعری دربارهٔ آنها رعایت شده باشد. پس این نوشتهٔ بیژن جلالی، هرچه باشد، شعرنیست. شعر باید ساختمان صوتی و تصویری ومحتوایی داشته باشدواجزای‌صوتی وتصویری و محتوایی ازهم جدایی‌ناپذیر باشند، یعنی به‌تصویر کـه توجه کنید، صدا به‌گوش برسد، به‌صوت‌که توجه کنید، تصویـر در برابر چشم باشد، وبه‌مفهوم‌که توجه‌کنید صوت و تصویر در برابرتان باشند. اگر شعری فاقد این خصوصیات باشد نثر فلسفی تقطیع شده بر روی کاغذ خواهد بود و نثر فلسفی هرچه باشد آن‌چنان مجرد است‌که به‌شعر، که هرگز نمی‌تواند به‌دلیل وجود صوت وتصویر، مطلقاً مجرد باشد، ارتباطی ندارد.

(این رسالهٔ ناتمام درسال ۵۰ در مجلهٔ فردوسی چاپ شده‌است.)

منطقی از گل نازک‌تر

در پاسخ دو مقالهٔ منوچهر آتشی

اول حقیقت اینکه باید اول از خود حقیقت شروع کرد و حقیقت این‌است که آتشی شاعر است و حق این‌است که به‌شاعر حرفی نازک‌تر از گل نزنند؛ حتی اگر خود آن‌شاعر عصبانی شد و در مقابل حرف منطقی تو به‌ناگهان فریاد برآورد که : «به‌توچه؟» این‌گونه حرف‌ها را باید به‌حساب حرکات‌ناگهانی عواطف، وشور وهیجان ناشی ازعصبیت شاعر گذاشت‌و با اوفقط به‌زبان شعر و رؤیا وعشق حرف‌زد که هرآنکه روی چوماهت به‌چشم بد بیند ـ به‌جز برآتش غم جان او سپند مباد، و بعد اگر باز اعتراضی در کار بود و شاعر شوریده و سینه‌چاك ما، شوریده‌تر و سینه‌چاك‌تر از همیشه فریاد زد که با ادب باش که ادب سرمایهٔ ادبیات است، که ادبیات را ما می‌آفرینیم وبه‌دیگران چه‌ربطی دارد؟ باید چون دایه‌ای مهربان، بادبزن به‌دست‌گرفت و دراین گرمای پنجاه درجهٔ تهران که عرق از سر و روی شاعر فرو می‌چکد و جنون

در شقیقه‌هایش طبل می‌زند، آهسته باهمان زبان شاعرانه به او هشدار داد که، به کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم، که باور کن مشکل است انسان نخوانده ملاشود، مشکل است انسان برای توجیه چیزی که خودبه‌خود روشن است، ده دوازده صفحه رطب ویابس سرهم کند، که این مسألهٔ انتقاد گرچه با منطق سر و کار دارد ولی عینهو عشق است که از دور و در ابتدا، آسان می‌نماید، ولی هرقدر که نزدیك‌تر آیی ، همان‌قدر مشکل‌ها می‌افتد، چاهها پیدا می‌شود و انسان درمی‌ماند که چه بکند و چه نکند. می‌توان بادبزن به‌دست، در این گرمای چهل درجهٔ تهران ، به‌آقای آتشی، آهسته، آهسته، عینهو ترنمی ازیك لالایی، درسی‌ناچیز از منطق انتقادی داد و آهسته و درگوشی، طوری که حتی خودش هم نفهمد که شیرفهم شده، بهش فهماند که برادر قلم نقد که بیل و کلنگ نیست که همین‌طور، نه برخاك نرم، بلکه بر صخره فرود می آوری و چم وخمش را نمی‌دانی ویادگرفتنش‌هم دیگر بعد از این، که ماشاءالله سن و سالی از همه‌مان گذشته، مشکل است ؛ می‌دانی، عزیزم ، دیگر دیر شده، و تو هم که حال و حوصلهٔ مقولات عینی‌را نداری ، پس رهایش کن، برو دنبال کارت. اینهارا می‌توان درگوشی گفت ودرسی از منطق انتقادی به‌آقای آتشی داد که حتی خود آقای آتشی هم کیف کند؛ این درس را باید مو به‌مو و جزء به جزء به‌آقای آتشی داد، ولی نرم و گرم و آهسته، چراکه آتشی شاعراست وحق این‌است که به‌شاعر حرفی نازك‌تر ازگل نزنند.

۱

گفته است ـ و آن‌هم در آغاز مقاله و مقالتش ـ که «پاسخ گفتن و دامن زدن به جار و جنجال‌های موسمی براهنی کار غلطی است.» و بعد هم درطول مقاله‌اش، گاهگدار، از اینکه او نیز پای خودرا به‌میان آورده، ابراز ندامت و اسف وپشیمانی کرده است. در هر دو مورد آتشی حق دارد ومن ازمورد دوم شروع کنم تا بعد بپردازم به‌آن‌مسأله نخستین، یعنی جار و جنجال . آقای آتشی حق دارد احساس کند بی‌خود وارد محشر انتقاد شده، چراکه او، صریح بگویم وبازآهسته و درگوشی، مسلح به‌سرمایهٔ انتقادی نیست و این جای تأسف است و ندامت وپشیمانی‌هم دارد. وثانیاً دربارهٔ همان مسألهٔ نخستین بگویم که قلم‌من،قلمی‌است که بلافاصله بعداز ظاهرشدن، فصلی سنگین وخطرناك از جنجال درپیش است.چرا؟ این قلم، در دوران سکوت ، ناگهان ظاهر می‌شود، پرده‌ها را می‌درد ، دردها، کمبودها و نقص‌ها را برملا می‌کند. این پرده‌ها و دردها وکمبودها و نقص‌ها، نمایندگانی دارند. هراشاره به‌دردی ، اشاره به‌نماینده آن‌درد هم هست، وچون‌آن‌نماینده خودش‌راازهرلحاظ‌حق‌به‌جانب می‌داند ولی‌دربسیاری موارد یك‌وجب جلوتر از موی دماغش را نمی‌بیند، به‌محض فهمیدن دردش ، یا خود را به‌آن راه می‌زندکه دردمند من نیستم و مرا به‌حال مرگ خودم بگذارید، و یا چنان جیغی می‌کشدکه صدایش ازچند فرسخی ادبیات حتی شنیدن دارد، پس دراین‌مورد هم آتشی حق دارد، چراکه قلم‌من به‌دلیل انتقادی بودن شدیدش ، به محض ظاهر شدن، همه را به هم

می‌ریزد، بین‌همه بحث وجدل می‌انگیزد واین قلم هیچ باکی ندارد از اینکه گاهی هم خرمگسی پیداشود و نیشی از اینور و آنور حوالهٔ او بکند، چراکه با همین بحث و جدل‌هاست که حقانیت حقیقت ثابت می‌شود. درشرایط خاص، اگر جنجال هم نبود، از کجا می‌توانستند بفهمند که قلمزنها هنوزهم وجود دارند؟ پس بدان که من‌جنجال‌وجدال قلمی را ششدانگ تأیید می‌کنم ، درصورتی که جنجال برای کوبیدن حمق واعتلای عمق به‌راه بیفتد.

۲

گفته است که من « مقداری مطالعات فارسی و فرنگانه دزبارهٔ شعر»دارم،«اما متأسفانه متر ومعیاری نه از فرنگ و نه از فارس و نه حاصل هردو نتوانسته»ام «برای مدعاهای خود دست وپاکنم ... برای اثبات این مدعا گمان نمی‌کنم ارائهٔ دلیل و مدرکی لازم‌باشد.هرکس همین مجلهٔ فردوسی‌را ازچندین سال پیش به‌این طرف ورق زده باشد صحت ادعای مرا امضا می‌کند. همه دیده‌اند که چگونه یك شاعر را به‌آسمان برده و جاودانه‌اش کرده و سپس ـ اندکی بعد به جهت اختلاف های کوچك یا بزرگ شخصی ـ مهرگدایی و مرگ و پایان برتمام هستیش‌زده وفاتحه‌اش‌را خوانده» است .

اولاً آقای آتشی دربارهٔ کم و زیاد بودن مطالعات فارسی و فرنگی من هیچ‌دلیلی به‌دست نمی‌دهد. واین‌رامی‌گویم که ادب‌فارسی

در اختیار ماست و همه چون زبان فارسی می‌دانیم از این ادب به ـ فراخور وضع و حوصله و شعور وهوشمان مایه می‌گیریم ولی این را بسیار آهسته و درگوشی بگویم که مطالعات فرنگی، زبان ، یك زبان غنی وقوی لازم دارد، وچون آقای آتشی تسلطی، ولو ناچیز، بریك زبان خارجی‌ندارد، قضاوتش دربارهٔ مطالعات فرنگی‌من به‌کلی بی‌ارزش است. ترجمه کردن یك قصهٔ ساده از یك زبان خارجی ، به‌کمك دیکسیونر حیم، چیزی است و مطالعهٔ دهها کتاب پیرامون‌ذات هنر وشعر وخود شعر، به‌یك زبان دیگر ، چیزی دیگر. آقای آتشی گمان‌کنم خود تصدیق بکند که اگر بلد بود که به‌زبان انگلیسی چیزی بیان‌کند، شبی که برای تنی چند از خارجیان شعر می‌خواند، اصرار نمی‌کرد که شعرش را من به‌انگلیسی برگردانم و اصرار نمی‌کرد که دربارهٔ شعرش من توضیح بدهم تا آب دهن غربیان ازتصویر ماهیی که برتیغ موج حرکت می‌کرد ، راه بیفتد و صدآفرین نثار قدوم آقای آتشی‌گردد. گرچه نه‌من ونه آتشی، نباید به این آبها و آفرین‌ها بنازیم، ولی آقای آتشی باید انصاف می‌داد که دربارهٔ معلومات من‌از ادب غرب، کمیت قضاوتش می‌لنگد، واگر حداقل یك‌کتاب از من بیشتر خوانده بود، من به‌او حق قضاوت دربارهٔ خودم را می‌دادم . و حالاکه خود ثابت‌کرده که نمی‌داند و نمی‌تواند بخواند وبداند، بهتر آنست که حرفش‌را پیش خودش، خیلی نرم نرمك پس بگیرد. لازم نیست اعترافنامه چاپ‌کند. از تلفیق شرق وغرب هم، اگر من چیزی به‌وجود آورده باشم، آقای آتشی به دلیل نفهمیدن غربیان، و به دلیل فهمیدن ادب فارسی، حداکثر و حداقل، به‌اندازهٔ حداکثر و حداقل

معلومات من، باز هم نمی‌تواند قاضی عادل نوشته‌های من باشد؛ چرا که من کل معلومات غربیم‌را، علاوه برمعلومات فارسی‌ام، که حداکثر و حداقل معلومات فارسی آقای آتشی است، در اختیار دارم و آقای آتشی برای‌قضاوت دربارهٔ معیارها ومیزانهای من باید معلومات‌غربی مرا در اختیار بگیرد وبعدقضاوت کند؛ وآنهم دربارهٔ خود من؛ وچون او فعلاً دستش تنگ‌است ونمی‌تواند چنین کاری بکند، بهتر است از قضاوت چشم بپوشد.

وثانیاً این لقب «جاودانه» دربارهٔ آقای احمد شاملو بدجوری‌هم بیخ ریش ایشان مانده، هم بیخ ریش‌بنده. پس آقای آتشی بداند که این لقب جاودانه‌را من به‌شاملو نداده‌ام تا بعد زیرش بزنم. این‌لقب‌را سردبیر فردوسی به‌شاملو داده، وصحیح یا غلط، به من ربطی ندارد و ثانیاً من هرگز به‌احمد شاملو مهرگذایی وپایان وغیره نزده‌ام. من گاهی مسألهٔ فرهنگ را پیش کشیده وگفته‌ام که بسیاری از شعرای مـا ازنظر فرهنگی فاقد هوشیاری و قدرت هستند و بعد مسألهٔ فنی نثر و شعر،و شعر باوزن و بی‌وزن را پیش کشیده گفته‌ام که شاملو از قالب نثر برای شعر استفاده می کند وگلستان از قالب شعر برای نثر، و هـر دو اشتباه می کنند و گاهی هم مسائل اجتماعی و سیاسی ـ ادبی‌را پیش کشیده گفته‌ام که شاعر نمی‌تواند دکان دونبش باز کند ازطرفی درمجلس یزید برقصد وازطرفی دیگر درعزای امام‌حسین گریه سردهد.

۳

آتشی حرف مرا دربارهٔ شعر نفهمیده است وچون دچارسوء ـ تفاهم کامل شده، تصور کرده است که من قصد دارم شعر اورا بکوبم وشعر خود یادیگری را به‌رخ بکشم. درآن یادداشت پیرامون توضیح وشرح رویائی، گفته بودم که: «چون چنین شعری (شعرآتشی) باتصور محتوایی جدا ازشکل وشکلی جدا از محتوا ساخته شده، بعدهاهمیشه می‌خواهد از صورت شعر بگریزد و به ماهیت نثر پناه ببرد. یعنی شعر آتشی، مدام درحال چرخیدن به‌سوی‌معناهای منثور است؛ به‌دلیل اینکه شکل و محتوای شعرش، به ناگهان، باهم، درون و برون هـم، و همه یک‌جا آفریده نمی‌شود؛ وخواننده موقع خواندن چنین شعری می ـ گوید: ۱ـ شکلش خوب است ولی‌فکرش خوب نیست ـ ۲ ـ فکرش خوب است ولی شکلش خوب نیست ـ ۳ ـ فکرش خوب است ولی شکلش بهتراست؛ وبا گذاشتن این ولی‌ها و اماها ثابت می کند که در شعر آتشی به صورت چیزی تجزیه‌پذیر به شعر و نثر می‌نگـرد، نثر احساس وفکر؛ وشعر شکل وقالب ... در حالی که «رویائی» طوری شعر می‌گوید که‌اگر خواننده انگشت روی بخشی از محتوا بگذارد، می‌بیند انگشت بـر بخشی از فرم هـم گذاشته است، و موقعی کـه می‌خواهد فرم‌را بررسی کند، می‌بیند به محتوای‌شعرنیز پرداخته است، یعنی فرم، محتواست و محتوا، فرم؛ در چنین صورتی، محتوا، هرگز صورت نثر به‌خود نمی‌پذیرد. فرم، هرگز از محتوا جدایی نمی‌گیرد ومعناها، همان اشکال ربط داده‌شده به‌هم درشعرهستند وشعرمجموعه‌ای

از روابط نوظهور است و این روابط نوظهور، روابطی هستند که پیش از پیداشدن برروی کاغذ، وجود نداشته‌اند، بلکه در آینده ممکن است وجود داشته باشند.»

آتشی نه‌فقط درمورد حسن نیت من دچار سوءتفاهم شده، بلکه اصولاً نفهمیده است که‌قصد من از این تقسیم‌بندی‌چیست. غرض من، از نظر خودمن و ازنظر بسیاری‌ازکسانی‌که دراین مدت سه‌چهارهفته با من حرف زده‌اند بسیار روشن است. من‌نگفته‌ام‌که شعر آتشی شعر نیست تا او بکوشد ثابت کندکه شعر است ومن اشتباه می‌کنم . من گفته‌ام که شعر هست ، ولی شعری است از نوعی دیگر ، و این هیچ مانعی نداردکه من احساس کنم‌که شعر آتشی ، شعری است ازنوعی دیگر .

۴

رفتار آتشی دربسیاری‌موارد، در طول مقاله‌اش‌آنچنان بچگانه است‌که هرگوشه‌اش‌رابگیرید می‌توانید دهها ایراد برآن وارد بدانید. می‌گوید: «نمی‌دانم چرا همهٔ این بازی‌ها و مضحکه‌های شکل و فرم، فقط این اواخر،ازنیمهٔ دوم قرن‌حاضر به‌این‌طرف به‌این شدت درجهان رواج پیداکرده وآن‌همه سرش هیاهو برپا کرده‌اند؟ نمی‌دانم چرا در کشور ما خیلی بیشتر از جاهای دیگر به سرگرمی صادرات غرب دل‌بسته‌اند و آنرا شهرت‌مایهٔ بی‌کارگی و بی‌اطلاعی خودکرده‌اند. این

اروپای خراب شده و این منتقدان ره‌به‌ترکستان برده مگر غول‌های گنده‌ای چون داستایوسکی، بالزاك ، گوته، دانته ، حافظ ، فردوسی و صدها نابغهٔ بزرگ دیگر را فراموش کرده‌اند؟»

آقای آتشی نشان می‌دهدکه نه غرب‌را می‌شناسد ونه‌فرم‌های مختلف ادبی‌را. به‌این معنی‌که اولاً مسئلهٔ فرم درغرب ازنیمهٔ دوم‌قرن حاضر رواج پیدا نکرده، بلکه سابقه‌ای دارد بسیار طولانی، و حتی سابقه‌اش برمی‌گردد به‌پیدایش مکاتب ادبی، واگر مسألهٔ فرم‌را به‌شکل امروزینش جدی بگیریم ، سابقهٔ امر برمی‌گردد به دوسه دههٔ اول قرن بیستم ونه نیمهٔ دوم قرن‌حاضر. منظورم کارهای «والری»، «ریچاردز»، «الیوت» و «پائوند» است ، در مورد شکل شعر و زبان شعر،و کار «امپسون» در مورد صورت زبان و کارهای بسیاری از طرفداران سبك و سبك‌شناسان و زبان‌شناسان درمورد شکل زبان ادبی، که‌البته‌برخی از این‌مباحث، بویژه در زمینهٔ زبان‌شناسی، تا نیمهٔ دوم قرن حاضر هم ادامه داشته است وهنوزهم از نظر زبانی، مبحثی است بسیار داغ . منتها ازنظر خلاقیت ادبی، مسئلهٔ فرم ، موضوعی است تثبیت شده و دیگرکسی نمی‌آید حقانیت ویا عدم حقانیت آنرا ثابت کند ، بلکه بحث‌های جدیدی پیش‌کشیده می‌شودکه بیشتر مربوط به‌زبان است‌ونه فرم به‌معنای اخص کلمه.

و ثانیاًکسی‌که فرم‌های مختلف ادبی‌را می‌شناسد، و البته به ـ صورت فنی می‌شناسد، هرگز داستایوسکی و بالزاك را در کنار گوته وحافظ ، و حافظ را از لحاظ‌هایی درکنار گوته، وگوته را در کنار دانته و فردوسی نمی‌گذارد. آقای‌آتشی چهار پنج نوع مختلف ادبی‌را

باهم اشتباه می‌کند. درهیچ بحث فنی پیرامون ادبیات نبایدداستایوسکی و بالزاك (فرم قصه) را درکنار گوته (فرم نمایشنامهٔ منظوم و روایت) وگوته را در کنار دانته (فرم حماسی با هدفی شاد) و فردوسی (فرم حماسی با هدفی غم‌انگیز - دربسیاری موارد -)، درکنار حافظ (نوع و فرم غزل و تغزل) گذاشت و نتیجهٔ انتقادی گرفت. در داستایوسکی و بالزاك، زبان، وسیلهٔ بیان است (علامت معنی)، در گوته، در اغلب موارد، زبان شعر، وسیلهٔ نمایش است. درکمدی الهی دانته، زبان، زبان روایت است - یعنی زمان دارد و آغاز و وسط و پایان - با عالی‌ترین محتواهای تمثیلی؛ ودر شاهنامهٔ فردوسی، زبان، زبان روایت است با حداقل محتواهای تمثیلی (نظم). این فقط شعر حافظ است که به‌معنای اخص کلمه شعر است و شعر مولوی هم دراغلب موارد، به‌معنای بسیار اخص کلمه شعر است. چون زبان در این نوع شعرها به‌دور خود می‌چرخد، ازخودخارج نمی‌شود، وشاید درآن مقدار ازشعرهای گوته هم که حسب حالی درکار است، وضع همین باشد وگرنه در «فوست» زبان به‌دور روایت می‌چرخد وگاهی قطعه‌قطعه به‌صورت شعردرمی‌آید ولی کلاً فرم، ازنوعی دیگر است، گرچه درآن از شعر به‌معنای اخص هم استفاده شده‌است. یعنی شاهنامه وکمدی الهی وفوست، گرایشی - گرچه ناچیز - به سوی نثر دارند ولی شعر حافظ تقریباً همیشه و شعر مولوی در اغلب موارد چنین گرایشی را نشان نمی‌دهند. آقای آتشی نباید دربارهٔ چیزی که تحقیق و تأمل نکرده حرف بزند. کار شب‌پای نیما ازنوع اول، ولی مرغ آمین وناقوس نیما و تبعید رویائی از نوع دوم است. منتها سطح شعرها باهم فرق می‌کند. بدون‌شك فوست گوته

که ازنوع اول است از شعرهای خواجو که از نوع دوم است به‌مراتب عالی‌تر است وهمان‌طورشعر «تبعید» رؤیائی که از نوع دوم است، از شعر «کتیبهٔ» امید که ازنوع اول است ارزشی کمتر دارد. یعنی وجودیك نوع شعر، منافاتی باوجود شعر ازنوعی دیگر ندارد. فقط بایددید یك شاعر در چارچوب یك فرم خاص شاعرانه، تاچه حد آن‌فرم‌را به‌کار گرفته، وآنرا اعتلا بخشیده است.

۵

وبعد گفته‌است که «این قضیهٔ فرم تخم‌لقی است که‌خود رؤیائی در دهن حضرات شکسته.» آقای آتشی دلیلی برای این گفتهٔ خود ارائه نمی‌دهد. وتازه پس‌از آنکه می‌گوید من (براهنی) حرف رؤیائی را نفهمیده‌ام، مثالی را که من از رؤیائی داده‌ام دوباره درمقاله‌اش می‌گنجاند ومی‌کوشد آنرا ردکند. و واقعاً خواننده نمی‌داند به‌کدام‌ساز آقای آتشی برقصد؛ به‌ساز موافقت با حرف رؤیائی، موافقت باحرف و شعر رؤیائی، موافقت باحرف رؤیائی ومخالفت با شعر رؤیائی ویا مخالفت با هردو. اگر رؤیائی‌فرم‌را خوب فهمیده وتو هم فرم‌راخوب فهمیده‌ای وفقط فرم‌را من نفهمیده‌ام، پس تو چرا از خود رؤیائی مثال می‌دهی وشعرش‌را می‌کوبی؟ لااقل بگو که رؤیائی که فرم را خوب فهمیده، در این شعرش، فرم‌را خوب نفهمیده است وبراهنی که اصلاً فرم‌را خوب نفهمیده، شعر بد رؤیائی را برای نشان دادن فکر خوب

رؤیائی انتخاب کرده است ومن (آتشی)که‌فرم رؤیائی‌رابهترازخود او می‌فهمم و می‌فهمم که رؤیائی که قضیهٔ فرم را خیلی خوب می‌فهمد، در این یك‌قطعه، قضیهٔ فرم‌را خوب (یعنی به‌اندازهٔ آتشی) نفهمیده است. یاجبهه‌ای دیگر بگیر وبگو که من و رؤیائی قضیه فرم شعررا می‌فهمیم و براهنی نمی‌فهمد، حرف‌ها و شعرهای براهنی مزخرف است و بعد هم سعی کن کاغذ فردوسی را حرام کنی و ثابت کن که حرف‌ها وشعر-های براهنی چرا مزخرف‌است وچرا مال‌شما مزخرف نیست.

آتشی هم خدا را می‌خواهد هم خرما را. هم معتقد است که رؤیائی فرم‌را خیلی‌خوب‌می‌فهمد وهم معتقد است که شعری که‌رؤیائی گفته مزخرف است. ومن‌بدبخت، بدون اینکه پای شعر خودم‌را به‌میان کشیده باشم گفته‌ام که حرف رؤیائی در این‌مورد بخصوص با شعرش می‌خواند. و بعد آتشی مثالی ازشعر مرا هم برمثالی کـه من از شعر رؤیائی داده‌ام افزوده‌گفته‌است که: «بسکه پراکنده‌اند و هیچگونه‌رابطهٔ ذهنی و کلامی ندارند نمی‌توان به نثر مثلاً نقلشان کرد ویا مفهومـی برایشان قائل‌شد.» آخر اگر در مثال شعری، یکی از رؤیائی و دیگراز من، مزخرف وپراکنده باشند، تو چرا باید معتقد باشی که رؤیائی فرم را فهمیده ومن نفهمیده‌ام؟ یاباید جبههٔ درست وحسابی بگیری‌وبگویی که من و رؤیائی، هیچکدام نفهمیده‌ایم و یا باید ثابت کنی که رؤیائی فهمیده و شعر خوب تحویل داده، من نفهمیده‌ام و شعر خوب نگفته‌ام. وگرنه، اگرمن فرم‌را نفهمیده باشم وشعر بد تحویل داده‌باشم ورؤیائی فهمیده‌باشد وشعر بد تحویل داده باشد، تو وخواننده ازکجامی‌توانید بفهمید که رؤیائی فهمیده است و من نفهمیده‌ام؟ اگر رؤیائی در مثالی

که من از او داده‌ام موفق نبوده، و من در مثالی که تو از من داده‌ای، موفق نبوده‌ام، و بیشتر به‌دلیل اینکه، به‌قول خودت «هیچگـونه رابطهٔ ذهنی وکلامی در این شعرها وجود ندارد»، پس‌چطور تـو می‌توانی ادعاکنی که رؤیائی، فرمی‌راکه ازآن سخن می‌گوید، عمیقاً حل کرده، و«جناب براهنی‌ازاین‌مقوله استنباط درستی نکرده‌اند؟» روزی که قرار بود این مقالهٔ تو دربیاید، من منزل رؤیائی نشسته بودم کـه تـو تلفن کردی ورؤیائی می‌گفت که بهش گفتی پدر دکتر براهنی‌را درآوردم و تازه رؤیائی، قبلاً این‌حرف‌را دهها بار زده بود وهمان‌روزهم بـاز تکرارکرد که: آتشی تصوری‌راکه من (رؤیائی) از فرم‌دارم نمی‌فهمد. نه‌اینکه فکرکنی که این حرف رؤیائی وحی منزل است و تـو چیزی نمی‌فهمی - چراکه تو شاعر هستی و شاعر خوبی هـم هستی و خیلی چیزها را هم می‌فهمی و گاهی نفهمیده شعرهایی می‌گویی که از شعر آنهایی که خیلی‌چیزها می‌فهمند بهتر است - ولی جان‌من،تو نبایدآلت دست دوستانت قراربگیری، باید عقیدهٔ خودت را داشته باشی وازآن، به‌هرزبانی که شده، دفاع بکنی. من واقعاً دلم به‌حال تو از این نظرها می‌سوزد، چرا تو این‌همه دری وری سرهم کـرده‌ای؟ همین که آدم انگشت روی یکی از این پیچ‌ومهره‌های‌مقاله‌ات می‌گذارد، تمام‌منطق مقاله‌ات، مثل دکور فیلم «سامسون و دلیله» دریك چشم به‌هم زدن فرو می‌ریزد. این تزلزل شخصیت‌را باید ازخودت دورکنی، چراکه‌همین تزلزل شخصیت است که تو، آتشی خوب و شاعر خـوب را،مجبور می‌کند که به‌نفهم‌ترین آدم دنیا بگویی خوب و با شعور وبا هر الاغی ائتلاف و تبانی بکنی تا حرفی‌را درباره شعر خودت ثابت کنی که من

پیش از تو دربارهٔ شعرت ثابت کرده‌ام. حرف من، شعر تورا به خطر نمی‌اندازد، به‌آن منطقی انتقادی می‌دهد. هرگز نگفته‌ام که آن شعرتو، شعرنیست. من گفته‌ام منطق آن‌شعر با منطق شعر رؤیائی فرق می‌کند، ولی من نه‌منکرشعر تو شده‌ام ونه منکر شعر رؤیائی، وآن‌وقت تو از خود من دو مثال داده‌ای که گفته‌ای، یکی شبیه مثالی از رؤیائی است که من داده‌ام و دیگری تقریباً شبیه مثالی که ازتو در مقالـه آمده. در واقع اگر با منطق من به قضیه نگاه کنی، تو ثابت کـرده‌ای که من هم شعرهایی دارم در سطح شعر رؤیائی، و ساخته شده با منطقی که مـن به‌شعر رؤیائی نسبت داده‌ام، وهم شعرهایی دارم درمنطق شعر خودت؛ و اگر من بامنطق تو به‌قضیه نگاه کنم، تو ثابت کرده‌ای که شعرهایی که شبیه شعر رؤیائی باشند، شعرنیستند، ولی شعرهایی که با منطق شعرتو گفته شده باشند، شعر هستند. پس براهنی، با مثالی که تو از «آهوها و عقاب‌ها» داده‌ای، شاعری است با همان منطق شعرهای آتشی. بی‌منطق بودن، یعنی داشتن‌دومنطق کاملاً متضاد دربرابر یك قضیهٔ واحد. چرا این‌طور حرف می‌زنی؟ و تازه بعد سعی کرده‌ای ثـابت کنـی که مثالی که من ازتو داده‌ام ازتهمت‌گرایش به‌نثر دور است. تو قبلاً با استفاده از اسامی دانته، گوته، حافظ، مولوی ـ و مخصوصاً بیتی معروف از مولوی ـ کوشیده‌ای ثابت کنی که شعر اینان هم به‌سوی‌نثر گرایش دارد، پس اگر «عطرهراسناك»گرایشی به‌طرف نثرداشته‌باشد، درکنار شعر ناصرخسرو و حافظ قرار می‌گیرد. بعد آمده‌ای ثابت کنی که «عطرهراسناك» شعری است که بامنطق تجزیه‌ناپذیری فرم ازمحتوا، که من منطق دوم نامیده‌ام، ساخته شده و بعد گفته‌ای که: پیکرگـی و

جسمیت این شعر را ـ خوانندهٔ هشیار بی‌غرض ـ تنها با نگاه کـردن به آن، اگر در یك‌صفحه نوشته شده باشد، می‌تواند تشخیص دهد.»

در این مسئله، عزیز من! دوچیز مطرح است: یکی اینکه فرض کنیم «عطرهراسناك» شعری است، به‌دلیل گرایش به‌نثر، شبیه شعردانته وحافظ، چراکه می‌گویی شعر دانته وحافظ هـم به‌نثر معنی می‌شود. فرض کنیم که دلیل تورا قبول کردیم وگفتیم عطر هراسناك شعری عالی است، منتها با منطق اولی، ولی ـ و این مسئلهٔ دوم است ـ تو که یك‌بار سعی کردی چیزی‌را با یك منطق ثابت کنی چطور می‌خواهی بامنطقی متضاد، همان مسأله‌را ثابت کنی و بگویی که شعر من، «عطر هراسناك» شعری‌است که با منطقی کـه براهنی برای شعر پـراکندهٔ «ناف احمر» «رؤیائی» پیشنهادکرده، درست درمی‌آید؟

آخر این‌همه تناقض چه معنایی دارد؟ و دیگر اینکه می‌گویی برای فهم پیکرگی وجسمیت‌شعر باید آنرا دریك صفحه کاغذبنویسیم و بخوانیم. این دیگر واقعاً مسخره است. چون دراین صورت بـرای فهم پیکرگی‌شعر دانته باید چه‌کاربکنیم؟ باید برای فهم جسمیت مثنوی چه بکنیم؟ لابد باید مثنوی را روی‌کاغذی که هفتاد هزارکیلومتر طول دارد بنویسیم وچون شعرتو، کوتاه و بلند دارد، باید یکی از صفحات کتاب تورا به‌اندازهٔ ورق بزرگ روزنامهٔ کیهان بگیریم و دیگری را به‌اندازهٔ قطع یك‌قرآن جیبی، تا پیکرگی وجسمیت‌جمله شعرهامعلوم شود. ولی این‌را بدان عزیزمن، شکل ذهنی‌شعر، ربطی به‌صفحهٔ کاغذ ندارد. پیکرگی وجسمیت یك‌شعر باید درذهن، منحنی خودرا منعکس کند؛ نه‌روی یك صفحهٔ کاغذ.

۶

دیگر اینکه پس‌از یك مقدمه‌چینی - در واقـع نتیجه‌گیری از عطر هراسناك است - گفته‌ای که: «اگر ذهن کسی تاالان اجتماعی‌نشده، لزومی ندارد برای‌سرودن شعر اجتماعی زور بزند.» این حرف کاملاً درست است، ولی این‌حرف خود من است در مقالات متعددم در بارهٔ شعر وشعرا ازجمله درمقاله‌ای‌که زمانی دربارهٔ شعر کسرائی نوشتم و سعی کردم روشن کنم که شاعر یا اجتماعی است ویا نیست و نمی‌توان هدفی‌را ازخارج برشعر تحمیل کرد. چه لزومی داردکه حرف خـود مرا به‌خودم پس بدهی ؟

۷

و دیگر اینکه من زمانی گفته بودم که این چهل پنجاه‌تافاعلاتن شعر آقای سپانلو را نفس نمی‌تواند تحمل کند وگفته بودم که طـول مصرع باید به‌طول نفس آدم باشد و سیلاب‌های آن باید با قلب بزند، که منظورم این‌بود که‌قلب وشور وهیجان قلب درهرسیلابی موج‌بزند. آتشی اشارهٔ ناچیزی به‌این عرض من کرده، فرموده‌است که: «این گفته سبب شد که من ظن‌برم شاید ایشان پیرو ایماژیست‌های بعداز«پائـونـد» باشند. چون «چارلز اولسون»، می‌نویسد شعر حاصل دم و بازدم‌شاعر است درلحظه‌ای که می‌نویسد. همان فورمولی که به‌قول «اـت‌ـبیکر»

موجد شعری‌مغشوش به‌صورت عباراتی پراکنده‌شد واین‌تأکید برعدم تحمل نفس مؤید آن تعریف است. »

اولاً آن «دم و بازدم» «اولسون» چه‌ربطی به‌این پنجاه فاعلاتن آقای سپانلو دارد؟ به‌علاوه اگر ازحرف من خوشت نمی‌آید،خودت هم پنجاه‌تا فاعلاتن را پشت‌سرهم بخوان و ببین چـه‌کیفی می‌دهد . ثانیاً آقای چارلز اولسون از کجا ایماژیست بود کـه تو بنده را پیرو ایماژیست‌های بعداز ازراپائو ند بدانی؟ و علاوه براین، فرض کن که من ازیك سطر از نوشتهٔ «چارلز اولسون» استفاده کرده باشم ، چطور ممکن است من با این یك سطر پیرو ایماژیست‌های بعداز ازراپائوند باشم؟ با این منطق تو هم‌که یکی دوتا از حرف‌هایت شبیه حرف‌های خود من است باید پیرو طرفداران! براهنی باشی. ثالثاً مگر ایماژیسم در همان دههٔ دوم قرن بیستم، در انگلیس و امریکا نزاد و نمرد کـه ایماژیست‌های بعد ازازراپائوندهـم وجود داشته باشند تا بنده‌هم پیرو آنها بـاشم؟ ازراپائـو ند از ایماژیست‌ها جـدا شد و «ورتی سیست» شد و ایماژیسم پیش‌از پایان دههٔ دوم در دنیا پراکنده شد و بخشی از ذات اکتسابی و الحاقی شعر قرن‌بیستم گـردید و اکنون مکتبی به‌نام ایماژیسم وجود ندارد،رابعاً «ا ـ ت ـ بیکر» دیگر کدام الاغی است که به‌شعراشخاصی چون « چارلز اولسون» که از بنیانگذاران شعر عصیان در آمریکاست و بـدون شك به‌ازراپائوند هـم‌ایمـان راسخی داشت ، ایراد بگیرد ! به علاوه عروض فـارسی چه ربطی به ایماژیسم اروپا دارد ؟

۸

و بعد گفته است: «خوب بود ذکر می‌فرمودند که این جمله ایشان» در نثر یك کلمه به‌کار برده می‌شود تـا مفهوم به مخاطب منتقل شود» ،جمله‌ای است ازسارتر، تقریباً با همین ترکیب کامل در ادبیات چیست.»

اولاً به‌اطلاع آقای آتشی برسانم که این جمله فقط از آقـای سارتر نیست و دهها منتقد وشاعر غربی ـ والری و ریچاردز ـ نمونه ـ های درخشان این شاعران و منتقدان ـ دربارهٔ همین مسأله حرف زده ، دهها‌سال پیش‌ازسارتر این‌جمله‌را نوشته‌اند و رویش به‌بحث‌نشسته‌اند. و ثانیاً اگر آقای آتشی بخواهد دراین مـورد دقیقاً عقیدهٔ مرا بداند ، به‌فصل «لحن» در کتاب قصه‌نویسی که دربـارهٔ سبك نثر وسبك شعر است، و یا به «نیما وماهیت شعر» که درنگین چاپ شده، مراجعه‌کند. و ثالثاً، «ادبیات چیست» سارتر کتابی است بسیار متناقض و ناقص و سطحی و از نظرفنی دهها ایراد برآن وارد است.

آقای آتشی، خیالش تخت‌باشدکه من از نـظر بررسی‌شعری، برای‌کتابی چون، ادبیات چیست سارتر تره‌هم خرد نمی‌کنم. و ایـن غرور نیست، چراکه باکمال تواضع این‌را هم بگویم کـه من از نظر لحن انتقادنویسی، بیش‌از هر منتقد دیگر، به سارتر توجه دارم ، ولی فقط لحن نقد را می‌گویم، نه محتوای‌آن‌را، ودیگر اینکه‌نمی‌خواهم نقدم فقط پولمیك‌باشد، بلکه می‌خواهم لحنی تند، ولی معنایی دقیق و منطقی داشته باشد.

۹

آقای آتشی به‌قسمت‌هایی از مقاله‌ای که یکی دوشمارهٔ پیش‌در جواب سپانلو نوشته بودم اشاره‌کرده ،کوشیده است ثابت‌کندکه من ازپیش دربارهٔ محتوای اجتماعی فکرکرده بعد شعر اجتماعی گفته‌ام. چون آقای آتشی، حرف‌های مرا جسته گریخته نقل کرده، بعد دچار سوءتفاهم شده است، قسمتی از مقالـهٔ سه هفته پیشم‌را نقل می‌کنم و توضیح می‌دهم.

«دریك شعربلند، به ویژه موقعی که محتوای آن به‌تاریخ، آن‌هم تاریخ معاصر مربوط باشد، شاعر مجبور است ازحدیث و اسطوره و افسانه و ضرب‌المثل وترکیبات شعرکهن به‌شکلی استفاده‌کند وگذشته و خصایص‌آن‌را طوری‌کنار وضـع امروز قرار دهد که خواننده خود را در متن تاریخ‌گذشته وحال ببیند و یك‌دید جامع دربارهٔ‌کل تاریخ و روحیه و ماهیت آن پیداکند. علاوه براین او مجبور است به زبـانی حرف بزندکه در متن زبان معاصرباشد، هرقدر هم از گـذشته استفاده کرده‌باشد، تقابل‌گذشته باحال، با عوامل وعناصر خودآگاه و ناخودـ آگاه درطول سالهای ۴۳ تا ۴۶ مدام ذهن‌مرا به‌خود مشغول‌کرده بود و نتیجهٔ این‌اشتغال پیوستهٔ ذهنی، شعرهایی بود از«نوع‌مصیبت سلسلهٔ گل»،«مصیبتی‌زیرآفتاب»،«پهلوی چپ مهتابی»،«قابیل، پشت پنجره»، «غروب جدید» وچندشعر ناچیز دیگرکه درکتاب «مصیبتی‌زیرآفتاب» درج گردیده‌اند.

تکلیف محتوای این شعرها، آقای آتشی! ازپیش روشن نشده، مسئله‌ای ذهن مرا به‌خود مشغول کرده ، به‌همان صورت که مسئلهٔ اسب ذهن تورا درطول این‌سالها به‌خود مشغول کرده‌است. همان‌طور که تو ننشسته‌ای دربارهٔ اسب ، به‌شکلهای مختلف شعر بگویی وفقط ذهنت مدام با رنگ وبو وحالات تمثیلی ونهادی ونمادی و تصوری اسب، در طول این سالها انباشته بوده‌است، وضع تاریخ‌گذشته وحال هم، اشتغال دائمی من بوده است وهنوز هم به‌شکلی دیگر هست و من حتی این اشتغال ذهنی را در مقاله‌ای که به‌نام «ادبیات و آزادی» و یا فاعل‌ها وفعل‌ها و مفعول‌های سیاسی درسال چهل وهشت نوشتم، نشان داده‌ام. این اشتغال ذهنی، ازنقد وشعر وحرف من و حتی درس من همیشه، سرك کشیده و خودآگاه و ناخودآگاه خود را ارائه داده‌است. دریك شعر، بخشی از این کل اشتغال ذهنی ، به صورتی ناخودآگاه برایم مطرح بوده.چشم مرا فلاسفهٔ انقلاب ، به‌طرف‌تاریخ‌گشودند، ولی من سعی کردم تاریخ اقوام را دقیقاً مطالعه‌کنم . این کشش در من همیشه بوده ، ولی تمرین‌های شعری من از این نظر مربوط می‌شود به‌سالهای چهل و دو و چهل وسه و به‌بعد. همان جنگل و شهر، که تو زمانی «اسطوره‌سازی درخشان» من خواندی و «برفراز دار» که‌شعری است نه‌چندان خوب ولی مربوط به‌تاریخ ومصیبتی زیرآفتاب که قرار بود در سه بخش چاپ‌شود. حال، کودکی وگذشته، و متأسفانه چون در همان سالها نتوانستم تمامش کنم، رهایش کردم و شعر «محمود و ایاز» که درداخل همین‌شعر بود وسعی خواهم کرد دستی سرورویش بکشم و چاپش کنم ، همه نشان می‌دهند که من ناخودآگاهانه ،

نمی‌توانسته‌ام به‌تاریخ‌خودم بی‌اعتنا بمانم‌وحتی‌جز شعرهای تغزلی‌ام، بقیهٔ شعرهایم مربوط به‌اشتغال‌های ذهنی‌ام از تاریخ و از اجتماع می‌شود. این زورکی نبوده، این‌یك کشش دائمی بوده، بویژه برای‌آدمی که از طبقهٔ فقرسربرکشیده. این‌شعور و این تصور شاعرانه لازم بوده . من می‌خواسته‌ام بدانم درکجا ایستاده‌ام و چه باید بکنم. و این‌را هم بگویم که در طول این ده سال گذشته، مطالعهٔ زندگی مردم، طبقات مختلف،اکثریت‌ها واقلیت‌ها، وروانشناسی‌طبقات وحکام و دیکتاتورها و وزرا و روشنفکران جزو اشتغالات ذهنی من بوده است ویادداشت‌های من، دربارهٔ غلامان و چاکران و دلقکان حکام‌گذشته، بالغ برهزار صفحه می‌شود. من ذهنم از اینها ساخته شده و دربارهٔ چیزهایی جز اینها، و زندگی خصوصی و عاطفی خودم ، نمی‌توانسته‌ام به سهو ، به قصد، و به‌غرض حرف بزنم . ممکن است فلان شعر من بد از آب درآمده باشد، و یا مفهوم را نرساند، یازبانش آن‌طورکه شاید وباید غنی نباشد ـ وکیست‌که از این‌عیب‌ها نداشته باشد ؟ـ ولی تاریخ ـ نگاه کن به «فاتحانه» و « حوادث » و همان «آهوان و عقاب‌ها» در «مصیبتی زیرآفتاب » ـ و «آدم تاریخی» مدام ذهن مرا به‌خود مشغول کرده. به‌همین دلیل‌است‌که می‌گویم‌که دریك شعر بلند، آن‌هم شعری که دربارهٔ تاریخ است ونه دربارهٔ عشق و عاشقی و غیره، یك شاعر مجبوراست به‌گذشته بنگرد، به‌حدیث واسطوره و افسانه وضرب‌المثل بنگرد و این اجباربرای آن نیست‌که یکی برود تاریخ بخواند وبیاید شعر بگوید ، بلکه منظورم این است که کسی که دربارهٔ تاریخ شعر می‌گوید باید تاریخ وتمام گوشه وکنارهای‌آن‌را به‌دقت بررسی کرده

باشد، و این‌را هم بدان که اینها راگفتم نه‌برای دفاع از خویش، بلکه فکر کردم تو که از من دراین چند سال، یك کمی در فاصله بوده‌ای، بدانی که ذهن من به‌این قبیل چیزها، مدام اندیشیده است و انسان، بالاخره از خود و از اشتغالات ذهنی‌اش حرف می‌زند؛ نه‌ازتجربیات دور، مثل «اولان باتور» و «گبی» و «جاوه»، که بالاخره به من و تو کوچکترین ارتباطی ندارند.

۱۰

و دیگر این که آتشی نوشته است که رؤیائی: «اولین کلماتی که آن‌سال (۱۳۳۵) درکافهٔ فردوسی سابق، پاتوق سابق بچه‌ها، دراین‌مورد گفت، تماماً درخاطرم‌است: «فکر و محتوای تازه‌ای توی دنیا نیست، چگونگی گفتن آنها مهم‌است.» یا« شعرتعریف است. هرکس‌حادثه‌ای را به‌سیاق و سلیقهٔ خاص خود تعریف می‌کند و حالت عاطفی خاص خودرا به‌آن می‌دهد. »من ازکجا بفهمم تو، راست می‌گویی؟ آخر من چقدر بایدحسن‌نیت داشته باشم که تمام حرف‌های بدون سند شمارا قبول‌کنم و شما چقدر باید سوءنیت داشته باشید که تمام حرف‌های مستند مرا قبول نکنید؟ درمقابل این حرف‌های شما من هم می‌توانم ادعا کنم که درسال۱۳۲۴، درمسجد الازهر که پاتوق سابق علمای‌اعلام بود شخصاً به‌دهخدا پیشنهادکردم که تو بهتر است بیایی و پیشنهاد مرا قبول‌کنی و علامه بشوی، و او پس‌از آنکه من‌سه‌بار ردای علامه‌هارا به‌او پیشنهادکردم و نپذیرفت آخرسر پذیرفت که درصورت‌مرگش

علامه خوانده شود. ویا اصلاً خیال و وهم‌را پشت‌سر بگذاریم بیاییم به‌قلمرو رؤیا وبگوییم که این‌بنده، اقل‌عباد،رضابراهنی، درسال۱۳۲۴، خواجهٔ بزرگ الیوت انگریزی‌را به‌خواب دید و او شخصاً، پس از آنکه عینك ازچشم‌برگرفت،به‌این‌بنده فرمودکه فکر ومحتوای‌تازه‌ای توی دنیا نیست، چگونگی گفتن آنها مهم‌است. این‌بنده درهمان‌عالم خواب، دامن‌خواجه را برگرفت و التماس‌کرد که سندی بده‌که باآن همه‌چیز ثابت شود. و او، این بنده‌را فرمودکه درهمان دههٔ سوم قرن بیستم یعنی درهمان سالهایی که پدر آقای رؤیائی، پدر آقای آتشی و پدر آقای براهنی، هنوز عیال اختیار نکرده بودند، در مقالهٔ «سنت و استعداد فردی» تقریباً همین حرف را زده‌ام و تازه دیگران هم، مخصوصاً «والری»،این‌حرف‌را پیش‌از آنکه من‌عیال‌اولم را انتخاب کنم، زده‌اند.

وتازه آتشی! توبه‌چه‌دلیل به‌رؤیائی نگفتی که اشتباه می‌کنی؟ چرا که اگر محتوای تازه‌ای درکار نباشد، تو چه مرضی داری‌که از بوشهر حرف بزنی! از همان چیزهایی حرف می‌زدی که حافظ هم زده، منوچهری و مولوی هم زده‌اند. چرا ازکویر، چرا از دریا و چرا ازآهو و چرا ازمردم جنوب؟ وتازه اگر تو این حرف رؤیائی را، که می‌گویی‌زده، ومن نمی‌دانم زده یانه، قبول کرده باشی، تقریباً این حرف‌را پذیرفته‌ای که‌محتوا، ازپیش تعیین شده‌است، چراکه«محتوای تازه‌ای در دنیا نیست» وهمهٔ محتواها از پیش تعیین شده‌اند و اصولاً دگمه راکه بزنی، محتوای شعرجلوی چشمت سبز خواهد شد، منتها سعی کن به‌شکلی‌شعربگویی که «والری» و «الیوت» نگفته‌اند. آخراین

مسخره است که آدم‌این‌طور تیشه به ریشهٔ خودبزند. آخراگرمحتوای بوشهررا، با تمام ضمایم کویر وبیابان و اسب وآهو ودریا، وافسانه‌ها و اسطوره‌های مردم، ازشعر تو خارج کنند، چه چیز ازشعرتو می‌ماند که فقط چگونگی گفتن آنها مهم باشد؟ و دیگر اینکه توازقول‌رؤیائی در مقدمهٔ کتاب اولت گفته‌ای که «شعر تعریف است.» پس می‌خـواهی بگویی که محتوا، ازپیش وجود دارد منتها هرکسی از ظن‌خود یارآن محتوا می‌شود ـ پس چرا به‌من ایراد می‌گیری و بی‌دلیل؟ ـ چرا که گفتن اینکه محتوای شعر من ازپیش تعیین شده یا محتوای شعر تو و یا دیگران، ازپیش یا ازپس تعیین می‌شود، به‌کلی اشتباه است. توکه شعرت بیشتر با تکیه بر محتوایش اصالت کامل پیدا می‌کند، چرا باید تکیه برحرف کسی بکنی که شعرش با تکیه برفرم اصالت پیدا می‌کند. می‌بینی که من غرضی در این مسئله ندارم. چرا با تناقض‌هایت می‌زنی توسرخودت؟ چرا تیشه به‌ریشهٔ خود می‌زنی؟ هان؟ امیدوارم‌عرض‌های نازك‌تر از گل این بندهٔ سراپا تقصیر،تو را نرنجانیده باشد. همین.

شعر نیستانی

-۱-

از شعر نیستانـی کـه صحبت می‌کنید بدانید که شعر او ، شعر وصف‌های کدر و تیره است ، وصف‌هـای ملال، نه ملالی رمانتیك ، بلکه ملالی واقعی، عمیق ، انسانی ، و فردی و اجتماعی توأمان،ملالی خشن والهام‌یافته از روح تباهی حاکم برزمینه‌ها ورابطه‌های اجتماعی، و رابطهٔ فرد با اجتماع . شعر نیستانی، شعر خستگـی ساری و جاری برامور است ، شعر ایستادن به تماشای این خستگی ملال‌انگیز است ، و نیستانی یك چشم تماشای دقیق ، درخود پیچیده ، سمج‌و خردکننده دارد، طوریکه بعضی اوقات انگار عکسی شوم ، دقیق وشوم وتاریك، از واقعیت می‌گیرد و در برابر ما می‌نهد ، واین البته فقط محتوانیست کـه واقعـی است و از آن سماجت ، از آن سرسختی شوم واقعیت محیط سرشار ؛ بلکه زبان هم، به همان اندازه واقعی است کـه محتوا هست؛ یعنی زبان نیستانی، به‌تبع آن واقعیت و یا به‌علت الهام یافتنش از بطن آن واقعیت سرسخت و شوم ، زبانی است که هـر کلمه‌اش ،

در بسیاری موارد ، واقعیت دارد . یعنی کلمه دقیقاً آن چیزی را بیان می‌کند که محتوا می‌خواهد بیان بشود، نه بیش ، و نه کم. کلمه نه از محتوا ، چیزی کسر دارد و نه دوروبر محتوا ، هاله‌ای از احساسات و البته احساسات اضافی می‌تند. ایجاز و اختصار در شعر همین معنی را می‌دهد. کلمهٔ خوشگل و ظاهرفریب ، نباید فریبت بدهد ، و تسلط برزبان باید بدان حد باشد که آنچه گفتنی است در منتهای فشردگی ، اختصار وایجاز گفته شود وتمام شود. مثالی می‌دهم ، از شعر نه‌چندان اخیرش، تا بدانید که نیستانی این چشم واقع‌بین شاعرانه را سالهاست که دارد :

اینجا ،
هردکمه‌یی به منبع برقیست متصل،
کار تلاش آهن و بازوست .
هرگوشه پیلواری ، پولاد ،
- روی زمین چرب -
خفته‌ست ودود عالم، بااوست.
با سینه‌ها رفاقت دیرین صبروسل .

توصیف آنچنان دقیق است که اگرعنوان «کارخانه» حتی بر سر شعرنبود، می‌فهمیدید که نیستانی‌ازکارخانه حرف می‌زند. این توصیف، تصویر دقیق و سرسخت واقعیت‌است ، و درآن مجال احساساتی شدن نیست، حتی مجال تفکر فلسفی هم نیست؛ نه‌عقیده هست ونه‌احساسات، فقط روبرو، روبروی خشن وشوم، روبروی آهنین ومسلول وپولادین، به زبانی که از روبرو ، درست از قلب واقعیت به ما روی می‌آورد ،

توصیف شده‌است .

و توصیف ـ آنهایی که درست در ذات شعر و ذات تحول‌های حاکم براجتماع و شعر ، و مکاتب زاییده از اجتماع دقت کرده باشند می‌دانند که ـ این مکتب رمانتیسم بود که برای توصیف در شعر، جایی بسیار باارزش تعیین کرد و بعد آن را به‌دست مکاتب دیگر سپرد و مکاتب دیگر، یا ازآن دور شدند (سمبولیسم) و یا بآن واقعیتی عینی دادند (رئالیسم) و یاآمیزه‌ای ازین دو بوجود آمد درکار و آثار بسیاری از نویسندگان قرن بیستم ، یکیش « جویس » ، دیگری «توماس‌مان» ، سومی «ژان ژنه» ، چهارمی «بکت» و پنجمی «سال‌بلو». ولی در شعر، نخست این بزرگان مکتب رمانتیسم بودند که توصیف را به‌اوج رساندند ، منتها توصیف ومانتیست‌ها توصیفی بود درجهت گریز ازکانون توصیف ، به‌سوی قلمروهای ناشناس و سرزمین‌های رنگین و متنوع روح. در حالی که توصیف در شعری واقع‌گرایانه ، یعنی شعری متعهد واقعیت زیستن انسان در محیطی اجتماعی، توصیفی است هم غیراحساساتی و هم غیرعقیدتی . البته منظورم از عقیدت اینست که شما بخاطر بزرگداشت یك مکتب ومشرب فکری ، بیایید زور بزنید و شعر واقع‌گرایانه بگویید تا بچه‌ای ازگرد راه برسد وبگوید ، ابن‌است آن شعر سوسیالیستی ، فاشیستی ، نئومارکسیستی، سامی، ضد سامی که من و همقطارانم می‌خواستیم. در حالیکه شعر متعهد توصیف واقعیت ، هرکلمه‌اش تصویری است از بطن جامعه ، و از بطون روابط جامعه و افراد ، و شعر نیستانی ، در بسیاری موارد چنین شعری است .

نیستانی درقلمروهای پرشور تخیل، چندان سیروسیاحتی ندارد. او مـرد روبـرو است و روبـروی وقیح را گاهی با زبانـی وقیح ترسیم می‌کند :

شب باطل، شب بد،
همه جا را، همه جنگل‌ها را (پر نیزه‌ی‌چنگ) ازتکایای غبار،
تا مزارات هراس‌آور ابر -
در اتاق من، حتی،
مثل یك‌کفتر وحشت‌زده ،
چرخی زد و، رفت .
. . . . . .
روز
مثل یك معده‌ی ناسالم‌گاو
روی این قریه‌ی آفت زده خالی شد و ، رفت

وآن‌ملال که‌حرفش‌را زدم درتمام کلمات‌به‌چشم‌می‌خورد وترکیبات بدیع و واقعی وتصاویردرخشان روبرو را درخود می‌پیچاند و باخود می‌برد:شب باطل! شب بد، تکایای غبار،مزارات هراس‌آور ابر،کفتر وحشت‌زده، قریه‌ی وحشت‌زده، همه به‌اندوه وملال وتیرگی پیچیده‌اند. و اینها را فقط بعنوان مثال دادم ومی‌توانستم درحدود دویست ترکیب ملال از کتاب « دیروز ، خط فاصله » بدهم کـه نمی‌دهم و مـی‌پردازم به سایر وجوه شعری نیستانی، و فقط براین سیاه ـ بینی شاهد مثالـی از خود او بدهم تا بدانیدکه روح خود او آگاهانه یا ناخـودآگانه ، مبین همین معنی است :

از پس شیشه‌های ابرآلود ،
زندگی را نگاه می‌کردم ،
می‌دویدم چو ابر تا هر سو،
همه جارا سیاه می‌کردم

-۲-

از همین توصیف‌های درخشان واقعیت است‌که نیستانی‌گهگاه به سوی وصف‌های شجاعانه و خشن و شاعرانه خیز برمی‌دارد ، یـا مثلاً در «انسان درباغ» ، موقعی‌که تقابلی ازقرینه‌های مختلف می‌سازد، تصویری زیبا از غنا و ثروت می‌دهد : « تلی‌زسیب سرخ/ در سایه‌سار باغ » ؛ و در همین‌حال تصویری از خشکی اعماق مردم :

که لوله‌های خشك مری‌شان
یك لولهٔ طویل فلزی است ،
در خاك خشك فرو رفته،
در باغ ، پمپ آب ، از خاك می‌مکد ،
همه دریا را

و اگر نگاه‌کنید می‌بینیدکه مری،لولهٔ تلمبه تن انسان،درخشکی فرو رفته ، ولـی پمپ آب در باغ ، آب را از اعماق دریا می‌مکد. این تقابل‌هاست‌که طنز شعری را ممکن می‌کنند و همین تقابل‌هاست که واقعیت را، از طریق تصاویر ،که دیگر اینجا بصورت تمثیل‌های اجتماعی هم درآمده‌اند، نشان می‌دهند. در همین‌حال و هواهاست‌که می‌بینید نیستانی تبدیل به یك تصویرساز بسیار درخشان می‌شود :

مشتی به این دریچه‌ی آبی،
به پشت ابر

(هرای هول صاعقه،
بانگ درشت ابر)
شیطان ـ با قاه قاه و عربده ـ
پرتاب می‌کند
تیر شهاب ، زی زره لاک‌پشت ابر

که در آن هم تصویرها بجاهستند ، هم استفاده از اسطورهٔ شیطان وشهاب‌ثاقب، هم استفاده‌ازوزن و ردیف وقافیه؛ هم تکیه برسنت کهن درآن هست و هم‌تکیه برسنت تجدد ؛ وکلمات درست سر جای‌خود، تأثیر لازم خود را می‌گذارند ؛ و شعرخدشه‌ناپذیر است و همین خدشه‌ناپذیری را در آغاز « زمزمه » می‌بینید ، گرچه در سرتاسرش نمی‌بینید:

کبوتران را با ابرها رهاکردم.
به بیکرانگی مرزهای مهتابی.
چه نقش پاکی ؟ خالی ز ازدحام خطوط:
هوا سفید و ،
زمین سبز و ،
آسمان آبی.

و تازه اگر دراینها زبان ، ادبی است ، یعنی کلمات هاله‌ای از ادب کلاسیك به‌اطراف خود پذیرفته‌اند و حتی کلمات عامیانه‌ای چون « هرای » و « قاه قاه » را در زبانی تقریباً ادبی غرق کرده‌اند ،گهگاه در جاهای دیگر ، زبان ، یعنی روابط کلامی ، به‌حالات عامیانه نزدیك می‌شود ، ولی هرگز مبتذل نمی‌شود و رموز و ضوابط دقت و ایجاز برآن بازهم حاکم می‌شود؛

مردان ، درخت‌های‌اند ، پر سطوت ،استوار ،
ـ هرچند خسته ازکار ـ
خوب‌اند ؛
بی‌نهایت خوب‌اند.

و یاگاهی زبان عملاً منثوراست ، ولی روابط کلامی‌اش طوری است که خواننده فراموش نمی‌کند که با شعر سروکار دارد :

حق کلبه‌ای محقر
خیلی محقراست
. . . . . .
در جنب خواستهای خصوصی،
حق،
یك قرارگاه عمومی‌ست .

حق،
آواز یك پرنده‌ی مستعفی‌ست .

هرگز نباید زبان منثوری راکه برروابط کلامی شعر حکومت می‌کند ، بازبان منثور معمولی اشتباه کرد. با معیارهای من‌درآوردی و قلابی بعضی از حضرات هوایی در شعر ، این‌گفته‌ها اصلا و ابداً شعر نیست ؛ ولی این در صورتی است که فقط دهن کف کرده و پای در حال فرار خود را تنها ضابطهٔ شاعری بدانید.

کسی که می‌تواند بگوید :

تو بی‌مضابقه خوبی.
تو جمع شاپره‌ها را ـ به شبنم سحری ـ
ـ پیاله‌های تو از لاله ـ
میهمان‌کردی.
تو بام‌های گلی را ـ به جادویی هرصبح
طلای خام زدی ، رنگ زعفران‌کردی.

و اگر بگوید:

و درآن لحظه ، بلافاصله ،
بی‌وقفه ،
به چالاکی ، دربان
(ملك‌الموت
ـ یا نمیدانم ـ مأمور عقاب ! ـ
کز فلزی مجهول ،
به‌کلاه لبه‌دارش
نقش ناساز عقابی دارد !)
رسم خدمت را
یك رشتهٔ طولانی تعظیم
نثار من واو خواهدکرد.

هرگز اشتباهی مرتکب نمی‌شود، دارد تجربه می‌کند و خوب وراحت هم تجربه می‌کند؛ واگر از آبشخوری که دقیقاً زبان امروز است ، آب می‌خورد، نمی‌توان به او ایراد گرفت، چراکه کسی که برای گفتن آن شعر زیبا ، دلیلی دارد ، برای‌گفتن این شعر بظاهر زشت، ولی در باطن واقعی هم، حق خواهد داشت و نمی‌توان یك شاعر خوب را تنها بدلیل اینکه بزعم‌کسی تحت تأثیر آدمهای باصطلاح ناباب ـ از طرف شما ـ قرارگرفته ، و آن‌هم فقط بزعم شما تحت تأثیر قرارگرفته ،کنارگذاشت .

واتفاقاً ازهمین سطرهاست که می‌توانیم پی‌ببریم به‌روحیهٔ طنزپرست و طنزساز نیستانی ؛ و می‌بینیم که در طنز هم نیستانی فقط ازطریق هنر ایجاز به نوعی اعجاز دست می‌یابد . طنز، همیشه، تقریباً همیشه ، علامت بدبینی است . چیزی درکائنات ، چیزی در تاریخ ، چیزی در زمین وآسمان، چیزی در روابط اجتماعی، مخدوش است. این‌خدشه،

و تزلزل ، نظام صوری جهان را می‌شکافد و درست از برابر ما فواره می‌زند . در مقابل این‌خدشه و تزلزل ، این فلسفهٔ زوال و انحطاط ، عشق و شیفتگی انسان قرار داده می‌شود ؛ از تقابل این دو ، در یك لحظهٔ روانی، ازجابجاکردن قرینه‌های متضاد این تقابل، ازاین سوی و آن سوی کردن ارزش‌ها ، ازکشیدن دو خط موازی‌که یکی تاابد در جهت مخالف مسیر خط دیگر سیر می‌کند ، از نگریستن دقیق در تضادهای زندگی ، و ارائهٔ آنها از طریق مثال و مثل و تصویر ، طنز شاعرانه ارائه می‌شود . تعریف طنزآمیز نیستانی از انسان عبارت است از :

تنهای در ملازمت مرگ :
انسان .
سلطان پرشکوه،
که باکوه
میثاق الفتی ازلی دارد.
گر سنگ و سیل وصاعقه بگذارد.

تعریف انسان ، « تنهای در ملازمت مرگ » است . این فقط تعریف است ؛ این یك بیان ساده از ماهیت وجودی انسان است و شاید این بیان ، به بیان فلسفی نزدیك‌تر است تا بیان شعری ، ولی تصویر، این بیان مجرد فلسفی را درعینیت شعر رها می‌کند : « سلطان پرشکوه ،که باکوه/ میثاق و الفتی ازلی دارد . » « میثاق » و «الفت ازلی » نیز مجرد هستند ، ولی « سلطان پرشکوه » و «کوه» آنهارا در وضعی قرارمی‌دهند که دیگر فقط باتجردکاری نداریم، بلکه باهمآهنگی معنا و ذات، درون و برون، و ذهنیت و عینیت سروکار داریم. ولی

اگر انسان ، سلطان پرشکوهی باشد که باکوه میثاق الفتی ازلی دارد، آن تعریف سطر اول از انسان ، مفهومش را بکلی از دست خواهد داد ، چراکه اگر انسان باشکوه ، باکوه جاودانی میثاق داشته باشد ، دلیلی نداردکه ماهیت وجودی او« تنهای درملازمت مرگ » باشد . نیستانی با سطر آخر شعر این تضادها را سرراست می‌کند و به‌آنها معنایی طنزآلود می‌دهد «گرسنگ و سیل وصاعقه بگذارد». می‌بینیم که انسان حتی اگر باکوه هم میثاق و الفتی داشته باشد ، به‌دلیل‌سنگ وسیل‌وصاعقه‌که پیوسته ممکن‌است برسرش باریدن بگیرد وهستی‌اش را مخدوش ومتزلزل بکند ، موجودی است تنهاکه در ملازمت مرگ به هستی خود ادامه می‌دهد. طنز، ارائهٔ خدشه وتزلزل هستی ازطریق ایجاد تضادهای متقارن است. و نیستانی در بسیاری موارد ، فقط با یك سطر درآخر یك بند یا پاراگراف چند سطری،کار طنز را بسامان می‌رساند :

در هر دقیقه ، دل
هشتاد ضربه می‌زند ـ آنهم چه ناگوار! ـ
زین مشت‌های سخت
دیوار سینه‌ام ز چه ویران نمی‌شود؟ !
پیداست :
با مشت و نعره‌کار بسامان نمی‌شود!

نخست تصویرها را جا بجا می‌کند « قلب در هردقیقه ، هشتاد ضربه می‌زند » ، آیا چیزی از این روشن‌تر ، منثورتر ، معلوم‌تر و طبی‌تر پیدا می‌شود ، ولی این تصویر مفت و مجانی و واقعی وحقیقی را باگذاشتن «آنهم چه ناگوار » ، متزلزل می‌کند. دیگر با چیزی

روشن ، منثور، معلوم وطبی‌کاری نداریم ، بلکه با تقابل آن‌حالت طبی با ناگوار بودن‌آن حالت طبی ـ که ازنظر مردم عادی ، نباید ناگوار باشد، ولی ازنظر شاعر هست،کارداریم. تصویر دوباره جابجا می‌شود، ضربه‌های قلب، بدل به‌مشت‌هایی‌که می‌توانند دیوار سینه را ویران بکنند ، می‌شوند ولی شاعر تعجب می‌کندکه چرا دیوار سینه ویران نمی‌شود ؟ دوباره در ذهن ، تقابل آبادانی و ویرانی هست . هشتاد ضربهٔ قلب علامت زندگی و سلامت و طبیعت زندگی انسان است ، شاعر با جابجا کردن تصویر و تبدیل‌کردن آن به مشت‌های سخت درشگفت می‌ماندکه این عناصر دیوانگی ـ که ازنظر طبیعی وجسمانی عناصرحیاتی هستند ـ دیوار سینه را چرا ویران نمی‌کنند؟ و ما خوب می‌دانیم‌که انسان می‌تواند بدون دیوار سینه‌اش زنده بماند ، ولی بدون ضربان قلبش ، بدون آن مشت‌ها ، زنده‌ماندنی نیست. نیستانی به این یك نکته‌کاری ندارد . باگفتن: « پیداست : با مشت و نعره‌کار بسامان نمی‌شود! » شعر را نخست از میان تصاویر عبور می‌دهد و به یك حقیقت نزدیك می‌کند و بعد معلوم می‌شودکه اگر قرار باشد دیواری ویران شود ـ که البته دیگرفقط دیوار سینه نیست وهردیواری، و مثلاً حتی سد و دیوار اجتماعی هم هست ـ فقط مشت و نعره ، یعنی آن ضربان سادهٔ قلب ، آن هیاهوی برای هیچ‌کافی نیست ، چرا که با مشت و نعره‌کار بسامان نمی‌شود و باید مرد میدان بود وکاری کردکارستان ، این دو سطر : پیداست :/ با مشت و نعره‌کار بسامان نمی‌شود!»، اولاً تصویر را جابه‌جا می‌کنند و ثانیاً علیه تمامی تصاویر جابه‌جاشدهٔ قبلی، جهتی مخالف می‌گیرند و ثالثاً آنها را در معنایی

عمومی ، کلـی و واقعی و حقیقی غرق می‌کنند . طنز در شعر چنین کاری می‌کند. وگرچه پاراگراف آخر این شعر (دربرابر صف‌روزها) فاقد ارزش است و شعاری بیش نیست، ولی پیش از رسیدن به‌آن ، روحیهٔ طنز شعری ، در ادامهٔ آن آغاز زیبا ، تلخی زندگی امـروزین و آینده را بروشنی نشان می‌دهد.

(با رفته‌ها چه بود ؟که می‌گویند:
افسوس !
روزان رفته باز نمی‌آیند!)

و طنز نیستانی موقعی موفق است کـه یك یا دو سطر از شعر درجایی مثل یك «شك» بربقیهٔ شعر وارد آورده شود. این‌کار رانیستانی هم در شعرهای بسیار خوبش می‌کند و هم در شعرهـای متوسطش و هم در شعرهای بدش. مثلاً در «مرده» که شعری است متوسط، مردمی را نشان می‌دهد کـه مرده‌ای را در قفس نشانده‌اند وگرداگـرد شهر ، کو به‌کو، منزل به منزل می‌برند،نیستانی در دوسطر آخرش ، تصویر را جابجا می‌کند ، بجای «مرده» چیز دیگری می‌گذارد . می‌گوید: «رازشهری را ـ که درکابوس من آباد، باد! ـ خلق تـا اقصای عـالم با قوافل می‌برند.»

«مرده» تبدیل به «راز شهر» می‌شود. اسم شب این شهر «مرده» است و مردم با سلام و صلوات این راز را به اقصای عالم می‌برند . نیستانی با باز کردن یك پارانتز ـ وگذاشتن «کـه درکابوس من‌آباد، باد! »، باز هم تصویر را جابجا می‌کند و اصولاً جابجا شدن تصویر درکارنیستانی، جایی برای خود دارد که درعالی‌ترین‌شعرهایش، وحتی

درغزلهایش،وبویژه درشعرهای اخیرش، بیش ازهمه به‌چشم‌می‌خورد.

ـ۳ـ

درکار هر یك از شاعران معاصر ـ و البته خـوبهاشان ـ هستند بعضی شعرها کـه نمایندهٔ تام‌الاختیار شعر آن شاعـر می‌توانندباشند ، یعنی این شعرها هم نقص‌های آن شاعـررا بخوبی نشان می‌دهند، هم ظرفیت‌های پر وکامل‌وسرشاراورا، و هم محدودیت‌های شعری‌اش را. بعضی شعرها هستند که‌آنقدر به‌روحیهٔ شاعر،«خود»همان شاعر، نزدیك هستند کـه انگار هرکلمه ، هر سطر و هر نقطه و ویرگـول، عملاً از قیافه و هیکل وحرکات «خود» آن شاعر به‌عاریت‌گرفته شده‌اند . این نوع نزدیکی شعربه‌شاعر را باید صمیمیت شاعرانه نامید، و می‌دانید ـ همانطورکـه قبلاً اشاره کـرده‌ام صمیمیت شاعـرانـه فوران قلابـی احساس‌های عاشقانه ، اندیشه‌های اجتماعـی ، اندیشه‌های باصطلاح انقلابی و اندیشه‌های باصطلاح نو نیست ؛ صمیمیت شاعرانه نزدیکی شعر به‌خود شاعراست، شباهت تام و یا نسبی شعر به خود شاعراست. و آنوقت ممکن است بپرسیم که تو ازکجا خود شاعر رامی‌شناسی تا بدانی که‌کدام شعرها و یا شعرهایش به‌او نزدیك هستند، وکدام شعر وشعرها به‌او به‌صورتی تام یا نسبی شباهت دارند وکدام شعرها، به‌او خیلی‌کم شباهت دارند و به‌او خیلی‌کم نزدیك هستند.

می‌گویم : تصویرکلی از یك شاعـر ، یعنی تصویر غالب شعر آن شاعـر در ذهن خـوانندهٔ آگاه و یـا منتقد. توضیح مـی‌دهم :

تصویری که من بطور کلی از شعر شاعری چون اخوان دارم، عبارتست از: یك: حضور نوعی داستان در متن شعر. دو: حضور زبانی روایتی وگهگاه حماسی. سه: حضور گستردگی بیان بیشتر و فشردگی بیان کمتر. چهار: تلفیق توأم با توفیق زبان خراسانی گذشته با زبان سادهٔ عوام‌الناس. پنج: وجود مقداری فلسفهٔ نسبتاً قشری با فلسفهٔ اجتماعی نسبتاً قشری در هاله‌ای از برخوردهای متأثر کننده. شش: گاهی وسواس زیاد در کلام فقط به‌خاطر خود کلام. هفت: گرایش بسوی نوعی ایرانی‌بازی و ملی‌بازی متعصبانه. هشت: استفادهٔ درخشان از اوزان ساده و گهگاه ارائهٔ شعر خوب در اوزان درهم پیچ. این تصویری است کلی از اخوان که من دارم و بر آن اگر صفت تجدد محتاطانه را هم بیفزایم، به‌نظرم تصویری کامل از شعر اخوان داده‌ام. و مثلاً من انتظار ندارم از اخوان که ناگهان در شعرش تجددی از نوع رؤیائی نشان بدهد؛ اگر ببینم در شعری از رؤیائی، تصاویر از فشردگی و سایه‌به‌سایه شدن برخوردار نشده‌اند، احساس می‌کنم که تخیل رؤیائی قدرتش را از دست داده. یعنی من کلاً از شعر رؤیائی تصویر خاصی دارم که زمین تا آسمان با تصویری که بطور کلی از شعر اخوان دارم، فرق می‌کند. آن خصائص عمومی شعری را من «شاعر» نام می‌گذارم، وکاری به جسم وجان و روح خود شاعر نمی‌توانم داشته باشم، چرا که من خود حافظ را اصلاً نشناخته‌ام ولی تصویری کلی ازشاعری‌بنام حافظ دارم، به‌همان اندازه که خود رؤیائی و یا خود اخوان را دیده و شناخته‌ام ولی تصویری کلی ازشعر هریك، جداگانه، دارم. این تصویر کلی یعنی شاعر، یعنی شعر شاعر بطور کلی، حالا

اگر این صفات غالب تصویر عمومی در یکی از شعرهای یك شاعر یکجا ظهور کرد، من آن شعر را شعری صمیمی می‌خوانم، اگر کمتر ظهور کرد، من آن شعر را کمتر صمیمی می‌خوانم، و اگر آن صفات غالب، از یك شعر غائب بود، من آن شعر را قلابی می‌دانم.

یعنی صمیمیت برای من یك‌چیز خیالی، گریه‌آور، مضحك، شهرستانی، تهرانی، جهانی، فردی و یا اجتماعی نیست، لااقل در آن مراحل اول‌نیست. صمیمیت ـ همانطور که قبلاً گفته‌ام ـ عبارت است ازحضور شاعردر شعر ـ و حالا می‌گویم که صمیمیت عبارت است از حضور صفات غالب شاعری یك شاعر در یکی از شعرهایش؛ و این مسئله‌ای مجرد و انتزاعی و خیالی و مدینهٔ فاضله‌ای نیست، بلکه مسئله‌ای‌ست عینی و فنی، و بسیار دقیق. یعنی مثلاً موقعی که نیستانی در صفحهٔ شصت‌ونه کتابش می‌گوید:

تنم، بلیغ، چنان از هوس حکایت‌کرد،
که او ـ که دخترمکتب ندیده‌ای ساده ست ـ
شنید،
ـ با همه ذرات تن شنید و ـ
(سرود:
« قبول خاطر و لطف سخن خدادادست! ـ »

من می‌دانم که دیگر نیستانی صمیمی نیست، بدلیل آنکه از صفات غالب شاعری او دراین شعر من بسیار کم می‌بینم: ولیکن این شعر، از عهدهٔ شاعری دیگر، جوان‌تر، بچه‌سال و مثلاً بیست‌ساله، برمی آید و اصولاً گفتن این شعر باید از عهدهٔ نیستانی برنیاید، چرا؟ بدلیل اینکه شعر، در سطح پایین گفتن، شعر، از نوعی غیر از

شعر شخصی خودگفتن ، بهمان اندازه برای یك شاعـر خـوب باید غیرممکن باشد که شعرجامی واثیرگفتن برای حافظ. یعنی شاعر موقعی که به مرحله‌ای از کمال رسید، شعر بدگفتن برایش دشوارتر از شعر خوب‌گفتن می‌شود . یعنی توقع بالا می‌رود و بالاتر وآدم به سادگی، بهمان سادگی که سطرهای بالا مرا قانع نمی‌کند، دیگر قانع نمی‌شود. در شعر بالا من از صفات غالب شعر نیستانـی ، چیـز جالبی نمی‌بینم و بهمین دلیل ، باوجود اینکه یکی دو سطر خوب دراین شعر وبعضی از شعرهای مشابه می‌بینم ، من براین قبیل شعرها ، بعنوان تجربه‌های بدو اصولاً منحرف‌کننده نگاه می‌کنم.

و نیز موقعی که نیستانی شعری را این‌طور افتتاح می‌کند :

به شب
ـ شبانه‌ی دیگر ـ
ز شهر می‌رفتیم.
ستارگان مشایع بودند ،
ستارگان قدیم
(فراز آمده از شهر پاك آبی خود)
و فوج فوج
که از اوج شب نظاره‌گران

آن نسبت بین صفات غالب نیستانی واین شعر راکمتر می‌بینم، ولی مثلاً در بیتی از غزلهایش، که می‌گوید :

ستاره‌ها ، و سحرها و ، صخره‌ها و ، سفر ...
چه خوب !
(زینهمه برجاکدام می‌ماند؟)

من آن صفات غالب رادرهمان «چه خوب !»، درهمان صداهای

سین وصاد و بویژه درهمان پارانتز ذهنی که نیستانی در وسط یك بیت غزل بازکرده می‌بینم. یعنی خصیصه بارز شاعـری نیستانـی ، در حرکت ، توقف ، حرکت ، توقف و حرکت و توقف است وموقعی که او حرکت می‌کند بدون توقف ، وتوقف می‌کند ، بدون حرکت من به یاد نیستانـی نمی‌افتم ، بیاد دیگـران مـی‌افتم ، در دیوان شعر نیستانی ؛ و من نباید در دیوان شعر نیستانی بیاد دیگران بیفتم.

شعری کـه تقریباً تمام صفات غالب شاعـری نیستانـی را نشان می‌دهد ، منزل آخر است . یعنی بین تصویرکلی از شاعـری نیستانی و این شعر نیستانی ، نسبتی ازصمیمیت هست که هم ما را درآن‌سوی آن صفات غالب به زندگی نیستانی مربوط می‌کند و هم دراین‌سوی این شعر ، به هستی کلمات شاعری. تمامی شعر را نقل می‌کنم :

امروز ، از نگاه تو سرگشته‌تر منم
هرگوشه را ـ به‌خواهش نامعلوم ـ
سر می‌زنم.
در دستم این عصای شکسته ،
با دست من ز رنج سفر شکوه می‌کند.
در عمق غلظت مه «لندن» ...
یا در تراموای «وین» ...
ـ در شهر دیگری ، به دگر نام ـ ...
در سالن اپرا ...
برروی پل‌که می‌نگرد ساکت ،
در اضطراب بی‌ثمر «پو» ...
در پای نخل منحنی سالدیده‌ای ،
در « الجزایر » ...
در نقب‌های سرشار از داد ،
و دود،
و نم ،

ـ وز تاق‌تاق مهره‌ی بیلیارد ـ
هرگوشه را ،
ـ به خواهش نامعلوم ـ
سرمی‌زنم .

« ... با هرکسی هوای سفر هست،
با هیچکس نه رای نشستن.
سقف شکسته را پی‌آذین
طفلانه باگل آذین بستن ؟

گل‌ها به سقف خنده‌زنان‌اند.
بی‌اعتنا به ماگذران‌اند.
گل‌ها زمرگ و فتنه چه دانند ...

این حرف‌ها به لب ، به‌دلم کوه‌کوه غم،
بی‌خواهشی صریح به هر سوی میروم ،
« قیزقیز» میزکهنه ، در زیردست من،
چون دایه‌ام بناگاه انگیخت
از رخوتی به لذت یك خواب!

غوغای قهوه‌خانه ، چویك طشت آب سرد
ناگاه برسرم ریخت.
می‌پرسم از رفیق‌کناری :
ـ « باران‌که بند آمد؟»
ـ «آری»
و
می‌روم ...

هم آن تیرگی هست ، هم‌آن اضطراب ، هم آن تنهایی هست، و ملال ، و هم آن سرگشتگی که اصولاً در بسیاری از شعرهای خوب

نیستانی وجود دارد ؛ و علاوه براین می‌دانیم که درآن دنیای کابوسی، در آن دنیای بختکی، تخدیری ، درآن دنیای سرگشتگی در خود و در اعماق، وغرق شدن در خواهش نامعلوم همه‌چیز ـ نه‌بصورتی سوررئالیستی، که هیچگونه ربطی به‌شعرنیستانی ندارد ـ بلکه بصورتی رئالیستی ولی تا حدودی تخدیری ـ ممکن است دربرابر چشم ظاهر شود . لندن ، وین ، اپرا، پو ، الجزایر، همهٔ این کلمات که ممکن است نیستانی از یك روزنامه جمع‌آوری کرده باشد ، تبدیل به‌بخشی از آن سرگشتگی نیستانی می‌شوند . آن « پارانتز ذهنی » که در غزل باز شده بود اینجاهم بازمی‌شود : به‌خواهش نامعلوم ؛ واین‌خواهش نامعلوم که وقفه‌ای هم در حرکت جمله «هرگوشه را سرمی‌زنم » ایجاد می‌کند تمام شعر را تسخیر می‌کند . آن خواهش نامعلوم درونی ، که مثل خوره اشیا را می‌خورد ، همه‌چیز را می‌روبد و از پیش خود می‌برد. وسط زندگی ، لحظه‌ای از زندگی ، آن توقف از اعماق ، سر می‌کشد : « امروز از نگاه تو سرگشته‌تر منم » ، نگاه سرگشته ، ما را درتغزل غرق می‌کند ولی سرگشته‌تر از آن نگاه ما را در سرگردانی یله می‌کند ؛ وآن خواهش نامعلوم، مثل یك جارو برقی تمام اشیا را درون خود جمع می‌کند ، نه برای آنکه بعدها بیرون بریزد ، بلکه برای آنکه بدانها معنا بدهد . سرگشتگی ، خواهش نامعلوم ، اینها همه نه فقط برناصیهٔ شعر نیستانی بلکه برناصیهٔ خود نیستانی هم نشسته‌اند ؛ تغزل و تفکر ، تغزل و سرگشتگی و حیرانی، اندوهی عمیق و ملال‌انگیز، همه یکجا تصورکلی شعرنیستانی را نشان می‌دهند. براین شعر ، روحیه‌ای تخدیری حاکم است ، انگار یك نفر

همه‌چیز را در یك رؤیای تخدیری می‌بیند و درعین‌حال فرصت تفکر و تأمل هم پیدا می‌کند: «گل‌ها به سقف خنده‌زنان‌اند/بی‌اعتنا به ما گذران‌اند/گل‌ها زمرگ و فتنه چه دانند؟» وبعد آن سرگشتگی و آن خواهش نامعلوم ، معنایی عمیق پیدا مـی‌کند ؛ یعنی ابتذال زندگـی محیط برسرش مثل آواری فـرو می‌ریـزد : « غـوغای قهوه‌خانه ، چو یك طشت آب سرد/ناگاه برسرم ریخت .» آن سرگشتگی رؤیائی، آن سرگشتگی در شهرهای دوردست ، از بین می‌رود و او که ناگهان بیدار شده ، از رفیق کناریش، و انگار در ادامـهٔ همان سرگشتگـی ، می‌پرسد : ــ « باران که بند آمد ؟» و در همان ادامهٔ وزنی، می‌شنود، « آری » و بعد بلند می‌شود و می‌رود. نیستانی ، در ذهنش ، دربرابر این زندگی‌سرگشته، پارانتز بازمی‌کند.زندگی، مثل سؤالی‌دربرابرش قد علم می‌کند و بعد حرکت و توقف ، و حرکت و توقف ، ادامـه می‌یابد تا اتفاقی بیفتد و شعر پایان یابد ، و این «باران که بند آمد؟ » چقدر شبیه حرف زدن خود نیستانی است!

(این مقاله‌که در اواخر دههٔ چهل نوشته شده ، و در فردوسی چاپ شده است، درهمان زمان ناتمام مانده بود وحالاهم به‌صورت ناتمام چاپ می‌شود .)

بار دیگر ، رؤیائی

-۱-

حرفهایی دیدم اخیراً از یدالله رؤیائی ؛ در شمارهٔ اخیر بررسی کتاب و شمارهٔ چهارم مجلهٔ دولتی تلویزیون ــ تماشاــ که به‌نظرم جزء به‌جزء قابل بحث است و چون دیدم کـه کسی دراین مورد حـرف و سخنی به میان نیاورده‌است واین سکوت خود ممکن است هم‌رؤیائی راکلاً حق به‌جانب جلوه دهد ، و هم خود سکوت و سکوت کنندگان و حتی بی‌اعتنایان به‌حرف‌های رؤیائی را ، تصمیم گرفتم این یادداشت را بنویسم. وگرچه من رؤیائی را ، اگر نه مبتلا به نوعـی ننربازی ، دست کم دچار نوعی « خود شیفتگی » می‌دانم ، و می‌دانم که رؤیائی از این « خود شیفتگی » هیچ گریز وگزیری ندارد و مجبور است ادعا کند کـه از خـود زیباتـر موجـودی نمی‌شناسد و به‌زودی موضوع روانشناسی خـواهد شد و خوش‌تیپ‌ترین شاعـر معاصر است و تنها اوست که بوی نبوغـی نارسیسیستی می‌دهد و جز او همهٔ شاعـران و خوانندگان شعر شاعران ، درازگوشی‌هایی بیش نیستند ، لکن از این

حرف‌های رؤیائی که با لبانی به‌زحمت غنچه‌شده از «تماشا»ی تلویزیونی ادا شده‌است ، به‌هیچ کس ، هیچ‌گونه حس جدی ـ نه در عالم زیباشناختی رؤیائی و نه در عالم درازگوش‌بازی آنچنانی‌ـدست نمی‌دهد . این‌گونه حرف‌های رؤیائی شوخی است و کسی از این رهگذر رؤیائی را جدی نمی‌گیرد و رؤیائی خودش هم به‌خوبی می‌داند که جهت‌گیری‌اش در مقابل مسائل پیچیده و عظیمی چون تعهد واقعی، ـ نه‌این خرگردن‌بازی هرجایی که من‌هم مخالفش هستم‌ـ بسیار شکننده و تنك و بی‌ارزش است و دنیا و آخرت شعر را هم نمی‌توان درگرو خودشیفتگی گذاشت .

ولی در پشت هالهٔ این نقاب « خود شیفتگی » ، آدمی جدی می‌بینم که بد یا خوب ، غلط یا صحیح ، حرف‌هایی می‌زند ، ازخود و از دیگران ، به سیاست و بی‌سیاست ، با مخاطب ، یا بی‌مخاطب ، معمولی و غیر معمولی ، سالم و ناسالم ؛ و من می‌خواهم در این یادداشت ، سره و ناسرهٔ این حرفها را به پرویزن نقد بسپارم ، چرا که رؤیائی رهگذری مست ازاین کوچهٔ شعر و شاعری نیست که آوازش ساکنان این کوچه را به فحاشی و هتاکی برانگیزد ، بلکه خود از ساکنان این کوچه است و این نقد من ،گر چه بسیار جدی و سختگیر خواهد بود « حرف‌های همسایه »ایست که علیه همسایهٔ خود جبهه می‌گیرد تا هم همسایه را بشناسد ، هم خودرا بشناساند وهم دیالوگ وبحث و رابطه ایجادکند و آخر سرهم اگرهمسایه یکدنه‌گی و کله ـ شقی پیشه کرد ، بگوید نصیحت من این است ، تو خواه از سخنم پندگیر خواه ملال ، و یا اگر نشد، من پنجره‌ام را به روی پنجرهٔ تو

کور می کنم .

در مصاحبه با روزنامهٔ «کومبا » در جواب این سؤال که شعر درکشور شما چه مقامی دارد، می‌گوید : « مقامی شبیه فوتبال ... در ایران شعر، شنونده‌ها وتماشاچی‌هایی دارد که تقریباً با تماشاچی‌های مسابقهٔ فوتبال برابری می کنند . اغلب اتفاق افتاده است که بلیطهای ورودی ، دو یا سه روز قبل از شب‌های شعرخوانی تمام شده‌است...» و بعد درصفحهٔ نوزده بررسی کتاب در «عبور از شعرحجم» می‌نویسد، «فرهنگ هم‌خلق‌های انقلابی را به‌تدریج جذب می کند وهیچ کوشش غنیمتی از دست او نمی‌گریزد، چرا لوتره‌آمون ورمبو درتاریخ رسمی روحیهٔ اروپائی شریك می‌شوند و نیما محیط ذهنی برای یك عصر می‌سازد ؟که نه نیما و نه«لوتره‌آمون»، روی صحنه نرفتند و آن یك «مرغ آمین» و این یك « آوازهای ملدورور » را جلوی ده‌هزار نفر نخواندند ...» و بعد درجایی درهمین چند شماره پیش فردوسی ، شنوندگان و شاعران شعر در جلسهٔ دانشکده اقتصاد را رسماً خر می‌خواند، به‌دلیل اینکه به شعر اوتوجه نکرده‌اند و به‌شعر شاعرانی که از نظر او فقط شعار می‌دهند توجه کرده‌اند.

من دراین حرف‌ها، این تناقض‌ها را می‌بینم : اولاً شعردرایران مقامی چون فوتبال ندارد و ثانیاً شعر خود رؤیائی به‌دلیل بسته بودنش و به‌دایل محدود بودنش حتی مقامی چون مقام پینك‌پونك هم ندارد. آخر این چه فایده داردکه آدم به فرانسوی ژست داشتن تماشاچی و شنوندهٔ چند هزار نفری بگیرد و در ایران دربه‌در به دنبال شنونده بگردد و پیدا نکند ؟ آخر مگرآن «روزن» دو اتاقهٔ آقای گلستان میدان

فوتبال بود که آقای رؤیائی به‌فروش بلیط‌های آن در برابر فرانسویان می‌نازد؟ بعلاوه این شعری از نوع شعر رؤیائی نیست که جماعت جوانان را به‌سوی شب‌های شعرخوانی می‌کشاند؛ شعری شنونده‌دارد که درست در جهت مقابل شعر رؤیائی قرار دارد و ادعا می‌کند که شعریست متعهد در برابر اجتماع. برخی از شعرهایی که به‌عنوان شعر متعهد اجتماعی خوانده می‌شود و حتی تحسین جوانان را برمی‌انگیزد، بسیار مبتذل است. ولی رؤیائی باید بداند که شعر خوب اجتماعی هم تحسین واقعی این جوانان را برمی‌انگیزد واین شعر خوب اجتماعی، شعری است که از نظر تکنیك وفورم ،گاهی به‌مراتب بهتر از شعر رؤیائی است واجتماعی هم هست والبته ذاتاً اجتماعی است و به‌همین دلیل تحسین وستایش شنوندگان را برمی‌انگیزد. آقای رؤیائی دشمن این نوع شعر است و این نوع شعر اگر اجازهٔ ارائه در یك میدان فوتبال داشته‌باشد بدون شك باندازهٔ تماشاگران فوتبال شنونده‌خواهد داشت. آخر چه فایده دارد که رؤیائی به‌تماشاگران شعری بنازد ــ در برابر فرانسویان ــ که خود دشمن آن شعر است ، و به‌علاوه اگر شاعران و شنوندگان شعر آنان ، به‌زعم آقای رؤیائی خر شده‌اند ، دیگر مصاحبه‌کردن و نازیدن به‌وجودگروهی خر و نفهم و پرت ــ در برابر فرانسویان ــ چه عایدی برای رؤیائی دارد وکدام نقطه و نکتهٔ شعر معاصر را روشن می‌کند ؟ نکند رؤیائی شنوندگان شعر دشمنان خودرا به‌حساب خودگذاشته است. وچون فرانسوی بدبخت دسترسی به‌شعر معاصرندارد، چنین وانمودکرده‌است که مثلاً شعر «از دوستت دارم» پنجاه‌هزار نفر تماشاگر و شنونده دارد ؟ اگرچنین باشد ، در

وجود رؤیائی می‌توان دو نشان را با یك تیر زد وگفت : اگر به‌وجود پنجاه‌هزار شنونده در جایی رشك می‌بری ، به‌سوی شعر اجتماعی روی بیاور و ببین این درازگوش‌ها چه‌گوش و هوش تیزی دارند؛ واگر به‌وجود پنجاه‌هزار نفر شنونده رشك نمی‌بری ، دیگر ادعا نکن آن‌هم در برابر اجنبیان ــ که شعر معاصر ایران ــ تماشاچی‌هایی دارد به‌تعداد تماشاچیان مسابقه‌های فوتبال. و اگر فکر می‌کنی که « لوتره ـ آمون » و « نیما » روی صحنه نرفتند و به‌همین دلیل شعرشان ارزش بیشتر دارد، این را بدان که آنها از بی‌چادری در خانه مانده بودند و اگر امروز زنده بودند و صحنه‌ای دراختیار داشتند ، بدون شك از یك شب شعرخوانی سر درمی‌آورند. یا چون تو لج جماعت را درمی‌آوردند و یا چون آن دیگری هورا و تحسین و ستایش می‌شنیدند. تو که در پشت میز بزرگترین وسیلهٔ جمعی معاصر، سنگر گرفته‌ای، این‌را بدان که شاعر امروز، مجبور به‌استفاده از وسایل‌جمعی و رساندن صدایش به‌گوش جماعات بیشتر است واگر می‌خواهد اثر بگذارد باید از لاك خود بیرون بخزد و شعرش را هم ازلاك خصوصی بیرون بکشد و شعر را علنی اعلام کند وگرنه کنارگذاشته شدنش، عقب افتادن و عقده پیداکردن و از حسادت ترکیدنش، حتمی است.

و دیگر اینکه در مصاحبهٔ «کومبا» ادعاکرده‌است که « درایران کتاب‌های شعر نو، معمولاً با سه هزار تیراژ منتشر می‌شود. » این هم خلاف واقع است. آخر ما که دست اندرکار چاپ کتاب و سروکله زدن با انواع مختلف ناشران محترم هستیم، می‌دانیم که تیراژ معمولی شعر نو درین ملك درندشت بین هزاروپانصدتادوهزارتاست و تازه

اگر کتاب پرفروش‌ترین کتاب‌هم باشد درطول یکی دوسال، هزارتایش فروش نمی‌رود. بهتر بود رؤیائی به جای این‌حرفها تکلیف نشر کتاب را برای آن روزنامه‌نگار فرانسوی روشن می کرد.

وگفته است که نسل او نسل مغلوب،«نسل خسته» نامیده‌می‌شود. شاید آقای رؤیائی خودش را مغلوب و خسته بداند ولـی تا آنجا که من مـی‌دانم تاکنون کسی نسل رؤیائـی را مغلوب و خسته نخوانده است و تصور نمی کنم کـه نمایندگان واقعی این نسل، خودرا خسته و مغلوب بنامند. دراین نسل ازشاعران، رؤیائی، اسامی فرخزاد، آزاد، آتشی، رحمانی، تمیمی، حقوقی و براهنی (این بندهٔ ناچیز) را متذکر شده است . من یکی که خودم را نه خسته می‌دانم و نه مغلوب. اگـر «رحمانی» چنین می‌داند واگر «آزاد» چنین می‌پندارد و اگر «آتشی» چنین می‌انگارد، حرف‌حسابشان را بزنندببینیم قضیه از چه قراراست. من این نسل را نسلی می‌دانم که بیشتر از شهر و ده وارد تهران شدند و خودی نشان دادند و من «رحمانی» را جـزو این نسل نمی‌دانـم و فرخزاد را هم، گرچه در حول وحوش سال‌های نسل ما متولد شده‌بود، به‌علت شاعری‌زودرسش، حلقه‌ای می‌دانم بین نسل قبل ونسل‌خودمان. ازاین‌نظر، این چند تن، بهترین شعرهای این ده دوازده سال اخیر را خلق کرده‌اند و حتی اثری گریزناپذیر برروی نسل قبل از خود ونسل جـوان‌ترگـذاشته‌اند. این گفتهٔ من بدان‌معنی نیست کـه نسل قبل‌از ما دراین دهه شعر خوب نگفته است، بلکه فکر مـی کنم آنها در ایجاد رفتارهای جدید شاعری به‌اندازهٔ نسل‌جوان‌تر، اثر گذاشته‌اند وشعرهای بسیار خوب، یعنی بهتر ازدههٔ پیش سروده‌اند وشعر فارسی کلاً دراین

ده سال پیشرفت فوق‌العاده‌ای کرده، و این نسل، با افرادی کـه به‌دور هر یك از اعضای آن حلقه زده‌اند، حتی روحی مبارز وجدی وهوشیار هم پیدا کرده‌است و به‌علاوه شعر متعهد واقعی ـ یعنی متعهد دربرابر خلاقیت انسان ـ درهمین دهه به کرسی نشسته‌است ویك متعهد خلاق، نه خسته می‌تواند باشد و نه مغلوب.

وگفته است کـه «نوشته‌ها، فریادها و سرودهای «آندره‌برتون» و «الوار» و یارانشان اثرهای زلزله‌وار درکشور ما داشته است.» چون رؤیائی آدم خام و بیهوشی نیست، فقط می‌توانم معتقد باشم که رؤیائی به‌فرانسوی‌ها نان قرض می‌دهد ، و یا اگـر خـوش‌بین‌تر باشم معتقد خواهم بود کـه رؤیائی به‌دنبال ایجاد حسن نیت در فرانسویان نسبت به شعر خود، و البته شاید نسبت به شاعران معاصر است ، چراکـه ما دست اندرکاران شعر معاصر، تأثیرهای زلزله‌وار آندره‌برتون والوار را در شعر خود حس نکرده‌ایم واگرمثلاً گروهی ازشاعران خردسال ما در مقابل شعر « زن من» برتون دچار حیرت‌گردیده‌اند واگر شاملو اوایل تحت تأثیر « الوار » بود و چند سطری از او را با معصومیت تمام‌کش رفته بود، دیگر ما اثری از «الوار» در شعر خـود نمی‌بینیم. شاعران مـا روح عمومی شعر فرانسه را درونی کرده‌اند و شاید اثـر «ملال بودلری» درشاعران رمانتیك نسل پیش‌از ما، بیش‌از اثر عمومی شاعران فرانسوی بوده‌است. خود رؤیائی هم اوایل بیشتر متأثـر از «والری» بود و نه شاعران سوررئالیست، وچیزی کـه به‌اسم موج نو، همچون نسیمی خرد وزید و تمام شد ، ربطی بـه سوررئالیست‌هـای فرانسه نداشت، و اگـر شعر فارسی متأثـر از شعر فرانسه بوده باشد

به‌این دلیل بوده‌است که هیچ شعری در قرن بیستم حتی در آمریکا و انگلیس و اسپانیا و آلمان و ایتالیا ، بدون تأثیر گرفتن از روحیهٔ حاکم بر شعر اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم فرانسه ، تبدیل به‌شعر جدید واقعی نشده‌است. روحیهٔ فرانسوی ، بوسیلهٔ شعرجدیدش به سوی اقطار عالم برون‌افکنی شده است و سهم آندره‌برتون و الوار از این نظر، بسیار دیر رسیده است و بسیار هم‌کم بوده است. اصولاً ذات شعر جهان در دوران معاصر ، سوررئالیستی است و در مورد تأثیرپذیری شعر ما ازشعر فرانسه قضیه برمی‌گردد بیشتر به‌اواخر قرن نوزده شعر فرانسه و نه به‌قرن بیستم، و نفهمیدم چرا رؤیائی در میان تأثیرها اسمی از «سن‌ژون‌پرس» که خود سخت از او متأثر بوده، نبرده است. اصولاً رؤیائی درمورد مراجع تقلید وتأثیرش، بدجوری پل‌های پشت‌سر را می‌شکند واسناد را می‌بلعد و یا می‌سوزاند. برگرد و رد پایت را دقیق‌تر ببین!

پیش‌از رسیدن به‌بحث دربارهٔ مقالهٔ «عبور از شعرحجم»، بخشی از مصاحبه رؤیائی را با روزنامه‌نگار «کومبا» نقل می‌کنم ومسائلی را پیش می‌کشم تا با آمادگی بیشتر بروم به‌سراغ مقالهٔ اساسی رؤیائی:

سؤال‌کننده ـ بنابراین ، این‌طور که من فهمیدم شعر در ایران با زندگی روزمره آمیخته است ؟

رؤیائی ـ یقیناً ، روزنامه‌ها شعرچاپ می‌کنند. «فرانس سوار» ما مصاحبه‌های شاعران ایرانی و خارجی را منتشر می‌کند. درکشور ما شاعران درحال و روزخودچیزی نمی‌بینند که ازآن عار داشته باشند، آنها متعلق به جامعه‌اند، دوستشان دارند و احترامشان می‌کنند و به

شعرهایشان‌گوش می‌دهند.

سؤال‌کننده ـ حرفهای شما شاعران فرانسه را به‌گریه خواهد انداخت .

رؤیائی ـ از آنها معذرت می‌خواهم. اما این حقیقتی است. آرزو می‌کنم که‌آنها نیز روزی مثل ما راه‌گوش‌های مردم راپیداکنند.

این توصیه از طرف رؤیائی و یااین ابراز امید، مضحك است. رؤیائی، درایران، درمقابل شاعرانی که راه‌گوش مردم راپیداکرده‌اند، یك جبههٔ عنق منکسرگرفته‌است و اصولاً بدجوری پکر است ازاینکه مردم نمی‌فهمند اوچه می‌گوید ومی‌فهمند جبههٔ مخالف اوچه می‌گوید. برای او دست نمی‌زنند، چراکه او راه‌گوش مردم راپیدا نکرده‌است و برای دیگران دست می‌زنند، به‌دلیل آنکه آنان راه‌گوش مردم را پیداکرده‌اند. رؤیائی خطاب به‌این قبیل مردم و این قبیل شاعران می‌گوید : خر نشوید! به‌دلیل اینکه پیداکردن راه‌گوش‌های مردم ، یعنی خریت! ولی به‌شاعران فرانسوی توصیه می‌کند که راه‌گوش‌های مردم را پیداکنند به‌دلیل اینکه لابد دراین صورت از سقوط شعر جلوگیری‌خواهدشد. من نمی‌دانم این‌چه صیغه‌ایست که رؤیائی به‌مردم و شاعران فرانسه پیشنهاد می‌کند خر بشوند و به‌مردم وشاعران ایران پیشنهاد می‌کند خر نشوند، و هردوپیشنهاد را براساس استدلالی مشابه ارائه می‌دهد.

امیدواریم رؤیائی هم راه‌گوش‌های مردم را پیداکند ،گرچه این‌کار سخت مشکل است و احتیاج به‌قدرت و مهارت ، و حتی

فداکاری‌هایی دارد که من این فداکاری‌ها را در وجود رؤیائی، چندان سراغ ندارم.

-۲-

به‌گزارشی که رؤیائی از فستیوال شعر یوگسلاوی داده‌است کاری ندارم ،گرچه رؤیائی کل سوسیالیسم را فقط ازطریق غرش‌شکم گرسنهٔ خود به محك زده‌است و چون شاعری چند،گرسنه مانده‌اند، گمان کرده‌است که باید خط بطلان برسوسیالیسم کشید. این دیدگاه از رؤیائی هرگز بعیدنیست. رؤیائی می‌خواهد خونش عوض شود واین سخت مشکل است. درکشوری‌گرسنه، چهار شاعر، هرقدرهم سیر یا گرسنه باشند، بازهم نمی‌توانند به‌آسانی برسوسیالیسم صحه بگذارند و یاامضای تاریخ را از زیر پای‌آن پاك کنند. واین هم شجاعت نیست که در چهارچوب سیستمی ضدسوسیالیست، به‌مخالفت با سیستمی سوسیالیست پرداخته شود. این حتی صراحت هم نیست، این حتی دید هم نیست. این فقط یك سوءِ استفادهٔ چرکین است. حتی شوخ‌طبعی هم نیست. رؤیائی می‌خواهد در شمار اشخاصی درآید که جدا از تمامی سیستم‌ها، مکتب‌ها، مشرب‌ها، تاریخ‌ها واجتماعات، یك رفاه شیك و هنرمندانه و اشرافی داشته باشد و در هالهٔ این رفاه فرم ارائه دهد، از حجم عبورکند، حجم بسازد. یعنی رؤیائی دوست داردکه یك هنرمند سرمایه‌دار باشد. فقط درهالهٔ این برچسب، می‌توان قسمت اعظم رفتارهای رؤیائی را توجیه‌پذیر دانست. از طرف دیگر، من فکر

می‌کنم که رؤیائی را بایدکمی‌گرسنه نگاه داشت. باید قدری راهش برد، باید بلندش کرد و لخت و برهنه در دیگ جوشان اکثریت فقیر فروبرد و درآورد و بازهم فروبرد و درآورد و اگر بازهم بیدارنشده بود، اگر باز هم‌خواب بود و یا هنوز نفس تاریخی و اجتماعی نمی‌کشید، باید مثل قابله‌ای که محکم برصورت نوزاد می‌نوازد، تا بچه جیغ بکشد، سیلی قلم را برصورتش نواخت تا هوار اجتماعی و تاریخی‌اش‌گوش‌ها راکر کند. درحال‌حاضر رؤیائی می‌خواهد معلق باشد. نه متعلق؛ و من هیچ موجود واقعی و شاعر واقعی رانمی‌شناسم که از تعلق یکسره آزاد بوده باشد. و این‌گفته مسائل بسیار بدیهی تفکر امروز بشر را پیش خواهدکشیدکه من نیازی به‌بحث دربارهٔ آن نمی‌بینم، چراکه درگذشته دربارهٔ آن بحث کرده‌ام وگروه عظیمی هم بهتر از من این مسائل رامی‌دانند وبارها دربارهٔ آن به‌بحث نشسته‌اند.

رؤیائی نخست ازمسأله‌ای یاد می‌کند، درمقالهٔ «عبور از شعر حجم» ،که به نظر من قابل بحث است : می‌گوید : « برای من انبوه دفترهای شعر ماه‌های اخیر را فرستاده‌اند و دریغ پراکندگی در چهار سوی کشور را. وناگاه اولین‌خطی که از برابرچشم می‌گذرد: شاعران تنهایند و نمی‌دانند چگونه همدیگر را بیابند . در خوب‌ترین شعرها خلاء ارتباط هست . . . بزرگترین نقش را شعر شاعران سالهای ۳۰، دوستی‌هاشان‌وحشرونشرهاشان‌بازی می‌کرد. . . این دوستی‌ها درمیان همهٔ‌گروه‌هائی که وجودشان‌راحقیقتی اسیرکرده‌بود، همیشه‌بود. اولین کوبیست‌ها و اولین دادائیست‌ها به‌هم مهر می‌ورزیدند و دوستی‌شان اولین شرط وحدت عملشان بود ... چون است این‌که ناگهان ازنسل

و یا طرفداری از اسلامپور و امثالهم، نوعی نیرنگ شاعرانه است و رؤیائی می‌خواهد جدا از سایر افراد نسل خود، در جوانان اثری بگذارد ومکتبی درست کند. حشر ونشر چهارپنج ساله رؤیائی باموج نویی‌ها و حشرونشر سه چهار ساله‌اش بااردبیلی و دیگران ، رؤیائی را صاحب مکتب نکرده‌است. داد و ستدی درکاربوده، ولی دراین داد و ستد رؤیائی بیش از آنچه بدهد، از جوانان گرفته‌است، باین‌معنی که شعر رؤیائی روحیه‌ای جوان پیدا کرده، و یك‌حالت تمرینی و آزمایشی دائمی به‌خودگرفته است، ولی رؤیائی به‌این‌جوانان، حتی استفادهٔ ساده از وزن را که خود از آن، تقریباً همیشه استفاده می کند یاد نداده‌است. وچون رؤیائی، فرم ادعایی خودرا بدانان منتقل نکرده، سراین جوانان اغلب بی کلاه است، از نظر شعری؛ و سر رؤیائی بی کلاه مانده‌است ازنظرساختن مکتب. و دوستی رؤیائی هم به‌جای آنکه دوستی برادرانه باشد، که معمولاً بین شاعران یك نسل چنین است، تبدیل شده به‌یك رابطهٔ پدر و پسر، و مراد و مرید بین رؤیائی واین جوانان. وبه‌گمانم نالیدن رؤیائی از تنهایی، نالیدنی است خصوصی. وحقیقت این‌است که وقتی شاعران هم‌نسل رؤیائی می‌بینند که او در نوشته‌هایش، هجویات جوانکی نوپا را، به شعرخوب آنها ترجیح داده‌است و آنهم به‌دلیل اینکه آن جوانك حشر ونشری بسیار ابتدایی با شعر رؤیائی داشته است، ترجیح می‌دهند که رؤیائی را به‌حال خود بگذارند.

درهرجا که رؤیائی باخوش‌بینی ازشعر شاعران جوانان صحبت می کند، می‌خواهد از خود خبر بدهد. کلمات این شاعران جوان و نحوهٔ برخوردشان باتصویر بی‌شباهت به‌کار رؤیائی نیست ولی شعر

این جوانان اغلب یا در سطحی بسیار نازل قراردارد و یا تقلیدی‌ست بسیار دقیق از شعر رؤیائی، طوری که به‌راحتی درکنار شعرهای خود رؤیائی قرار می‌گیرد. از پنج مثالی که رؤیائی در «عبور ازشعرحجم» داده، چهارتایش را می‌آورم تا ببینید که دو مثال اولی ادای رؤیائی است در سطح بسیار مبتذل، و دو مثال بعدی بازآفرینی ترکیب‌سازی رؤیائی است، و از آن شاعر دوم، به معنای کسی که کلمات را به‌شکل خاص خودکنارهم بگذارد و دنیایی جدید از واژه‌ها ارائه دهد خبری نیست: مثال‌های مبتذل اولی از «چه که‌نی» و دومی از «قلیچ‌خانی» است و دو مثال بعدی از هوشنگ صهبا :

-۱-

بریده‌هایی به سهمناکی تجرید گوشت و عشق
که دندانهای سفید را
میان جبر سکوت نشانده‌اند.
چکه چکه قلبم
می‌تپد

-۲-

من سراب‌ها را می‌شناسم
درکویر کلمات
و قهقههٔ دریا
طرح مدام‌من
ای ارتفاع گیج
رها شده بر بسترهای آگاهی
در تو می‌رقصم

تا شاخک‌های ویرانم
از شعله‌های تقدیس
بگذرد

-۳-

بادگمه‌های ادامه
بادگمه‌های عریانی
• • • • •
معماری تن تو
تاریخ انحناست

-۴-

از آتشی‌که وسعت تن تو بود
اندازه‌های واژهٔ شن را سوزاندی

پائین پله‌ها ...
آنجا ترا زنامهٔ تبخیر و آب را می‌خواندی
ای امتداد عصر حجر تامن

این دو قطعهٔ آخـر را من جزو شعرهای رؤیائـی مـی‌دانم. و می‌گویم که از هر شاعر خوب، درتاریخ شعر، فقط یك نفرلازم داریم نه دونفریا سه‌نفر. اگرقرار باشد که یك‌نفر تمامی حرف‌هایی را بگوید که من می‌گویم، دیگر احتیاجی به‌وجـود من نیست. یك مکتب بـا دوبله شدن یك شاعر درحضور شاعر دیگر به‌وجود نمی‌آید و دربارهٔ مکررات خوب، نمی‌توان مانیفست صادر کرد، چراکه از هر شعرفقط یك نسخه‌اش و از هـر شاعر، فقط یك نسخه و نفرش،کافـی است.

حتی اگر مکتبی هم به‌وجود نیاید ، حتی اگر انسان تنها بماند و مقلد و دلقك هم نداشته باشد؛ و خوشبختانه شعر رؤیائي درکنار شعرنسل خود اوست‌که به معنای جدی‌کلمه، مفهوم شعر واقعی، وابعاد روشن و تاریك، صریح و مبهم خودرا پیدا می‌کند. شعر رؤیائـی، باوجود عزلت‌گزینی فوق‌العاده‌اش از مردم و اجتماع، درکنار شعر هم‌نسلان رؤیائی، مفهومی پیدا می‌کند که درکنار شاعران خیلی جوان وشاعران پیرتر از نسل رؤیائی پیدا نمی‌کند؛ و حتی بخشی از عزلت‌گـزینی خـود را از دست مـی‌دهد وگسترشی نسبی مـی‌یابد و تـرکیبات و روحیه‌هایش، با همسایگی‌هایی‌که با شعر هم‌سن و سالان خـود دارد، ابعاد انفرادی وبرج عاجی خودرا پشت‌سر می‌گذارد وناگهان چهره‌ای روشن‌تر، منطقی ملموس‌تر و آشناتر پیدا می‌کند.

از همان آغازکار در شعر رؤیائی، روحی عطشان برای تمرین وتجربه درکلام وجود داشته‌است. مرکز تمامی این‌تجربه‌ها وتمرین‌ها و بازی‌کردنها و تحیرها وشگفتی‌زدگی‌های تجربی، سماجت استعاره است در قالب یك‌کلام دقیق‌که گهگاه از زور فشردگی سر از تصنعی بدیهی درمی‌آورد. این سماجت استعاره ، رؤیائی « برجاده‌های تهی » را به‌رؤیائی«دلتنگی‌ها» و«ازدوستت دارم » ربط مـی‌دهد . من ازاین سرسختی وزمختی که‌گاهي تنه برریشه‌های واقعی صلابت زده ودرآن بداهتی‌مذکرهویدا کرده، خوشم‌می‌آید: رؤیائی هرتفننی‌هم‌کرده‌باشد با استعاره و صلابت آن تفنن نکرده. نسل ما بررمانتیسم قلابـی نسل پیش خط بطلان‌کشیده . بدون شك رؤیائی درکشیدن این خط بطلان سهمی داشته است. و نسل ما با این واکنش تندوحاد، خود را دربطن

استعاره‌ها رها کرده‌است و رؤیائی شاعر این واکنش، و به‌دنبال آن، شاعر یك کنش واقعی است.

در شعر شاعـران نسل پیش از ما، یك حالت مجلسی به چشم می‌خورد. شعر آنان در سالهای سی به خاطر افراد یك مجلس و البته تك تك افراد آن مجلس گفته می‌شد. نسل ما بیشتر شهرستانـی است و ما بودیم که مهر بکارت ازین صبغهٔ مجلسی بودن را از شعر گرفتیم. رؤیائـی از دامغان است، آتشی از بوشهر، نیستانـی از کرمان، آزاد سالها در آبادان بوده‌است، ومن زادهٔ تبریز هستم. واین یعنی چهار گوشهٔ این مملکت بدون تهران . نیستانی و آزاد ، پیش از رؤیائی و آتشی و من، کتاب چاپ کرده بودند ولی هجوم قطعی ما به بازارهای ادبی، مطبوعات و انتشارات و جنگ‌ها و محافل ادبی در اواخـر دههٔ سی شروع می‌شود و در اواسط دههٔ چهل شدت می‌یابد و هنوز به تفاریق در اوج شدت خود باقی است.

به‌گمانم ما همه درحول وحوش سال چهل که به‌تدریج از کتاب هفته وجگن و آرش و آناهیتا سر درآوردیم، نسبت به‌برخی ازشاعران قبل ازخودحسودیمان می‌شد. شهرت نادرپور، شجاعت کلامی شاملوو صنعت متکی بر ترکیبات زبانی اخوان برای ما غبطه‌انگیز بود. ماهم اینان راتحسین می کردیم و هم پشت‌سرشان نق می‌زدیم. رؤیائی مقاله می‌نوشت دربارهٔ نادرپور ولی با شاملو هم لاس می‌زد ومن می‌دانستم که رؤیائی نه از بی‌وزنی شعر شاملو خوشش می آید و نه از چارپاره‌سازی نادرپور. موقعی که رؤیائـی مسؤول صفحهٔ شعر کتاب هفته بود بااستفاده از اخوان شعرمی گرفت. ولی من واو بخوبی می‌دانستیم که

اخوان سرمشق امثال ما نمی‌تواند باشد. آتشی پکـر بـود ازاین کـه نادرپور درمقاله‌اش پیرامون «آهنگ دیگر» روی شعری تکیه کرده که بی‌شباهت به شعرهای خودش نیست و وجوه دیگر شعر آتشی رانادیده گرفته است؛ ولی پیش نادرپور شرم حضوری داشت که مردان عاطفی شهرستانی در برابر تهرانی‌ها دارند. ونیستانی، که من بعدها از نزدیك شناختمش، طنز می گفت، سخت عمیق ـ اگـر البته می‌تـوانستی از خلال کلمات پیچیدهٔ تاحدودی لایعقلش بفهمی ـ ولی بظاهر از ادای احترام به معبودهای محترم نسل پیش، چیزی فروگذار نمی کـرد. و «آزاد» در اوایل سالهای چهل به فرخـزاد تاخته بود ولی بعدها چـه تعظیمی می کـرد، و البته با حفظ حدود اختلاف، و در آن سال‌هـا، پشت‌سر نادرپور فحش می‌داد ولی یك شب، در عالم مدهوشی ، آن چنان به‌نادرپور استاد استاد می گفت که به‌جای آزاد من خجالت کشیدم و بعدها به ما می‌گفت، و البته پشت‌سر نادرپور که «این نادرپور پسر با مـزه‌ایه‌ها»؛ و طوری این حرف را می‌زدکـه انگـار نادرپور تازه به‌خدمت اجباری احضار شده‌است. و نادرپـور با ما هـم در انجمن ایران ـ امریکا بود، هم در باشگاه ارامنه، و شعرخواندن‌های طولانی نیمه‌شب؛ و عادت داشت هنگام خداحافظی هر کدام ما را، رؤیائی و تمیمی و مرا، چهار بار بااحترام تمام ببوسد و بیست بار موقع رفتن با زبان مهـربان و چشمهای مهـربان‌ترش و دست تکان دادنهایش ، خـداحافظی بکند، انگار مـا سوار برقطاری عازم جبههٔ چین و ماچین هستیم . و فردا روز ازنو و روزی از نو؛ و نادرپـور، در مـوقعی که «عنایت» مجلهٔ «ایران آباد» را می‌داد، می‌خواست اول مقاله‌ای دربارهٔ

رؤیائی و آتشی ومن بنویسد و بعد می‌خواست دربارهٔ پرنك ونیستانی و رؤیائی بنویسد و بعد می‌خواست دربارهٔ من وپرنك و آتشی بنویسد وبعد نمی‌خواست دربارهٔ هیچ کدام مابنویسد، بلکه می‌خواست دربارهٔ تمیمی و سپانلو و کوش‌آبادی بنویسد ، یاکوش‌آبادی و سپانلوو احمدی، و یا احمدی وپیام و سپانلو، وگویاگروه اسامی، به نسبت مخاطب‌هایی که نادرپور پیدا می‌کرد عوض می‌شد، و اگر نادرپور دربارهٔ همهٔ این اسامی و اسامی دیگر مقاله نوشته باشد، باید پانصد ششصد مقاله چاپ نشده داشته باشد. و به هرطریق، ما همه پکربودیم که نسل قبل به‌جای آنکه ما را وارث موجودیت خود بداند، از ما به صفا پذیرایی نمی‌کند، مطبوعات را قبضه کرده‌است و درست یاغلط، ما احساس می‌کردیم که از ما سوءِ استفاده می‌شود. شعرمان چاپ نمی‌شود، مقاله‌ای دربارهٔ کتابهایمان نوشته نمی‌شود. در عوض شاملو، دستمان رامحکمتر می‌فشارد، نادرپور چهار بوسه را به‌روال همان‌سنت دیرینه می‌زند و اخوان، عزیزجون عزیزجون تحویلمان می‌دهد . ولی کسی از نظر شعری ما را به‌طور جدی تحویل نمی‌گیرد . و من فکر می‌کنم، بدون آن که درآن سالها به نسل پیش اسا ئهٔ ادبی کرده باشیم، هرکدام به‌نحوی، واز راهی حرکت کردیم تاکلاهی مناسب سرخود پیداکنیم. این کلاه، درآرش، کتاب هفته، جگن، آناهیتا، والبته بعد از سال‌چهل‌وسه، در فردوسی پیدا شد و هویت ما بیشتر این است که ما درخارج از تهران شروع کردیم، خودرا از احساسات سوزناك دوران بلوغ، در همان شهرستانها پیراستیم، هرکدام باکتاب اولمان دردست که‌شامل شعرهای‌نیمه دوم دهه‌سوم‌زندگیمان‌می‌شدازتهران‌سردرآوریم،

با استعاره‌هایی که از آنها بوی انس و الفت مجالس رمانتیك به مشام نمی‌خورد، با لحن‌هایی که درآنها حالات بومی بودن شدید نیما، ارتباطی ملموس و نزدیك‌تر ازشعر نسل پیش، پیدا می‌کرد و اصولاً اگر شما شعر دو سه تن از شاعران معاصر را ازکل شعر معاصر تفریق کنید، باقیمانده که قسمت اعظم شعر امروز را تشکیل می‌دهد متعلق به شهرستانی‌ها خواهدبود، نه تهرانی‌ها، و روحیهٔ شعر امروز فارسی، اصولاً روحیه‌ای‌شهرستانی‌است و یا بین شهرستان وپایتخت درنوسان است و حتی می‌توان‌گفت که شعر امروز دراغلب جبهه‌ها ، از طبیعت بومی اقالیم شهرستانی درمقابل بی‌طبیعتی تهران وپوشیده شدن طبیعت تهران با ماشین وساختمان و مؤسسه واداره دفاع می‌کند وبه ازخود ـ بیگانگی انسان در محیط تهران‌گردن نمی‌نهد.

رشتهٔ سخن را برگردانم به‌طرف رؤیائی و بگویم که رؤیائی شاعرچنین نسلی است، نسلی‌که استعارهٔ نابش رایج‌ترین سکهٔ شعری امروزست، نسلی که مدام تجربه می‌کند و خسته نمی‌شود ومی‌خواهد مرزهای آگاهی شاعرانه را وسعت دهد و شعر را بسوی آینده سوق دهد ورؤیائی نباید خود را، ازاین نسل بیرون بیندازد تاشاید به‌کمك چند جوان، مکتبی متعلق به‌خود به‌وجودآورد. باید آن جوانان ازکل سنت شعرکهن وکل سنت شعرامروز استفاده کنند. مکتب خود به‌خود پیدا خواهد شد ولی تا این خون، شیر شود سالها مهلت و فرصت لازم است .

- ۳ -

شعر رؤیائی، بیش ازشعر اغلب افراد نسل ما ازیك خردشکلی برخورداراست ، به این معنی که رؤیـائی وقتی شعر می‌گوید دچـار دستپاچگی زبـانی و کلامی ووزنی وشکلی نمی شود وشعرش پس از تمام شدن، خیلی کم خبر از نـاشی‌گری و بی‌تجربگی و تمام‌نشدگی می‌دهد. ودر عین‌حال شعررؤیائی نمی‌خواهد قرارداد بپذیرد. هرقرار-دادی را به‌کار می‌گیرد و در میـان سنگهـای چرخان آسیاب تجربـهٔ شاعرانه آرد می‌کند؛ وبعد شکلهای دیگری ازآن سوی خلاقیت پیدا می‌شوند که برآنان نوعی خرد میانسالی شاعرانه حـاکم است . این خصیصه درشعر «آتشی» هم به‌چشم می‌خورد. ولی درشعرآتشی فلسفهٔ فرم درفرم شعر مستتر نیست. یعنی‌آتشی، مطلبي دارد ومی خواهد این مطلب را بگوید وسعی می‌کند کلمات خوش‌ترکیب انتخاب‌کند تا مطلب در صورت امکان بـه‌خوش‌ترین شکل گفته شود. و این کاری است کـه اغلب شاعران می‌کنند. منتهی بدیهی است کـه چون چنین شعری باتصورمحتوایی‌جدا ازشکل وشکلي جدا ازمحتوا ساخته شده، بعدهاهمیشه می‌خواهد ازصورت شعر بگریزد وبه ماهیت نثرپناه‌ببرد. یعنی شعرآتشی، مـدام درحال چرخیدن به‌سوی معناهای منثور است؛ به‌دلیل آنکه شکل ومحتوای شعرش، به‌ناگهان، باهم، درون وبرون‌هم، وهمه یك جا آفریده نمی‌شود؛ وخواننده موقع خواندن چنین شعری می‌گوید: ۱ ـ شکلش خوب است ولی فکرش خوب نیست ـ ۲ ـ فکرش خوب است ولـی شکلش خوب نیست ـ ۳ ـ فکرش خوب

است ولی شکلش بهتراست؛ وبـا گذاشتن این ولی‌ها واماـاها ثابت می‌کند کـه آتشی به‌شعر به صورت چیزی تجزیه‌پذیر بـه شعر ونثر می‌نگرد: نثراحساس وفکر؛ وشعر شکل وقالب. یعنی موقعی که‌آتشی می‌گوید :

دو رشته جبال پریده‌رنك
از انحنای دور
سر برکشیده‌اند
وز تنگنای زاویهٔ مبداء
ناو عظیم خورشید
بارطلا می‌آورد از شهرهای شرق

خواننده در برخورد اول می‌گوید: چه سطرهای خوبی! و واقعاً هـم کسی در خـوب بودن این سطرها حرفی نـدارد؛ ولی موقعی کـه در مفردات کـلامی وتصویری این شعر دقیق می‌شود، می‌تواند درداخل فرم ، کلامی منثور را تشخیص دهد و فکر را از شکل جداکند و کنار بگذارد،وبگوید، این دورشته جبال‌اند که سر برکشیده‌اند، این‌تنگنای زاویهٔ مبداء است، واین خورشید، که به‌علت بزرگی به‌ناوعظیم تشبیه شده‌است، وچون ناو بار می‌آورد، پس خورشید ازشهرهای شرق‌طلا من‌آورد، وطلا هم ممکن‌است استعاره برای نورباشد وشهرهای شرق هم ممکن است مکان‌هایی باشند که از آنها خورشید سرمی‌زند؛ چرا که شرق ومشرق واشراق ازیك ریشه هستند، واگـر طلوع خورشید نقطهٔ آغازین روز بـاشد، پس زاویهٔ مبداء، محلی است که از آنجـا خورشید سر می‌زند. این‌مفاهیم به‌علت وجود این چندسطروجوددارند ولی می‌توانند جدا ازآنهاهم درذهن‌خواننده ویا برروی‌کاغذ به‌صورت

منثور وجود داشته‌باشند.

این گفته درمورد شعرنیستانی تا حدودی صادق است ودر مورد شعر «آزاد» هم تاحدودی، ولی در مورد شعر رؤیائی دراغلب موارد صادق نیست. چرا که رؤیائی، شعرش را باتصوری از تجزیه‌پذیری شعر نمی‌گوید، بلکه آن را طوری می‌گوید که اگر خواننده انگشت روی بخشی از محتوا بگذارد می‌بیند انگشت بر بخشی از فرم هم گذاشته است و موقعی که می‌خواهد فرم را بررسی کند، می‌بیند به محتوای شعر نیز پرداخته است. یعنی فرم، محتوا است و محتوا فرم؛ در چنین صورتی، محتوا، هرگز صورت نثر به خود نمی‌پذیرد، فرم، هرگز از محتوا جدایی نمی‌گیرد و معناها، همان اشکال ربط داده شده به‌هم در شعر هستند و شعر مجموعه‌ای از روابط نوظهور است واین روابط نوظهور ، روابطی هستند که پیش از پیدا شدن بر روی کاغذ وجود نداشته‌اند، بلکه درآینده ممکن است وجود داشته باشند.

تو باز می آیی
با نافی از خلیج احمر
ورانی از عصای موسی
وشکل راه رفتن تو
معنای مثنوی است،
وروح مولوی است اینك
کزساق تو حکایت نی را
برمیدارد!

من این خصیصه را خرد شکلی می‌خوانم و فلسفه ای از تشکل واقعی شاعرانه می دانم ، چرا که این شعر، معنایش خودش، شکلش

خودش،ومحتوایش خودش‌است وعلاوه‌براین، این‌خود «ناف» نیست که اهمیت دارد و یا «خلیج احمر» و «یا ران وعصای موسی» و معنای مثنوی وحکایت‌نی؛ شعرازمعنای این کلمات ساخته‌نشده؛ مفهوم‌شعرهم ارتباطی به‌معنای این کلمات ندارد. اگر موبه‌مو کلمات‌را معنی بکنید، مفهومی استخراج نخواهدشد. این شعر را نمی توانید متلاشی بکنید تا بفهمید قبل از متلاشی شدن چه مفهومی داشته است. این شعر، شعر عواطف هم نیست، چراکه شما نمی‌توانید شاعررا درحال عاشق‌شدن، نفرت‌کردن، محبت‌کردن، حسرت بردن ببینید.این‌شعر، شعراحساسها وتداعی‌هاست، شعر امپرسیونهای تداعی‌شونده درکنار یکدیگراست. احساسی ازناف به‌احساسی ازخلیج‌احمر، امپرسیونی ازعصای‌موسی، احساسی از شکل راه رفتن، به‌احساسی از معنای مثنوی، واحساسی‌از روح مولوی به احساسی از ساق، و احساسی از ساق به احساسی از حکایت‌نی، تلقین می‌شوند. شما برای فهم این شعر باید از سایه‌های احساس‌ها، الهام بگیرید، نه از عواطف؛ آنچه اهمیت دارد این است که این سایه‌های احساسها، قدرت رنگ به‌رنگ شدن دارند، اسیر شکنجهٔ معناهای منثور ، معناهای مطلق ، معناهای لغوی ولغت‌نامه‌ای نیستند؛ حتی اسیرشکلهای قراردادی هم نیستند. دراین‌کلمات اسارت نیست، بلکه درون هم غلتیدن هست، تخیل به سوی‌آیندهٔ سایه‌ها خیز برمی‌دارد. انگار دنیایی افیونی، شکل پذیرفته‌است، وتازه حتی شکل به‌دنبال شکل می‌گردد.

این شعر، جز به‌طریق شعر تفسیرپذیر نیست. ورؤیائی به دنبال مالارمه می‌رود ، یعنی فلسفهٔ شکلی او در بعضی سطرها به‌دنبال سحر

و جادویی می‌گردد که به سطرهای شعرهـای مالارمه نسبت می‌دهند (Aboli bibelot d'inanité sonoré) . ازاین‌مثالهای جادویی درشعر رؤیائی فراوان است:

فریادم از تأنی تا می‌شد
در تای مهربان دفترها
ما را
تعقیب‌قافله با بادهای‌کاهل می برد
و راه مهربان بود
وراه ،
دالان حرکت و هیجان بود
در انتهای حافظه لبخند جرعه لطمه خورده و رنجور بود
وشب ستاره هارا در شاخه‌ها
پرتاب می‌کرد
دراوج خود کبوتر
ترتیب پله‌ها را باور نمی‌کند

و رؤیائی خود به این مسئله توجه دارد، که می‌گوید:

«تصویر در شعرحجم ، امتدادی دیگر دارد، نمی‌خواهد تثبیت شود تـا چهره‌ای قاطع و بی‌تغییر بگیرد ، و با خصیصه‌های تماشا در شعاع تماشا بماند. از اینرو در لحظهٔ تولد، اسکلت و داربستی ارائـه نمی‌کند. فقط نمائی‌است که اضلاع و پایه‌هایش‌را خواننده می‌گذارد. این است کـه وقتی خوانده مـی‌شود مایهٔ خیالی‌اش را رها نمی‌کند . تصویر، در استعدادهای نخست، درقلمرو مشاهده می ماند ومـارا به‌سازش باخود عادت می‌داد. اما دراینجا چون مایهٔ خیالی‌اش را رهـا نمی‌کند مارا به‌جای سازش باخود به‌رؤیا می‌برد وخود مدید می‌ماند؛ همیشه به‌صورت مجرائی ویـافضائی برای استنشاق تصویرهای تازه. وبه روان آدمی اختیار می‌دهد تاخود احتیاجی را که به‌تازگی دارد به

میل خود تأمین کند.»

ولی برای اینکه ما بتوانیم ازاین دیدگاه به‌شعررؤیائی بنگریم، مجبوریم نخست از تمام حرفهای رؤیائی، بـد وخوب را جداکنیم و به‌طورخیلی دقیق نشان دهیم که چه چیزی درگفته‌های او درست است و چه چیزی غلط ؛ وبعد بپردازیم به لجبازی‌هایی که رؤیـائی از سر رنجش ویا ازسر بی‌خیالی، با اجتماعی بودن شعرمی کند ونشان دهیم که تا چه حد اجتماعی بودن ویا نبودن به‌نفع یا به ضرر شعر، شاعر، وشعر وشاعری رؤیائی است؛ و در ضمن ببینیم رؤیـائی فکرهایش را در مورد شعر از کدام منابع ایرانی وخارجی دریافت کرده؛ بـه افکار دیگران چه افزوده، یا از آنها چه‌کاسته است ویا چه چیزهایی‌را با چه چیزهایی تلفیق داده تـا آخرسر به‌آن چیزی که خود بـدان شعر حجم نام داده راه یافته‌است. دراین بررسی پای‌همه درگیراست وشایدبتوان بین‌گذشته وحال، ازاین رهگذرپلی‌جدی برقرار کرد. ورؤیانی‌می‌ارزد که شعرش، یکجا جدی‌گرفته شود.

-۴-

در مقالهٔ «عبور از شعر حجم»، رؤیائی می‌نویسد: «کدامیك از پیامبران عصیان، از انتهای دیپلوماسی و مکـر، انسان عصیان زدهٔ این روزگار را آزادی و فضیلت داده است؛ اول این شعرتو است که نیاز به عصیان دارد، به زیروروشدن. درشعرت انقلاب کن، وگرنه خودرا به بازی آسان مخالف‌خوانی سپردن ، بازماندن ازمشغلهٔ اعماق است،

تزئین فکراست و فکر ترئینی است. تنها درآن صورت است که شعر درقدرت حك یك‌فریاد دراذهان، تنها است. چراکه جامعه حرفی‌است وشعر حرفی دیگر.»

و بعد رؤیائی از «نیما» و «لوترآمون» و « امه سه‌زر » و «گینز-برگ» حرف می‌زند وپیش ازآن‌اشاره هایی کرده‌است به «فرلینگتی» و «گرگوری کورسو» و «کروالك»، وپیش از اینان اشاره‌هایی دارد به کوبیست‌ها و دادائیست‌ها ، و مجموعهٔ این حرفها برای این است که ثابت کند جامعه حرفی است وشعرحرفی دیگر.

اگرجامعه حرفی باشد و شعر حرفی دیگر، این شعر رؤیائی از «دلتنگی ها» وشعرهای مشابه آن به‌کلی فاقد ارزش است:

خون درتمام آینه‌ها جاری بود
و روز
روی سایهٔ خود
واژگون شده بود.
همواره دسته‌هائی از دستمزد
باکفش‌هائی از دشنام
خواب کناره هارا
آشفته می کردند.
و بر عبور ،
حاشیه‌ای ازخون
می دوختند
وگوشت‌های ساطوری
برنیمکت‌های عذاب
پیغام می‌نوشتند
و از درخت خشك رؤیا
در خواب راهروهای میله‌ای

وازقصر خون منجمد سرهائی،
که خوابشان را
شب‌ها، میان موهاشان پرت می‌کردند،
قفل وقلاده می‌رست

چرا کـه هیچ‌کدام از این تصاویر از خیالي دور پرواز مـایه نگرفته است. بلکه همهٔ آنها، کلاً ، به‌اضافهٔ دهها تصویر و مصرع و پاراگراف‌که در دلتنگی ها ودر بعضی دیگر از شعرهای رؤیائی دیده می‌شوند، فقط یك چیزرا ثابت می کنندکه شعر همان حرف است کـه جامعه وشعر ازجامعه جدایی‌پذیرنیست، حتی در برخوردش بـا شکل، در ظهورش به صورت یك مکتب، دربروزش به صورت یك زبان، و جان یافتنش به‌صورت یك حق، حقیقت وحقانیت، چرا که :

ازادبیات فرانسه صحبت خواهم کردکه رؤیائی بدان تاحدودی وارد است. «فرلینگتی» و«گینزبرگ» و«کورسو» و «کروالك» راکنار خواهم‌گذاشت، چرا که شعر فرلینگتی وگینزبرگ و دیگران به شعر شاعران متعهد نزدیك‌تراست تاشعری‌که رؤیائی می‌کوشد ازآن خلع تعهد بکند و رؤیائی هنوز به عنایت تمام شعرفرلینگتی وگینزبرگ را نخوانده است وگرنه کیست که «زوزه» را به‌دقت بخواند وکثافتکاری-های‌سرمایه‌داری فاسدآمریکارا حس‌نکندوکیست که مرثیهٔ «فرلینگتی» درمرگ «رابرت‌کندی» را بخواند واز وجود آن همه هول وجنایت وجنون کـه حاکم برآن اجتماع است، مو بر اندامش راست نشود و کیست که‌درشعراینان،ودربرخی‌ازاشعاردیگران، که‌ازآنهابوی‌ناشیگری در شکل وزبان هم به‌چشم می خورد، به سیلان هول جامعه در رگهای

وحشت زدهٔ شعر پی نبرد وبه این نکته نیز پی نبرد که شعرهمان حرف است که جامعه واصولاً جامعه، هوا وزمین وآسمان شعر است، و اگر اتاق شعررا از جامعه خالی بکنید، شعر درخلاء خواهد ماند ودرحس بی‌وزنی، تعادل خود را از دست خواهد داد وپا درهوا خواهد ماند.

یك مثال از «فرلینگتی» می‌دهم وبعد خواهم پرداخت به بعضی از حرف‌های بزرگانی‌چون « لوترآمون » و «آندره برتون» در مورد جامعه و شعر، تا نه حرف خودم، بلکه حرف اینان را، در ذهن رؤیائی به‌کرسی بنشانم:

«منتظرم تا چمدانم را بیاورند
ومنتظر میلاد مجدد شگفتی هستم
و منتظرم تا کسی براستی آمریکارا کشف‌کند وشیون سردهد
ومنتظرکشف یك مرز جدید تخیلی برای غرب هستم
ومنتظرم‌که عقاب‌آمریکا براستی بالهایش‌را بگسترد ۱
ومنتظرم تا « تاعصر تشویش » ۲ سقوط‌کند
ومنتظرم تا جنگ
جنگی‌که جهان را برای پیدایش بی‌دولتی امن و امان‌کند،
شروع شود
ومنتظر پژمردن تدریجی و نهایی تمام دولتها هستم ۳
ومن مدام منتظر میلاد مجدد شگفتی هستم ۴

۱ ــ اشاره است به‌شعری از الیوت: « چرا باید عقاب پیر بالهایش را بگسترد؟ »

۲ ــ اشاره است به‌کتابی از «اودن» به همین نام.

۳ ــ اشاره است به حرف «انگلس» دربارهٔ دولت.

۴ ــ ص ۴۹ از مجموعهٔ «یك‌جزیرهٔ کانی مغز » اثر فرلینگتی. (A Coney Island of the Mind)،«کانی آیلند» ، اسم جایی در نیورك .

و تازه در این شعر، شکل اهمیت ندارد و حرف، حرف جامعهٔ آمریکا، اهمیت دارد؛وتازه دراین شعرحتی تصاویرهم اهمیت ندارند. مردی‌است به‌تنگ‌آمده ازاسارت خویش دراجتماع، وفریادش، فریاد میلیونها آدم است که از اسارت خویش در اجتماع به تنگ‌آمده‌اند؛ و حقیقت این‌که اگر رؤیائی نامی از «فرلینگتی» نبرده بود، من این مثال را از فرلینگتی نمی دادم تا ثابت‌کنم که گاهی رؤیائی اسامی را می‌دهد ولی محتوای اسامی را نمی‌دهد وبه‌این ترتیب شورش آنان‌را ازنظر اجتماعی، به‌حساب،ودرکنار شورش شکلی در شعر می‌گذارد. واین درست نیست، به‌دلیل این‌که شاعرانی چون فرلینگتی بامخالفان رؤیائی سنخیت بیشتری دارند تا باخود رؤیائی، و بیش از هرچیز دیگر، هیجان اجتماعی است که این شاعران را دورهم‌گرد می‌آورد و نه تنها مسئلهٔ شعر؛ واین‌ها اشخاصی نیستندکه در روزنامه‌ها ومجلات رسمی دولتی آمریکا مطلب چاپ‌می کنند، بلکه شعرشان‌ونثرشان، مدام از جنگ‌هایی سر در می‌آوردکه سیا و اف.بی.آی می‌خواهند سر به تن این جنگ‌ها واین شاعران ونویسندگان نباشد، ومن تاحال ندیده‌ام که یکی از اینان در بروشور تلویزیون‌های آمریکا عکس وتفصیلات چاپ‌کند.

واما فرانسویها:

مقالهٔ « سوررئالیسم چیست ؟» «آندره برتون»، پیامبر بزرگ سوررئالیسم، اشارهٔ بجا وباارزشی دارد به‌حرفی از«لوترآمون»، شاعر « سرودهای‌ملدورور » (۱)، شاعری که رؤیائی در مقالهٔ «عبور از

۱ــ Chants de Maldoror

شعر حجم» به‌او اشاره‌های تجلیل‌آمیز دارد. حرف «لوترآمون» این است:

«درساعتی که من این حرفهارا می‌نویسم، لرزشهای جدیدی در محیط روشنفکری به‌حرکت درآمده، فقط بایدانسان‌جرأت روبروشدن با آنهارا داشته باشد.»

و «آندره برتون» این حرف و سخن «لوترآمون» را مربوط می داند به اثرات ابتدایی جنگ فرانسه وپروس که منجر به پیدایش حکومت‌انقلابی فرانسه‌درهجدهم‌مارس۱۸۷۱شد؛ حکومت انقلابی‌ای که در بیست‌وهشتم ماه مه ۱۸۷۱ به‌وسیلهٔ حکومت ورسای سرکوب گردید. «لوترآمون» خود، به‌نحوی زودرس، دربیست وچهارسالگی، یعنی چندماهی پس ازجنگ، فوت شد، ولی از نظر «آندره برتون»، اشاره‌های «لوترآمون» به‌محیط روشنفکری به طور دقیق اشاره‌های صحیح به‌کمون پاریس هستند که در حول وحوش مرگ «لوترآمون» اتفاق افتاد. «آندره‌برتون»، شعر «لوترآمون» وبعد ها شعر «رمبو» و حتی کل انقلاب سمبولیستی را زاییده ونتیجهٔ جنگ و بعد کمون پاریس می‌داند ومی‌گوید علت این که بسیاری ازشاعران سمبولیست، به ماجراجویی درزبان و در روح، وحتی درعمل (چون قاچاقچی‌شدن «رمبو») پرداختند، این بود که تصوری ازانقلاب در ذهنها راه یافت. برای مدتی بسیار کوتاه، این تصورانقلابی جامهٔ عمل پوشید ولی‌بعدها همین که انقلاب سرکوب‌شد ذهن‌را به‌درون سوق‌داد وانقلاب بزرگ سمبولیسم، جانشین انقلاب اجتماعی است. هرتفسیری که «برتون» از

۱– Commune

حرفهای «لوترآمون» کرده باشد وهر تفسیری که ما از حرف‌های «برتون» بکنیم، این نکته درمرکز تمامی قضاوت‌ها باید باشد که‌ازنظر «لوترآمون» و «برتون» اگر تصورکمون پاریس نبود، تصور انقلاب ادبی در ذهن امکان‌پذیرنمی بود، چرا که برخلاف‌گفتهٔ رؤیائی، اول این شعرنیست که نیازبه عصیان دارد وبه زیروروشدن، تا بعد چیزهای دیگرهم اتفاق بیفتد ویانیفتد، بلکه این تحول اجتماعی است که شعررا متحول می کند واگر کسی شهامت روبروشدن باهیجان‌های‌اجتماعی‌را نداشته باشد، شعرش، به‌مفهوم واقعی شعر انقلابی نخواهدبود وشعر انقلابی شعری نیست که به طور سرسری شکل عوض‌کند، بلکه هر تغییرشکلی درهنر، الهامش را ازتغییرشکل اجتماعی می‌گیرد وعکس این‌گفته هم چندان‌صادق نیست، چرا که اجتماع زیربناست وفرهنگ روبنا، واین روبناست که برروی پی‌های زیربنا آفریده می‌شود.

ولی قانع بودن به همان حرف های آغاز مقالهٔ «برتون» هم تا حدودی خامی است. بهتر است ببینیم برتون درمورد انقلاب ادبی سوررئالیسم (در قرن بیستم) که خود بنیانگذار آنست، چه حرف باارزشی دارد که‌به‌فهم رابطهٔ‌اجتماع‌وشعرکمك بکند. برای‌جلوگیری از اطناب،حرف‌هایش‌را به‌اختصار، ونه به‌زبان او، بلکه به‌زبان خودم، می‌آورم که می‌گوید اگردرمورد «لوترآمون» و «رمبو» وسمبولیست‌ها، مسألهٔ جنگ پروس وکمون پاریس درکاربود، درآغازقرن بیستم برای شاعران جوان مسألهٔ جنگ جهانی مطرح بود ودر پایان جنگ انقلاب اکتبر روس واثر این دو براذهان عموم، وبویژه اثر انقلاب اکتبر بر روی ذهن روشنفکران؛ و چون انقلاب در روسیه اتفاق افتاده بود،

شاعران سوررئالیست فرانسه، فقط به‌شکل ذهنی می‌توانستند چیزی‌را جانشین آن انقلاب درفرانسه بدانند وتاحدودی پیدایش سوررئالیسم، اول نتیجهٔ جنگ وبعد نتیجهٔ یك واقعیت عظیم‌اجتماعی، یعنی انقلاب اکتبراست. وبعد «آندره‌برتون» درهمان مقالهٔ «سوررئالیسم چیست؟» دو مرحلهٔ مختلف برای سوررئالیسم تعیین می‌کند، مرحلهٔ نخستین، مرحلهٔ اشراقی است که از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ طول‌کشیده است و مرحلهٔ بعد مرحلهٔ منطق است که از سال ۱۹۲۵ تا سال ۱۹۳۶ ، یعنی سال نگارش آن مقاله، ادامه یافته است. در فاصلهٔ سال ۱۹۲۴ تا۱۹۲۵ ودرحول وحوش سال‌های ۲۵ و ۲۶ چه اتفاقی افتاده‌که سوررئالیسم ازاشراق‌کاسته به منطق افزوده‌است؟

برتون دراین‌مورد ازجنگ ضد استعماری عبدالکریم مراکشی علیه نیروهای استعماری فرانسه و اسپانیا در مراکش یاد می‌کند و می‌گوید که ما، یعنی سوررئالیست‌ها ، درسال ۱۹۲۵ فهمیدیم که دیگر نمی‌توان‌فقط به‌خودبه‌خودنویسی، وبه‌کاوش درونی‌های‌مطلق‌پرداخت؛ فهمیدیم که دنیای خارج هم نیاز به‌انقلاب دارد و به‌همین دلیل صحه برمانیفیستی‌گذاشتیم که‌گروهی غیرسوررئالیست‌هم برآن‌صحه‌گذاشته‌بودند و به این ترتیب نظریهٔ انقلاب ذهنی سوررئالیستی ، سعی کرد خودش را بامکاتب انقلابی غیرذهنی همسایه و هم‌خانه بخواند. اینها عین حرف‌های «برتون» نیست، به‌دلیل این که مقالهٔ سال۱۹۳۶ سخت مفصل است وهمه را نمی‌توان نقل‌کرد، ولی ازفحوای کلام «برتون» چنین مستفاد می شود که اولا انقلاب ادبی، زاییده و نتیجهٔ انقلاب اجتماعی‌است وثانیاً انقلاب ادبی باید خودرا بامکاتب‌انقلاب‌اجتماعی

تطبیق دهد ودوشادوش آنها حرکت‌کند. وبعد آندره‌برتون اشاره به موقعیت سال ۱۹۳۶، یعنی سال چاپ آن مقاله می‌کند وتوضیح می‌دهد که چرا سوررئالیسم در چنین حال و هوایی باید جهت کامل اجتماعی بگیرد. این موقعیت اجتماعی درسال ۱۹۳۶ چه‌نوع موقعیتی است که چنین جهت‌گیری اجتماعی‌را می‌طلبد؟

«برتون» می‌گوید که باید دقت‌کرد وخطر را کمترازگذشته ندانست.فاشیسم بر اروپا سایه افکنده‌است.هیتلر،«دالفاس» وموسولینی تمام‌کوشش‌های آزادی‌خواهی و روشنفکری را عقیم گذاشته‌اند؛ کوشش‌هایی می‌شد تا زندگی درجوامع مختلف، قابل تحمل وآزاد باشد. ولی‌خونی که دژخیمان‌ریخته‌اند وشکنجه‌ای‌که جلادان‌داده‌اند، درهمین خانه‌های خودمان دراروپا، نشان می‌دهد که سرمایه داری، وقاحت‌را ازحد فراتر برده‌است وهرروز بیش‌ازپیش به‌حریم زندگی آزادانهٔ انسان برروی زمین تجاوز می‌کند. موقعی‌که نیروهای دشمن محیط خارجی مارا اشغال‌کرده‌اند، آیا محیط درونی ما می تواند از صدمات و تجاوزهای این نیروها مصون بماند؟ آیا انقلاب درونی در چنین‌محیطی امکان‌پذیر هست یانه؟ واگرنیست چه باید کرد تانیروهای فاشیستی وسرمایه داری دست ازسرمابردارند، ازتجاوزبه‌حریم انسانی ماچشم بپوشندوسرانجام سرکوب‌شوند؟ می‌گویدبرخورد با این‌قضیه بود که ما را برآن داشت که ازبرج عاج اشراق بیرون بیاییم ودوروبر خودرا بنگریم و برای انقلاب ادبی خود دنبال یك محیط اجتماعی بگردیم وببینیم کدام طرز تفکر اجتماعی مارا به‌سوی انقلاب ادبی رانده، وکدام طرزتفکر اجتماعی است که باذات انقلابی وتحول‌پذیر

خود برانقلاب ادبی‌ما صحه‌می‌گذارد و آن‌را تقویت‌می‌کند؟ سرانجام «برتون» انقلاب ادبی را درکنار انقلاب اجتماعی مـی‌گذارد و نتیجه می‌گیرد که وضع طوری است کـه نمی‌توان ساکت نشست ودم نزد، چرا کـه در این صورت حتی ذهن انسان هـم در تسخیر فاشیسم در- خواهد آمد .

این از حرف‌های «برتون». ولی باید درمورد شعرمعاصرجهان، به‌ویژه‌آمریکا، افزود که پیدایش شعرجدید آمریکا در بعد ازجنگ دوم جهانی ودر زمانی‌که آمریکا با ویتنام می‌جنگید، نیز در نتیجهٔ اتفاقهای اجتماعی صورت‌گرفته است. جنگ، احساسهای قهرمانی‌را به‌کلی از بین برده، چرا که سرباز آمریکایی می‌داند که نه‌برای ملتش می‌جنگد، نه برای میهنش و نه برای ایده‌آلی از آزادی، تصویری از رفاه و یا تصوری از خیروصلاح. او می‌جنگد به دلیل این‌که سرمایه‌داری می- خواهد که او بجنگد، وبی دلیل نیست که شاعری چون «فرلینگتی» و یا شاعری چون «گینزبرگ» درست در برابر چنین سرمایه‌داری جنگ- طلب قیام می‌کنند ودربرابر آن جبهه می‌گیرند؛ واگر شعراین سی‌سال اخیر در آمریکا کاملاً جنبه انقلابی دارد ، به این دلیل است که شعر، در برابر تمامی نیروهای دژخیمی جهت می‌گیرد وموقعی که قومی بـه فرمان سرمایه داری تحت سلاح درمی‌آیـد و بسیج می شود تـا تمام کوشش‌های آزادی‌خواهانهٔ جهان‌را سرکوب کند، دیگرشعرنمی‌تواند حرفی باشد وجامعه حرفی دیگر، بلکه شعر جمیع آرزوهای انقلابی‌را ازنظر شکل ومحتوا و برخورد بـا جهان‌کلمات و اشیا در برمی‌گیرد وخودبه‌خود منتظر آن «میلاد مجدد شگفتی» می‌شود که شعرفرلینگتی

با برهنگی تمام از آن صحبت کرده‌است.

-۵-

مجموع حرفهای رؤیائی‌را، پیرامون ذات شعر، درمقالهٔ «عبور ازشعرحجم» می توان به‌دوبخش تقسیم‌کرد :

نخست بحث نسبتاً فنی دربارهٔ شعر، ودوم‌بخش کلی وکلی‌با- فانه دربارهٔ شعر. ازبخش دوم مثالی می‌دهم و کلی بودنش را ثـابت من‌کنم تا بپردازم به‌بخش اول که‌بحثش احتیاج به‌دقت وبررسی بیشتر دارد و اصولاً قسمت اساسی حرف‌های رؤیائي را تشکیل می دهد. می‌گوید: وقتی‌که معرفت، چیزی‌را وکسی را متأثر نمی‌کند، حجم- گرائی کلیدکمال است، و جواز عبور به جهان معرفت‌هاست . جهان حرفهای بی‌حصار، وارتباطهای بی‌شمارکه هیچ‌کلیتی در آن ثبت نام نمی‌کند، سرنوشت‌آخرین شعر وچشمهٔ‌حیات هنراست. ابدیتی است کـه فرمان می‌دهد، وهزار چهره را به‌خود جـذب می‌کند. در شعاع همین‌جاذبه است، که‌شاعران شعرحجم، هرکدام‌چهرهٔ مشخص خود را دارند وهمه معمار حجمند، که در نمای حجم، برای حجم طپیده‌اند، و زیر این نما ، زبان خویش و جان خـویش را نهاده‌انـد و در شعاع همین جـاذبه است که حجم‌گرائی درقصه ودرنقاشی یارانی داردکـه گرمای این هیجان را تندتر می‌کنند. و بویژه درقلمرو این هنرهاست که پایه هایش را فروتر می‌برد ومحکم‌تر می‌کند.»

شما کلمهٔ«حجم‌گرائی» رابردارید وبه‌جایش، مسیح، آزادی،

زیبائی ویا هرچیزدیگری ازاین قبیل بگذارید. این حرفها، در بارهٔ آن عناصرنیز صادق خواهد بود. این بخش ازنوشتهٔ رؤیائی بی‌شباهت به انشای‌تقلبی کـه بعضی از بچه‌های امتحانات نهـایی دبیرستان حفظ می‌کنند و سر جلسهٔ امتحان بادادن تغییرات ناچیز دربرخی از کلمات آن را هم مناسب عنوان علم می‌کنند و هم مناسب عنوان هنر، زیبایی و عدالت، نیست . این قبیل نوشته‌ها دردی از هنر را دوا نمی‌کنند . چرا که آنقدرکلی نوشته شده‌اند که مناسب حال انواع عناوین مجرد هستند و از بحث فنی درآنها خبری نیست. نوشتهٔ رؤیائی‌را، با تغییری بسیار اندك، می‌نویسم تا ببینید چه می‌گویم:

«وقتی کـه معرفت، چیزی را وکسی را متأثر نمی‌کند؛ عیسی کلیدکمال است وجواز عبور به‌جهان معرفت‌ها است . جهان حرفهای بی‌حصار، و ابتاطهای بی‌شمار، که هیچ کلیتی درآن ثبت‌نام نمی‌کند، سرنوشت آخرین شعر و چشمهٔ حیات هنر است. ابـدیتی است کـه فرمان می‌دهد و هزار چهره را به خود جلب می‌کند...»

و شما می‌توانید دهها عبارت و جمله از این نوع بر این نوشته بیفزایید و می‌توانید هر تعبیری هم کـه خواستید از این نوشته بکنید؛ چراکه این‌نوشته خودرا، نه‌درشکل ونه‌درمحتوا ونه‌درترکیب این دو، محدود به قلمرو شاعری نمی‌کند، بلکه به‌سوی مجردات وکلی‌بافی‌ها خیز برمی‌دارد و به همین دلیل هم چیزی را روشن نمی‌کند.

ولی باید بلافاصله اشاره‌کنیم که رؤیائی همیشه هم اهل کلیات وکلی‌بافی و مجردات نیست، بلکه دربارهٔ شعر، حرف‌های نسبتاً دقیق فنی هم دارد و اتفاقاً همین حرف‌های دقیق فنی است که رؤیائی را تا

حدودی قابل بحث می‌کند. بخش اول این حرف‌های فنی درآن مقاله عبارتست از:

« در کشف اصالت تصویرها اگر جستجوکنیم ، چند تشعشع کلامی می‌بینیم ،کـه آشفته از تماشایند واز موهیت همین آشفتگی، تصویرپردازیشان ارائه‌کنندهٔ چنداستعداداست: ۱ـ استعداد شکل‌دادن تصویرکه البته‌گاه، ناگهان استعداد ازشکل انداختن تصویرهای دیگر می‌شود. ۲ـ استعداد تغییردادن تصویر یا تعویض تصویرها، که‌آن نیز گاه، به‌صورت مجموعهٔ مصور ساکن در می‌آید. ۳ـ استعداد تجمع ناگهانی تصویرها که همیشه به صورت مجموعهٔ مصور حرکت بروز می‌کند.... اما اگر ارزش تصویررا موقعیت تصویر معلوم‌کند، توقع فرم پیش‌می‌آید،دایرهٔ اتفاق‌و...،...این که موقعیت یك تصویررا افسون تصویردیگرنگاه‌بدارد، این که یك تصویرسرگردان نباشد، بلکه تصاویر سرگردان هم باشند تا جائی که انفجاری دایره‌وار بگیرند. در اینجا به جستجوی‌یك‌حرکت‌تصویردهنده‌درادامهٔ‌طولی،مجموعهٔ مصورحرکت داریم که‌اتفاق می‌افتد ووقتی‌اتفاق‌می‌افتد چیزی نودرما تجربه می‌شود، این مجموعهٔ مصور حرکت بی‌تدارك قبلـی پیش مـی‌آید و مستقیماً سراغ روان آدمی را می‌گیرد . و در آنجا تکوینش اتفاق مـی‌افتد، مثل یك حادثه، انگار خود، اتفاق افتاده‌ایم... به‌غیراز دفتر دوم «شعر دیگر» که در جای خود صحبت کرده‌ایم، از شعرهای آخر حقوقی که بگذریم، کمترجای پائی ازاین‌ادراك شکلی دردفترهای شعر می‌بینیم. فقط در شعرهائی از کتاب «فصل های زمستانی» ودرچندشعر از کتاب « گل برگسترهٔ ماه » روی این تکنیك ازکار اتود شده است.»

رؤیائی در این یادداشت به‌شکل ذهنی شعر پرداخته است، تا حدودی‌پراکندگی ومردگی تصویررا ردکرده، به‌سوی دایره واتفاق و حادثه وتجمع، و تصاویردرحال حرکت، آمده است. این نتیجه‌گیری رؤیائی، پیش از رسیدن به تعریف شعرحجم، که نقل خواهم کرد، مرا سخت خوشحال می‌کند؛ چرا که می‌بینم مجموعهٔ این حرف‌ها، حرف‌هایی‌است که درسال‌های چهل‌وسه وچهل‌وچهار، درمقالهٔ «شکل ذهنی شعر» بررسی کرده‌ام وبعد همین حرفهارا درچاپ اول « طلا در مس» وبعد درچاپ دوم «طلادرمس» به‌صورت متن وحاشیه آورده‌ام. برداشت رؤیائی کلاً همان برداشت است ورویائی حتی، با مقداری تغییر، از همان اصطلاحات استفاده می‌کند که در«شکل ذهنی شعر» از آنها استفاده شده‌است. برای ایجاد تفاهم برخی ازآن حرف‌هارا نقل می کنم :

« شکل ذهنی شعر مستقیماً رابطه پیدا می‌کند با حادثهٔ آفرینش شعر، حادثه‌ای‌که با یك نگاه، با یك کلمه، بایك برگ آغاز می‌شود. حادثه‌ای‌که برای همگان یکی است، اما برای شاعر مثل سیبی‌است‌که در برابر چشم نیوتون ازدرخت می‌افتد، سیبی‌که افکار وعقاید ونحوهٔ بررسی طبیعت را به کلی دگرگون می‌کند... حادثهٔ آفرییش شعر از جایی آغاز می‌شودکه شاعر احساس می‌کندکه در نقطه‌ای با چیزی انطباق پیدا می‌کند؛ ویا از چیزی می‌گریزد ودور می‌شود، ویا به دور خود می‌چرخد ودیگران را به دور خود می‌چرخاند. این حاثه شاید از آنجا شروع می‌شودکه درکنار پرتگاهی، سنگی از زیرپای آدمی درمی‌رود ومی‌لغزد وبه سوی اعماق می‌غلتد. انسان بی درنگ، پا بر

سنگی دیگر می‌نهد ونجات می‌یابد ولی پس از لحظه‌ای، صدای خردشدن سنگ‌را دراعماق می‌شنود ووقوف می‌یابد به‌خردشدن‌سنگ در اعماق، وبدین وسیله‌کلید تجربهٔ خردشدن در اعماق را به دست می‌گیرد، خودرا به‌جای سنگ می‌گذارد واحساس‌می‌کندکه دراعماق به‌صورت ذرات سنگریزه درمی‌آید...[۱]» «(مثل یك حادثه) انگارخود، اتفاق افتاده‌ایم» ـ رویائی).

« شکل ذهنی ، آن تصویر بزرگ و غیرقابل‌لمس ذهنی است که چندین تصویرکوچك دیگردردایرهٔ پرابهام وابهام‌آن جان‌می‌یابند، طوری که‌نتوان کلمه‌ای‌یاتصویری‌راازشعربیرون کشید ودورانداخت.[۲]» « گاهی‌این‌تصویر ، مثل دایره‌ای است با تصاویر دیگر در اطراف آن وشعر یکپارچگی دایره‌ای شکل دارد .[۳]» « هرشعری به دلیل ترکیبی بی‌سابقه درکلام وترکیبی بی‌سابقه در عرصهٔ عواطف وتصویرها و اندیشه‌ها، یك حادثه است، حادثه‌ای‌که هدفش دگرگون‌کردن چیزی درذهن انسان‌است و یاراندن اوست به‌سوی یك هیجان‌کامل درونی.[۴]» «اینکه یك تصویر سرگردان نباشد، بلکه تصویرها سرگردان‌هم باشند تا جایی‌که انفجاری دایره‌وار بگیرند . ووقتی اتفاق می‌افتد چیزی نو در ما تجربه می‌شود. این مجموعهٔ مصور حرکت بی‌تدارك قبلی‌می‌آید و مستقیماً سراغ روان آدمی را می‌گیرد و در آنجا تکوینش اتفاق

۱ــ طلا درمس ــ چاپ زمان ــ ص ۵۶، وجلد اول همین‌کتاب.
۲ــ ص ۵۲ همان‌کتاب، وجلد اول همین‌کتاب.
۳ــ حاشیهٔ ص ۲ ،همان‌کتاب، و جلد اول همین‌کتاب.
۴ــ حاشیهٔ ص۴، همان‌کتاب، وجلد اول‌همین‌کتاب.

می‌افتد ـ رویایی)» «هرشعری‌به‌نوبهٔ خود یك حادثهٔ تصویری است.[۱]» «شکل ذهنی، شعر را به صورت یك حادثهٔ بزرگ روحی در- می‌آورد.[۲]»

و به‌نظرم همین مقدار نقل قول کافی است تا معلوم شود که رؤیائی ومن با پنج شش سال فاصله از یکدیگر، تقریباً به یك نتیجه رسیده ایم. آنچه در نقدمن، شکل ذهنی بوده، در رؤیائی به صورت «مجموعهٔ مصور حرکت» درآمده وآنچه درنوشتهٔ من «حادثه» بوده، درنقدرؤیائی به‌صورت «حادثه» مانده، یابه‌شکل «اتفاق»درآمده‌است، وهدف این«حادثه» درنقدمن دگرگون کردن چیزی درذهن‌انسان‌است، ودرنوشتهٔ رؤیائی، تجربهٔ چیزی نو، ودایرهٔ رؤیائی، دایره‌ای است که من سالها پیش ازآن حرف زده‌ام.

موقعی که رؤیائی در مقاله‌اش شعرمن وحقوقی را، نمونه‌هایی برای آن مجموعهٔ مصور حرکت وحادثه ودایره واتفاق، می‌داند، از ما مثال‌هایی به دست نمی‌دهد وگرچه برای «ادامه‌های طولی» تصویر، ارزشی را که برای «دوائر حرکت» قائل است، قائل نیست، ولی از ادامه‌های طولی تصویر شعر سپانلو مثال می‌دهد. و به همین دلیل این قسمت نقد رؤیائی نیز، مثل بخش عظیم‌آن، ازنظرفنی، می‌لنگد، چرا که این طبیعی است که ناقد، مثال‌هایی‌ازکمال ویا کمال نسبی به‌دست بدهد، تا مثال‌هایی ازنقص وضعف.

برای رسیدن به تعریف رؤیائی از شعرحجم، که قسمت دوم

۱ــ ص ۲۲۶ همان‌کتاب.

۲ــ نگین، «نیما وماهیت شعر»، سی‌ام بهمن‌ماه،وجلددوم همین‌کتاب.

حرف‌های فنی رؤیائی را تشکیل می دهد، در یادداشت بعدی، سعی خواهم‌کرد که دوباره به سوی‌گذشته برگردم وزمینه‌ای فراهم بکنم تا درك حرف‌های رؤیائی در سایهٔ آن آسان‌تر باشد، چرا که می‌ارزد که این حرف‌ها، بوسیلهٔ تمام اشخاصی‌که به‌شکلی، با شعر و شاعری سروکار دارند، فهمیده شود.

ـ۶ـ

درمقالهٔ «عبور از شعر حجم»، رؤیائی پس از بحث پیرامون حادثه، دایره واتفاق،واشاره به‌حرکت‌های‌طولی وحرکت‌های‌دایره‌ای تصویر، می‌گوید:

«اما شعر به‌این مدار نمی‌ایستد: هم ادامه های طولی، وهم از دوائر حرکت می‌گذرد و به حجم می رسد. به معماری حجم، یعنی رسیدن به‌یك زندگی ماورائی با پریدن‌هایی ازسه بعد، که دربازگشت به سکوئی که ازآن پریده است نمی‌رسد. به‌سکوی واقعیت، واقعیت مادر. اصلا بازگشتی نیست، چرا که بعدهای طی‌شدهٔ پشت سر تصویر، خراب شده‌اند ودربازگشت خود احجام دیگری است که طی می شود.»

این ادامه های طولی، و دوائرحرکت را، رؤیائی ازکجاگرفته است؟ آیا ساختهٔ اوست یا ساخته و پرداختهٔ ذهنی دیگر و رؤیائی، باز به علت فراموشی، کوچك‌تربن اشاره‌ای به‌گذشته نمی‌کند؟

«شکل ذهنی شعر ممکن است حالات مختلف به خود بگیرد.

گرچه باید شکل‌ذهنی هرشعررا «ازطرح تکوین تصویر»آن استخراج کرد، ولی به‌طورکلی پنج نوع شکل ذهنی به‌نظرمی‌رسد که دراین‌جا می‌آورم :

الف ـ شکل ذهنی دایره‌ای ـ با یك تصویر اصلی و مرکزی وچندین تصویر فرعی دراطراف، طوری که‌گویی شاعر وسط دایره ایستاده‌است وبه‌اطراف خود می‌نگرد؛ یا این که یك تصویراساسی از موقعیتی خاص به دست‌آورده، تصاویر دیگررا مثل یك‌منظومهٔ شمسی به دور آن قرار داده است[1].

ب ـ شکل ذهنی افقی ومضرس ـ با یك تصویر اصلی در اول یا در آخر ویا وسط، وتصاویردیگر به‌صورت دندانه‌ها . طرح تصویر روی خط افقی حرکت می‌کند.

ج ـ شکل ذهنی صعودی ـ با تصویرهای فرعی که ازپایین به‌بالا قرارداده می‌شوند وبانیروی بیشتری به‌سوی بالاحرکت می‌کنند ودراوج به‌تصویراصلی پایان می‌یابند.

د ـ شکل ذهنی نزولی ـ با تصویرهای فرعی که ازبالا به پایین قرارداده می‌شوند وبانیروی بیشتری به‌سوی پایین حرکت می‌کنند و دراعماق به‌تصویر اصلی پایان می‌یابند.

ه ـ شکل ذهنی مختلط ـ که درشعرهای بلنددیده می‌شود ـ در اغلب شعرهای نسبتاً بلندجدید،گاهی ، شعر با یك شکل ذهنی صعودی شروع می‌شود وبعد یك شکل ذهنی دایره‌ای ویا افقی معرفی‌می‌شود.

۱ ـ رجوع کنید به تصاویر مقالهٔ « شکل ذهنی در شعر » ، در همین کتاب.

آنگاه یك شکل ذهنی نزولی پدیدار می‌گردد وبعد دوباره شکل دایره‌ای، افقی ویا شکل‌های دیگر. شکل ذهنی عمومی شعرازمجموع این اشکال ساخته می‌شود. اغلب شعرهای سوررئالیستی ، شعرهایی که درآنها از شیوهٔ « خودبه‌خودگویی » استفاده شده است ، شعرهای ایماژیستی خیلی قوی، منظومه‌های پیچیده و عمیق جدید دارای شکل ذهنی مختلط هستند. شکل ذهنی مختلط ، برون افکنی نیرومند روح واندیشه وتخیل بشری به صورت تصویراست ومنحنی پیچیدگی‌های عمیق ضمیر ناخودآگاه و انعکاس آن پیچیدگی‌ها در سطح آگاهی و شعور بیداربشری است .»

در این تقسیم‌بندی به طور کلی سه نوع شکل طولی (افقی ، صعودی، نزولی)، یك شکل دایره‌ای ویك شکل مختلط (ترکیبی از طولی ودایره‌ای) ارائه شده است. رؤیائی بدون در نظرگرفتن این اتفاقات که درهمین شعر ونقد شعرمعاصر اتفاق افتاده مسألهٔ حجم را پیش کشیده است که چیزی جز تعریفی که من از شکل ذهنی مختلط کرده‌ام نیست. چراکه درشکل‌ذهنی مختلط، اشکال درهم فرومی‌روند خودرا دریکدیگر ازبین می‌برند و هربعدی، بعد دیگررا نابود می‌کند تاشعر با رنگینی و تازگی مدام به‌حرکت خود ادامه دهد. رؤیائی در مورد شاعران حجم می‌گوید: «آنچه پیش از این ضمیر ناخودآگاه این شاعران می‌کرد اینك به‌قسمت آگاه ضمیرشان پا گذاشته بود و شاعران به فلسفهٔ کارشان دیگر پی‌برده‌اند. دیگرشعر درفاصلهٔ بین ضمیر شاعر تاکاغذ هدایت می‌شود. تا آنجا که هدایت ، از کورهٔ ورزهای ناآگاه، بی‌دخالت شاعرانجام می‌گیرد.» ومن درمورد شکل‌ذهنی‌مختلط گفته بودم: « شکل ذهنی مختلط ... منحنی پیچیدگی‌های عمیق ضمیر

ناخودآگاه و انعکاس آن پیچیدگی‌ها درسطح آگاهی و شعور بیداری بشری است.»

بدین ترتیب باید به این نکته واقف شد که آیاحجم، بخشی از اساس کار شاعر امروز، بویژه شاعر واقعاً متجدد امروزاست، یااینکه حجم فقط متعلق به‌آن چندنفر جوانی است که به دور رؤیائی اجتماع کرده‌اند؟ مشکل رؤیائی دراین است که‌آنچه‌را که شعرجدید به‌راستی در صحنهٔ تجدد تجربه کرده، آنچه را که نقد جدید وشاعری نسل او درتمام عرصه‌ها عرضه کرده، مثل سفرهٔ رنگینی در برابرخود می‌گسترد وازآن به‌مریدانش سهم می‌بخشد.

تازه من‌کاری به‌رویائی ومریدانش ندارم. هرشاعر خوبی باید مرید داشته باشد، ولی شاعر کسی نیست که کارش را روی دوشش بلندکند ودر انظار به صورت مکتبی بی‌همتا، با گروهی ازطرفداران، در تمام میدان‌های هنری، به‌تماشا بنشاند. شاعر، شعرش را می‌گوید وحرفش را در بارهٔ شعر می‌زند، دیگران یا به‌دورش جمع می‌شوند ویا به‌دورش جمع نمی‌شوند وساخته شدن مکتب‌هم زورکی وازروی طرح ونقشه نمی‌تواندباشد. وبعدازآن، رؤیائی هرچه می‌گوید دربارهٔ عالی‌ترین شعرهای جدیدصادق‌است. موقعی که می‌گوید: «شعرحجم، شعردریافت‌های‌فوری، شعردریافت‌های‌مطلق، وشعرعطش دریافت‌های مطلق وفوری است که تسکین نمی‌پذیرد. شعر جستجوی حجم برای جهیدن در جذبهٔ حجم های دیگر است»، حرفی می‌زندکه هم دربارهٔ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فضل سرد» فرخ زاد صادق است، هم

۱ ــ حاشیهٔ صفحات ۵۹، ۶۰، ۶۱ و ۶۲، طلا درمس، چاپ زمان.

دربارهٔ«سرزمین‌ویران» الیوت،هم دربارهٔ«سرودهای» ازرا پائوند، وهم مثلاً در بارهٔ قطعات کوتاه «کامینز». اصولاً شعرخوب، جزاین نیست که رؤیائی ازآن حرف می‌زند، منتها رؤیائی پیدایش این نوع شعررا مربوط به این یکی دوسال اخیر می‌داند و من می‌گویم این خاصیت شعرجدید است واصولاً شعری جدید است که بخشی ازآن خصائص برشمرده شده به وسیلهٔ رؤیائی را داشته باشد. و موقعی که رؤیائی می‌گوید: « چرا که در بطن این دنیای رابطه‌های تاریك او (حجم‌گرائی) ترکیب یگانه‌ای‌بود که تمام رابطه‌هارا جمع می‌کرد ودربرابر هم روششان می‌کرد. مثل شبکه‌ای نامرئی که از سنگی خشن، بلوری درخشان می‌کند . این خود جوهر تکوین بود، تکوین تکوین‌ها. این تصویرهندسی، یگانه، سترگ ودائمی، حرکتی است سپهری درفضای جذبهٔ اقطاب که در آن آسمان وزمین پیوند می‌خورند »، من به‌یاد «چهارکوارتت» «الیوت» می‌افتم وبه‌یاد «گورستان ساحلی» «والری» و به‌یاد«آناباز» «سن‌ژون‌پرس» وحتی‌به‌یاد برخی‌ازترجمه‌های ازرا پائوند از شعر چینی؛ واصولاً من باشنیدن این حرفهای رؤیائی ــ گرچه این حرفها درسطح‌های بسیارکلی ادا می‌شوند ــ به‌یادکل شعر واقعاً جدید جهان می‌افتم که نهضت سمبولیسم فرانسه ، ایماژیسم و ورتی‌سیسم[1] انگلیس و آمریکا، وسوررئالیسم فرانسه، و حتی رمانتیسم جدید (با نماینده‌ای درخشان چون «دیلن تامس») وآثار برخی از شاعران نسل جدید آمریکا، جلوه‌گاههای اصیل آن هستند؛ وشعر خود رؤیائی، دربعضی نمونه‌ها ازکل این‌روحیهٔ تجدد بهره‌های درخشان‌گرفته‌است؛

1 ــ Vorticism

وبه شعر رؤیائی درنوشته‌های آینده، در سایهٔ حرف وسخن‌های جدید، خواهم پرداخت.

-۷-

هرگز نمی توان منکریك امربدیهی بود وآن، این که، رؤیائی نوشتن رامی‌طلبد. ضعف هایش، ضعف‌های بزرگ است،قدرت‌هایش، قدرت‌های بزرگ، و تناقض‌هایش، تناقض‌های بزرگ. چنین آدمی یه درد بحث می‌خورد ، به درد اینکه بگویی اشتباه می کنی، بـه درد این که بگویی خوب می گویی، پس دوباره بگو،به‌دلیل اینکه اگربگویی و پایت بلغزد ، خوب لغزیره‌ای وچون خوب لغزیده ای ، چوب بلند وکلفت خوب لغزیدن را باید بخوری واین را بدان که چوب خوردن آدمی مثل تو ، مرگ تونیست، چرا که زخم‌های تو التیام که یافت، همان زخم‌ها، حتی در شمار قدرتهای تو درخواهد آمد، و این وسط گنددگویی تـو مهم نیست ، چراکه بجای آنکه ازاین گنده‌گویی‌های رؤیـائی انسان نـاراحت شود، ریسه می‌رود . شاهـرودی می‌گفت : خنده داراست، مضحك است، به‌طرزی جالب بـامزه است که یکی، یکدفعه بگوید من خوشگل‌تر ازتوأم، بـاهوش‌تر از توأم، قلمم تیزتر ازقلم تست، همهٔ اینها با مزه‌است، نه؟ و شاهرودی، راست می‌گفت، دروغ یا راست،حرف‌رؤیائی ازاین نظرها فقط بامزه‌است، خیلی هم بامزه‌است، نیست؟ واین‌را دوست‌شوریدهٔ سپیدموی سینه‌چاك شرحه‌شرحه ازغم من، شاهرودی می‌گفت .

منتقد باید قدرت آن را داشته باشد که درهرسیر تجزیه وتحلیل به شاعر بگوید کـه این شعررا نگهدار وآن دیگری را پـاره کن، این خصلت را بپذیروآن دیگری‌را رها کن، متأثربشوازاین وتأثیرمگیر از آن دیگری. و آخرسرباید شعرهای یك شاعر را آن چنان دقیق دیده باشد که بتوانـد به‌خاطر خواننده جنگی از شعرهـا ، خصلت‌هـا و حرکت‌های شاعر را تدوین کند و در دسترس خواننده بگذارد.

به همین دلیل در نگرشی کوتاه به‌کتاب اول رؤیـائی که همان « بر جاده های تهي » بـاشد و شعرهـای پیش از چهـل شاعـر را تشکیل مـی‌دهـد ، می‌تـوان بـه‌چند مطلب اشاره کـرد . تمامـی شعرهای دفتراول «برجاده‌های تهی»،یعنی تقریباً تاصفحهٔصد، شعرهای بدی هستند. اغلب شعرها زورکی‌گفته شده‌اند. ازشعر واقعی، جز به صورت جرقه‌های بسیار نـاچیز ، دراین دفتر خبری نیست، ترکیبات اغلب نارسا ونامفهوم وگنگ وبی ارزش هستند. گرایشی به‌سوی فرم، وگهگاه به‌تندی فرمالیسم دیده می شود، ولی تأثیرهـا متناقض است. نیما، نادرپور، گهگاه شاملو ، وگهگاه حتی رنگ‌هـای تیرهٔ رحمانی و گهگاه تشتت های غیرعادی کـلامی نشئت یافته از توللی، همه حضور دارند. قافیه‌ها زورکی به‌هم می‌رسند، باید بعضي صداهارا بیش ازحد کشید تـا بعضی وزن‌ها به‌هم برسند وکامل شوند وگهگاه حتی ناقص بمانند. برکل این دفتر، حالتی غیرشاعرانه، مطلقاً غیرشاعرانه، حاکم است. رؤیائی هنوز ورزش‌کامل در فرم و وزن نکرده، گرچه انـواع مختلف وزن را در فرم‌های مختلف ، از چارپاره ووزن نیمایی و غزل وقصیده‌به‌کارگرفته‌است ـ واین‌خود تمرین خوبی بوده‌است، وای‌کاش شاعـران دیگر هـم از همین تمرین‌هـا می کـردند؛ ولـی از شعری

که جلوی چشم بماند وبایستد وفرم‌را به‌رخ بکشد خبری نیست.

ولی وارد دفتر دوم که می‌شویم، بارقه‌ها وجرقه‌ها ، آهسته آهسته مارا مشغول می‌دارند . اولین جرقه‌ها را باید از پستوپسله‌ها، استخراج کنیم: « شعله‌ها به‌هم‌گره می‌خوردند/ شاخه‌ها به‌هم تنه می‌سودند،/ سایه‌ها چودود به‌هم رفته/ دستها چوحلقه به‌هم بودند.» ولی آنچه بیشتر چشم ذهن را ناراحت می‌کند سطرهایی هستند از قبیل «سائیده برجداردهانم به‌صد امید» ویا:«شیطان ز رخنهٔ دندانهاش/ بس نیشخند شوم بریزد » و یا : «چه شب و روز که در مشت من آورده خمیرش/ سنگلاخ چه سحرها که به‌پایم شده‌آغوش » ، که به راستی بخش عظیم دفتر دوم، بویژه قسمت‌های اول‌آن را، به‌خود تخصیص می دهند وگهگاه مدرنیسم، فشاری عمدی برشاعر می‌آورد وآن وقت سطرهایی رسواکننده می‌بینیدازقبیل: «می‌تندآیاسعادت بهرمن درعمق پستوی پدید؟» ویا « بربنفش‌آویز هرتصویر، زردخویش می‌بازم»، که نشان می‌دهند رؤیائی روحیه‌ای تعقیدپسند دارد ولی‌هنوزحتی درارائهٔ یك تعقید هم موفق نمی‌شود، تا می‌رسی به‌شعری که به‌نادرپور تقدیم کرده‌است ودرکنار چهارپنج شعر دیگر کتاب شعری است خوب، موفق، با تکنیك ورزیده . و نمونهٔ آن ورزیدگی، این چهارپاره از «تعبیر»:

جستم از خواب: آسمانی تار، تار
کفتری فانوس بر منقار داشت
ماه می‌تابید وروی گونه‌هاش
جای دندان‌های گرگی هار داشت

که درآن باید طلیعهٔ سمبول‌سازی بعدی رؤیائی شاعر را دید . کنترل کلام، بسیار خوب است و آن تکرار «تار» ، به‌کلام روحیه‌ای دراماتیك می دهد وتخیل از فشردگی نسبی برخورداراست و قافیه‌ها زورکی نیستند ــ وچرا دادنزنم سربرخی ازاین‌جوان‌های بیست‌وچهار پنج ساله، که‌آخر این شعر بیست‌وچهار پنج‌سالگی نسل ماست وآخر کی بجای نق زدن دراین مجله وآن مجله، می‌خواهید ده دوازده کلمهٔ متناسب تحویل‌خلق‌الله بدهید؟ــ واز«تعبیر» که عبورمی کنی «ازپنجره» دعوتت می کند که :

چه غروب بی‌نفس تنگی!
مژده در غریو کلاغش نیست.
جغد هم‌گریخته، پروازی
در سکوت مردهٔ باغش نیست

که می‌بینی زبان دارد به استقلال شخصی نزدیك می‌شود، حرکت‌های کلامی، شخصیت پیدا می کنند، گرچه حصار هنوزحصار چارپاره‌است وهمین چارپارگی گاهی پای را چوبین می کند. وبعد می‌رسی به شعر بر «جاده های تهی» که می‌بینی گرچه به‌استحکام «تعبیر» و «از پنجره» نیست ولی جولان دارد ، سیلان دارد، گرچه کنترل فرم را ندارد، اما آزادی‌آزمایش وتجربه را بهتراز «تعبیر» و «ازپنجره» دارد وفرهنگ لغاتش قوی تراست ورنگینی برآن حاکم‌است، گرچه درآن سطری به قدرت«ای‌مست‌اهتزاز!تورابرگزیده‌ایم» ــ که از«به‌چنار»سروده‌شده به‌تقلید از «والری»، انتخاب کرده‌ام ــ دیده نمی شود. وبعد شعرهایی دیده‌می‌شوند که تمرین‌های بسیارخوبی دراوزان عروضی هستند واین

آزمایش‌ها در وزن، این شکستن‌ها و بستن‌ها وبعد آزادشدن‌ها هستند که شاعررابعدها به‌سوی تجربه‌های وزنی عالی سوق می‌دهند.«بیزار» و «شبگرد» و «شعر سنگ» و «سفر» و «نقشی از قهوه»، «بر ساحل»، «غرقاب»، «پایان» و چند شعر دیگر در مرکز این تجربه‌ها قرار دارند ولی تك‌تك و به‌نوبهٔ خود شعرهای خوبی نیستند . تجربه‌هایی هستند در وزن و قافیه، دربلند و کوتاه کردن مصرعها و در نتیجه بلند و کوتاه کردن احساس‌ها وعواطف واندیشه‌ها، ودر بعضی ازآنها شعف،شعفی لذت‌بخش هست، هم ازنظر محتوا وهم ازنظر کلام و شکل شعر، که یکی‌دومثال ازآن‌را می‌دهم‌تاببینید، وبعد می‌روم سر بهترین شعر کتاب ویا شاید یکی از بهترین اشعار کتاب:

پیغام‌های دورمن اما به‌اشتیاق،
چون برفراز روشن دریا گریختند،
دوشیزگان کف‌تن عریان خویش را
در بازوان تشنهٔ گرداب ریختند.

و یا:

باد ازکران دور،
از آب‌ها غبار برافشاند.
جنجال مرغ‌ها تن دریای رام را
در تاروپود مبهم صدها صدا کشاند

و این شعر «رفته» است که از نظر من بهترین شعر کتاب است که درآن صمیمیت هست و بازی‌های شیرین عاطفی وبازی‌های‌شیرین کلامی، و وزنی که با کلمات رنگ‌به‌رنگ می‌شود ودرست در مرکز

کتاب، ازمرکزیتی عاطفی برخورداراست، و استعاره‌ها زورکی‌نیستند وگرچه شکل ظاهری، همان چارپاره است اما شعر، هم نوعی سبکی و روانی دارد و هم نوعی سنگینی و استحکام. و اگر وزن‌را بـه روح تجربهٔ زندگی خود نزدیك کرده باشی واگر روحیهٔ زبان عاطفه‌را درك کرده‌باشی، ازش لذت می‌بری و این چارپاره با آن چارپارهٔ نادرپور کهمی‌گوید: «این‌ترك نیست به‌رخسارهٔ ما، آینه‌گفت/چین پیری‌است، توگفتی، که به‌پیشانی ماست/بغض او پرشد ودر چشم‌زلالش ترکید/ از غم تست شیاری‌که به‌پیشانی ماست»، درشمار ده دوازده چـارپارهٔ خوب معاصراست. دوچارپاره را نقل می‌کنم تا ببینید:

چشم‌های تو دریچه‌های دریا را،
ــ پلك چون باز زهم‌کنند ــ بگشایند.
سبزگون مزرع بیکرانه رؤیا را،
ــ صف مژگان چو بهم‌زنند ــ بزدایند.
• • • • • •
باز خواهم‌که سحر به‌بالشم ریزد،
کاکل‌کوچك توطلای‌آشفته
بوی خواب شب و عطر صبح بیداری
سرکند در دل ما سرود ناگفته

سطرهای بسیار خوب‌هم در شعر «به‌زبانی دیگر» دیده می‌شوند و دربخش «اتود»، وبقیه، هیچ، دیگر هیچ، و رؤیائی، کتابی بـاید چاپ می‌کرد در پنجاه الی هفتاد صفحه، در سال‌چهل، نه‌چندان بیش ونه چندان‌کم، و خواننده می‌تواند جنگی درست‌کند از ایـن‌کتاب، برای خود، ازشعرهایی که اسم بردم. اگر یکی دو شعر دیگر هم خود

پسندید، پسندیده است و بلامانع،تا برمحتویات آن جنگ بیفزاید.

و حالا ببینیم رؤیائی در کل این کتاب، درمدتی قریب به‌هشت سال چه کرده‌است؟ و موازین این دیدن؟ اول‌شکل‌ظاهری، بعد شکل ذهنی و بعد محتوا و بعد ارکستراسیون و هماهنگی این‌سه باهم در وجود یك‌قطعه یا قطعاتی‌از کتاب. درشکل‌ظاهری، رؤیایی تمام‌وزن‌ها و تمام فرم‌های‌مرسوم‌دهۀ گذشته‌راآزموده است. کلاسیك‌وقراردادی چون قصیده وغزل و دوبیتی، نیمه‌کلاسیك و قراردادی چون‌چارپاره، ونیمایی در اوزان ساده ومرکب، و گهگاه بدعت‌گونه‌های وزنی هم آورده. مثلاً درهمان «رفته» که ضرب وزن‌را داخل ترکیبات هجایی مخفی کرده، بدان رنگ وحال‌داده‌است، ولی هنوز رؤیایی‌تجربه‌های عالی‌درشکل ظاهری نکرده است بلکه تا حدودی درداخل‌چارچوب‌های مألوف و مأنوس کار کرده است. از نظر زبان رؤیائی با زمختی نابه‌هنجار شروع کرده، به‌سوی نوعی زبان خشن به‌هنجار آمده، از پراکندگی، زورکی بودن و تصنع شدید شروع کرده، به‌سوی تصنع خفیف حرکت کرده است، ولی این‌زبان، ظرفیت‌هایی‌دارد که رؤیائی باید آن‌را پر کند، ودر کتاب‌های بعدی پرهم می کند.

ازنظر شکل درونی، رؤیایی، ازپراکندگی، بی‌ربط بودن تصاویر،شروع کرده است. هرتصویر دریك بیت یا مصرع یا بند پایان می‌یافت، تا به‌تدریج رؤیائی به‌این نتیجه رسید که یك‌قطعه باید نوعی نظام درونی‌داشته باشد وتکیۀ این‌نظام درونی‌فقط می‌تواندبرهماهنگی وجاذبه‌های متقابل تصویرباشد. «تعبیر» و«رفته» نمونه‌های توفیق‌نسبی این نظام درونی هستند.

محتوای شعر رؤیائی را در این دوره، تجربه‌های اجتماعی، تجربه‌های فردی‌ـاجتماعی وتجربه‌های خصوصی عشقی ویاتجربه‌های فردی شهوانی تشکیل می‌دهند. سنگ، یکی‌از اشیایی است که‌رؤیایی همیشه در این‌دوره برآن تکیه می کند. جز در چند قطعه، شعر رؤیائی شعر سکون و ایستایی است. سنگ، سنگ، سنگ. و این شاید اثر محیط جغرافیایی‌اش باشد و حالتی از سکون و سنگی بودن بیابان. «تعبیر» نمونۀ کامل یك روحیۀ کدر، و «رفته» نمونۀکامل یك‌روحیۀ شاد وپرتحرك‌است. دراین کتاب، این‌دو، دوقطب مخالف رؤیائی‌راتشکیل می‌دهند. در دریائی‌ها، روحیۀ شاد رویائی به چشم می‌خورد و در «دلتنگی‌ها»، روحیۀ کدرش. این دومحتوای روحی درکجا به‌یك‌فلسفه عمومی بدل می‌شوند؟ شاید درآن‌سوی خیروشر روشنی وتیرگی.

هماهنگی‌را در«تعبیر»، در «ازپنجره» و در «رفته» می‌بینید و در «حسرت» و دوسه‌شعردیگر. این بعدهاست که رؤیایی می کوشدبه‌همه شعرهایش فرم بدهد وچه‌بسا که موفق‌هم می‌شود. [ناتمام]

(فردوسی، سال ۵۰)

وجود نسبت‌های شاعرانه

اگر با معیارهای بسیار درخشان ودرسطح عالی، بادرنظرگرفتن قدرت کلامی، دید تخیلی و دید آفرینشی، به‌معنای بسیار عالی کلمه، شعر سال پنجاه‌را به‌محك بزنیم به نتایجی خواهیم‌رسید که خودبه‌خود درخشان‌نیست؛ به‌نتایجی خواهیم رسید که به‌طور خلاصه به ذکر آنها می‌پردازم :

۱ـ کتاب بسیار عالی چاپ نشد، یعنی دیوان شعری که مـا را بلافاصله به‌سوی مقایسه با بهترین دیوان‌های شعر معاصر هدایت کند و حسی ازقیاس و سنجش و نتیجه‌گیری سودمند درماایجادکند،چاپ نشد. درسال پنجاه، هیچ کتاب شعری با«شعرمن» نیما، «ازاین‌اوستا»ی امید، «باغ آینهٔ» شاملو،«تولدی‌دیگر»فروغ فرخزاد، و«سرمهٔخورشید» «نادرپور» قابل مقایسه نبود. این کتاب‌ها به‌اضافـهٔ چند کتاب دیگر، بهترین کتاب‌های شعر معاصر ما هستند و در شرایط حاضر، هـر اثر خوبی که درآید، با این چند کتاب سنجیده خـواهد شد. در شرایط حاضر، این چندکتاب، و البته بهترین شعرهـای آنها ، محك و ملاك سنجش شعر امـروز خـواهند بود. ایـن کتاب‌ها شخصیت دارند، چرا که:

اولاً شعری که دراین کتاب‌ها آمده، آن نسبت خاصی است که شاعر باهستی انسان برروی زمین پیدا کرده، به‌این معنا که شاعران‌این کتاب‌های شعر، برحسب کیفیت حساسیت خاص خود در برابر کل هستی،شعرشان‌را بدل‌به‌نسبت خاصی کرده‌اند که‌باهستی پیدا کرده‌اند. شعری، شعر واقعی است که از هستی لبالب باشد. مولوی و حافظ، نمونه‌های بسیار درخشان شاعرانی هستند که شعرشان از هستی لبالب است. در شعر حافظ، شاعر به‌طرف هستی پرتاب می‌شود، آن‌را در خودوخودرا در آن غرق می‌کند وبعد متشکل‌ترین ومرتب‌ترین‌منظومهٔ کلامی از داخل این مستغرق شدن متقابل به‌وجود می‌آید. مولوی، هستی را خرد می‌کند، خودرا بر روی آن می‌اندازد، آن‌را در خود مستحیل می‌کند و در آن‌سوی این هستی، با آن نسبتی از غلبه، یك نسبت غالب ومغلوب، پیدا می‌کند. هیچکدام ازشاعران معاصر، به‌پای مولوی و حافظ نمی‌رسند. رابطهٔ شاعران خوب معاصر با هستی، یك رابطهٔ صددرصد نیست، رابطه‌ای است پوشیده و پوشاننده، و به‌همین دلیل، نسبتی که بین شاعران‌خوب معاصر و هستی پیدا می‌شود، نسبتی است ناقص. این نسبت ناقص در نیما، اخوان، نادرپور و فروغ و چندتن‌دیگر هست ولی دربسیاری دیگر نیست.

ثانیاً کلامی که درشعر این کتاب‌ها آمده، آن‌نسبت خاصی‌است که شاعران‌این شعرهاباهستی زبان پیدا کرده‌اند.یعني شعراین شاعران، نسبتی است خاص که موضع و وضع زبانی آنان باموضع و وضع زبان به‌طورکلی، پیدا کرده‌است.سبك، یعنی نسبتی که یك‌زبان‌خاص، باکل زبان پیدا می‌کند. نیما سبك خاصی دارد به دلیل اینکه زبانش

باکل زبان فارسی نسبت خاصی پیدا کرده. این در مورد اخوان هم صادق است، در مورد نادرپور و فرخزاد هم صادق است، در مورد فوج‌وموجی ازشاعران بعدازاینان‌هم صادق‌است ولی درمورد بسیاری ازشاعران معاصر صادق نیست.

ثالثاً، نسبتی که یك شاعر با هستی ونسبتی که او با هستی زبان پیدا کرده، کلاً خرد وکلانی آن شاعر، واصل وبدل بودن اورا، نشان می‌دهد. نسبت زبان باید قابل‌تطبیق با نسبت هستی باشد. شاعر سالم متعادل، شاعری نیست که ازنظر اخلاقی آدم شسته و رفته و تر و تمیز و درستی باشد ویا ازنظر روانی به هیچ‌کدام از بیماری‌های گذشته و حال وشناخته‌شدهٔ روانشناسی جدید مبتلا نشده باشد.

شاعر سالم متعادل شاعری است که‌بین‌نسبتش بازبان ونسبتش با هستی، تعادلی سالم برقرار شده باشد. نسبتی که حافظ با زبان دارد به‌نسبتی که مولوی با هستی دارد قابل‌تطبیق نیست، وعکس آن هم صادق نیست. روح مولوی، آن نسبت از زبان را می‌خواهد که شعر مولوی نشان‌می‌دهد وروح حافظ نسبت دیگری را، که شعرحافظ خود نمونهٔ آن‌است. در نیما، اخوان، شاملو، فروغ فرخزاد و نادرپور،این تعادل سالم، تا حدودی ، به‌چشم می‌خورد . اینان و چند تن دیگر از شاعران معاصر، یك فرق اساسی با مولوی و حافظ دارند و آن‌این که حافظ و مولوی بزرگ هستند واینان اگر بزرگ هم باشند، به‌اندازهٔ آنان بزرگ نیستند، ولی آن‌دو نسبت، وهماهنگی آن‌دو نسبت،دراینان ولوناقص، و در سطحی پایین‌تر، وجود دارد . ولی در میان کتابهای شعری که درسال پنجاه چاپ‌شد،با این‌معیار،من شاعربزرگ ندیدم...

هرسوی راه راه راه

وکتاب دیگری که گاهی ساختمان هم دارد ولی بیشتر اتمسفر دارد و اتمسفری بسیار شکنجه‌دیده و اندوهگین هم دارد، «هر سوی راه راه راه» است از اسماعیل شاهرودی (آینده) که خداوند تا آینده نگهش دارد. در این کتاب، شاعر کلمات را اول نابود می‌کند، پخش وپلا می‌کند ، مغزی شکنجه‌دیده و رنج کشیده ، به‌جان کلمات تشنه می‌شود وبعد انگار این‌مغز متأسف می‌شود که چنین رفتاری باکلمات کرده است ، می‌خواهد آنها را یك‌جا جمع کند ولی پس از آن‌که کلمات به‌یك‌جا جمع شدند، این مسأله پیش می‌آید که‌آیا کلمات و ترکیب کلمات به‌راستی ازآن شکنجه و تحمیلات مربوط به‌آن، جان سالمی بدر برده‌اند یا خیر؟ به‌ندرت کلمات سالم هستند. شعر آینده، آتمسفر شکنجه دارد، وسواس کلامی گاهی به‌اوج می‌رسد ولی‌آن اتمسفر شکنجه نمی‌گذارد.

کتابهای خوئی

و بعد کتاب‌های خوئی هستند که از چهل‌ونه تا پنجاه برابر رؤیت ما به تماشا نشانده شده‌اند وگر چه بررسی جدی و دقیق مرا می‌طلبند و من این بررسی را از این شعرها خواهم کرد، لیکن چه مانعی دارد، حالا ونقداً، بگویم که: خوئی دارداخوان‌را از یاد می‌برد. این به جای خود موهبتی است، چراکه من هرگز برای شعر اخوان آیندهٔ قابل ملاحظه‌ای پیش‌بینی نکرده‌ام، ولی بعداز آن‌که اخوان را ازیاد برد به‌جایش چه می‌گذارد؟ درحال‌حاضر چنین به‌نظر می‌رسد که

خوئی مستی درکلمات‌را به‌جای هستی کلمات اخوان می‌گذارد، ولی گرچه مستی به‌آدم جرأت می‌دهد و گهگاه هم خوئی از مستی استفاده می‌کند و خیلی‌هم دست به‌نقد جرأت می‌کند، ولی آیا شعر زاییدهٔ مستی است؟ نباید شوریدگی را با مستی اشتباه بکنیم. خوئی ذاتاً شوریده است، ولی شعرش فقط از می مستی خود را به‌عاریه می‌گیرد و آن‌وقت، قدری ازایدئولوژی ، قدری از فلسفه، قدری از بدمستی، براین مستی افزوده می‌شود، و آن تکرارهای طولانی،آن به‌دور خود چرخیدن‌های به‌ظاهر هذیانی، ولی درباطن فقط مستانه، دربرابرانسان رژه می‌رود. خوئی از شعر، شعور را می‌گیرد و متأسفانه دنیای درونی شعورباطن‌را جانشین آن نمی‌کند. شوریدگی اگر درشعر نباشد شعر پشیزی نمی‌ارزد.

خداوند این شوریدگی ذاتی را برای خوئی نگه دارد ولی ای‌کاش آن شوریدگی ذاتی بدل‌به‌شعر شود، نه‌آن مستی‌عاریتی.

زوبینی بر قلب پائیز

از «فصلی‌برای‌تو» تا «زوبینی برقلب‌پائیز»، مجابی‌راهی‌طولانی را پشت‌سر گذاشته، به‌سوی شکل آمده، به‌نوعی شکل رسیده است و زبان دارد به‌سوی یکدستی حرکت می‌کند و امیدوارم که سر از یك‌نواختی درنیاورد. مجابی به‌شناخت وزنی دست یافته، شعررا ساده نگرفته است ومن فقط ازیك‌چیز در این‌شعر ــ که باز بیشتر از نظرمن شعر اتمسفر است ــ می‌ترسم وآن رنگ کدر و گاهی حتی نوعی بیرنگی‌کدر است که برشعر حاکم است. مجابی ناگهان نمی‌شکفد، ناگهان شعررا درآن‌سوی خود شعر، ظهور نمی‌دهد، شعر مجابی،آن

هیجان ناگهانی‌را، که‌گاهی همه چیزرا درحادثه وسانحه غرق‌می کند، کم‌دارد؛ کلمات حرکت می کنند، به‌یکدیگر می‌پیوندند، حتی‌روحیهٔ خاصی پیدا می کنند، ولی عاشق هم نمی‌شوند ، باهم ناگهانی به‌رقص شاعرانه آغاز نمی کنند،دور یکدیگر نمی‌چرخند،شکل‌درونی پیدا نمی کنند وفکر می کنم که دیگر وقت آن‌رسیده که مجابی‌استقلال کامل‌خودرا به‌دست آورد وگویا این استقلال به‌دست آوردن، احتیاج به‌یك شورش درونی خواهد داشت.

روحیه‌های شاعرانه

و دیگر اینکه من روحیه‌های شاعرانهٔ بسیار سخاوتمند در کار تنی چند از اشخاصی که درسال پنجاه، برای اولین، دومین ویا حتی سومین‌بار کتاب چاپ کردند، می‌بینم.به‌نظرم در «صخره‌های سکوت» «اورنگ خضرائی»، «فصل غلیظ گیسو»ی‌شاهرخ‌تاش، «حنجرهٔ زخمی تغزل» منزوی، در «جشنوارهٔ‌آن سوی پل» لیلا کسری، این روحیه‌ها هست. در«آن سوی چشم‌انداز»، دفترشعرکاظم سادات اشکوری که نگاه می کنم، ازسطرهایی‌چون: «کنار پنجره درگوش باد می‌خواند/ درخت سبزقبا» ، بسیار خوشم‌می‌آید. «حکایتی است، دریغ، آب‌آسیا خون‌است» ازاورنگ خضرائی مثل همان سطر شعر اشکوری لبالب از شعر خوب است . «پائیز و هم نسیان بود/طرحی به‌رنگ شام غریبان بود»، ازلیلا کسری، راه دارد به‌طرف‌شعر خوب ساختمان‌دار، وپرچمی که منزوی بنام عشق برمی‌افرازد وزبانی که‌گاهی فقط فاصلهٔ ناچیزی بااستحکام واقعی‌دارد، امیدوارکننده است.

و این را هم بگویم در پایان این مقولهٔ نسبتاً طولانی که شعر خوب، درآن سطح نسبت‌های متعالی که برشمردمشان، بسیارکم خواندم، شعری از نادرپور بود درسخن که عالی بود، شعری‌ازرؤیائی که بسیار خوب بود و یکی دو شعر دیگر، از یکی دوتن دیگر که مرا نه‌فقط قانع کرد، بلکه مالامال از امید برای آیندهٔ شعر فارسی کرد. والسلام.

(اطلاعات،اسفند ۵۰)

از صبا تا نیما

چندروز مانده به‌پایان‌سال پنجاه، کتاب «از صبا تا نیما»، نوشتهٔ آقای یحیی آرین‌پور، کـه در دوجلد، توسط شرکت‌سهامی کتاب‌های جیبی، اما نه به‌قطع جیبی، منتشر شده است، به‌دستم‌رسید.

یك‌نکته در همه‌جای کتاب به‌چشم می‌خورد و آن اینکه کتاب آقای آرین‌پور، ظلم‌رامی کوبد ودرپشت سرظلم، عامل ظلم‌رامحکوم می کند، فقر و افلاس‌و استعمار را نشان می‌دهد و عامل‌فقر و افلاس و استعمار را محکوم می کند، سستی‌وفترت‌را برملامی کند وبه‌ستایش نیرو و قدرت انسانی، و شکفتگی خلاقه برمی‌خیزد، چهرهٔ شهیدان در خاك غلتیدهٔ دوران مشروطیت را در هاله‌ای به‌راستی انسانی می‌نشاند، و دروغ و ریا و چهره‌های وقیح عمال دروغ و ریا را افشا می کند. این کتاب به‌راستی یـك‌حادثهٔ ادبی است، چرا کـه آقای آرین‌پور، رکورد تمام مـورخان ادبی‌را، از نظر ارائه و سنجش مطالب و دادن زمینهٔ اجتماعی به‌عنوان زیربنای فرهنگ دوران مشروطیت ، می‌شکند و با تسلطی که به‌زبان فارسی، ترکی، عربی، روسی و انگلیسی دارد،

دست به‌مقایسه‌هایی می‌زند که تاکنون هیچ‌کدام از محققان ادبی و اجتماعی دوران مشروطیت نزده‌اند. در جایی که با ملایمت و ادب تمام به‌سرقت‌های ادبی نسیم شمال از «صابر» اشاره می‌کند ویا ازاثر مستقیم و غیرمستقیم روزنامهٔ ملانصرالدین بر «دهخدا» و یا از اثر رثائیهٔ «اکرم‌بیك» برمرثیهٔ‌دهخدا درمرگ صوراسرافیل صحبت می‌کند، کارآقای آرین‌پور تاحدیك منتقدمقایسه‌ای خوب، پیش می‌رود. ولی ازآنجاکه این قبیل بررسی‌ها درکتاب دوجلدی آقای آرین‌پور بسیارکم است، می‌توان کار آقای آرین‌پور را اساساً در همان حوزهٔ تاریخ ادبی دانست، مخصوصاً اگربه‌این‌نکته‌هم توجه داشته باشیم که تعریف‌هایی که گاهی آقای آرین‌پور، از شکل‌های مختلف ادبی می‌دهد، بسیار ناقص ودرحد یك کلی‌بافی ساده است. مثلاً تعریفی که که او ازطنز می‌دهد، بسیار غیرفنی‌است وبیشتر تکیه بر محتوای کار دارد تا شکل، واصولاً آقای آرین‌پور، هیچ‌گونه درگیری جدی با شکل‌های مختلف ادبی، خواه شکل‌های ظاهری مثل،وزن عمومی یك‌شعر، وخواه شکل درونی، مثل هماهنگی تصویری یك شعر، پیدا نمی‌کند وشاید دلیل پرداختنش، انحصاراً به‌دورهٔ اولیهٔ شاعری نیما ـ که‌دوره‌ای‌به‌نسبت‌خودنیما،محافظه‌کارانه‌است ـ این‌باشد که‌ادراك‌جدی فرق بین‌قدیم و جدید، احتیاج به‌بررسی فرم درونی شکل‌های کهن و شکل‌های جدید دارد، وآقای آرین‌پور، گرچه دم به‌تله نمی‌دهد که فرق بین شکل‌های کهن و شکل‌های جدید را نمی‌فهمد،ولی تعاریف دقیق و جامع از شکل‌های مختلف‌هم بدست نمی‌دهد تا ثابت‌کند که وجوه افتراق بین کهنه ونورا می‌فهمد. و شاید اگر قرار براین باشد

این کتاب جلد سومی‌هم داشته باشدکه درآن شعر نیما به‌طور جدی حلاجی شود و بعد سیر تحولی شعر بعداز نیما بررسی گردد، دیگر نمی‌توان انتظار داشت که نویسندهٔ این جلد سوم‌آقای آرین‌پورباشد، چراکه با نیما، و بعداز شعر او، شکل ومحتوای هنری بصورت‌جدی درمطبوعات وکتاب‌های مختلف مطرح گردیده است، وگرچه ممکن است آقای آرین‌پور از این بحث‌ها غافل‌نمانده باشد، ولی‌درکتابش خودرا غافل از این بحث‌هانشان می‌دهد، وشاید این غفلت به‌این‌علت باشدکه آقای‌آرین‌پور، متجدد، به معنای امروزین‌کلمه نیست، گرچه می‌توان اورامتجدد به‌معنای‌پیش‌ازجنگ دوم جهانی، والبته درحوزه و حومهٔ خاص تاریخی ایران و ترکیه وآذربایجان شوروی بشمارآورد. وشاید عیب بزرگ دیگر آقای آرین‌پور دراین باشدکه جهان خارج ازاین سه‌حوزهٔ تاریخی‌را بسیارکم می‌شناسد و به‌همین دلیل، یك دید عمومی جهانی پیرامون ادبیات ندارد.

سؤال‌هایی هست‌که پس از خواندن «از صبا تا نیما» به ذهن می‌رسد : مشروطیت چه نوع سلسله مراتب طبقاتی به وجود آورده که یك‌طبقه، در شهرها، حائزاکثریت شد وکدام طبقه، ادبیات‌دوران مشروطیت را به‌وجود آورد و غربزدگی، هم از نوع حکومتی و دولتی‌اش، وهم‌ازنوع روشنفکری وادبی‌اش، بامردم این‌خطه چه‌کرد؟ هستی فرد و اجتماع ایرانی دردوران مشروطیت از چه‌مقوله‌ای‌است؟ چه‌مقدار از این مقولهٔ هستی درشعر ونثر ظهورکرد وچه مقدار مخفی ومستتر ماند؟ آقای آرین‌پور این سؤال‌هارا بی‌جواب گذاشته‌است؛ و شاید به‌دلیل نداشتن‌آن‌دید عمومی‌جهانی است‌که نثرآقای‌آرین‌پور

هم، نثر درجه‌یك انتقادی، توصیفی و یااجتماعی ازآب درنیامده‌است و در حوزهٔ محدود وقایع‌نگاری ادبی محصور مانده است. آقای آرین‌پور، حادثه‌ها را می‌دهد، به‌اضافهٔ مقداری تفسیر ساده، و بعد به دنبال گره‌های ارتباطی می‌گردد تا حادثه‌ها را به یکدیگر ارتباط دهد. نثر آقای آرین‌پور، نثر خبری است، البته به‌این معنا که از حوادث ادبی خبر می‌دهد، گرچه گاهی در بعضی موارد بسیار ناچیز، به‌نثر وآهنگ نثرکسروی گرایش پیدا می‌کند، ولی کلاً نثری است بی‌آهنگ. آقای آرین‌پوردارای‌اندوختهٔ لغوی‌قوی است وخوشبختانه ازآن برای توضیح وتفسیرعقاید خود به‌خوبی استفاده می‌کند. نثرش، باوجود فراوانی لغتش ساده است، و هیچ‌گونه تعقید و پیچیدگی در آن به‌چشم نمی‌خورد. گرچه این‌نثر فاقد سبك و البته فاقد ریتم ادبی است.

گفتیم که آقای آرین‌پور مورخ ادبی است ونه منتقد. حوصله‌و شکیبایی آقای آرین‌پور در جمع‌آوری مطالب و نتیجه‌گیری ازآنها برای من ستایش‌انگیز است، ولی منتقد ادبی یك اثر ادبی‌را ازبیرون می‌شکافد ودر اعماق آن رخنه می‌کند. یك اثر ادبی حکم اتم را دارد ومنتقد حکم اتم‌شکاف را. یك‌منتقد اثرادبی‌را، که یك کل کامل ممکن است بشمار آید، به‌اجزای‌متشکلهٔ آن تجزیه می‌کند و آن‌وقت این اجزاء، معانی اجتماعی، تاریخی، سیاسی و یا فلسفی و هنری پیدا می‌کنند. البته منتقد وظایف دیگری هم دارد، ازقبیل تفسیر یك اثر هنری، بررسی نحوهٔ آفرینش آثار هنری، بررسی سیر تحولی اشکال مختلف هنری؛ ولی وظیفهٔ ادبی او شکافتن یك اثر از خارج به سوی

درون و رخنه درهستی واقعی یك اثر هنری است، البته اجزای‌این اثر همین‌که تبدیل به‌مواد خام زندگی شدند بدل به‌مظاهر زندگی‌سیاسی، اجتماعی، تاریخی وفلسفی وفردی هنرمند و یا افراد اجتماع‌می‌گردند، ولی مهم‌این‌است‌که آن‌رخنه و رسوخ‌دربطون‌هستی اثرهنری‌صورت گیرد. آقای‌آرین‌پور کمتر به این‌مقوله می‌پردازد، واگرگهگاه هم‌بدان پرداخته باشد، کمتر ازعهدهٔ این مهم برمی‌آید.

ولی «از صبا تا نیما»، اگر مهم‌ترین‌تاریخ ادبی این چند سال اخیرهم نباشد، دست‌کم مهم‌ترین‌کتابی است‌که در سال پنجاه منتشر شده‌است. در این کتاب مسیر ادبیات فارسی از دورهٔ بازگشت ادبی تا دوران‌خلاقیت واقعی‌شعر- یعنی زمانی‌که «افسانه»ی نیما چاپ شد- بدقت و وسواس تمام بررسی‌شده است. زمینه‌های ادبی‌بدقت‌انتخاب شده، و ترسیم چهره‌ها نسبتاً دقیق صورت گرفته است. مورخان‌ادبی ما، عموماً این دوره‌را نادیده می‌گرفتند. درصورتی‌که اگر نثر ما، اکنون از سادگی و از حیثیت هنری برخوردار شده است، علتش این است‌که درکورهٔ تحولات مشروطه پخته شده‌است و اگر شعر نیما به‌عنوان اصیل‌ترین شعر بعد ازدوران مشروطیت، عرض‌اندام می‌کند، علتش کوشش‌هایی است‌که در حول و حوش مشروطیت در راه ساده‌کردن زبان شاعر و مربوط‌کردن‌آن به‌متن‌زندگی اجتماعی‌بوسیلهٔ گروه عظیمی از شاعران که در رأس آنان بدون شك دهخدا و ایرج قرار دارند، به‌عمل‌آمده است. من تردیدی ندارم‌که‌کتاب «از صبا تا نیما»ی آقای آرین‌پور، که شامل حواشی دقیق، ضمائم بسیاربا‌ارزش، وگهگاه حاوی‌معانی لغات مشکل، معانی‌آیات قرآن واحادیث‌مذهبی

و معانی کلمات ترکی وروسی است، تا سال‌ها، کتابی بی‌نظیرخواهد ماند و سودی که محققان از این کتاب خواهند برد نام آقای آرین‌پور را درکنار بزرگترین تذکره‌پردازان و مورخـان ادبی ایـران، مخلد خواهدگردانید. با درود به همت والای آقای آرین‌پور این یادداشت را به پایان می‌برم تا در فرصتی بهتر به بررسی جـزء به جـزءِ کتاب بپردازم.

(اطلاعات، فروردین ۵۱)

دیداری شتابناك باهستی و شعر

۱ــ شعر«تمیمی» مرا راضی‌نمی‌کند. پس ازبیست‌سال،«تمیمی» باید توانسته باشد بالاخره به‌شکل خاصی از زبان شاعـرانه، به‌شکل خاصی ازشعر، به‌طرز برخوردی‌خاص باجهان، دست‌بیابد.

دربعضی موارد،شعر «تمیمی» تاسطح‌کار یك جوان‌مبتدی پایین می‌آیدو«تمیمی» جز درمواردنادر به‌توقع‌ما ازشعروهنر وهستی‌جواب مثبتی نمی‌دهد.

علاوه براین «تمیمی» در هیچ‌جای شعرش، آن جنون درونـی شاعرانه راکه لازمهٔ هر شعر خوبی است، درکالبد شعر نمی‌دمد. انگار دردی عمیق، شوری عمیق، عصیانی شخصی، اجتماعی یامابعدالطبیعی در روح شاعر شکوفه نزده است، وشاید به‌همین دلیل باشدکه درهیچ جای‌کتاب «دیدار»، هیجان، هیجانی به‌معنای واقعی کلمه، نمی‌بینیم. کلمات گاهی به تنبلی، و به‌آهستگی، و حتی گاهی به زور ، حرکت می‌کنند، گاهی حتی حرکت‌هم نمی‌کنند، فقط روی صفحه می‌مانند، بیخ‌ریش مصرع؛ ومصرع به‌مصرع دیگر، به زور پیوند می‌خـورد و

گاهی حتی پیوند هم نمی‌خورد، بلکه تنها مصرع بدنبال مصرع دیگر آورده می‌شود، و کلمات تنبل، ضعیف، بی‌تحرك، و بی‌روح، نه از معصومیتی برخوردارهستند و نه از عصیانی، نه ازتحرك خردکننده‌ای و نه از برخورد تکان‌دهنده‌ای . نه شاعر دچار اعجاب شده است ونه شعرش ایجاد اعجاب می کند.

یکی دوشعر از «سرزمین پاك» و «خسته از بی‌رنگی تکرار» ناب و پاك وپررنگ بودند، ولی «دیدار» کلاً، جز درموارد بسیار نادر و در حضور چندسطر ومصرع وبند، عاری از حرکت پرشور شاعرانه است. کلمات به یکدیگر عشق نمی‌ورزند، رابطه‌ای عمیق در کلمات وجود ندارد، شاعر هیچ نسبتی با هستی بزرگ، یعنی‌هستی خویش‌در جهان، وهیچ نسبتی با هستی خویش در این زمانهٔ پرشور و پرغوغا و مصیبت‌بار، پیدا نمی کند،ومعلوم‌نیست درکجاایستاده است. سطرهایی چون: زن جاودانه زیست/و انسان/در حشمت بلوغ/یك قطره شد،و طرح تولدی/بر جاده ریخت/ مرد عاشقانه مرد» ، از دور که نگاه می کنید فکر می کنید که شعرهستند، ولی‌نزدیك‌ترکه می‌رویدمی‌بینید که زن، انسان، مرد با هیچ پلی از شیفتگی و هیجان تفکر عمیق‌دربارهٔ درك هستی، به‌یکدیگر وبه‌بقیهٔ کلمات شعرپیوند نمی‌خورند. «تمیمی» شعرش را برسرحال نمی‌آورد، رخوت و فترت و تنبلی‌را در تاروپود آن به‌ارث می‌گذارد و به‌طرف سطرهای متلاشی و بی‌شکل دیگر حرکت می کند.

۲ـ شعر « تمیمی » زیبا نیست: « در استخوان جمجمهٔ دوست/ شمعی نشاندم/فانوس شب ـ درخش/وتسلیت یار رفته را، بر زندگان

خاك سرودم.» این‌سطرها درما هیچگونه احساسی‌ازتسلی وتسکین‌ایجاد نمی‌کنند . یعنی این سطرها وجودی منثور دارند ، معنایی را ـ با هر زبانی ـ می‌رسانند ، ولی بعد باید فراموش بشوند وبرای همیشه هم فراموش بشوند. درحالی که شعر خوب باید آن‌چنان‌کششی داشته باشدکه چندین‌بار، و دست‌کم چندین سال، خوانده شود و بالاخره به‌صورت‌بخشی ازهستی‌انسان وهستی حافظه بشود وبخشی ازفرهنگ پایدار انسان باقی بماند.

ضعف تألیف‌هایی آن چنان شدید برشعر «تمیمی» حاکم است که انگار شاعر هرگز شیفتگی جدی به‌شعر کهن فارسی نشان نداده است. منظورم البته این نیست‌که تمیمی غزل وقصیده بگوید ـ گرچه مانعی نداشت‌که به‌تفنن و برای روان شدن دستش و وزن و آهنگ ایرانی پیدا کردن شعرش، دست به‌چنین‌کاری هم بزند ـ بلکه غرضم این است‌که‌شعرشاعر، سیلان‌کامل فارسی داشته‌باشد، طوری‌که‌زبانش در کنار زبان شعر کهن، از آبرو و حیثیتی نسبی برخوردار گردد. می‌گوید : « در روزگار یأس رسولان بی‌کتاب/آیا کدام آیهٔ منزل/ با توسروده پوچ.» صرفنظر ازاین‌که این سطرها شعر نیستند ـ چراکه هیچ فکر مستقیم فلسفی، بدون ارائهٔ تصویری عمیق از هستی انسان، شعر نمی‌تواند باشد ـ بلکه از نظر فارسی‌هم در ابتدایی‌ترین‌صورت زبانی هستند. این «با تو سروده پوچ» را حتی درشعرشاعران‌درجه پنج کهن‌هم‌نمی‌بینید، چه‌رسد به‌شاعران خوب معاصر، که اصولاً وسواس کلامی‌را به‌عالی‌ترین اوجش رسانده‌اند وگهگاه چیزهایی ارائه می‌دهند که به‌راستی دراوج زیبایی است. شعر کوتاهی ازنادرپور را نقل

موقعی که «تمیمی»می‌گوید: «ومیله‌های کدامین شریعت‌موعود/ اندیشهٔ بلند تـرا می‌کشد به‌بند/اینجا کبوتـران یکشنبهٔ دعـا/اینجا کبوتران قدیس پاپ‌ها/بر شاخسار دست یهودا/پرواز جوجه‌هـا را آغازمی‌کنند»، آیا به‌راستی وقوف کامل به‌امکانات وزن، زبان‌وبیان‌شعر فارسی نشان می‌دهد؟

آخراین « ومیله‌های کدامین شریعت موعود» چه‌تناسبی با وزن بقیهٔ شعر دارد؟ وچرا باید وضع ما ایرانی‌ها به‌وسیلهٔ کبوتران یکشنبهٔ دعا، کبوتران قدیس پاپ‌ها و یهودا نشان داده شود؟ مگر مـا کمبود شیء وتصویر و کفتروحالت قدیسی داریم که ازبیرون واز دنیای‌غرب اینها را وارد کنیم؟

« تمیمی » بجا و بیجا از اسامی خارجی استفاده کـرده است ؛ «دالائی‌لاما»، « اوایکس » ، «لوترکینگ »، «چین‌چیلا»، «نئاندرتال»، «آرخانگل»، «شایلاك»، «ملویل»، «جتسیمان»، «لیبریوم»، «گیل‌گمیش»، «دن‌کیشوت»، «آشیل»، سمبول‌های اساسی «تمیمی»راتشکیل‌می‌دهند. بکاربردن اینها دلیل فضل‌نیست ، بلکه دلیل ضعف ادراك شاعرانه است و اگر شاعر حتی خیلی صمیمانه هم از اینها استفاده کـرده باشد ، بازهم‌دلیلش‌احساساتی شدن خسران‌بارش دربارهٔ‌اسامی واشیای‌خارجی است.

۳ـتمیمی گهگاه کوشیده است ادای«یدالله رؤیائی»را در آورد. «رؤیائی» درکتاب «ازدوستت دارم» تجربه‌هایی کرده بود که خود نیز بعدها دنبالش‌را نگرفت.

می‌کنم تا ببینید غرضم از اوج‌زیبایی چیست.

از آسمان آبی چتری نساختم
تا در شب زمین
از ازدحام باران، بیرون‌کشد مرا

سهمی‌که از تولد بردم، برهنگی‌ست
روحم همیشه چون تن کودك برهنه است
وین مرده‌ریگ عشق
مجنون‌صفت به‌خلوت هامون کشد مرا

از بیم نیستی سخن آغاز می‌کنم
کاهم‌که در برابر آتش نشسته‌ام
خاکم‌که گردباد به‌گردون کشدمرا

ای رهروی‌که سر به‌گریبان کشیده‌ای
ای رهرو غریب،
فریاد من برنده‌تر از نیزه در هواست
هشدار تا ز پردهٔ گوش تو نگذرد
بگذار تا بیفتد و در خون‌کشد مرا

چنین شعری تلفیقی بسیار زیبا ازامکانات گذشتهٔ زمان باامکانات کنونی بیان‌شاعرانه است. این قافیه‌های‌پررنگ، این طبیعت پرشور و حال زبان و این صمیمیت اساسی که ریشهٔ اولیهٔ هر نوع کوشش در راه‌کشف هستی برروی‌زمین است، شعررا تا آیندهٔ دور دست زبـان فارسی پیش می‌برند و درعین‌حال چنین شعری، در کنار شعرگذشته، آبرو و اعتبار دارد و دوران معاصررا روسپید می‌کند.

مثلاً «رؤیائی» یك عبارت‌را به‌جای مفعول ویا صفت یك جمله یا کلمه طوری بکار می‌برد که در خود آن‌عبارت فاعل ومفعول دیگری هم ممکن‌است وجود داشته باشد: «من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست»، «من دوست دارم ازتو بگویم را»، که در دوسطراول «چشم توزیباست»، صفت ویا اضافهٔ «سفرسیاه» است ودرسطر دیگر «از تو بگویم‌را» مفعول دوست‌داشتن. این‌نوع برخورد با زبان از نظرمن بلامانع است.

در شعر انگلیسی نیز «هاپکینز»، شاعر بزرگ قرن نوزدهم، که از بنیانگذاران شعر جدید غرب بشمار می‌رود از این تجربه‌ها کرده است، ولی «تمیمی» درست‌قدم‌درجای پای «رؤیائی» می‌گذارد وعبارات را به‌صورت بالابه‌کارمی‌گیرد. این تقلید بیهوده است. چراکه ازحدیك ادای‌ناشیانه تجاوز نمی‌کند.

ولی تقلید از «رؤیائی» در جاهای دیگر هم دیده می‌شود: «ای ارتفاع سبزی/ای منطق وسیع ریاضی/با حشمت بلیغ اعداد/تفسیر کن مرا/تفسیر کن مرا /جان مرا/جانی که درشکوه دگردیسی/ قشر سیاه‌گونهٔ تنگش‌را/به دریای بعدی دور افکند». این سطرها یادآور تمام شعرهای «دریائی» و «دلتنگی‌ها» و «از دوستت‌دارم» هستند و آیا یك‌شاعر پس‌از بیست‌سال‌شعرگفتن حق‌دارد که این‌همه درتنگنای‌تقلید از دیگران گیر کند؟

من افسوس می‌خورم که «تمیمی» سطرهایی از نوع: «من هنوز نه چندان مغرورم که لنگر برنگیرم و دراین تیرگی بمیرم» ویا: «در

پشت در/از ره‌رسیده‌ایست که فریاد می‌کشد/»، و یا «رودبلند بانگ شغالان/ با تاك‌ها بزمزمه برخاست.» بسیار کم دارد. چرا باید از شعر یك‌شاعر پس‌از بیست‌سال فقط چندسطر عالی در ذهن خواننده جای بگیرد؟ چرا؟

(اطلاعات، ۵۱)

هستهٔ شعر وادبیات، وپوستهٔ روزنامه‌ها

باوجود این که‌نویسندهٔ ادبیات، وروزنامه‌نگار، هردواز کلمات یك‌زبان استفاده می کنند، ولی نویسندهٔ ادبیات کلمات را به‌صورتی بکار می‌برد که درآن یك‌نظام متشکل از کلمات بر روی صفحات بنا می‌شود، درحالی که روزنامه‌نگار، کلمات را بکار می‌برد تا به‌وسیلهٔ آنها ایجاد ارتباط کند وهمین که علت اصلی ایجاد ارتباط، یعنی ابلاغ واقعیت یك خبر، ازمیان رفت، دیگر دلیلی برای به‌جای ماندن کلمات آن‌خبر نمی‌ماند. یعنی کلمات یك‌خبر، باید به‌دور ریخته‌شود.

کلمات یك‌خبر پس از ایجاد ارتباط با خوانندهٔ خبر، باید از بین برود، وازبین می‌رود. ولی در ادبیات چنین نیست. پس‌از خواندن «جنایت ومکافات» داستایوسکی، پس‌از خواندن «بوف کور» هدایت، پس‌از خواندن شعر حافظ، دیگر این آثار را دور نمی‌اندازیم ، آنها رانگه می‌داریم، تادوباره بدانها مراجعه کنیم. دوباره درجریان‌حوادث، تصاویر واحساس‌های آنها قرار بگیریم.

نظامی که ازطریق کلمات دریك قصه یایك‌شعر ساخته می‌شود، برای سال‌ها و قرن‌ها، کلمات‌را ازگزند زمان حفظ می‌کند، در حالی که کلمات یك‌خبر، حتی هیجان‌انگیزترین خبرها،پس‌از آنکه‌خوانده شد، به‌فراموشی سپرده می‌شود؛ حادثه در ذهـن می‌ماند، ولـی فردا روزنامه‌نگار، خبری‌هیجان‌انگیزتر پیدا می‌کند وباایجادهیجان،صادق یاکاذب، کلمات خبر قبلی‌را عملاً بی‌مصرف اعلام می‌کند.

درحالی که«جنایت ومکافات» «داستایوسکی»،«مردم‌فقیر» همین نویسنده راکهنه نمی‌کند و « برادران کارامازوف » « داستایوسکی»، «جنایت ومکافات»را کهنه نمی‌کند.

یك بیت حافظ، بیت قبلی‌را کهنه نمی‌کند، بلکه دراعماق‌ذهن انسان، این آثار، چیزی عمیق، لایزال، معنوی وپایدار را به‌رخ می‌کشند . این آثار با فوریت تأثیری که در ذات روزنامه‌نگاری هست، کاری ندارند.

این‌آثار به‌تدریج، آهسته،آهسته،مثل روییدن‌آرام‌ونامحسوس یك درخت، درذهن اثر می‌گذارندونظام‌کلامی‌خاصی دارند. اگرنظام کلامی این‌آثار را به‌هم بزنید، وآنها را از صورت ادبی درآورده، صورت خبری به‌آنها بدهید، آنهاهیجانی فوتی وفوری‌درذهن ایجاد می‌کنندوبعد ازبین‌می‌روند.یعنی‌خبرازبین‌می‌رود. ادبیات می‌ماند.

در روزنامه از کلمات، فقط به‌عنوان وسیله استفاده می‌شود، در ادبیات، از کلمات، هم به‌عنوان وسیله‌وهم هدف استفاده می‌شود و در واقع درادبیات، وسیله وهدف، ازیکدیگر تفکیك‌ناپذیرهستند، با هم

ویکجا اثر می‌گذارند واثررا به‌صورتی ماندگار به‌جا می‌گذارند.

در روزنامه، کلمه فقط معنای خودش‌را می‌دهد. وقتی کـه در روزنامه می‌نویسند: «ایران شریفی دوبچهٔ هوویش‌راکشت»، مافقط با معنای آن کلمات سروکار داریم. می‌دانیم کـه ایران شریفی، نام زنی است؛ دوبچه، دوتا بچه هستند؛ وکشتن عمل خاصی است که‌ازطریق آن زندگی چندنفر از بین می‌رود و انسان تبدیل به‌یك قاتل می‌شود. یعنی واقعیت این خبر، هرقدر هم کـه هول‌انگیز باشد، چیزی است محصور درخود، وباخود، وهرگز از خودش به‌سوی قلمروها و آفاق دیگر حرکت نمی‌کند.

یعنی با وجود اینکه می‌دانیم کـه ایران شریفی، فردی از افراد اجتماعی است که ما در آن زندگی می‌کنیم، لکن حادثهٔ قتل دوبچه، طوری ارائه می‌شود که ایران شریفی فقط بعنوان یك فرد قاتل، جدا ازما وجدا ازبقیهٔ افراد این اجتماع، دربرابر ما ظهور می‌کند.

درحالی که در ادبیات، خوانندهٔ تراژدی «مدآ» از «اوری‌پید»، خود درجریان امور به‌وسیلهٔ تخیلش شرکت می‌کند.

نظام کلامی حاکم بر تراژدی«مدآ» طوری‌است که خوانندگان و یابینندگان تراژدی، در قتل‌وجنایت شرکت می‌کنند. خوب‌می‌دانید که «مدآ»، جنایتی هولناکتر از جنایت ایران شریفی ، مرتکب شد . « ایران شریفی »بچه‌های هوویش را کشت ، ولی «مدآ» ، بچه‌های خودش را.

بینندهٔ تراژدی «مدآ» و یا خوانندهٔ آنـ گرچه «مدآ» بچه‌های خودش‌راکشته و نه‌بچه‌های‌دیگران‌راـ آن‌چنان‌درعمل‌قتل‌به‌وسیلهٔ«مدآ»

شرکت می‌کند که از وحشتی که کرده لذت می‌برد، از ترحمی که پیدا کرده، نفرت می‌کند و با عمل خودش تبدیل به‌قاتل‌بچه‌های «مدآ» می‌شود.

یعنی در ادبیات، خواننده،شرکت می‌کند و با تمام‌قدرت‌خیال خود شرکت می‌کند، درحالی‌که خوانندهٔروزنامه ، خبررا می‌خواند و بعد روزنامه را به‌کناری می‌افکند ، در هیچ چیز روزنامه شرکت نمی‌کند.

به‌همین دلیل قتل به‌وسیلهٔ ایران شریفی، خبری است و قتل به‌وسیلهٔ «مدآ»، ادبی. اولی تمام شده ورفته، گرچه همین چندماه‌پیش اتفاق افتاده، دومی تمام نشده، تمام‌هم نخواهدشد، گرچه قرن‌ها پیش به‌رشتهٔ تحریر درآمده است.

مثلاً جنایتی‌که «سیف‌القلم» درحدود سی وپنج شش‌سال پیش در شیراز کرد، فقط اشمئزاز ونفرت ما را برانگیخت و تمام شد،ولی در « سنگ صبور » چوبك كه براساس جنایات «سیف‌القلم» نوشته شده است، خواننده در جنایت و تمام وقایع مربوط به جنایت شرکت‌می‌کند .

ما در یك خبر شرکت نمی‌کنیم، ولی در یك‌اثر شرکت می‌کنیم، صفحات روزنامه‌ها پراز خبرجنایت‌است، ولی قتلی‌که شخصی بنام «راسکلنیکف» در یکی از قصه‌های «داستایوسکی» درقرن‌نوزدهم مرتکب‌شد، ماراهم، در اعمال قتل شرکت می‌دهد. همچنین است در مسائل مربوط به‌عشق وحوادث دیگر از این قبیل.

ما در عشق روزنامه‌ها شرکت نمی‌کنیم، ولی در عشق ادبیات

شرکت می‌کنیم. روزنامه فاصله ایجاد می‌کند،ادبیات فاصله‌را ازمیان برمی‌دارد. روزنامه ایجاد ارتباط می‌کند به وسیلهٔ خبر دادن از حال دیگران بدون شرکت‌ما. یعنی ادبیات با اعماق وتویهٔ حوادث سروکار دارد و روزنامه‌نگاری با رویهٔ حوادث و خلاصهٔ آنها.

ادبیات با زندگی عمیق ملت‌ها و جوامع و افراد آنها سروکار دارد و روزنامه با سطح حوادث و خلاصهٔ حوادث مربوط به‌ملت‌هاو جوامع وافراد آنها.

روزنامه‌نگاری خلاصهٔ زندگی است، ادبیات عمق وگستردگی زندگی.

(اطلاعات، تیر ۵۱)

ادبیات و شالوده‌های زبان فارسی

دوست دارم درآغاز بحث این نکته روشن شود که از نظر من زبان فارسی قدرت آن‌را داردکه تمامی محتواهای گوناگون فلسفی، ادبی، هنری، سیاسی وفنی وعلمی جهان‌را در خود جای‌دهد، ولی‌این قدرت، درحال حاضر، بالقوه است نه بالفعل. یعنی در شرایط حاضر به‌این زبان،متن علمی در سطح بالا نوشته نمی‌شود؛ متن فلسفی نوشته نمی‌شود؛ متن سیاسی نوشته‌نمی‌شود؛ متن فلسفی نوشته نمی‌شود؛یعنی درلحظه‌ای‌که من این یادداشت را می‌نویسم، کسی را نمی‌شناسم که مثل یك‌عالم درجه یك، یك‌متن علمی نوشته باشد؛ وهمچون‌فیلسوفی درجه یك، متن فلسفی نوشته باشد؛ وهمچون عالمی سیاسی، یك متن درجه یك سیاسی نوشته باشد؛ وهمچون‌یك عالم‌فنی، متن‌فنی‌درجه‌یك نوشته باشد. ولی زبان فارسی با انعطاف‌های بسیار متنوعش، با تم کیباتی که به‌آسانی می‌توان درآن سکه زد، با سایه‌روشن‌هایی که می‌توان به‌مفاهیم پرتحرك کلمات آن داد، آن قدرت را داردکه خود را در فلسفه، علم، سیاست و فن هم غرق کند و پیروز از آب درآید.

بدبختی ما درشرایط حاضر این نیست که زبان تفکر نداریم، بدبختی ما در این‌است که تفکر و متفکر نداریم. آنهایی که ازفلسفه دم‌می‌زنند، مترجمان فلسفه هستند؛ آنهایی که از فلسفهٔ سیاسی صحبت می کنند،فقط برگردانندهٔ فلسفهٔ سیاسی هستند؛ آنهایی کـه عالمند، از علم دیگران فقط عکس می‌گیرند؛ از خود جهش فکری، تحـرك اندیشه، نیروی خلاقیت دماغی ندارند. مدعی تفکر در این مملکت هست، ولی‌متفکر نیست ویا آن‌چنان‌کم وگم وگور است و از انظار مخفی است کـه با قوی‌ترین مین‌یاب‌ها و نیرومندترین پوزه‌ها هم نمی‌توان این نادره را از اعماق تودرتوی خاموشی و فراموشی بیرون کشید و در شارع عام به‌خاص وعام، ونخبه و امل معرفی کرد. تنها نیروی بالفعل این زبان، هنوزهم‌مثل‌سابق، درشعر و نثراست ودرواقع،درآن چیزی است که‌از آغاز تا به‌امروز با نام نامی ادبیات دراین‌مملکت شهره‌شده‌است.

زبان فارسی امروز نیروی اصلی خودرا از سه سرچشمهٔ‌اساسی می‌گیرد. قوی‌ترین این نیروها متکلمان به‌زبان فارسی هستند. داد و ـ ستدها، روابط اجتماعی، تاریخی، فرهنگی و سیاسی مـردم، همچون ستونی که سقفی رفیع‌را پشتیبان‌باشد، این زبان را زنده وپابرجا نگه‌ داشته‌اند. مـردم، ازکوچکترین‌واحدش ، یعنی خانواده، تا بزرگترین نهاد وبنیادش، یعنی تاریخ، رکن رکین و حصن حصین این زبـان را تشکیل می‌دهند. اگر مردم نباشند زبانشان نیز نیست. منظورم در ایـن مرحله زبان ادبی نیست، چراکه نودونه درصد این مردم تاهمین هفتاد سال پیش، یعنی تا زمان مشروطیت، روی‌هم ، دور از ادبیات زندگی کرده‌اند. داستانهای سینه به سینه نقل شده، دوبیتی‌های اندوهگین یا

اندوهگسار مردم، آوازهـای سرداده شده ، یا در سکوت وخاموشی درغلتیده، و همهٔ مثل‌ها ومتل‌ها، تـازه فقط روبنای سادهٔ آن زیربنای اصلی‌راکه مردم درکارهای عینی و واقعی و عملی‌خود از آن استفاده می کردند، تشکیل‌می‌دهند. من این زبان‌را زبان شفاهی جامعهٔ فارسی‌ـ زبان می‌دانم. یك زبان استوار برعینیت و واقعیت، کشمکش زندگی، زبان کار و پیشه و تجارت و برخورد افراد و طبقات. زبانی که اغلب یا بیسوادان ازآن استفاده‌کرده‌اند و یا اشخاصی کـه کمترین مقدار سواد را داشته‌اند . زبانی کـه کاملاً غیرادبی، غیرفلسفی و غیرعلمی است، زبانی که هم‌کارگرسادهٔ بیسوادمی‌فهمد، هم‌بقال‌وعطارکم‌سواد، وهم عالم باسواد وشاعر غزلسرا وشاعر نوپرداز. من این‌نیرو را رکن اساسی زبان فارسی می‌دانم.

رکن بعدی این زبان، ادبیات فارسی است که باکش وقوس‌ها و فراز ونشیب‌هایش قرنهاست که به‌صورت مکتوب زنده است. نظم ونثر این زبان تا همین یك قـرن پیش، به‌زبـان نخبگان و اشراف و پولداران نوشته شده است. زبان ادب فارسی، تا همین صد سال پیش برای اکثر مردم مفهوم نبود، چراکـه اکثر مردم نه جـزو نخبگان و اشراف و پولداران بودند، ونه قـدرت آن‌را داشتند کـه زبان سادهٔ خود را به‌صورت مکتوب درآورند. یعنی اگر در زمان سعدی، اکثر مردم قدرت آن‌را می‌داشتند که به اندازهٔ سعدی، سوادفارسی‌پیدا کنند، ممکن بود در زمان سعدی، پنجاه سعدی دیگر هم داشته باشیم . یعنی سعدی، نمایندهٔ زبان‌تمامی فارسی‌زبانان دوران خودش نیست؛ نمایندهٔ آن‌اقلیت یك درصد نخبه، اشراف وپولدار است. این درموردتمامی

ادبیات فارسی تا زمان «زین‌العابدین مراغه‌ای» و «طالبوف» صادق است. هنوز هم نود درصد مردم‌ایران، دیباچهٔ «گلستان»را نمی‌فهمند. یعنی به‌محض‌اینکه شروع کنید: «منت‌خدای‌را عزوجل...»می‌گویند طرف خیلی‌سواد دارد، ولی‌خوب، ما نمی‌فهمیم چه‌می‌گوید،سوادمان قد نمی‌دهد. ولی اگر یکی از صفحات «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیک»را برای این مردم بخوانید از شیشکی‌های درخشانی که زین‌العابدین مراغه‌ای بناف اشراف بسته، حتی کارگر بیسواد ولی فارسی زبان ایرانی هم لذت می‌برد. یعنی آن زبان شفاهی که پشت پرده نگه‌داشته شده بود ـ چراکه مردم آن زمان پشت پرده نگه داشته شده بودند ـ از چند سال پیش از مشروطیت ، به دلیل دگرگونی روابط اجتماعی وتاریخی، از خود پرده‌برداری می‌کند و بخشی از بهترین آثار زبان فارسی درطول همین چندصد سال‌گذشته نوشته می‌شود: زبانی که مکتوب است ولی اگر آن‌را بلند بخوانید، بیسوادهاهم می‌فهمندشما چه‌می‌گویید. شعر «ایرج»،تصنیف «عارف»، قصه‌های کوتاه«هدایت»، «چرند و پرند» «دهخدا»، بعضی از شعرهای «نسیم شمال» و «عشقی» و بعدها نثر بسیاری از قصه‌نویس‌ها و نمایشنامه‌نویس‌ها از این نوع است. زبان شفاهی عوام‌الناس به‌صورت مکتوب درآمده است. پس اگر این زبان را از روی‌کاغذ بلند بخوانید، عوام‌الناس هم می‌توانند این زبان را بفهمند. گر چه در شعر امروز، یعنی همان شعر جدید، پیچیدگی‌هایی هست که آنرا به‌نوع خاصی ازنخبگان منتسب‌می‌کند، به‌این‌معنی‌که بسیاری از شاعران‌جدید از مردم‌حرف می‌زنند،بی‌آنکه مردم بفهمند که این شاعران ازمردم‌حرف زده‌اند. یعنی عقایدمردمی

شاعران جدید، به‌دلیل شکل و قالب و زبان متعلق به‌نوع خاصی از برگزیدگان ـ که همان‌روشنفکران باشند ـ به‌خود آن‌مردم نمی‌رسد. مردم به‌این افکار احتیاج دارند، شاعران جدید این افکار را در اختیار دارند، ولی قالب برگزیده، پیچیده ومشکل، سدی است بین مردم و شاعران مردمی.

می‌بینید که من از رکن سوم هم حرف زده‌ام، بدون‌آنکه گفته باشم که از رکن سوم حرف می‌زنم. رکن سوم همان ادبیات معاصر است. بزرگترین خصیصهٔ این نوع ادبیات، ساده بودن، مردمی بودن و تعلق داشتن آن به جماعت بیشتری است. این نوع ادبیات خود را ملزم در برابر اشراف نمی‌داند، بلکه تکلیفی از یك جامعیت‌اجتماعی و تاریخی برای خود تعیین کرده است. این ادبیات، ادبیاتی است مربوط به‌زندگی معاصر. بدوخوب‌زندگی مردمان دراین ادبیات‌موج می‌زند. این ادبیات برای خود نوعی سند تاریخی است، هم از نظر شکل و زبان وهم ازنظر تصاویر، اعمال و شخصیت‌های قصه‌ونمایش یا شعر. این‌نوع ادبیات هم به‌گذشتهٔ زبان توجه دارد و هم به‌صاحبان زبان. یعنی میعادگاه‌موقتی است از ادب مکتوب گذشته وزبان‌شفاهی اکثریت مردمان در زمان‌حال. و در عین‌حال این زبان محدود به‌یك دید سادهٔ جغرافیائی‌نیست، مرزها را می‌شکافد واشخاصی‌را ازمکانهای دیگر درخود جای‌می‌دهد؛ «فانون» و «امه‌سه‌رز» و«سارتر»و«برشت» را ، مثل افراد خودی ، در کنار خود قرار می‌دهد ، ولی بسیاری از خودی‌ها را، به‌دلیل ملتزم نبودن در برابرواقعیت امروز، از خود طرد می‌کند. هیجان پشت سر هیجان ارائه می‌دهد وسر تسلیم هم ندارد؛

با خود ومحیط خود، با شکل‌های خود، مدام تجربه می‌کند. افرادی که این نوع خاص از ادبیات رامی‌سازند اغلب بایکدیگر کاردوپنیر بوده‌اند، ولی‌ازدورکه‌نگاه‌کنید، انگار یك جهان‌بینی جمعی و واحد، تمامی شعرها ، قصه‌ها و نمایش‌ها و نقدها را رقم زده‌است .

در هرنوع بررسی، تحقیق، تعلیم و تدریس زبان فارسی در مدارس ودانشگاهها، باید این سه‌عنصر اساسي، این سه شالودهٔ مهم، درمدنظر باشد. علت شکست تدریس ادبیات فارسی در مدارس و دانشگاهها این بوده است که مدرسان همیشه به‌آن شالودهٔ دوم توجه داشته‌اند. یعنی تصور کرده‌اند که باید زبان فارسی، دستور و صرف‌و نحو و تجزیه و ترکیب زبان فارسی را ازطریق ادبیات گذشتهٔ فارسی تدریس کرد و به‌همین دلیل است که اگر یك دانشجوی زبان وادبیات فارسی، در طول چهارسال تحصیل خود ، فقط به خواندن کتاب‌های تعیین‌شده به‌وسیلهٔ استادان اکتفا کند، نکات مشکل «تاریخ بیهقی»، «مرزبان‌نامه»، «کلیله‌ودمنه»، وبرخی از قصاید «منوچهری» و «ناصرخسرو» و غزلهای «حافظ» و «سعدی» را خواهد دانست ولی قدرت آن را نخواهد داشت که خطاب به مادر خود یك نامهٔ ساده بنویسد و یا یك درخواست مقبول‌برای‌کار در یك ادارهٔ دولتی‌قلمی کند. کسانی که بلدند ازین کارها بکنند و یا حتی پارا از نامه‌نویسی فراتربگذارند ومثلاً یك صفحهٔ خوب هم بنویسند، اشخاصی هستند که به‌رکن اول و به‌رکن سوم زبان فارسی اهمیت داده‌اند. یعنی با مردم تماس‌واقعی برقرار کرده‌اند و دیده‌اند که جلوه‌گاه زندگی واقعی این مردم ، همان شالودهٔ سوم، یعنی ادبیات معاصر فارسی است.

پیشنهادهای من برای بهبود تدریس زبان و ادبیات فارسی در مدارس و دانشگاهها ازاین قرار است:

۱ــ کنارگذاشتن سیستم فعلی تدریس زبان و ادبیات، که بیشتر براساس سیستم مقتبس از قرن نوزدهم اروپاست. اساس این سیستم تدریس، برلغت ومعنی کردن یك متن کهن ادبی و معنی کردن آیه و حدیث است، به‌اتفاق مقداری عروض وقافیه و صنایع لفظی. این‌شیوهٔ تدریس، ازادبیات گذشتهٔ ایران چهره‌ای کدر ومخدوش وکسل کننده آفریده است، طوری که‌نه‌شاگرد مدرسه ونه‌دانشجوی دانشگاه، رغبتی به‌خواندن متون کهن ــ که اگر خوب تدریس شوند از شاهکارهای ادب جهان هستند ــ نشان نمی‌دهند. دانشجوی دانشگاه طوری ازاین رفتارخسته شده‌است که‌ادبیات کهن فارسی‌را عملاً باصفت کسالت‌آور مترادف می‌داند.

۲ ــ تدریس شعر به صورت شعر و تدریس نثر به‌صورت نثر. اغلب مدرسان ادبیات فارسی شعر را به‌نثر ترجمه می‌کنند، و گمان می‌کنند که بدین‌وسیله شعر را تدریس کرده‌اند ، در حالیکه، به همان صورت که آفرینش شعر،جدا از آفرینش نثر است، تدریس شعرهم باید به‌صورت جدا از نثر تدریس شود. دوقالب ودونوع مختلف،با دومنطق مختلف، ساخته‌می‌شوند. اغلب مدرسان شعراصولاً منطق‌شعر را با منطق نثر یکی می‌دانند. درحالیکه شعر، ازنظر زبانشناختی و از نظرهنرشاعری، زبان‌دیگری است در آن‌سوی‌زبان‌نثر، وباید بادرنظر گرفتن منطق‌خاص خلاقیت‌شعر تدریس شود.

۳ ــ همهٔ دستورهای موجود زبان‌فارسی براساس زبان مکتوب

و ادبی گذشته نوشته شده‌اند. مثال‌های موجود در این دستورها از ادبیات، بویژه از شاهکارهای ادبی، علی‌الخصوص از میان شعرهای فارسی، انتخاب شده‌اند. به‌همین دلیل هیچکدام از این دستورها به‌درد دانشجویی که می‌خواهد به زبان فارسی امروز دسترسی پیدا کند، نمی‌خورد. شعر را نمی‌توان مثال دستور قرارداد. مثال دستور را باید از زبان شفاهی مردم ویا از زبان ادبیات معاصر، که بیشتر به‌زبان شفاهی مردم نوشته‌می‌شود، گرفت. دستور زبان باید براساس اندازه‌گیری دقیق صداها، ترکیب صداها وحروف، وترکیب تمامی عناصر زبانی، تدریس شود. باگفتن اینکه ما در فارسی سی‌وچهار نوع «واو» و هفتاد وشش نوع «که» داریم نمی‌توان به‌دانشجو زبان فارسی یاد داد. تاموقعی که مدرس زبان فارسی یك زبانشناس واقعی نشده، تا موقعی که اولهجه‌های زندهٔ امروز فارسی را با ضبط صوت، با ضبط واژه‌ها وصداها، درآزمایشگاهی جمع‌آوری‌نکرده و باآنها تجربه نکرده است، حق ندارد به‌تدریس زبان‌فارسی گماشته شود.

۴ ـ باید روش تحقیق استادان ادبیات فارسی عوض شود. حاشیه‌نویسی، تنقیح، پیداکردن نسخهٔ اولین و آخرین یك کتاب که قبلاً هم بیست‌باردیگران پیدایش کرده ، تنقیح وتحشیه‌اش کرده‌اند، تحقیق نیست، رسوایی است. تحقیق این‌است که یك استاد یك کتاب عالمانه دربارهٔ نقد بنویسد و یا تحقیقی پیرامون «حافظ» بکند و یا الگوی شخصیت‌های «شاهنامه» را پیداکند ویانقدی‌جامع براسطوره‌سازی «مولوی» بنویسد. برای اینکه حضرات استادان بتوانند چنین کاری بکنند، لازم است که برزبان وادبیات یك‌زبان دیگر، علاوه بر

ادبیات فارسی تسلط پیداکنند. ذهن مقایسه‌ای، کمبودها وخسران‌هارا به‌آسانی‌ازبین می‌برد، به‌آدم جهان‌بینی‌می‌دهد، به‌ذهن‌وسعت‌می‌بخشد وچشم آدم‌را باز می‌کند.

۵ ـ اغلب استادان گمان می‌کنند اگر در سرکلاس درس، مقداری شعر از حفظ برای دانشجویان بخوانند، دیگر از آنان‌چشم‌زهر گرفته‌اند. حافظهٔ اعتیادی، گاهی هرنوع ابتکار و خلاقیت‌را از آدم می‌گیرد. ذهن یك استاد باید مدام درحال ساختن و پرداختن باشد. تحلیل منطقی یك شعر، بررسی‌روحیهٔ یك‌نویسنده، اشارهٔ کامل‌به‌وجوه اشتراك نویسندگان مختلف، ساختن‌وپرداختن‌زبان، به‌صورت‌ارتجالی، دربرابر دانشجویان، رهنمون شدن زبان به‌سوی‌انعطاف‌ها، پیچیدگی‌ها و سادگی‌ها، دانشجورا درست درعرصهٔ جولان زبان قرار می‌دهد. در این‌قبیل موارد است که‌استاد می‌تواند ادب معاصر ایران‌را معرفی کند. هیچ‌چیز در شرایط خاص بحث‌انگیزتر ازادبیات امروز ایران نیست. دانشجو موقعی اعتمادش‌را به‌استاد از دست می‌دهد که می‌بیند خود از استادش دربارهٔ ادبیات معاصر بیشتر مطلب می‌داند. برای بررسی ادبیات کهن تنهایك‌راه‌است: راه ادبیات‌جدید. ازمقایسهٔ این‌دو می‌توان دانشجورا به‌سوی خلاقیت ادبی هدایت کرد.

۶ ـ نود درصد آثار ادبی امروز دور از حریم گروههای‌زبان و ادبیات فارسی به‌وجودآمده‌است. استادان گروههای ادبیات‌فارسی کسانی‌را به‌اجتهاد قبول دارند که حتماً از دست آنان درجهٔ دکترا گرفته باشند. و به‌تجربه دریافته‌ایم که بسیاری از این دکترا گرفته‌ها حتی یك مقاله‌خواندنی هم نمی‌توانند بنویسند. آیا استادان فارسی

منتظر هستند که نویسندگان معاصر همگی بمیرند تا آثارشان قابل تدریس شود؟ آیا می‌خواهند جنازهٔ نویسندگان معاصر را به گروههای خود راه دهند؟ نویسندگان معاصر ایران حی و حاضر وجود دارند. چرا آنها را به‌کار دعوت نمی‌کنید؟ عمل کردن به‌این پیشنهاد سبب خواهد شد که خون زنده و یا زنده‌تری در رگهای گروههای ادبیات فارسی جریان پیدا کند. بیش از هروقت دیگر شما به‌این خون احتیاج دارید.

(اطلاعات، بهمن ۵۲)

سیاست و ادب شوروی

۱

مسئلهٔ نوبل «جوزف برادسکی»

جایزهٔ ادبی نوبل که امسال به‌آقای جوزف برادسکی، شاعر ناراضی روسی‌تبار تبعیدی در آمریکا و تبعهٔ آمریکا، اعطا شد، به‌رغم سخن خود وی که جایزه به‌دلایل سیاسی به‌وی داده‌نشده است، جایزه‌ای است نیمه‌سیاسی ـ نیمه ادبی، که دستکم به‌ایشان بیشتر به‌دلایل سیاسی داده شده است. اگر آقای برادسکی از شاعران میهن من بود، جایزهٔ نوبل به وی داده نمی‌شد. گفتن این نکته دستکم گرفتن قدرت‌ها و استعدادهای ادبی آقای برادسکی نیست، به‌دلیل اینکه آقای برادسکی، که روی زانوی دلنواز شاعرهٔ بزرگ روس «آنا آخماتووا»، بنیانگذار مکتب «شعر لنینگراد» روس، تربیت شده است و از برکت انفاس نسیم عطرآگین تغزل آن بانوی عزیز، شعر «پاسترناك»، «اوسیپ ـ ماندلشتام»، «جان‌دان»، «تی.اس. الیوت» و «اودن» بارور شده‌است،

شاعر بسیار خوبی است ـ ولی فقط شاعر بسیار خوبی است. خود «آنا آخماتووا» یعنی استاد برادسکی، فقط برندهٔ یك جایزهٔ نه چندان معروف ایتالیایی شد، ولی دوست، همنشین و یار وهمکار او، بوریس پاسترناك، جایزهٔ ادبی نوبل را به‌خود اختصاص داد، که البته جایزه به‌دلیل نگارش کتاب دکتر ژیواگو داده‌شد ـ درزمانی که خروشچف برنامهٔ استالین‌زدایی خودرا آغاز کرده بود و آقای «ایلیاارنبورگ» با نوشتن کتاب «ذوب»، سکوت استالینی چندین‌ساله‌اش را دربارهٔ نویسندگان شوروی ونهضت‌های ادبی جهان می‌شکست وغرب‌ناگهان کاشف روحیهٔ دینی آثارپاسترناك شده‌بود وبه‌همین دلیل جایزه‌سیاسی بود تا ادبی. دربرابر این‌نوع اعطای جایزهٔ ادبی از پایگاه سیاسی خاص، داد نویسندگان و شاعران و متفکران جهان چنان درآمد که بالاخره جایزه به«شولوخف» هم داده شد و «پابلونرودا» هم درست برلب‌گور جایزه را دریافت کرد. یعنی یك‌چپ از اردوگاه چپ ویك چپ از اردوگاه راست. ولی جایزه را به«سولژنیتسین» هم دادند که به‌رغم تحمل‌آن‌همه زجر و شکنجه، وبه‌رغم آن‌همه قدرت‌فوران‌ادبی، ناگهان از دست راست سر درآورد. ولی هنوز، جز در موارد بسیار نادر ـ مثلاً مورد رابیندرانات تاگور در هفتاد سال پیش ، و مورد «نرودا»، «مارکز» و «شوئینکا» و یکی دو ژاپنی ، جایزهٔ ادبی نوبل از بخش علیای نیمکرهٔ شمالی به‌پایین نخزیده است. و این‌خودنیز، به‌معنای دقیق کلمه، سیاسی است. اکثریت قریب به‌اتفاق جوایز ادبی نوبل، به‌اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها داده شده است. یعنی اگربااحتساب جمعیت کنونی جهان به‌قضیه نگاه‌کنیم، نویسندگان هشتصد یا نهصد

میلیون‌نفر به‌نام سراسر جهان جایزه گرفته‌اند. یعنی بیش‌از سه چهارم جمعیت جهان، انگار علاوه برمحرومیت از مواهب آزادی، رفاه، بهداشت و مسکن، از نویسنده و شاعر درجهٔ‌یك هم بی‌نصیب‌مانده‌اند ودر طول صدسال‌گذشته فقط یك‌تاگور، یك مارکز، یك نرودا ویکی دو نویسندهٔ ژاپنی تحویل داده‌اند. حقیقت این است که این جایزه شدیداً اروپایی ـ روسی ـ آمریکایی است وبالاخره اروپا، شوروی‌و آمریکا، سریك‌موضوع باهم اتفاق‌نظر دارند که دنیای‌سوم‌را باید فاقد نویسنده وشاعردانست، مگر آنکه عکسش ثابت‌شود.

ولی حقیقت این است که باید از خود آمریکایی‌هاهم‌به‌صورت خاصی‌دفاع کرد.درمراسم‌بزرگداشت «جیمز تی.فرل»، نویسندهٔ‌بزرگ آمریکایی، چندسال پیش،« کرت وانه‌گوت»، نویسندهٔ «کشتارگاه شماره ۵» گفت اگرچندتا جایزهٔ‌نوبل وجود داشت بایدهمه‌را به«فرل» می‌دادند. پس‌از مرگ «فرل»،«مری‌مکارتی» نویسندهٔ معروف دیگر، و باز آمریکایی، اورا وجدان بیدار ادبیات آمریکا خواند. ولی به«فرل» جایزه داده نشد . «ازراپائوند» ، «ویلیام کارلوس ویلیامز» ، «ای.ای. کامینز»، « چارلز اولسون» ، «رابرت دانکن» ، یعنی تقریباً مجموع شاعران بزرگ آمریکا، که بر شعر سراسر جهان وحتی تعداد عظیمی از برندگان جایزهٔ نوبل اثرگذاشته‌اند، از جایزهٔ بی‌بهره ماندند. از این مجموع، فقط «دانکن» زنده است، ونسل بعدازاو، یعنی«رابرت کریلی»، «الن‌گینزبرگ»، «لارنس فراینگتی»، «رابرت بلای»،«دنیز- لورتاف» و «گری اسنایدر» به‌جایزه نزدیك نشده‌اند. از قصه‌نویسان معروف‌آمریکا«ویلیام‌باروز»، «سلینجر»،«پینچون»،«الیسون»،«کاپوتی»،

«میلر»، «کازینسکی»، «جوزف‌هلر»، و«داکترو» [ونه دکتروف]جایزه را نبرده‌اند. به‌طور کلی درطول این بیست‌سال گذشته، که نویسندگان لیبرال وچپ آمریکا، در مسئلهٔ ویتنام، خلیج‌خوک‌ها، واترگیت،جنگ، و تساوی حقوق زنان با مردان، مواضع ضدامپریالیستی گرفته‌اند، جایزهٔ نوبل راهش را به‌سوی نویسندگان محافظه‌کارتر آمریکایی کج کرده‌است: «آیزك بشویس‌سینگر» و « سال‌بلو » در شمار این قبیل نویسندگان هستند. ولی شاید معیارها پیچیده‌تر از آن باشد که آدم به‌تقسیم‌بندی دقیقی دست‌پیدا کند. دوتن‌ازغول‌ترین نویسندگان‌جهان، یکی «ولادیمیرناباکوف» و دیگری «بورخس» از جایزه بی‌نصیب ماندند ومردند. در حالیکه «ناباکوف» ده‌تای «کلودسیمون» را می‌توانست بیندازد ته‌جیبش وگهگاه درآورد و مثل تخمه بشکند؛ وخرد ودانش متعالی «بورخس» درجهان ادب، و نفس کراماتنگارش [و چقدر از ادبیات خود مامتأثر بود و ده دوازده سال‌پیش که‌درنیویورك با الن‌گینزبرگ به‌دیدنش‌رفتم،گوش‌هایش‌را به‌سویم‌تیز کرد وگفت: «غزلی از حافظ برایم بخوان»] دونسل نویسنده برای آمریکای لاتین و شاید بخش عظیمی از جهان تربیت‌کرد. اینان می‌توانستند باگرفتن نوبل، به‌نوبل وآکادمی سوئد جایزه داده باشند. در ادبیات فرانسه، تقریباً همهٔ‌آن چیزی که سوررئالیسم خوانده می‌شد ، از جایزه محروم بود و سوررئالیسم دقیقاً آن چیزی است که سراسر ادب جهان‌را در شعر ونثر تحت نفوذ خود گرفته است. و این طبیعی بود: آنهایی که به «آناتول فرانس» جایزه می‌دادند ، نباید قاعدتاً به «آندره برتون» و «روبر دسنوس» که درزمان مرگ «آناتول‌فرانس» و گویا سر قبرش ،

طی اعلامیه‌ای گفتند : « ما آمده‌ایم ابتذال را به‌خاك بسپاریم»، جایزهٔ نوبل بدهند.

راقم این سطور خود از نزدیك، یکی‌دوبار بامسئلهٔ جایزهٔنوبل سروکار پیدا کرده است. درسال‌های ۷۶ و ۷۷، یعنی قریب ده‌سال‌پیش ازاین، «طلعت حلمان» نویسندهٔ ترك،چندنفر دیگرومن، کوشش‌نسبتاً پیگیر وگسترده‌ای‌را برای رساندن«یاشارکمال» نویسندهٔ معروف‌ترك، به‌مرز کاندیداهای جایزهٔ نوبل آغاز کردیم. درهمان‌زمان، درسمیناری که با شرکت نویسندگان و شاعران آمریکایی ونویسندگان و شاعران خاورمیانه، از سوی انجمن قلم آمریکا در نیویورك تشکیل شده بود، و آقای احمد شاملو هم درآن شرکت داشت، برای اولین بار یاشار ـ کمال را دیدم. در جلسهٔ رمان، جان‌آپدایك، کرت‌وانه‌گوت، یاشار ـ کمال ومن راجع به‌رمان حرف زدیم.ومسئلهٔ نوبل‌و یاشار مطرح‌بود. بعدها یاشار از ترکیه برای‌من نوشت: «خواه‌جایزه را بدهند وخواه ندهند، من کار خودرا می‌کنم.» وقتی که پروفسور همایان، ازمنتقدان آمریکا و جنگ‌پرداز آثار ادبی کشورهای خاورمیانه، نام دیگری را به‌الن‌گینزبرگ پیشنهاد کرد، گینزبرگ گفت: «نامزد من برای جایزهٔ نوبل، «ویلیام‌باروز» قصه‌نویس‌است.»و«باروز»برنسل‌جدیدنویسندگان آمریکا اثر عمیقی گذاشته است. به‌رغم اینکه درآن زمان، من از نظر نوخواهی و نوگرایی و ادبیات تجربی، گرایش بیشتری به ناباکوف و بورخس داشتم، ولی معتقد بودم که این‌دو آنقدر طرفدارهای پروپا قرص در همه‌جا دارندکه به‌هرطریق روزی جایزهٔ را می‌برند ، ولی

یاشار احتیاج به‌هل دادن داشت، وماهم‌فقط هل‌می‌دادیم. ولی‌ناباکوف در سالی‌که می‌گفتند حتماً جایزه‌را خواهد برد، مرد؛ وآکادمی‌را از افتخار بردن‌جایزه محروم‌کرد. بعدهابورخس هم‌مرد، واین‌وروآن‌ور گفتند به‌دلیل اینکه او جایزه‌ای از پینوشه پذیرفته بود و مدح و ثنایی هم درجایی گفته‌بود، نوبل را به‌او ندادند. ولی مسئله این است که وقتی آقای مارکز جایزه‌می‌برد، دیگر نمی‌شدسال‌بعد به‌بورخس‌جایزه بدهند. وقتی‌که جایزه‌را به‌آقای گولدنیك، که دیگر داشت‌به‌کلی‌از یادهافراموش می‌شد،دادند، داد دنیادرآمد که مگرحضرات‌آکادمیسین سوئد نمی‌دانندکه در دنیا چه می‌گذرد.

از سال ۸۰ به‌بعد انجمن‌قلم، شعبهٔ آمریکا، که متنفذترین شعبهٔ انجمن‌قلم درجهان است، کارتی‌برای‌من‌می‌فرستاد وکاندیدای‌مرا برای جایزهٔ نوبل می‌خواست. به‌همین سادگی. آیا به‌این دلیل بود که من درآمریکا سه‌کتاب وتقریباً صدشعر به‌انگلیسی چاپ‌کرده بودم، و یا اینکه عضویت همان انجمن قلم آمریکا را داشتم؟ دقیقاً نمی‌دانم. شاید این‌کارت برای دهها عضو دیگرانجمن‌قلم هم فرستاده می‌شد. تازمانی که اسم آقای احمد شاملو بجد به‌میان نیامده بود، من اسم یاشار را پشت‌آن کارت می‌نوشتم و می‌فرستادم. اعتقاد من بعدها راجع به این قضیه‌بسیار قوی‌تر شدکه: آقای احمدشاملو، به‌دلیل‌نفوذ انکارناپذیرش برشعر امروز فارسی، به‌دلیل آنکه پیش‌کسوت همهٔ شاعران امروز ایران است، وبه‌دلیل دهها شعر خوبی‌که در طول بیش‌از چهل سال شاعری خود گفته است، نامزد لایقی برای این جایزه بشمار می‌رود. ولی اگر آقای شاملو این‌جایزه را هنوز نبرده است و احتمال آن هم

نمی‌رود که ببرد، دلائل سیاسی دارد، و این دلائل سیاسی، شخصی و خصوصی و حتی شاید بومی وملی نیست. لیاقت شخصی آقای شاملو ازنظر ادبی‌هم محرزاست، ولی‌آن موج خاصی‌که شعرشاملوبرگردهٔ آن سوارشود و راه‌جهان‌رادرپیش بگیرد، هنوز به‌وجود نیامده‌است. باید جهان برای شعر و نثر امروز، له‌له بزند ، ما باید جهان را ببریم، آنگاه نوبل یا هرچیز دیگری از این قبیل ، در واقع تحصیل حاصل است.

درسال۱۹۷۹، فصلنامهٔ«ادبیات جهان»که در آمریکاچاپ‌می‌شود وهرسال جایزه‌ای ده‌هزار دلاری به‌یك نویسندهٔ مهم جهان می‌دهد، از من خواسته بودکه هرسال یك‌نفررا از خاورمیانه به‌عنوان نامزد این جایزه معرفی‌کنم، ولی دعوتنامهٔ این مجله از من به‌عنوان عضو هیأت داوران این جایزه، متأسفانه در سال ۱۹۸۲ به‌دست من رسید. داور کشورهای آمریکای لاتین، آقای «گابریل گارسیا مارکز» بود. این جایزه گام اصلی در آمریکا به‌سوی جایزهٔ نوبل بشمار می‌آید. ولی رسیدن این‌نامه به‌دست‌من آنقدر با تأخیر بودکه انگار در یکی از تمثیل‌های کافکا آن‌را برای‌من فرستاده بودند. نتوانستم قضیه‌را جدی بگیرم . پیش از انقلاب در آمریکا ، و در اوایل انقلاب در ایران ، تلویزیون‌های آمریکایی و کشورهای اسکاندیناوی، به‌ویژه‌سوئد، بارها با من راجع به‌شعر ونثر فارسی مصاحبه‌کردند. ولی جدی‌شمرده‌شدن ادبیات فارسی در محافل جهانی و نه در محافل مستشرقها و مراکز خاورمیانهٔ آمریکا و انگلیس، علاوه بر اینکه احتیاج به‌فعالیت جدی فرهنگی دارد، نیازمند جو مثبت خاصی برای آفرینندگان این‌فرهنگ

هم هست. طبیعی است که این جو از نوعی که «میلوش»، «سولژنیتسین» و «برادسکی» را به‌سطح شناسایی جهانی رسانده است، نمی‌تواند باشد. آن جو مثبت و آن موج خاص باید مشروط به‌شرایط عینی و ذهنی ارتباط ما با جهان باشد، و از داخل آن شرایط خاص نام کسانی که بی‌شك لیاقت جایزهٔ نوبل را دارند، بایدبیرون بپرد وبه‌کشف ادبی جهان برسد. درمیان شاعران ونویسندگان امروز ایران، خواه درداخل وخواه خارج کشور، من‌دستکم هشت‌نفررامی‌شناسم که ازگولدینگ، شوئینکا، کلودسیمون وحتی از جوزف برادسکی، سروگردنی بلندتر هستند. ولی اوضاع کنونی جهان، حالت انفعالی محققان غربی‌حوزهٔ ایرانشناسی، کمبودعناصر رسانندهٔ تولیدات فرهنگی‌ما به رسانه‌های جهانی و محافل هنری و ادبی، عدم ارتباط نویسندگان وشاعران ما با جهان، وحتی با خودشان، فقدان مکانیسم‌های جدی نقد وانتقاد ادبی، فقدان یك سیستم ترجمهٔ مستمر ومرتب و برنامه‌ریزی شده، و عدم حضور یك‌کانون واقعی نویسندگان و شاعران که هدفش جدی گرفتن کار صنفی وهنری اهل‌قلم و ایجاد ارتباط با کانون‌های مشابه درسراسر جهان از همان دیدگاه فرهنگی باشد، هفت‌خوان اصلی‌ما برای ورود به‌بازار جهانی ادبیات است. گرچه، به قول یاشار، گرفتن و نگرفتن جایزه فرقی به‌عالم نویسندهٔ جدی نمی‌کند، اما هدف گرفتن جایزه نیست، بلکه هدف به‌محك‌زدن بهترین آثارفرهنگ‌ملی دربازار ادب‌و فرهنگ جهانی است.

و اما چرا آقای برادسکی این جایزه را برده است؟ و یا بهتر است سؤال را به صورت دیگری مطرح کنیم: چرا آقای برادسکی

امسال برندهٔ این جایزه شده است ؟ چرا پارسال، چرا سه سال پیشتر برنده نشده بود؟ مسئله به‌نظر من روشن‌است: دادن یك جایزه، آن‌هم بزرگترین جایزهٔ ادبی جهان ، مثل هر حادثهٔ بزرگ دیگری ، خواه فرهنگی و خواه غیرفرهنگی، مشروط به‌شرایط خاص عینی و ذهنی جهان است. زجر و شکنجهٔ چندین سالهٔ آقای برادسکی، از شانزده سالگی تا سال آخر اقامتش درشوروی، تبعید و اقامت طولانی‌اش در آمریکا(طوری که‌هفده‌سال‌است‌پسرش‌راندیده‌است)،حرف‌وسخن‌هایی که او خود راجع به اوضاع شوروی نوشته (از لنین تا استالین و خروشچف تا کاگ‌ب تا مدارس، کارخانه‌ها ، زندان‌ها وتبعیدگاه‌ها، و مردم عادی و نویسندگان وشعرا، که بخش اعظم آنها در معتبرترین مطبوعات ادبی و فرهنگی جهان چاپ شده‌است، حرف وسخن‌هایی که دیگران راجع به‌او نوشته‌اند (کوشش‌های جنگ‌پردازان داخل شوروی برای جمع‌آوری اشعار او درشوروی که در دههٔ هفتاد به‌رغم مواجه شدنش باشکست، سروصدا در سطح جهانی‌ایجاد کرد. مقدمه‌نویسی اودن بر مجموعهٔ اشعارش که انتشارات پنگوئن چاپ کرد، چاپ‌آثارش در«نیویورك ریویو آو بوکز»،معتبرترین مجلهٔ ادبی‌جهان، و بحث‌های منتقدان راجع به‌کارهای‌او درهمان مجله ومجلات‌مشابه)، حس شوم تبعید از ریشه، از زبان، از چهره‌های آشنا وجهان ملموس یادها و خاطره‌ها (گرچه اوخودرا بی‌باد و بی‌حافظه می‌داند)، اجزای اصلی کلی را تشکیل می‌دهند که ارتباط امروز جهانیان با شوروی به‌وجود آورده است. این جایزه را، به‌یك معنا، فضای باز سیاسی شوروی در زمان‌حال، و شرایط خاصی که این فضای باز سیاسی در

ارتباط شوروی باجهان به‌وجودآورده است دراختیار آقای برادسکی می‌گذارد.

جرأتی که آقای گورباچف درطول این یك‌سال گذشته نشان داده است: به مبارزه طلبیدن ذهنیت استالینی حاکم بر پیران حزب کمونیست شوروی ، کوشش در راه کسب دموکراسی برای سوسیالیسم، نشان دادن نقاط ضعف اقتصادی، برنامه‌ریزی اجتماعی، رفاه، بهداشت، مسکن و غیره ـ که اگر ده سال پیش در یکی از کشورهای بلوك شرق صورت می‌گرفت، بی‌شك با اشغال و تهاجم نیروهای نظامی‌شوروی پاسخ خودرا می‌گرفت ـ کار کوچك‌وساده‌ای نیست. دشمن شماره یك شوروی، یعنی‌امپریالیسم آمریکا،ممکن‌است هم‌اکنون از خوشحالی درپوست نگنجد که شوروی سرانجام‌به‌سوی غرب حرکت کرده است، ولی کسانی که‌مردم شوروی را دوست‌خود می‌دانند، بایداین‌فضای باز را، که بازگوکنندهٔ‌نیاز مبرم،عمیق‌وچندین سالهٔ مردم شوروی است، به‌آقای‌گورباچف از یك‌سو تبریك‌بگویند، و از سوی دیگر به‌او هشدار دهند که اگر قدمی به‌عقب بگذاری، هم گردن خودت رفته، وهم گردن آن‌کوشش جدی برای پیوندزدن‌نهال آزادی به تنهٔ سوسیالیسم ورهایی بخشیدن جمهوری‌های شوروی از چنگ عفریت استالینیستی که مثل کابوسی برخواب وبیدار مردمان شوروی حاکم بوده است.این‌کابوس استالینی محدود به‌شوروی‌نبوده است. از چهل سال‌پیش تا به‌امروز، تعدادی از مردان شجاع‌وفداکار میهن ما فریاد می‌زده‌اند : سایهٔ استالین را از سر مردم شوروی دور

کنید و به‌مردم آزادی بدهید؛ ونوچه‌های استالینیسم‌درهمین میهن‌ما، به‌این‌مردان شجاع تهمت‌جاسوس امپریالیسم می‌زدند.حالاگورباچف حرف جلال آل‌احمدرا می‌زند، حرفی‌را می‌زند که هشت سال پیش ، صدای رسای نویسندگان ملت‌ما درکانون نویسندگان علیه استالینیسم زد، و استالینیست‌ها به‌این نویسندگان تهمت‌جاسوس سیا وصهیونیسم و امپریالیسم‌زدند. آن‌نوچه‌ها حالا چه‌خواهندگفت؟ آیاگورباچف‌هم جاسوس امپریالیسم است؟

اعطای جایزه به‌آقای برادسکی را من مشروط به این شرایط می‌دانم. و این جایزه وقتی مهم‌تر از یك‌جایزهٔ نوبل تلقی خواهد شد که از ابعاد ادبی قضیه پارا فراتر بگذاریم . وزیر خارجهٔ شوروی، و یا سخنگوی آن وزارتخانه، گفته است که آثار برادسکی به‌زودی در شوروی چاپ خواهد شد . گامی است مثبت. ولی فضای باز سیاسی شوروی باید فراتر از این برود. باید آثار همهٔ نویسندگان تبعیدی شوروی دراختیار مردم‌شوروی قرارگیرد: ازسولژنیتسین تاسنیاوسکی تا برادسکی؛ باید درست ازمقطع انقلاب، هرچه سانسور شده،چاپ شود. با چوب و دگنك، به‌بهانهٔ انقلاب و مبارزه باتمایلات‌بورژوایی برسر تئوری‌سازی ادبی دههٔ دوم وسوم، ازیاکوبسون تا اشکلوفسکی تا توماشفسکی تا ولادیمیرپروپ زدند. نقد ادبی روس‌را خفه‌کردند. «ما»ی «زامیاتین» راکه سلف درخشان‌تر از خلف آثاری چون «دنیای شجاع جدید» «آلدوس‌هاکسلی» و «۱۹۸۴» «جورج اورول » بود، توقیف‌کردند. بایدپروندهٔ حقه‌بازی‌های استالین وژدانف‌را درکنگرهٔ سال ۱۹۳۴به‌روی مردم شوروی بازکنند وبایدهمهٔ‌قربانیان محاکمات

دههٔ سی تا چهل از اعماق پرونده‌های مدفون «کاگ‌ب» زبان‌باز کنند و واقعیت‌را بیان کنند، باید پروندهٔ جنایات ژدانف در همان ده و دههٔ بعد، علیه نویسندگان و هنرمندان باز و افشا شود. کسی کـه «آنا ـ آخماتووا»،شاعر بزرگ‌روس‌را، به‌جرم تغزلی بودن اشعارش‌به‌آسیای مرکزی تبعید کرد، یعنی ژدانف، با مرگ ژدانف درشوروی وبامرگ استالین نمرد. به‌عنوان‌یك دستگاه‌جاسوسی علیه بقیهٔفضلا ونویسندگان و شعرای شوروی به‌کار خود ادامه داد. همین‌آقای برادسکی، شاگرد «آخماتووا» را ، به‌هرجایی که دلش می‌خواست تبعید کـرد. آنچه صاحب این قلم می‌گوید این است : اعطای جایزه به برادسکی بـاید حس «جست‌وجوی زمان‌گذشته»را برای درك زمـان حال و آینده به ـ شوروی برگرداند. یك سیستم موقعی از اعطای آزادی به‌مردم خود ضرر می‌برد که دیگر اعطای آزادی درآن سیستم دیـر شده باشد. یك سیستم موقعی پا برجا می‌ماند که مدافع آزادی مردم باشد، نه مدافع آزادی حاکمان بر مردم. شوروی از این فورمول استثنا نیست. تنها در سایهٔ خیزش بی‌بر وبرگرد، عظیم و شکست‌ناپذیـر آزادی در آن کشور است که امپریالیسم که گـاهی بریدهٔ نـاچیز آزادی صوری کشورهای غربی‌را به‌عنوان تنها مزیت زندگی این کشورها در برابر خلایق جهان ، به خصوص مردمان «دنیای سوم» ، مـی‌گیرد، به کلی هرگونه جاذبهٔ خودرا از دست‌می دهد . آقای گورباچف بایـد بداند که تنها با آزادی ملل‌شوروی سر وکار ندارد، بلکه با اساس آزادی، با انقلاب در بطون آزادی درسراسرجهان سروکار دارد. وچون‌اعطای جایزه‌به‌آقای برادسکی درشرایطی‌صورت می‌گیرد که‌آقای گورباچف

با درك نیاز مردم‌شوروی به‌آزادی، گامی‌به‌سوی‌آزادی برداشته‌است، اعطای این جایزه‌را باید به‌آقای گورباچف‌هم تبریك‌گفت.

۲

شعر روس پیش از برادسکی

در سال ۱۹۷۹، برادسکی نوشت : «زندگـی‌نامهٔ نویسنده در پیچ وتاب‌هایی نهفته است که او به زبان می‌دهد.» این گفته، بی‌شك ، درست است. ولی اگر از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۶ (زمان کنگره بیستم حزب کمونیست شوروی)، بـرادسکی چنین حـرفی می‌زد، در شمار مرتدان تئوری‌ادبی‌درشوروی‌درمی‌آمد. ولی‌پیش‌ازرسیدن‌به‌برادسکی، باید به‌چند نکتهٔ کلی اشاره کنیم.

از افلاطون تا استالین یك خط فکری جدی حکومتی راجـع به‌شعر وجود داشته است که پیوسته به‌شعر لطمه زده است. افلاطـون شاعر منغزل را دیوانه و قابل‌طرد از جـامعه می‌دانست. تنها شاعـری به‌جمهوری‌افلاطون اذن ورود داشت که مدح‌خدایان ورهبران‌حکومتی را بگوید. استالین و ژدانف می‌گفتند شعر باید در خدمت حـزب و مقتضیات سردمداران حزب باشد: افلاطون به‌صورت ذهنی قاتل‌شاعر شوریده بود، استالین و ژدانف، هم به‌صورت مکتبی و ایدئولوژیکی وهم به‌صورت عینی. در این میان خیلی‌ها آمده‌اند و رفته‌اند. آتاترك که نه فلسفهٔ افلاطون‌را درآستین داشت و نه جلادهای استالین را در

خدمت، راجع به «ناظم حکمت» حرفی‌داشت که بیشتر آتاترک‌رانشان می‌دهد تا ناظم حکمت‌را. می‌گفت : «باید ناظم حکمت را دار زد و بعد پای چوبه دار نشست و گریست. » این معجون غریب سادیسم و ماسوخیسم، وجه سادیستی خودرا بیش از هرجای دیگر در شوروی استالین متجلی کرده است. ولی آیا صدای شاعررا می‌توان برای ابد دریك کشور خفه کرد؟ تجربهٔ استالینیسم نشان داد که چنین کاری عملی نیست. گرچه بسیاری از شعرای نجیب وخوب وگاهی‌بزرگ‌شوروی (از بزرگان،«اوسیپ‌ماندلشتام») درتبعیدگاهها جان سپردند ویابه‌جوخهٔ آتش سپرده شدند، لکن روحیهٔ تغزل، پایگاه اصلی‌شعر و شاعری در همهٔ اعصار، هم درساحت عاشقانه و هم درساحت تأملات فلسفی، از زبان روسی وملل‌اتحاد جماهیر شوروی، نه‌تنها یکسر رخت برنبست، بلکه پس‌از استالین درسال ۱۹۵۳، به‌ویژه پس‌از استالین‌زدایی سال ۱۹۵۶، قوت بیشتری گرفت. هم پیران‌قوم ـ آنا آخماتووا، بوریس پاسترناك‌و «نیکلاس زاپولوتسکی» ـ وهم‌نسل جدیدشاعران‌شوروی، مثل «آندره‌یی وزنزنسکی»، «یوگنی یفتوشنکو»، «بلا آخمادولینا» و جوزف برادسکی،به‌سوی تغزل جدید وبه‌سوی تأملات جدی راجع بطبیعت، وانسان متفکر درطبیعت، روی آوردند.

روسیهٔ قرن نوزده، بدون‌شك بزرگترین صفحهٔ رئالیسم‌را به ـ جهان عرضه داشته است. پدر اصلی این رئالیسم گوگول است، ولی برجسته‌ترین چهره‌های این رئالیسم‌را باید در وجود داستایوسکی و تولستوی دید. جهان هرگز این دونویسنده را فراموش نخواهد کرد.

اینان شکسپیرهای نثر واقع‌گرایانه هستند. لرمانتوف، شچدرین ، چرنیشفسکی، تورگنیف و چخوف، به‌نوبهٔ خود، چهره‌های درخشان دیگر هستند. برای درك‌جامعهٔ روس، وعلت‌حرکت آن به‌سوی‌انقلاب اکتبر، خواندن این نویسندگان مهم‌تر از خواندن نویسندگان سیاسی آن دوره وحتی ایدئولوگ‌های سوسیال‌دموکرات است.

اندیشه‌های آدم‌ها ایدئولوژی‌ها را می‌سازند، ولی ادبیات با آدم‌های نه‌تنها اندیشمند، بلکه آدم‌های عاطفی، احساساتی، غریزی،و به‌طورکلی با همهٔ خصلت‌های‌انسان‌ها، سروکار دارد. ورمان قرن‌نوزده روس جامع جمیع این‌خصلت‌ها است.

ولی شعرقرن نوزده به‌هیچ‌وجه این عظمت‌را ندارد. کافی‌است پوشکین‌راکنار بگذارید. مابقی،پیش‌از گام‌گذاشتن‌درساحت‌بزرگی، شمع‌هایی درگذر باد بوده‌اند، تا می‌رسیم به آستانهٔ انقلاب. گرچه لنین کاملاً حق‌داشته است که پوشکین را به‌مایاکوفسکی‌ترجیح‌بدهد، وگرچه شاید شاعران آستانهٔ انقلاب و بعد از انقلاب تاکنون در شوروی، هیچ‌کدام عظمت پوشکین را ندارند، ولی دراین تردیدی نیست که فوران شعر در دوران سوسیالیسم به‌مراتب قوی‌تراز دوران تزاریسم بوده است. بحث تحلیلی راجع به‌دلایل این فوران قوی‌تر، دراین مختصر نمی‌گنجد، ولی‌گفتن چندنکته ضروری است:

در سال ۱۹۰۵، «الکساندربلوك» کتابی چاپ‌کرد تحت عنوان «شعرهایی‌دربارهٔ زنی زیبا». «بلوك» مرکز هیجان سمبولیسم روس‌شد، ولی پنج یا شش‌سال بعد سمبولیسم روس، در مباحثات مختلف‌درگیر شد وغرق بحران گردید. بلوك این بحران‌را درونی خود کرد، و از

این بحران، ناگهان در سایهٔ حرکت انقلاب به‌سوی شعری آمد که یکسر با شعرهای دوران سمبولیسم و شعرهای دوران بحران بلوك فرق می‌کرد. شعر «دوازده‌نفر» او که در دوازده بخش نوشته شده بود، عملاً شعر انقلاب شناخته شد:

بخش نه

شهر بیقرار اکنون آرام است
سکوتی بر برج «نوسکی» حاکم می‌شود
پلیسی به‌چشم نمی‌خورد
شهررا دوستان بگیرید، بدون مشروب،

بورژوا، که‌سر چهارراه ایستاده است
پوزه‌اش را در پالتو پوستش فرو می‌کند
کنارش دورگه‌ای گز کز کرده است
با پوستینی سیمی و با دمش لای پاهایش

بورژوا ایستاده است، سگی گرسنه
بی‌زبان، مثل علامت سؤال، ایستاده است
و جهان کهنه در پشت سر او ایستاده است
سگی با دمش در لای پاهایش

ولی این حرکت از سمبولیسم به‌سوی عینی‌گرایی فقط در حضور شعر بلوك صورت نپذیرفت، چندین جریان مهم از سال ۱۹۱۰ تا سال ۱۹۲۰ در شعر روس پدیدار شد که شاید دو جریان از همهٔ آنها شاخص‌تر بود، یکی فوتوریسم که پیش از انقلاب اکتبر، مایاکوفسکی جوان عملاً

در رأس آن قرار گرفت؛ و دیگری مکتب «آکمه‌ایسم» که دو شاعر بزرگ روس «اوسیپ ماندلشتام» و «آنا آخماتووا» درچند سال پیش از انقلاب بدان پیوستند. در واقع هردوی این مکتب‌ها، ونیز مکتب تصویرگرایی «یسنین» ـ که نخست به‌تصویر روستا و ریشهٔ روستایی خود دلبسته بود وبعدها، از آن دلزده‌شد وهمگام انقلاب به‌تصویرگری شهر پرداخت ودر همان جوانی با خودکشی خود راه‌را برای خودکشی مایاکوفسکی هموار کرد ـ واکنش‌هایی علیه سمبولیسم اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بودند وبه‌طور کلی هرگونه عرفان و ابهام مابعدالطبیعی را ردمی‌کردند، اگرچه ضمن واکنش نشان دادن، همهٔ کنش‌های مکاتب قبلی را هم یکسره کنار نمی‌گذاشتند. حقیقت این است که در مکتب «فوتوریسم» مایاکوفسکی، سمبل نه به‌عنوان هدف، بلکه به‌عنوان وسیله به‌کار گرفته می‌شد، و بررکن اصلی تعهد اجتماعی ـ سیاسی او، رنگ شاعرانهٔ نیرومندی می‌بخشید. به‌این نمونه که درسالهای ۱۸ ـ ۱۹۱۷ سروده شده‌است، نگاه کنید:

ابرها شعبده می‌کنند

آن بالا
در آسمان
ابرها سفر می‌کردند
فقط چهار ابر ـ
از جماعت شما نبودند
اولی تا سومی
شکل آدم بودند،

در حالیکه چهارمی،
شتر بود .
بعد،
وقتی‌که خوب غوطه خوردند
سر راه
ابر پنجمی به‌آنها پیوست
و از این یکی
ـ مطلقاً بی‌ربط ـ
فیل پشت فیل
حرکت کردند
تا اینکه ـ
شاید ابر ششمی
رسید و بوحشتشان انداخت
ابرها
همه در هوای لطیف نابود شدند
و پس‌از آنان
آفتاب ،
زرافه‌ای زرد
در حالیکه ابرهارا چون کاه نشخوار می‌کرد ،
چهار نعل تاخت

ماندلشتام درسال ۱۹۴۱ درمقاله‌ای‌تحت عنوان«کلمه‌وفرهنگ»
نوشت :

« شعر شخصی است کـه زمـان را زیرورو می‌کند ، طوری کـه لایه‌های عمیق زمـان ، خاك سیاه ، برسطح ظاهر می‌شود . لکن، اعصاری هستند کـه در آنها بشریت ،کـه از زمان حاضر دل خوشی ندارد ومشتاق

لایه‌های‌عمیق‌تر زمان است، مثل شخم‌کار، ولع خاك‌بکر زمان را پیدامی‌کند. انقلاب در ادبیات به‌ناچار به‌سوی‌کلاسی‌سیم می‌گراید...

« اغلب شنیده می‌شود : فلان شعر خوب است، ولی به دیروز تعلق دارد. ولی من می‌گـویم : دیـروز هنوز متولد نشده است . دیـروز واقعاً سپری نشده است . من ازنو «اووید» ، «پوشکین» ، و «کاتولوس» را می‌خواهـم ، و با «اووید» ، «پوشکین» و «کاتولوس» ، تـاریخی راضی نخواهم شد .

براساس همین تفکرات و تأملات بودکه در طول دهۀ بیست و دهۀ سی، ماندلشتام بهترین شعرهای زندگی خود را نوشت. یك شعر جدید هرگز به‌طورکامل جدید نیست؛ و یك شعرکهنۀ خوب، هـرگز به‌معنای واقعی کهنه نیست :

لنینگراد

به‌شهر خود برگشتم، شهری آشنا چون اشك
چون تاروپودم، چون غده‌های متورم کودکی‌ام
حالا که برگشته‌ای ـ هرچه سریع‌تر
روغن ماهی چراغهای ساحل رودخانه در لنینگراد
را قورت بده .

بسرعت با این روز دسامبر آشنا شو
جایی‌که درآن زردۀ تخم‌مرغ با قیر شوم در آمیخته است
بطرزبورگ! من نمی‌خواهم بمیرم ــ هنوز نه!
شماره تلفن‌های من در اختیار تست

پطرزبورگ! هنوز فهرستی از آدرسها دارم
که به‌من یاری خواهدکرد تا صدای مردگان را بشنوم

من روی پلکانی سیاه زندگی می‌کنم. و زنگ در
که از گوشت تن آدم بریده شده، بر شقیقه‌ام می‌کوبد

انگشت به‌آهنهای صدادار زنجیرهای در می‌زنم
تمام شب بیدارم و منتظر میهمانها هستم.

و با سخنی راجع به‌آنا اخماتووا، استاد برادسکی، این بخش را به پایان می‌برم. آخماتووا شاعر جزئیات غرق در عـاطفه است، و شاید معنای بنیادی تغزل‌درهمین نهفته باشد: که احساس‌وعاطفه جزئیت تصویری خودرا طوری به‌رخ بکشد که خواننده، آلودهٔ آن احساس‌و عاطفه شود:

از فاخته پرسیدم
چندسال از زندگی‌ام باقی مانده است
قلهٔ کاجها به‌لرزه درآمد
شعاع زردی از خورشید بر چمنزار افتاد
ولی هیچ صدایی گسترهٔ روبرو را برنیآشفت
بعد من به‌سوی خانه رفتم
و نسیم خنک
پیشانی‌ام راکه می‌سوخت نوازش‌کرد.

در سال ۱۹۳۹، آخماتووا نوشت:

همه‌چیز برای همیشه بهم ریخته‌است
حالا دیگر نمی‌توانم
انسان‌را از حیوان تمیز بدهم

و، سال، سال‌اوج استالینیسم و آستانهٔ جنگ‌جهانی‌است، یك سال‌بعد، برادسکی به‌دنیا آمد.

چندسال بعد ژدانف، بی‌شرم، با سوءِ استفاده از کلمات‌فنی ـ ادبی فرمالیست‌هایی که خود ممنوعشان کرده بود، آخماتووا را با این تهمت‌های زشت ونفرت‌بار به‌تبعید فرستاد: «نیمی راهبه، نیمی‌فاحشه، یا بهتراست بگویم فاحشه ـ راهبه‌ای کـه گناهش به‌دعا آلـوده شده است.» وکسی که تبعید می‌شد، شعری به‌این زیبایی سروده بود:

انگار رودی بودم
گذشت خشن زمان مسیر مرا عوض کرده بود،
مسیری را به‌جای مسیری دیگر نشانده بود،
که در بستری دیگر جاری بود
و من کرانه‌هایم را نمی‌شناسم
آه، چه‌مناظری را باید ندیده باشم
پرده باید بی‌من بالا رفته، بعدپایین آمده باشد
چه بسیار دوستانم‌راکه حتی یك‌بار در زندگی‌ندیدم
و سوادهای گونه‌گون چه شهرهایی‌که
می‌توانستند اشك از چشمانم جاری‌کنند
در حالیکه براستی من تنها یك‌شهررا می‌شناختم
و با لمس دست می‌توانستم درخواب پیدایش‌کنم ...
و چه بسیار شعرهایی‌که نگفته‌ام ـــ

همسرایی پنهان آن شعرها دور سرم پرسه می‌زند
و شاید روزی حتی بتواند خمه‌ام کند.

۳

برادسکی

اگر برادسکی میراثی از تغزل جزیی‌نگر مکتب «آکمه‌ایسم» آخماتووا را باخود به‌همراه آورده است، دومیراث دیگر روس را با هم باخود یدك می‌کشد که به‌همان اندازه اهمیت دارند. براین سه میراث بایدتأثیر شعرجدیدانگلیسی را، که درمرکز آن‌نام‌تی.اس.الیوت قرار دارد، افزود.

یکی‌از این‌میراث‌ها یکسرفنی‌است و آن میراث به‌خودپیچیدگی زبان است. بهتر است به‌این‌نکته از دیدگاه تئوری نقد و انتقاد ادبی خودروس‌نگاه‌کنیم. اگر «بلوك»علیه سمبولیسم‌خود دربحبوحهٔانقلاب اکتبر قیام‌کرد ودر بنیان گذاشتن شعرجدید شوروی نقش مهمی ایفا کرد،اشکلووفسکی،یاکوبسون و توماشفسکی علیه‌تئوری‌نقدوانتقادی سمبولیسم قیام‌کردند و اساس فرمالیسم روس‌را گذاشتند. فرمالیسم روس، بیشتر تئوری شناسایی فرم است تا جانبداری کورکورانه از هرچیزی‌که به‌نام فرم ارائه می‌شود. «بوطیقا»ی فرمالیسم مبتنی بر بررسی عمقی ساختارهای جزیی وکلی قصه‌ها و شعرهاست. زبان، و پیچیدگی‌های زبانی، در مرکز این بوطیقا قرار دارد. «تصویر»، که سمبولیست‌ها آن‌را اصل‌می‌شمردند، در بوطیقای‌فرمالیسم‌اصل‌نیست، بلکه نقشی‌که شکل تصاویر ایفا می‌کند اهمیت دارد. اهمیت ساختار

ارگانیك شعر از این‌جا ناشی می‌شود. [راقم این سطور در سال ۴۲ نوشت‌که تصویر به‌خودی خود اهمیت بنیادی ندارد، بلکه اهمیت در شکلی است‌که شاعر به‌این تصاویر می‌دهد. درآن‌زمان راقم‌این‌سطور هنوز فرمالیسم روس را نخوانده بود.]

وقتی‌که تروتسکی، زمانی‌که هنوز یکی‌از سه‌مرد قدرتمند شوروی بشمار می‌آمد، با نگارش مقاله‌ای به‌فرمالیسم حمله‌کرد، ودر واقع باگفتن‌اینکه همه‌چیز مجازاست جزضدیت باانقلاب،به‌فرمالیسم برچسب ضدانقلابی زد، ندانسته راه‌را به‌روی رشد تئوریك فرمالیسم در خود شوروی‌بست، وبعدها، پس‌ازتبعیدخود تروتسکی ازشوروی، آنهایی‌که به‌نکات مثبت مقالهٔ او توجه نداشتند با چوب وچماق‌به‌جان فرمالیست‌ها افتادند. کنگرهٔ اتحادیهٔ نویسندگان شوروی، در سال ۱۹۳۴ فرمالیسم‌را برای همیشه مطرود و ممنوع اعلام کرد و حتی نویسنده‌ای به‌نام «روزنتال»، استفاده از استعاره را هم ممنوع اعلام کرد. گرچه بعدها تروتسکی طی اعلامیه‌ای‌که توسط «آندره‌برتون» شاعر سوررئالیست فرانسوی، و «ریورا» نقاش مکزیکی، نیز امضا شده بود، هرگونه کنترل هنررا از بالا و از طریق دولت و حکومت، امری ضدانقلابی خواند، ولی ادبیات‌شوروی دوران استالین درخطی افتاده بودکه‌کاملاً در جهت عکس هرگونه تحرك‌ساختی‌وزبانشناختی سیر می‌کرد. این‌حرف برادسکی‌که: «زندگی‌نامهٔ نویسنده در پیچ و تاب‌هایی نهفته است‌که‌او به‌زبان می‌دهد»، بازگشت به‌میراث‌درخشان شکل‌شناسی اوایل انقلاب اکتبر است، گرچه اکثریت قریب به‌اتفاق سردمداران خود انقلاب، مخالف آن انقلاب در شکل‌شناسی ادبی

بودند. این بازگشت برادسکی به‌ریشهٔ تفکر درزبان ودرشکل‌پیچیدگی‌های آن، برای شعرکم‌تجربهٔ روس در زمینهٔ شکل‌ها و پیچیدگی‌های زبان گامی بسیار مهم و اساسی‌است. این، یکی‌از آن‌میراث‌ها. مسئله این است:انقلاب،فقط انقلاب درمحتوای ادبیات به‌وجود نمی‌آورد. شکل‌ها هم دگرگون می‌شوند وتئوری‌شکل‌پذیری محتواهم‌دگرگون می‌شود. وفروکردن محتوای انقلاب درشکل شعر کهن و نثر کهن به‌منزلهٔ خفه‌کردن آن انقلاب‌است.

موضوع دوم موضوع‌استالینیسم است. برادسکی درسال۱۹۴۰ به‌دنیا آمده است. گرچه سیزده‌سال اول زندگی‌او مصادف‌باسال‌های آخر زندگی ژدانف و استالین بود، ولی استالینیسم بیشتر ذهن او را از طریق زندگی معذب کرده است تا از طریق تحمیل حزبی نگارش به‌صورت استالینی. یعنی زندگی‌او نخست به‌تلخی دوران استالین آمیخته شده، و او پیش از آنکه به‌شیوهٔ استالین مطلب بنویسد، عملاً در دوران استالین‌زدایی دست به‌قلم برده‌است. ولی دوران استالین‌زدایی خروشچف جامع و مانع نبوده است، وهنوز، به‌رغم گذشت آن‌همه‌سال، و به‌رغم اقدامات بسیار مهم گورباچف، استالینیسم از شوروی ریشه‌کن نشده است . رشد جسمانی و معنوی برادسکی در زمانی صورت‌گرفت که‌اغلب شاعران ونویسندگان معروف شوروی درحال توبه‌کردن از جنایات دوران استالین بودند. نمونهٔ عالی این جریان توبه‌نگاری، شعربسیار معروف«پاول‌آنتوکولسکی» است:

همهٔ ماکه تحت لوای نام او
معروف شده‌ایم
و زمانی راکه حالا سپری شده است،
در آرامش گذرانده‌ایم

همهٔ ما، دوستان او، که
سکوت‌کردیم، در حالیکه
از سکوت ما، بدترین شرارت
رشد کرد

مایی‌که شب خوابمان نمی‌برد
و درهایمان را قفل می‌کردیم
موقعی‌که او از میان گروه خود ما
جلادهایی می‌آفرید

مایی‌که خرد شیرین را رهاکردیم
خونریزی زندانها ،
محاکماث مربوط به‌خیانت را
بالاسر خود حمل می‌کنیم

بگذار پسران تحقیرکنندهٔ ما
همان داغ ننگ را
بر ما هم بزنند:
سهم ما ننگ است

حقایق را نباید
مساوی ارزیابی‌کرد
ما، از اوکه مرده است
کمتر از سکوت‌خود نفرت داریم

این او، استالین است: و سال، سال ۱۹۵۶، سالی کـه در آن برادسکی شانزده ساله است و در همان سال‌ها، وقتی که برادسکی در کلاس را به‌هم خواهد زد و راه بیرون از مدرسه را، به‌دلیل تکراری بودن محیط‌مدرسه و درس‌ومشق، درپیش خواهدگرفت تا دیگر پشت سرش‌را نگاه نکند، چنین خواهد اندیشید:

« هیچ جلاد روس نیست کـه از این بیم نداشته باشد کـه روزی خود در شمار قربانیان درخـواهد آمد، و نیز تیره‌روزترین قربانیان هم (لااقل پیش خود) منکر این نکته نخواهد شد کـه قدرتی ذهنی بـرای جلاد شدن دارد.»

گرچه بعدهابرادسکی خودراتاحدی غیرسیاسی خواهدخواند، ولی مسئله این است که اگر برای حاکم ظالم همه چیز سیاسی است، برای معترضی مثل برادسکی هم، خود به‌خود همه‌چیز صورت سیاسی پیدا می کند، حتی عکسی ازلنین در تاشکندکه به‌علت تکراری بودن عکس در هرجای دیگر در شوروی، ذهن برادسکی‌را آزار می‌دهد، و تبدیل به‌نماد تعارض باکلیهٔ آن‌چیزهایی می‌شودکـه شرق، آسیای مرکزی و تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ شرق‌را در ذهن او راه داده‌انـد. درواقع برادسکی درجایی می‌گویدکه خودرا مدیون این عکس‌های تکراری می‌داند،به‌دلیل اینکه تکرارعکس‌ها، سبب‌شدکه او ازتکرار برای همیشه نفرت کند.استادش آخماتووا شعری‌گفته بود: «خودت‌را تکرارنکن. » برادسکی‌می‌آموزدکه شعررا طوری بگویدکه هرگوشهٔ آن، حتی موقعی‌که کهنه‌ترین چیزهارا بیان می کند، تازه و نو باشد. و اتفاقاً از این دیدگاه فقط دو شاعر شدیداً از تکـرار دور می‌شوند،

اولی «وزنزنسکی» ودومی «برادسکی». این دوتن (و وزنزنسکی‌بیش از هرجای دیگـر این‌نکته را در شعرهـای «ضدجهان»اش نشان داده است)، هر شعررا پرسشی تازه در زبان به‌سوی حدوث‌کلام در مقطع حدوث اولین‌آن می‌دانند. از این دیدگاه، این‌دو شدیداً متأثر از شعر غربی‌هستند، وزنزنسکی متأثر ازماجراهای حاکم‌برشعر سوررئالیستی است، و برادسکی متأثر از شعر زبان انگلیسی، به‌ویژه شعر تی.اس‌ـ الیوت،که در زمان مرگ او مرثیه‌ای تا حدی به تقلید از شعر «اودن» در مرگ «ویلیام باتلرییتس»سرود و چاپ کرد. خصلت روایـی شعر یفتوشنکو مانع آن می‌شودکه او این حالت حدوث در مقطع‌حدوث، یا در مقطع سپیده‌دم زایش شعر را حفظ‌کند. از سه‌شاعرنسل میانسال شوروی، یفتوشنکو،شاید به‌دلیل‌جدا افتادن‌ازخصلت‌توصیفی،توصیف از طریق ایجاز و حذف، و حذف بی‌رحمانه از طـریق ارائهٔ ایجاز، اهمیت‌کمتری داشته باشد.

تأثیر شعر انگلیسی ـ آمریکایی بر برادسکی چنان قوی بـوده است‌که او هم‌اکنون به‌دو زبان شعر می‌گوید. کسانی که در سراسر جهان به‌دو زبان‌شعر می‌گویند فراوان هستند. نمونهٔ درخشان این‌گونه پدیده در زبان‌های خود ما شهریار است‌که به‌فارسی و ترکی شعرمی‌ـ گوید. جالب است‌که شهریار وقتی‌شعر ترکی می‌گوید، شدیداًمتکی بر زبان بومی و استفاده از کلمات بومی است و در واقع اصطلاحات عادی را مدام از اعماق زبان عامیانهٔ مردم وسنت آنان بیرون می‌کشد وتا سطح شعری‌که‌گاهی واقعاً عالی است اعتلا می‌دهد؛ ولی وقتی‌که به‌فارسی شعرمی‌گوید،متکی برزبان رسمی، شکل رسمی ادبی (غزل

و قصیده، وبه‌ندرت شعر نیمایی) ولهجهٔ رسمی زبان‌فارسی‌است.

برادسکی به این قضیه از دیدگاه خود نگاه می کند و در جایی می‌نویسد: «حافظه، به‌گمان من، جانشین دمی‌است که ما برای همیشه در روند نیك‌فرجام تطور از دست داده‌ایم ...» وبعد اضافه می کند: «هرقدر آدم بیشتر به‌یاد بیاورد، شاید به‌همان اندازه به‌مرگ نزدیك‌تر است.» ولی انگار گاهی حافظه از دم وگاهی دم ازحافظه سر درمی‌آورند و به یکدیگر شکل می‌دهند. حافظه نیز مثل دم به‌خود می‌پیچد و پدر صاحب دم و صاحب حافظه را درمی‌آورد، وبرادسکی چنین نتیجه می گیرد:

« ولی اگر نویسنده‌کاملاً مجهز به تقلیدکردن باریك‌ترین نوسانات ذهن برروی‌کاغذ باشد، کوشش برای بازآفرینی دم باتمام شکوه مارپیچ آن، هنوز هم محکوم به‌شکست‌است، چراکه روند تطور بی‌خودی صورت نگرفته است. دورنمای سال‌ها، خاطرات را تا مرز امحای نهایی آنها یکدست می‌کند، هیچ‌چیز آنها را برنمی‌گرداند، حتی کلمات دست‌نوشته با آن حروف حلقویشان. چنین کوششی مخصوصاً موقعی بیش از هرمورد دیگری محکوم به شکست می‌شودکه اتفاقاً دم آدم در جایی در روسیه گیر کرده باشد.»

و بعد برادسکی حرف دلش را راجع به‌زبان دومی که برای نوشتن شعر ومقاله برگزیده است، یعنی‌زبان انگلیسی، می‌زند:

« ولی اگر کلمات جایی، فقط نشانهٔ نسیان بودند، مانعی نبود. حقیقت تأسف بار این است‌که کلمات دربیان واقعیت هم با شکست مواجه می‌شوند، دستکم نظر من این است که هر تجربه‌ای که از قلمرو

روسیه می‌آید، حتی وقتی که بادقت عکاسی ترسیم شده باشد، به سادگی از روی زبان انگلیسی کمانه می‌کند و هیچ نقش مرئی برسطح آن به‌جا نمی‌گذارد. البته حافظهٔ یك تمدن نمی‌تواند و نباید هم، تبدیل به حافظهٔ تمدنی دیگر بشود. ولی وقتی که زبان قادر به باز آفرینی واقعیت‌های منفی فرهنگی دیگرنمی‌شود، حاصل‌کار بدترین نوع تکرارمکررات‌است.»

این‌حرف و سخن برادسکی گرچه ممکن‌است درتئوری‌درست باشد، ولی در عمل درست نیست. به‌دلیل اینکه وقتی که او در ادامه این سخنان خود می گوید شرارت حاکم برروسی به‌زبان انگلیسی راه نیافته است، در واقع شهادت به‌چیزی می‌دهد که عکس آن در مورد تجربهٔ نویسندگان معترض و ناراضی، منجمله خود برادسکی، صادق است. مثلاً ما چگونه فهمیده‌ایم در «گولاگ» چه می گذرد؟ ازطریق انتقال تجربهٔ‌آن از زبان روسی به‌انگلیسی و زبان‌های دیگر. چگونه در جریان تجربهٔ عمیق وعظیم و دردناك بوکاوسکی، سنیاوسکی، پاسترناك و ماندلشتام قرارگرفته‌ایم؟ از طریق ترجمهٔ آثار این آدم‌ها به‌زبان خارجی [ودر مورد صاحب این‌قلم، به‌زبان انگلیسی]. درست است که همهٔ یك فرهنگ‌را نمی‌توان به‌یك فرهنگ دیگر منتقل کرد، ولی دستکم برادسکی، شعرش‌را به‌زبان انگلیسی ترجمه می کند و یا تجربهٔ روسی‌خودرا به‌تجربهٔ زبان‌انگلیسی نزدیك می کند، واین‌به‌دلیل آن است که زبان‌ها به‌رغم آدم‌های خوب وبدی که از آنها استفاده می کنند وبه‌رغم تمایزو وجوه اختلاف عمیقی که بین‌تجربهٔ‌فرهنگ‌ها، تمدن‌هاونسل‌های مختلف وجود دارد، در اصل‌دارای یك‌ساخت‌عمقی

فوق‌العاده بنیادی هستند که بادقت و توجه بیشتر، و ادراك عمیق‌تر فرهنگ‌ها و به‌ویژه ساخت زبان به‌طور عام، می‌توان تجربه‌را ازطریق آن از یك‌زبان به‌زبان دیگرجابه‌جاکرد. اگر غیراز این‌باشد، هرملتی به‌صورت یك‌نوع بیگانه به انواع ملل‌دیگر درخواهد آمد، و اقوام مختلف جهان به‌یکدیگر به‌همان اندازه بیگانه خواهند شد که فی‌المثل فیل‌ها نسبت به‌کرگدنها، پشه‌ها و نهنگ‌ها.

این سخن برادسکی بی‌شباهت به‌مطلع شعر «موزیسین‌های کور» او نیست:«کورها، شب‌را اشتباه‌می‌کنند/جابه‌جا شدن درشب‌برایشان بسیار ساده است.» ولی حقیقت این است که همهٔ موزیسین‌ها، کور نیستند؛ وهمهٔ تجربه‌ها هم غیرقابل‌انتقال نیستند. بزرگ‌ترین رازجهان در این است که یك انسان بعضی چیزهای انسان‌های دیگررا می‌فهمد. وگرنه چگونه آقای برادسکی جایزه می‌برد؟ وچگونه عده‌ای ازبردن این جایزه خوشحال می‌شوند؟

ریزه‌کاری‌های شعر «ادات سخن» خود مبین این نکته است. آقای برادسکی بخشی ازتحولات تثبیت‌شده درشعرو زبان و موسیقی کلام انگلیسی‌را درونی شعرخودکرده‌است. ترجمهٔ آثار «دان» (وچه مرثیهٔ درخشانی در مرگ «دان» گفته است!) وسایر شاعران دوران مابعدالطبیعی شعر انگلیسی، خود بخشی ازآن تجربه است. شعرگویی او به‌زبان انگلیسی، بخش دیگری ازآن تجربه. ترجمهٔ او از روسی به‌انگلیسی بخش‌دیگری‌ازآن تجربه. مسأله‌این‌نیست که‌آقای‌برادسکی در زبان‌روسی یا در زبان انگلیسی به‌این تجربه‌ها دست بزند. مسأله این است: آقای برادسکی باقدرت جالب‌توجهی که در زبان انگلیسی

از خود نشان می‌دهد می‌تواند تجربهٔ روسی رامتعلق به‌تجربهٔ‌انگلیسی‌زبانان بکند، ولی چیزی ازآن بالاترهم وجوددارد، شعرزبان‌انگلیسی، به‌ویژه شعرآمریکا، چنان قدرت و وسعتی پیداکرده است ــ در سایهٔ تأثیرپذیری‌ازشعر وفرهنگ جهان ودرسایهٔ فعالیت خلاقهٔ مردان‌وزنانی چون ازراپائوند، الیوت، چارلزاولسون، ویلیام کارلوس ویلیامز، سیلویاپلث، الیزابت بیشاپ، دنیز لورتاف و دهها شاعر نسل جدید دیگر (کریلی، گینزبرگ، فرلنیگتی، بلای، کلی، کواشا، راثنبرگ ودیگران)، که آقای برادسکی باید با ترجمه به‌اینان به‌کمك شعرروس بشتابد. تجربهٔ شعر آمریکا، تجربهٔ آمریکا، فقط، نیست. تجربهٔ هند و ژاپن وآفریقا وآمریکای لاتین هم هست.

سه ریشهٔ اصلی که شعربرادسکی‌دارد:یکی‌شعرغیرمایاکوفسکی‌روس، یعنی‌شعرآنا آخماتووا و بوریس پاسترناك؛دیگری‌جزیی‌نگری به‌ظاهر تصادفی، ولی در واقع عمدی، که از شعر تی. اس. الیوت سرچشمه‌گرفته است؛ و سومی نوعی برداشت فیزیکی ــ متافیزیکی [مضمونی تصویری با معنایی در ورای تصویر]، که ازشعر «جان‌دان» نشأت یافته است، به‌اضافهٔ برخی ریشه‌های اروپایی‌ــ یونانی‌ــتوراتی، انجیلی، و سن نسبتاً کم برادسکی (چهل‌و هفت سال) اورا در وضعی قرار می‌دهند که او، بیش‌ازهرشاعر دیگری در داخل‌وخارج‌شوروی، به‌شعر شوروی کمك کند. درهای بستهٔ شوروی شعر بزرگ جهان را دربیرون ازمرزهای‌آن‌کشور نگهداشته است. درونی‌کردن تجربه‌های جهانی شعر توسط برادسکی، درصورتی‌که تکمیل شود، می‌تواندحتی به‌اعتلای شعر درمیان سایر ملل‌شوروی هم یاری‌کند. در شعری که

برادسکی تحت عنوان «از اودیسه‌ئوس به‌تلماکوس» سروده است و حال و هوای شعرشدیداً یادآور شعرهای «کنستانتین کاوافی»، شاعر بزرگ نیمهٔاول‌قرن‌بیستم یونانی اسکندرانی است، اززبان‌پدر خطاب به‌پسر می‌گوید:

نمی‌دانم کجا هستم و این‌محل کجا می‌تواند باشد
به‌نظر می‌رسد جزیره‌ای کثیف با بو ته‌ها،
بناها و خوکهای گندهٔ غرغرو باشد
باغی غرق در علف هرزه؛ ملکه‌ای یا شخصی دیگر،
علف و سنگهای گنده... تلماکوس، پسر عزیز
در چشم یك‌آواره، همهٔ جزایر شبیه‌هم می‌نمایند
ذهن وقتی‌که موجها را می‌شمارد، سهو می‌کند؛
چشمهایی‌که افق دریا می‌گردشان، باید بگریند؛
و تن آب درگوشها تلنبار می‌شود؛
یادم نیست پایان جنگ چه‌شد، و حتی تو چندساله‌ای -
یادم نیست.

پس رشدکن، تلماکوس‌من، قوی شو
فقط خدایان می‌دانندکه ما یکدیگررا دوباره
خواهیم دید یا نه.

این امید در دل جهانیان باید قوت‌بگیرد که تبعید به‌سبب جور حاکمان و رنجش محکومان پایان بگیرد وپدر به‌فرزندش و فرزند به‌پدرش برسند. شعری که‌آقای برادسکی درآن‌عواطف خودرامخفی

می‌کند، و از زبان اولیس خطاب به‌پسرش، وپوشیده در قول ونقاب، وبه‌زبان راز ورمز و کنایه وتمثیل، مکنونات ذهنی وقلبی خودرا بروز می‌دهد، نباید تنها به‌صورت یك‌شعر باقی بماند. زمانی می‌رسد که واقعیت ازشعر الهام بگیرد، و اگر چنین چیزی محال می‌نماید، باید گفت یك‌تعریف دیگر از شعر این‌است که: هدف شعر، ممکن کردن محال‌است. جوان شانزده‌ساله‌ای که در ساحل بالتیك، برای گرم کردن کف دستش، انگشت‌هایش‌را دور قلم می‌فشرد، اینك با قلم قلب‌ها را داغ می‌کند، واین بخشی ازهمان جریان ممکن‌ساختن محال است.

نصیحت درخشان آنا آخماتووای بزرگ باید در گوش شاعر تبعیدی طنین‌اندازدکه، خطاب به‌آنهایی که شصت و پنج سال پیش می‌خواستند او، یعنی آخماتووا، ازشوروی مهاجرت کند، در شعری چنین سرود:

می از آدمهایی نیستم‌که سرزمین خود را ترك کرده‌اند
تا آنکه دشمنان‌آن را تکه‌تکه کنند.
به مداهنهٔ خشن آنها اعتنایی نمی‌کنم
و سرودهایم‌را به‌آنها نخواهم داد

ولی من همیشه نسبت به‌تبعیدیها،
نسبت به‌زندانیها و بیماران احساس ترحم می‌کنم
ای آواره، راه تو تیره وتار است.

(دنیای سخن، شماره ۱۴، آذر ۶۶)

بخشی از شعر «ادات سخن»

از برادسکی

من در زمین مردابی «بالتیك» زادم و بزرگ شدم
کنار موجهای قرمز مایل به‌آبی خاکستری
که هماره دوتا دوتا پیشروی می‌کردند
از اینجاست همهٔ قافیه‌ها، از اینجاست آن
صدای یکدست پریده‌رنگ
که بین‌آنها مثل گیسوهایی هنوز خیس موج برمی‌دارد،
اگر اصلاً گیسو بتواند موج بردارد. حلزون تکیه داده
به‌آرنجی بی‌رنگ و روی
طنینی ازدریا در اینجا نمی‌شنود ، فقط تراق تراق‌کرباس
وکرکره وصدای کف‌زدن،
و صدای کتری درحال جوش روی بخاری را،
و سرانجام، صیحهٔ پولادین پرندهٔ دریایی‌را می‌شنود .
چیزی‌که در این نقطهٔ هموار قلبها رااز ریا باز می‌دارد،

این است‌که جایی برای پنهان‌شدن نیست،
و جای فراوان برای بینایی و بینش هست
فقط صدا نیاز به‌انعکاس دارد واز فقدان‌آن‌بیمناك است
نگاه به‌نگاه پاسخی اعتیاد ندارد.
شمال با فلز دست‌وپنجه‌نرم می‌کند ، مزاحم شیشه نیست؛
به‌حنجره می‌آموزد که بگوید: «بگذار بیایم تو.»
من با چنان سرمایی بزرگ شدم‌که برای‌گرم‌کردن‌کف‌دستم
انگشتهایم را دور قلم گرد آوردم

یخ‌زده، خورشید سرخ‌را می‌بینم‌که در پشت اقیانوسها
غروب می‌کند، و دیاری به‌چشم نمی‌آید. یا پاشنهٔ من
روی یخ لیز می‌خورد و یا کرهٔ خاك، قوسی تند
زیر پنجهٔ پای من برمی‌افرازد.
و در گلوی‌من‌که بنابرسم باید حکایت خسته‌کننده‌ای، چای
و یاخنده راه یافته‌باشد، برف هرچه مرتفع‌تر تلنبار
می‌شود، و «بدرود» مثل،«اسکات» فرورفته در توفان قطبی
به تیرگی می‌گراید.
سیاهه‌ای از برخی مشاهدات: گوشه‌ای گرم‌است.
نگاه به‌هر چیزی که می‌افتد، نقشی به‌جا می‌گذارد.
آب اجتماعی‌ترین شکل شیشه است.
انسان از اسکلتش رعب‌آورتر است.
یك شب زمستانی بی‌مکان، بامی، رواقی سیاه
در برابر تهاجم لجبازانهٔ یك‌بید مخملی مقاومت می‌کند
استوار برآرنج، تن باد می‌کند.
مثل نخالهٔ رود یخ، نوعی سنگ وکلوخی یخی.
هزاره‌ای بعد، بی‌شك، صدف دوکپه‌ای سنگواره‌ای را

کشف خواهند کرد که پشت تنزیب تکیه داده
با نقش لبها زیر نقش سجاف
که به‌اولای پنجره جویده جویده می‌گوید: شب بخیر.

تو آن دهکده‌را که در ردیف در ردیف باطلاق،
در منطقه‌ای از بیشهٔ کاج و صنوبر گم شده است، و در آن
هیچ مترسکی در باغستانها به چشم نمی‌خورد، فراموش کرده‌ای؛
نمی‌ارزد که براین محصول مترسکی گماشته شود
و جاده‌ها هم فقط گودالند و سطحی ازخاشاك.
بگمانم «ناستازیا»ی پیر مرده است، ویقیناً «پسترف» هم؛
و اگر نمرده باشد، مست‌کرده، در زیرزمین‌نشسته است و یا شاید
از سر تختی تختخواب ما چیزی درست می‌کند:
مثلاً دریچه‌ای مشبك، یاآلونکی.
و زمستانها هیزم می‌شکنند. و شلغم تنها چیزی است
که شکم خود را
باآن سیر می‌کنند. و ازمیان آن‌همه دود آسمان یخ‌زده،
ستاره‌ای
چشمك می‌زند. ودر پنجره، عروسی که لباس گلدار
پوشیده باشد، به‌چشم نمی‌خورد.
جز هنر خاکستری غبار، به‌اضافهٔ خلایی که
زمانی ما دوست داشتیم،

چیزی نیست.

نزدیك اقیانوس، زیر نور شمع، کشتگاههای پراکنده
مزارعی که ترشك، یونجه و شبدر، سراسرش راپوشانده است
شامگاه، اندام انسان، چون «شیوا»، بازوهای اضافی
ازخود می‌رویاند،

که ملتمسانه به‌سوی عاشقی دراز می‌شوند.
موش با خش‌خش از میان سبزه‌ها می‌دود. و جغدی
فرود می‌آید
تیرکهای ناگهان غژغژکن سقف لحظه‌ای برای خودجا بازمی‌کنند.
آدم در شهری چوبی عمیق‌تر می‌خوابد
چراکه این روزها آدم خواب چیزهایی رامی‌بیند که اتفاق
افتاده‌اند.
بوی ماهی‌تازه می‌آید. نیمرخ مبلی به‌دیوار چسبانده شده،
کرباس سست‌تر ازآن است که با کمترین نسیم، بادکند.
و دراین اثنا، شعاعی از ماه،
موج را مثل پتویی که از روی آدم کنار می‌رود،
بالا می‌کشد.

پیوسته این امکان باقی است ـ خودرا به‌خیابان بکشانی،
خیابانی که درازای قهوه‌ای‌اش با درگاهها، و
چنگالی شدن قلمی بیدهایش
وگودالهای چهل‌تکه‌اش، و یا پیاده‌روی تنها برآن
چشم را تسکین می‌دهد
موی گلهٔ پوك مرا نسیمی تکان می‌دهد
و خیابان که در دورست به‌شکل V تیز و باریك می‌شود،
مثل صورتی است برچانه‌ای؛ و توله‌سگی پارس‌کنان،
مثل کاغذ مچاله‌ای،
از دری بیرون می‌پرد
یك خیابان، بعضی خانه‌ها، مثلاً بهترازدیگرانند

اگر از روی یك قلم از اقلام وسائل خانه داوری کنیم،
بعضیها

پنجره‌های گران‌تر دارند. بالاتر از آن، اگر
دیوانه شوی،
دستکم دیوانگی داخل خانه‌ها اتفاق نخواهد افتاد.

. . . ووقتی‌که کلمهٔ «آینده» برزبان می‌آید
انبوهی موش از زبان روسی بیرون می‌جهند،
و تکه‌ای خاطرهٔ رسیده را، که دوبرابر پنیر واقعی
سوراخ سوراخ شده است،
می‌جوند. بعداز این‌همه‌سال، چندان مهم نیست
که چی و کی درآن گوشه
ایستاده، و پردهٔ کلفت از دید پنهانش کرده است
و مغزتو، نه با یك «دو»ی اسرافیلی،
تنها انعکاس خش‌خش پرده‌ها را
برمی‌گرداند. زندگی‌ای که کسی جرأت تقویم زدنش را
ندارد،
مثل دهان آن اسب هدیه، که در هر برخورد،
نیشش را به‌خنده وا می‌کند
چیزی‌که از یك‌نفر می‌ماند، بالغ به‌یك بخش
می‌شود، بخش ناطقهٔ او. ادات سخن.

نه اینکه من دارم سرگیجه می‌گیرم. من فقط ازتابستان
خسته شده‌ام
تا از کشو،پیرهنی بیرون بیاری، روز ضایع شده است
چه می‌شد اگر زمستان بود و برف همهٔ این خیابانها
و این آدمهارا درخود غرق می‌کرد؛ و پیش از همه،
این سبزهٔ لعنتی را،
با لباسهایم می‌خوابیدم و یا فقط کتابی امانتی
به‌دست می‌گرفتم

و مثل سگی که صاحب کورش‌را ترك می‌کند
و به‌آهنگ معمول از جاده
می‌گذرد، بقیهٔ سال‌را به‌آهنگی سست از سرمی‌گذراندم.
آزادی موقعی است‌که آدم هجی‌کردن نام ظالم را
فراموش می‌کند
و آب دهانش شیرین‌تر از نان خامه‌ای ایرانی است
و گرچه مغزش مثل شاخ قوچی پیچ‌وتاب محکمی
خورده است،
از چشم آبی‌کمرنگش چیزی فرو نمی‌چکد.

ازمجلهٔ «نیویورك ریوآوبوکز»، ۳۰ دسامبر ۱۹۷۹

ترجمه ازروسی به انگلیسی، «جوزف برادسکی»
ترجمه ازانگلیسی به‌فارسی، «رضا براهنی»

سیاست و ادب شوروی

۲

دیباچهٔ سلوك ماندلشتام

ولی من به تو هشدار می‌دهم
که‌این آخرین بار است که زندگی می‌کنم.

« آنا آخماتووا »

قریب ده ماه از زمانی که یکی از دوستان ارمنی‌ام پیشنهاد ترجمهٔ این کتاب[1] را به من داد، می‌گذرد. گرچه ده ماه برای ترجمهٔ این کتاب زمانی دراز است و درابتدا قراربودکار ترجمه سه ماه بیشتر طول نکشد، ولی انگار تقدیر این بود که‌کارکش پیداکند تا جهان در برابر چشم همهٔ جهانیان دستخوش یکی از بزرگترین دگرگونیهای تاریخ قرن‌بیستم بشود، آغاز پایان سیطرهٔ شوروی براروپای شرقی را تجربه‌کند و در خود شوروی ، حرکات ملی جماهیر کوچك و آزار

۱ــ این مقاله مقدمه‌ای است بر« سفر ارمنستان و شعرهای ارمنستان» اوسیپ‌ماندلشتام، شاعر بزرگ روس. کتاب را نشر مرغ‌آمین منتشرمی‌کند .

و تحقیر شده ،گورباچف را در برابر بزرگترین آزمون دموکراسی سوسیالیستی قراردهد، آزمونی که به‌سبب‌دست روی‌دست گذاشتن اولیه و لشکرکشی بی‌شرمانهٔ بعدی به‌آذربایجان شوروی، روند آزادسازی را شدیداً جریحه‌دار کرد و برروح و روحیهٔ ملل شرق اثری عمیقاً نامطلوب گذاشت. این لشکرکشی نشان می‌دهد که استالینیسم درشوروی چه ریشهٔ منحوسی دارد و انفاس سالم و متهور دموکراسی چه اقلیت ناچیزی را تشکیل می‌دهند. خیانت استالینیسم چنان عمیق بود که وقتی در داخل شوروی نسیم آزادی وزیدن گرفت، خود همین نسیم در نفسهای شادی‌بخش اولیه‌اش، درجماهیر جنوبی شوروی مصیبت ببار آورد، و معلوم شد که نه تنها ازفرصت هفتاد ساله برای التیام بخشیدن بر جراحات بیشمار اختلافات تاریخی بین ترك و ارمنی استفاده نشده است ، بلکه انگار درطول این همه سال، این دو ملت به‌دنبال فرصت دیگری بودندتابه‌محض اینکه ترمز استالینی سست شددربرابریکدیگر قد علم کنند و به جان هم بیفتند. گرچه برهمهٔ آزادیخواهان جهان ، بویژه دردنیای سوم،فرض است که از روند ضد استالینی در شوروی حمایت کنند، ولی این حمایت نباید به معنای تحمل جنایت در آذربایجان شوروی قلمداد شود. تانکهایی که ازکابل فراخوانده شده بودند، در راه سرکوب مردم باکو بکارگرفته شده‌اند. رفتن گورباچف به میان مردم در اروپای شرقی و فرستادن تانك به باکو ، نشانهٔ آن است که حرکت غیر استالینی کردن روندی است ناموزون که خیر و برکتش را نثار اروپای شرقی می کند و شر ونکبتش را بر سر ملل شرقی اتحاد جماهیر شوروی می‌ریزد. تا موقعی که این ناموزونی از

میان برنخاسته است، باکو دم خروسی خواهد بود برمدعیات آزادی‌گرایی و غیر استالینی گردانی مسکو که نهایتاً نفس عمل را دربهترین مقاطع ودر میان نیازمندترین ملتها به‌آزادی، دچار شدیدترین بحرانها خواهد کرد. شناسایی نیازهای عینی این ملتها و پاسخ انسانی دادن به‌آنها یك چیزاست وچسبیدن باچنگ و دندان به‌این ملتها وسرکوب آنان‌چیزی دیگر. اگرافغانستان، ویتنام شوروی بود، نباید آذربایجان و ارمنستان پانامای شوروی باشند. سرکوب، جزحس گریز از مرکز در میان این ملتها، محصول دیگری نداشته‌است. ادامهٔ سرکوب تاك و تاك‌نشان را باهم خواهد برد.

اگر اوسیپ ماندلشتام، این قربانی بزرگ دوران استالین،حالا زنده می‌شد واز تبعید و دربدری وگدایی در شرق دورشوروی در «ولادی وستوك» برمی‌گشت، چه احساسی پیدا می کرد ؟ بی‌شك او خرسندی خودرا از اینکه بخشهایی ازقلاع استالینیسم فتح شده‌است، ابراز می کرد و شاید بجای آنکه در ریشخند به « رهبرسبیل دراز» شوروی شعر بگوید ، مدح آزادی را سر می‌داد. می‌گوییم : شاید . به دلیل اینکه شکاکیت درونی و بنیادی شاعرانه‌گاهی اجازه نمی‌دهد که شاعر به‌این زودی مدح آزادی را سر بدهد. ولی یقین داریم که وقتی او راه جنوب اتحاد جماهیر شوروی را در پیش می‌گرفت و به قفقاز می‌آمد، شدیداً آزرده‌خاطر می‌شد، به‌دلیل اینکه می‌دید بجای آنکه حس رهایی و آزادی و خیرخواهی دست شفابخش خود را برجراحات اقوام ستمدیدهٔ آذربایجان و ارمنستان بکشد، دستهای

شیطانی، اختلافات بین مردم این دومنطقه رادامن‌می‌زنند، تالشکرکشی شوروی موجـه جلوه داده شود. ننگ باکـو را باچه آبـی می‌توان شست ؟ بقول شکسپیر اول باید خود هوارا، خود آب را شست.اول باید استالینیسم رابکلی ریشه‌کن‌کرد. آنوقت ملتهای شوروی، خواه درکنار هم و خواه جدا ازهم، مساوی خواهند شد. اگرماندلشتام کـه سالهای جنگ اول را درکریمه و قفقازگذرانده بود واز ماه مه تا ماه نوامبر ۱۹۳۰ را در ارمنستان، حالا زنده می‌شد، چیزی جـز تساوی کامل حقوقی برای مردمان این جمهوریها مطالبه نمی‌کرد.

دوست دارم دراینجا راجـع به دوآشنایی‌چندکلمه‌ای بنویسم. آشنایی اول مربوط می‌شود به عده‌ای از شاعران ونویسندگان ارمنی که درایران و سایـر نقاط جهان، بویژه در دوران اقامت درآمـریکا، شناخته‌ام. این آشنایی در زندگی من نقش خاصی بازی‌کرده‌است. درست در مقطع شروع به‌چاپ‌کارهایم در تهران در سالهای ۳۸و۳۹، با«زوریك میرزایانس» آشنا شدم. این آشنایی رامدیون نادر نادرپور هستم. گرچه زوریك میززایانس ، پنج یا شش سال پس از آشنایـی و بعد دوستی بسیار نـزدیك، مرد، ولی در طول این بیست وسه چهار سال‌گذشته ، انگار همیشه درکنار من حضور جسمانی داشته است. او در شرکت ابوالحسن دیبا منشی بود و باصاحب شرکت قرارگذاشته

بودکه هرکتابی راکه‌خواست به‌خرج شرکت ازخارج سفارش‌بدهد. او آثار«بکت»، «الیوت»، «جویس»، «ژان ژنه» و «لورکا»را سفارش می‌داد و من و او باهم این کتابها را می‌خواندیم. این دوستی، انگار برغم‌مـرگ میرزایانس، ادامه داشته‌است. هروقت سر وکاری با این نویسندگان پیداکرده‌ام، قیافهٔ میرزایانس، که اتفاقاً بی‌شباهت بـه قیافهٔ لو کا نبود، در نظرم مجسم شده است. در زمـان حیات میرزایانس و مدتها پس‌از مرگ او، من و نادر نادرپور و رؤیایـی و تمیمی و چند نفر دیگر، هفته‌ای یك روز در باشگاه ارامنه جمع مـی‌شدیم و شعر می‌خواندیم. شاعران ارمنی مجله‌ای به نام « نوراچ » یا « صفحهٔ نو » داشتند که «زوریك»، «اصلان» و «روبیك» آن را می‌چرخاندند. آنها شعرهای مارا به ارمنی ترجمه و چاپ مـی‌کردند. ماهم آثار آنها را به فارسی ترجمه و چاپ می‌کردیم.

چـون سنگ بنای اول این آشنایی فرهنگـی با ارامنه محکم و استوار بود، این آشنایی ادامه یافت و رسید به تنی چند از شاعران و نویسندگان جوان‌تر ارمنی درایران، و نویسندگـان معتبر ارمنی در خارج ازایران، از «ویلیام سارویان»[1] تا «پیترسوریان»[2] تا«لئوهملیان»[3] و دیگران. این دوستی درآمریکا استوارتر هم شد، طوریکه ارامنه در سال ۷۸ از من دعوت کـردند که بعنوان یکی از دو داورادبی باآنها بـرای انتخاب بهترین نویسندهٔ انگلیسی‌نویس ارمنی‌الاصل همکاری کنم. من موقع خواندن صدها قصه وشعر و مقاله ازاین نویسندگان،

1– William Saroyan 2– Peter Surian
3– Leo Hamalian

فهمیدم که براستی این مردم چه شور و هیجانی نسبت به فرهنگ و سنن و خاک آبا و اجدادی، و در بسیاری موارد، خاکهای آبا و اجدادی خود دارند. فهمیدم که ارمنی بودن فقط متعلق به خاک و آب خاصی نیست. ارامنه شدیداً متفرقند، ولی آنچه یک ارمنی را ارمنی می‌کند، یک حال و وضع روحی است. ارمنی بودن وضعیتی است در ذهن، که هم در ذهنیت ارامنه وجود دارد و هم بصورت نوری که از آن ذهنیت به سوی دیگران افکنده می‌شود، خود را بیان می‌کند. اصالت فرهنگی ارامنه هم، برغم پراکندگی عظیم آنها، در همین نکته نهفته است. فرهنگ ارمنی با اصالتهای خود، مثل سیمان، همهٔ بخشهای ارمنی‌نشین جهان رابهم پیوند می‌دهد، و این پیوند بسیار قرص و محکم است: از جلفای اصفهان تا «فی‌نیکس» و «توسان» در غرب آمریکا، از نیویورک تابیروت، واز بیروت تا جزیرهٔ «سوان»، یک سیمان فرهنگی، ازآدمهای متفرق، حتی ازکسانی که گاهی زبان مادری خود را هم بلد نیستند، یک ملت فرهنگی می‌سازد.

گرچه چنین به نظر می‌رسد که نطفهٔ این ملت فرهنگی در «ایروان» بسته شده، ولی آن ذهنیّت، آن خلوص توأم با استمرار فرهنگی، آن هویت ثابت و متحرک توأمان است که مکانیک ارمنی پشت زندان قصر و کالباس‌فروش خیابان لاله‌زار را درکنار میرزایانس و «گئورک امین» شاعر، «ویلیام سارویان» قصه‌نویس، «لئوهملیان» منتقد و مفسر فرهنگی ارامنه و «خاچاطوریان» موسیقی‌دان قرار می‌دهد. در همهٔ این بخشهای انسانی، شباهتهای عمیق ذهنی و روحی هست. بهمین دلیل، اگر ارمنی بودن در ایروان یک عینیت است، ارمنی بودن در

جهان یك ذهنیت است. اگر این ذهنیت، مثل ذهنیت ایرانی بودن، ویونانی وهندی بودن،فوراً مکان‌خاصی‌رابه ذهن متبادرنمی‌کند، یعنی همهٔ ارامنهٔ جهان، مثل ایرانیها،یونانیها وهندیها مجتمعاً، درمکانی‌خاص و بعنوان‌کشوری واحد زندگی نمی‌کنند، غمی‌نیست، به دلیل اینکه جهان ارامنه را بهمان اندازه صاحب هویت مشخص می‌شناسد که ذهنیت ایرانی، یونانی وهندی را، واز دیدگاه جهان‌نگری فرهنگی، این برای ارامنهٔ متفرق، وجه امتیاز بی‌نظیری است. نگهداشتن یك فرهنگ واحد برغم تفرقهٔ حاکم برصاحبان آن فرهنگ‌کاری است دشوار، واگرنه بی‌نظیر، دستکم‌کم‌نظیر. وهمین نکته، من آذربایجانی ایرانی را به سوی این ادراك سوق داده‌است که میرزایانس، امین، اصلان، سارویان و همیلیان را برادر خطاب‌کنم، وبگویم انسانها بریکدیگرکوچکترین برتری ندارند، جز درنیروی خلاقیتشان، و اگر ما به‌این نکته ایمان بیاوریم که انسانیت ما والاترین سمت و سویش را در خلاقیت ما پیدا می‌کند، همهٔ سلاحها و ایدئولوژیهای برتری قومی ونژادی، وخصومتها وآدمکشیهای ناشی‌ازاین‌نوع جهل وتعصب را، برای همیشه درزباله‌دانی همان نادانیهای تاریخی خواهیم ریخت، و همه باهم دربی‌مرزی برادری و برابری وتساوی و آزادی و تساهل وگذشت خواهیم زیست و اجازه نخواهیم دادکه اختلاف عقیدهٔ مشروع انسانی وسیله‌ای برای سوءِ استفادهٔ دیگران قرارگیرد.

و اما آن آشنایی دوم :

اگر یك‌گروه استالینی راجع به شما از پیش تصمیمی‌گرفته باشد، شما حتی شاهکارخلقت هم باشید، و یاحتی‌آفرینندهٔ بزرگ‌ترین خلقت هنری هم باشید، بازهم محکوم هستید، چراکه آدمی‌که از پیش محکوم به خیانت شده‌است، دیگر قادر به تبرئهٔ خود در هیچ محکمه‌ای‌نخواهد بود. ذهنیت‌کور استالینی، و دادگاه‌کافکایی،سروته یك‌کرباسند. بهمین دلیل‌کسانی‌که در رمان «محاکمه»ی‌کافکا درآغاز قرن حاضر، برای جلب «کاف» به‌آپارتمان او رفته بودند، انگار همان کسانی هستند که دراواسط دههٔ ۱۹۳۰ برای توقیف«اوسیپ‌ماندلشتام» به‌آپارتمان اومی‌روند. مأموران جلب استالینی، مأموران جلب‌کافکایی هستند. پوچی حاکم برروابط انسانی، و حتی روابط انسان با هستی و زندگی و مرگ، عملاً ازاین‌جا ناشی‌می‌شود که حکومت استالین خودرا به‌جای خدا می‌نشاند، و موقعی‌که یك انسان خود را به‌حدی بالا ببرد که انسانی دیگر را، از بالا، پیشاپیش، باخیال راحت، بدون کوچکترین خلجان روحی و روانی، وبی‌آنکه‌آن انسان دیگر ازقضیه اطلاعی داشته باشد، محکوم‌کند، وضع روانی خاصی بوجود می‌آید که درآن همه متزلزل و درمانده‌اند و سلاخی شدنشان دیر و زود دارد ولی سوخت و سوز ندارد. واستالین یك نفرنیست، واستالینیسم یك سیستم نیست، بلکه نوعی ذهنیت است، ذهنیتی خانمانسوزکه در مغزهای مختلف و سیستمهای مختلف نفوذ می‌کند. یك موجود، یك گروه، یك حزب استالینی، چون دستورش را، یا بصورت عینی و یا بصورت ذهنی ، همیشه انگار از یك مافوق می‌گیرد، موجودی است

محکوم. محکوم می‌شود واردکابینهٔ قوام شود ولي حاضر نمی‌شود با مصدق همگام شود. به‌دلیل اینکه دراین‌جا هم محکوم است. محکوم می‌شود پانزده خرداد را بکوبد، بعد محکوم می‌شود از بیست‌ودوی بهمن ستایش‌کند. محکوم می‌شود به‌روحانیت بگوید روحانیت دموکرات، و در واقع به ستایش از روحانیت دموکرات بپردازد، ولی بعد محکوم می‌شود اقرارکند که به همین روحانیت دموکرات محبوب خودخیانت می‌کرده‌است ومی‌خواسته است ایران را به‌دست شوروی بسپارد، وآن هم در دورانی‌که قرار است چند سال بعدش خود شورویها ، بخشهای عظیم بلوك سوسیالیستی خود را به‌دیگران بسپارند. و حالا همان ذهنیت درکمین نشسته است و ناگهان بالامی‌پرد و در خیابان یقه‌ات را می‌گیرد: « نگفتم‌گورباچف مأمور سیاست! » سالهای سال، درهمین‌کشور خودمان، همین خناق استالینی، بهترین و پاك‌ترین فرزندان این‌کشور را عضو سیا واینتیلجنس سرویس انگلستان خواند، تنها به‌دلیل اینکه این آدمهای شریف با الگوهای پیش‌ساخته و پیش‌فروش شدهٔ آقایان جور در نمی‌آمدند. اگر هنوز هم برخی از جوانان ما بشنیدن نام خلیل ملکی و جلال آل‌احمد سرشان را تکان می‌دهند، علتش استالینیسم رسمی‌بخش اعظم جریانی است‌که از چهل و سه چهار سال پیش، یعنی از زمان انشعاب حزب‌توده، توی گوش دو نسل از زنان و مردان تحصیل‌کردهٔ جوانان‌کشور خوانده است‌که ملکی وآل‌احمدخائن‌اند. استالینیسم پست‌ترین وکثیف‌ترین نوع شست و شوی مغزی است و تا سالها، جوامع جهان از تهدیدات خانمانسوز آن در امان نخواهند بود. بهمین دلیل‌صاحب این قلم‌که

کوشیده است دراین وانفسای عجیب، چشم‌وگوش بازی نسبت به‌جریانهای سیاسی چپ درایران وجهان داشته‌باشد، از ربع قرن پیش، بویژه در طول این پانزده سال‌گذشته، به‌این نتیجه رسیده‌است که: یکی از خصائص بارز و باشکوه آدم درست و حسابی، لایق، متفکر، حساس، وحتی انقلابی این‌است که استالینیست‌ها به‌او تهمت خیانت بزنند. من ازکسی که مطرود استالینیست‌ها باشد باآغوش باز استقبال می‌کنم واز هرکسی که محبوب استالینیست‌ها باشد، شدیداً احتراز می‌کنم. استالینیست کسی‌است که فقط یك استالینیست دیگر را داخل آدم می‌داند. واین «عشق» به «هم‌نوع» حتی از مراسم تحلیف فراماسونری و مراسم یارگیری مافیا هم شرم‌آورتر است.

به همین دلیل، صاحب این قلم، آن عده از نویسندگان شوروی را خواندنی وستودنی تشخیص می‌داد که در اتحاد جماهیر استالینی غیرخواندنی تشخیص داده می‌شدند. من «پاسترناك»، آخماتووا، «ماندلشتام»، «زامیاتین»، «سولژنیتسین»، «سینیاوسکی»، «آخمادولینا» و«برادسکی» را به «گورکی»، «شولوخوف»، «الکسی‌تولستوی»، «آرنده‌یف» و«فادایف» ترجیح می‌دهم. نویسندگان دستهٔ اول، علاوه برداشتن قدرت تخیل قوی، و قدرت ابداع و ابتکار فوق‌العاده، آن جرأت راداشتند که درمقابل ادبیات رسمی‌حکومت استالین واستالینیسم موضع بگیرند. «ژدانف»، «آنا آخماتووا» را «فاحشه» می‌خواند. «گورکی»، «مارسل‌پروست» را «فاحشهٔ» بورژوازی می‌خواند. تاریخ ادبیات جهان نشان داده‌است که این نوع فحاشیها تف سربالایی بیش نبوده‌است. واکنون دراین سیل عظیم استالینیسم‌زدایی که در

جهان راه افتاده است، مکاتب قلابی از نوع «رئالیسم سوسیالیستی» و «رمانتیسم سوسیالیستی» که هردومبتنی بردروغهای ژدانفی ـ استالینی بودند، و همهٔ سردمداران و نویسندگان موافق آنها، در حال حرکت به‌سوی زباله‌دان تاریخ هستند. سردمداران این مکاتب جعل و دروغ، آثار سایر شاعران ونویسندگان شوروی را به‌دلیل «ضرورت تاریخی» در پشت‌پرده نگهداشتند. در اتحادیهٔ نویسندگان شوروی، عده‌ای از نویسندگان حکومتی درقتل وتبعید نویسندگان مخالف شرکت کردند. دادگاه ویژه، در سال ۱۹۳۷، اوسیپ ماندلشتام را به جرم «فعالیت ضد انقلابی» به پنج سال زندان و تبعید در «ولادی‌وستوك» محکوم کرد. بعدها معلوم شد که «آندره‌یف» و «فادایف» در محکومیت «ماندلشتام» که منجر به مرگ او شد، دست داشته‌اند، همانطورکه در محکومیت و اعدام صدها نویسنده وشاعر و روشنفکر دیگر در زمان استالین شرکت کرده بودند. فادایف نویسندگان شریف را به مسلخ می‌فرستاد وبعد دراتحادیهٔ نویسندگان‌شوروی‌می‌نشست وگریه‌می‌کرد.[1]

۱ــ در اعتراف تلویزیونی رهبران حزب توده، جودت، از اعضای کمیتهٔ مرکزی، اعلام‌کردکه دستور قتل محمد مسعود را حزب توده، به او داده واو به خسرو روزبه داده، و خسرو روزبه هم از طریق تروریستهای خود دستورقتل را اجراکرده‌است. سالهای سال، هم محمدمسعود، هم خسرو روزبه، جزو قهرمانهای دو نسل از جوانان این مملکت بودند، به‌دلیل اینکه همیشه گفته می‌شد محمدمسعود را اشرف پهلوی‌کشته، و خسرو روزبه را شاه اعدام‌کرده است. فرض‌کنید به من بچه‌سال در زمان ترور محمد مسعود، گفته می‌شدکه آدمی‌که قرار است دردههٔ بعد قهرمان من شود، عملاً در قتل نویسندهٔ محبوب دوران بچه‌سالی من شرکت‌کرده است، و طراح این قتل هم حزب طراز نوین طبقهٔ‌کارگر بوده‌است، آیا من تسلیم این حس همدلی‌که‌همهٔ نسل ما درارتباط با روزبه شد، می‌شدم؟ رمانتیسم سوسیالیستی براساس چنین دروغهایی قهرمان اسطوره‌ای خلق می‌کرد.

«نادژدا ماندلشتام» حد و حدود دخالت نویسندگان حزبی را در تصفیه‌های استالینی بصراحت تمام نوشته ومکانیسم امحای نویسنده وشاعر مستقل توسط «نویسنده و شاعر» حزبی را روشن کرده‌است.[۲]

چون آثار نویسندگان وشاعران ضداستالینی درداخل شوروی چاپ نمی‌شد، مکانیسمی بوجود آمد تحت عنوان «سامیزدات»[۳] یا «ادبیات زیرزمینی» که در واقع وسیله‌ای بود برای چاپ وانتشار آثار سانسور شدهٔ نویسندگان شوروی درداخل وخارج آن کشور. بسیاری ازنویسندگان آزادیخواه و ضداستالینی دنیا از طریق خواندن این آثار زیرزمینی به‌واقعیت تاریخی، اجتماعی، سیاسی وفرهنگی دسترسی پیدا کردند. صاحب این قلم نیز در شمار آن عده از نویسندگان ضد-استالینی بود که از طریق خواندن آثار «سامیزدات» به‌واقعیت موجود در شوروی دسترسی پیدا می‌کردند. نخست به‌دلیل آنکه نویسندگان واقعی شوروی مظلوم واقع شده بودند، ولی تسلیم سرنوشت مظلومان نبودند، و با همهٔ وسایلی که ادبیات و هنر دراختیار آنان می‌گذاشت با سیستم شوم کافکایی در شوروی مبارزه می‌کردند؛ وثانیاً به‌این دلیل که مبارزه‌جویی ازاین دست معنای خاصی داشت که عمیقاً به ساختار روند خلاقیت خود ادبیات مربوط می‌شد: وظیفهٔ ادبیات بیان حقیقت هستی است. وقتی که بیان این حقیقت هستی دچار بحران شود، خود بیان بحران‌زده بخشی از حقیقتی می‌شود که آن بیان مکلف به ارائهٔ

2– Nadezhda Mandelstam, Hope Against Hope, A Memoir,(London, Penguin Books, 1975), PP. 423–428.

3– Samizdat

آن بوده‌است. این نویسندگان بحران حاکم برارائهٔ حقیقت درشوروی را درونی خود کرده بودند و با تکیه بر آن بحران، حقیقت مخدوش شده را هم بیان می‌کردند. برای صاحب این قلم «اوسیپ ماندلشتام» از آغاز دههٔ ۱۹۷۰ میلادی تاکنون، بسبب ارائهٔ این بیان بحران‌زده مطرح بوده‌است. او این بیان را هم در مقطع پیدایش آن، وهم در یکی ازمقاطع بحرانی آن، یعنی در سلسله تصفیه‌های استالینی پیش‌از جنگ دوم جهانی، ارائه می‌داد. دلبستگی صاحب این قلم به‌ماندلشتام و «آخماتووا» بمراتب بیشتر از علاقهٔ دیگران به‌آثار «یفتوشنکو» بود. شعر «یفتوشنکو»، حتی «وزنزنسکی»، در برابر شعر این دو تن عملاً رنگ می‌باخت وحال وهوای «رمانتیسم» شعارگونه‌ای را پیدامی‌کرد که بهرطریق با شعر جدی فرسخها فاصله دارد. به‌دلیل همین علاقهٔ دیرینه، وقتی که فرصتی پیش‌آمد تا صاحب این قلم نوشته‌ای از ماندلشتام را به فارسی برگرداند، ازآن استقبال کرد.

اوسیپ ماندلشتام در پانزدهم ژانویهٔ ۱۸۹۱ در «ورشو» به دنیا آمد. پدرش تاجر چرم بود و مادرش معلم پیانو. درآن زمان لهستان بخشی از روسیه بشمار می‌آمد. اوسیپ بعدها در پطرزبورگ بزرگ شد، وهرگز در سراسر عمرش، علاقهٔ عمیقش را به این شهر از دست نداد:

به شهر خود برگشته‌ام، آشنا چون اشك
چون تار و پودم ، چون غده‌های متورم کودکی‌ام
. . . . . .
پطرزبورگ، من نمی‌خواهم بمیرم ، هنوز نه!
شماره تلفن های من در اختیار تست.

ماندلشتام دراین شهربه مدرسه «تنی‌شف»[1] رفت. این مدرسه از مدارس برجستهٔ علمی، فرهنگی وادبی عصر خود بود. بعدها ماندلشتام مدت کوتاهی به پاریس رفت، در برابر دانشگاه سوربون اتاقی گرفت و مشغول خواندن ادبیات جدید فرانسه شد . در این دوره سمبولیسم برادبیات فرانسه حاکم بود ، ولی نهضتهای ادبی چند سال بعد ، بویژه سوررئالیسم، نشان دادکه درست درهمان اوایل قرن بیستم آثار خستگی از سمبولیسم در ادبیات فرانسه ظاهر شده بود ، و روان نویسنده به‌دنبال ماجراهایی جدیدتر بود، ولی فرانسهٔ همان اوایل قرن از لحاظ هنری غرق درتحول بود. اشارات ماندلشتام در«سفرارمنستان» به نقاشان امپرسیونیست، که اشاراتی بسیار دقیق و استادانه است ، نشانهٔ آن است که مندلستام هوای ادب و هنر جدید را در کنار درك مسائل علمی و فنی، با هم استنشاق کرده است. ماندلشتام زمستان ۱۰-۱۹۰۹ را در «هایدلبرگ» آلمان گذراند، و بعدکه به پطرزبورگ برگشت، مدتی کوتاه دردانشگاه سن‌پطرزبورگ درس خواند. دوران تحصیل او در همین‌جا پایان می‌یابد.

در همان سالها، شاعران جوان روس، بدور شخصیت «نیکلای

1– Tenishev

استپانویچ گومیلف»[1]، یکی‌از ادبای تیزهوشی که درسال ۱۹۲۱ اعدام شد، گرد آمده بودند و علیه نهضت سمبولیست چند سال پیشتر در روسیه ، واکنش نشان می‌دادند . سمبولیسم روس که در سال ۱۸۹۴ بوجود آمده بود و تا سال ۱۹۱۰ ادامه داشت، نمایندگان برجسته‌ای چون «آندره‌ی بلی»[2] و «الکساندر بلوك»[3] داشت. سمبولیسم روس نیز تحت تأثیر مستقیم سمبولیسم فرانسه بوجود آمده بود. علت نفوذ سمبولیسم فرانسه در روسیه، بیروح بودن شعر اواخر قرن نوزده خود روسیه بود. بیان قراردادی زندگی باید هرچه زودتر از بین می‌رفت، و سمبولیسم با تازگیهای خاص خود، راه‌گریزی از آن زندگی قراردادی بود. ولی این سمبولیسم در پشت‌سر تشبیهات و استعارات، به دنبال مفاهیم مابعدالطبیعی بود، و خود همین مفاهیم تمایلی بنیادی به سوی قراردادی شدن داشت و فرار از زندگی واقعی، مشخصهٔ اصلی آن بود.

وقتی که نیکلای گومیلف و «سرگئی گورودتسکی»[4] بنیان‌مکتب «آکمه‌ایسم»[5] راگذاشتند، به‌دنبال این بودندکه شعر را از قید و بند سمبولهای قراردادی نجات بدهند، مجردات راکنار بگذارند، زندگی واقعی را درنظر بگیرند و از نظر زبانی شعر را از استقلال برخوردار کنند . این تصور از شعر که زاییدهٔ خستگی ناشی از نهضتهای

1– Nikolai Stepanovich Gumilev
2– Andre Bely
3– Alexander Blok
4– Sergei Gorodetski
5– Acmeism

قبلی بود، توانست دوتن از بزرگ‌ترین شاعران روسیه را به‌سوی خود جذب کند: آنا آخماتووا و اوسیپ ماندلشتام. «آکمه‌ایسم» از بعضی لحاظها، بی‌شباهت به‌مکتب «تصویرگرایی»[1] که در آن نیز بازگشت به زندگی واقعی، و اجتناب از مجردات و زبان پرطمطراق توصیه شده بود، نبود، مکتب تصویرگرایی که چندتن از شاعران انگلیسی‌زبان هردو سوی اقیانوس را به سوی خود جلب کرد، قدم مهم و نخستین درشعر انگلیسی‌زبانان قرن بیستم بود. «ازرا پائوند»[2]، «ت.س. الیوت»[3]، «هیوم»[4]، «ویلیام کارلوس ویلیامز»[5]، از اعضای برجستهٔ این نهضت بودند، طبیعی است که نه آکمه‌ایسم ازاین نهضت تأثیر پذیرفته بود و نه ایماژیستها از آکمه‌ایستها. ولی هردو در حرکتی که علیه سمبولیسم نشان می‌دادند، به دنبال تجددی در بیان، زبان و نحوهٔ ارائهٔ زندگی بودند که هم در زبان انگلیسی و هم در زبان روسی موجبات پیدایش شعر واقعی را فراهم کرد. هردومکتب، یعنی هم «ایماژیسم» وهم «آکمه‌ایسم»، درعرض چند سال کوتاه از بین‌رفتند. عمر آکمه‌ایسم بعنوان مکتب حتی بیش از سه سال نبود، ولی تأثیر هردومکتب پایدار ماند، و حتی تا به امروز در هردو زبان، این تأثیر، احساس می‌شود.

ارگان ادبی ـ هنری آکمه‌ایسم، مجله‌ای بود به‌نام «آپولون». ارتباط بین گومیلف و آخماتووا، پیشاپیش از طریق ازدواج این دو

1– Imagism
2– Ezra Pound
3– T. S. Eliot
4– Hulme
5– William Carlos Williams
6– Apollon

شاعر بسته شده بود. کشش گومیلف و آخماتووا به سوی ماندلشتام اجتناب‌ناپذیر بود. در سال ۱۹۱۳، نخستین کتاب «ماندلشتام» تحت عنوان «سنگ» درآمد. مجلهٔ «آپولون» از آن به‌ستایش یاد کرد. ماندلشتام در سال ۱۹۱۶، دیوان «سنگ» را تجدید چاپ کرد و بر آن شعرهای دیگری را افزود. در طول جنگ ماندلشتام بخش اعظم روزهایش را در کنار دریای سیاه و قفقاز گذراند. پس از انقلاب، ماندلشتام، کتاب دیگری چاپ کرد تحت عنوان «تریستیا»[1] که بعدها آن را به‌نام «کتاب دوم» به «نادژدا یاکوولونا» که زنش شده بود، اهدا کرد. در فاصلهٔ سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵، بین آنا آخماتووا و ماندلشتام اختلاف پیش آمد. آنطور که «نادژدا» می‌نویسد، ماندلشتام همیشه به آن سالهای اختلاف با ناراحتی وجدان نگاه می‌کرد و به‌همین دلیل بعدها هراشارهٔ ناجوری را که به نام آخماتووا کرده بود، از آثارش پاک کرد. درسال ۱۹۲۵، مقالات ماندلشتام تحت عنوان «صدای زمان» درآمد و درسال ۱۹۲۸، مجموعهٔ اشعارش تحت عنوان «دیوان اشعار» به‌چاپ رسید. ماندلشتام شعرهای ۲۵ ـ ۱۹۲۱ را هم دراین کتاب گنجانیده‌بود. و در واقع این مجموعه کلیهٔ شعرهایی بود که او در زمان حیاتش بصورت کتاب چاپ کرد. بعدها کتاب «پیرامون شاعری» به‌چاپ رسید و چاپ جدیدی از «صدای زمان» که ماندلشتام با اضافه کردن رمانی کوتاه و تغییردادن نام کتاب به «تمبرمصری» آن را تکمیل کرده بود. درواقع، سال ۱۹۲۸، سال اوج فعالیت انتشاراتی ماندلشتام بود و در همان زمان بود که استالین قدمهای جدی به طرف امحای مخالفان خود در شوروی

1– Tristia

برمی‌داشت و قدرت را دردست خـود مستحکم می‌کـرد. ستارهٔ اقبال ماندلشتام رو به افول گذاشت. گرچه آثارش جسته‌گـریخته در مجلات ادبی به چاپ می‌رسید.

در سال ۱۹۳۶ ، ماندلشتام وزنش در « وورونـژ »[1] ، در تبعید می‌زیستند. پولی که آخماتووا ، پاسترناك و «یوگنی» برای « نادژدا » می‌فرستادند، گاهی دراوضاع نابسامان شاعر وزنش بهبودهایی ایجاد می‌کـرد. ماندلشتام دراین نقطه سعی کـرد شعری در ستایش استالین بنویسد، ولی موفق نشد و در واقع مدح نامـه بصورت تیـغ دوسری درآمد که نهایتاً از هر دو لبهٔ آن برای نابودکردن خود شاعر استفاده شد. شعرهایی که ماندلشتام دراین دوره از زندگی‌اش سرود، بعدها در سال ۱۹۶۱ درنیویورك به‌زبان روسی درآمد. پس‌از بازگشت به‌مسکو، درسال ۱۹۳۷، باردیگر بازداشت شد واین بار به‌خاوردور، به نزدیکی « ولادی وستوك » فرستاده شد. در تبعیدگاه ناگهان تیفوس رواج پیدا کرد. ماندلشتام بیماری قلبی داشت. شدیداً از حس تعقیب رنج می‌برد و احساس می‌کرد که مأموران دولتی قصدجان اورا دارند. ازگـرفتن غذا ازدست مأموران دولتی امتناع می‌کرد و از دست بقیهٔ تبعیدیها نان وغذا می‌گرفت. افسردگی، حس‌شدید سوءظن وبیماری قلبی، بالاخره او را از پا درآورد . زنش در طول چند دههٔ بعدکـوشید بفهمد کـه شوهرش چگونه و دقیقاً در چه تاریخی مرده است، و اینکه پیش از مرگ چه شعرهایی‌گفته و این شعرها در اختیار چه‌کسانی بوده است. مقامات رسمی سال مرگ ماندلشتام را ۱۹۳۸ اعلام کرده‌اند .

1– Voronozh

آیا شرایط جدید شعر ماندلشتام را احیا خواهدکـرد ؟ دراین شکـی نیست. هیچ خفقانی نمی‌تواند صدای شاعـر را بـرای همیشه خفه کند:

« عصری قهرمانی در زندگی کلمه آغاز شده است . کلمه گوشت و نان است . کلمه از سرنوشت گوشت و نان بهره برده است : رنج. مردم گرسنه‌اند ....

«آیاشیء ارباب‌کلمه است ؟کلمه یك روح است،کلمهٔ زنده نماینده شیء نیست، بلکه آزادانه ، انگار برای اقامتگاه، این یا آن معنای عینی ، ماده، یا اندام زیبا را برمی‌گزیند، و به‌دور شیء ،کلمه آزادانه می‌پلکد، مثل روح به دوربدنی‌که ترك شده، ولی فراموش نشده است ....

«اگر می‌توانی، اگربلدی، شعر بی‌تصویر بنویس. یك نابینا، صورت زیبا را تنها با لمس سادهٔآن توسط انگشتهای بینایش، تمیز می‌دهد؛ واشك شادی، شادی اصیل تمیز وتشخیص ، پس از هجران طولانی، ازچشمهای او فواره می‌زند. شعر از طریق تصویر درونی زنده می‌ماند، قالبی مطنطن از شکل، که شکل مکتوب را پیش‌بینی می‌کند. هنوزکلمه‌ای ظهور نکرده است ، ولی شعر پیشاپیش طنین انداخته است. چیزی‌که طنین می‌اندازد ، تصویر درونی است، چیزی‌که آن را لمس می‌کند، حس‌سامعهٔ شاعراست[1].

در طول سالهـای بعد از انقلاب بلشویك، تا زمـان زندگـی ماندلشتام در مسکو، و بعد ازمرگ او، «ویکتور اشکلوفسکی[2]»،زنش و بچه‌های آنها، بهترین دوستان و یاران ماندلشتام‌ها بودند. نادژدا در یادداشتهایش فصلی را به خانوادهٔ اشکلوفسکـی تخصیص می‌دهد و

1– The Poet's Work, Edited by Reginald Gibbons, (Boston, Houghton Mifflin Company, 1979) PP. 19–20

2– Victor Shklovsky

می‌نویسد که در هر موقعی کـه از همه‌جا رانده و مانده مـی‌شدند راه آپارتمان اشکلوفسکی را درپیش می‌گرفتند. اشکلوفسکی،که بنیانگذار و تئوریسین اَصلی «فرمالیسم» روس بود،ماندلشتام را نـزدیك‌تـرین شاعربه‌روحیهٔ خود می‌دانست. شعرماندلشتام،وتئوریهای اشکلوفسکی، تقریباً هم‌زمان، یعنی ازدو دهه پیش، درجهان آوازه پیدا کرد.

دو نکته دیگر نیزهست که باید راجع به «سفر ارمنستان»بگویم:

نخست اینکه ماندلشتام به ارمنستان بعنوان یك تصویر درونـی می‌نگرد. ماندلشتام تمامی حافظهٔ علمی و فرهنگی خـود را، از اعماق خوانده‌ها و دیده‌ها و شنیده‌ها احضارمی‌کند تا در پـرداخت و ارائهٔ این تصویر درونی حضور داشته باشند. به همین دلیل، اثر با دیدگاهی بیرونی‌نوشته نشده‌است. حضوریك بینایی درون، یك بصیرت شهودی، از نوعی که به رمبو در «اشراقها» دست داده‌است، اثـر را از صورت یك سفرنامهٔ ساده خارج مي‌کند و به‌آن، بویـژه در جـاهای فشردهٔ تصویری‌اش، حالت یك مخلوق ادبی می‌دهد. برای ارائهٔ آن بصیرت درون، ازهمهٔ صنایع ایجاز، ویرایش، مونتاژ وکلاژ استفاده می‌کند. زیبایی اثر از ترکیب طبیعی، وانگار ناخودآگاهانهٔ این تدابیر وابزار ادبی پدیدار شده‌است. در این ایجاز و پرداخت، آن تصویر درونی، بادها تصویر فرعی دیگر، نقش‌اساسی دارد. در«سفرنامه»،این‌ویژگی شاعرانـه آنقدر قوی است کـه « شعرهای ارمنستان » برغم زیباییشان

تحت‌الشعاع قرار می‌گیرند.

مسئلهٔ دوم عشقی است که ماندلشتام به ارمنستان و ارامنه دارد، وهرقدر که منطقه ومردم آن را بیشترمی‌بیند، عشق اولیهٔ‌خودرا توجیه‌پذیرتر می‌یـابد و می‌نمایاند. اتفاقاً همین عشق، اشتهـای سیری‌ناپذیر برای‌تصویرسازی‌را درماندلشتام‌تحریك می‌کند. انگارماندلشتام‌خواسته است به‌جهان، از بلندترین برج دیده‌بانی جهان‌کهن، یعنی «آرارات» بنگرد. راقم این سطورگرچه تاکنون ده‌کتاب، وتقریباً سه هزارصفحه مطالب ادبـی و غیرادبـی ، شعر و غیرشعر ، به فارسی ترجمه کـرده و برخی از آنها را به‌دست انتشار هم سپرده است، باید اقرارکندکه تاکنون چیزی به دشواری این سفرنامهٔ‌کوتاه به فارسی ترجمه نکرده است. اشکال اساسی این است کـه ماندلشتام هرچـه راکـه باصطلاح قرینه و زمینه (context) خوانده می‌شود از دوروبر تصویر، حرف و اندیشه ، یعنی متن (text)، قیچی می‌کند تا خـواننده خود ، پس از خواندن متن، یك زیرمتن (subtext) را دریابد. این برخورد با زبان ایجاز در اوج است، و چون ارجاعات اجتماعـی، سیاسی و تاریخی به حـداقل رسیده‌است، زبان بعدی، یعنی زبان تـرجمه از روی یك ترجمهٔ قبلـی، قدرت تحمل بارفضایی این همه ایجاز را ندارد. بهمین دلیل‌گاهی تصویرسازی و بیان تصویری، و پرش از روی یك تصویر با حذف تصاویر ارتباطی، به سوی تصویر اصلی بعدی، چنان سریع و ظریف صورت می‌گیردکه خواننده احساس می‌کند باید به ترکیب کلمات وحسی‌شدن این ترکیب بسنده‌کند واصلاً به‌دنبال معنا ومفهوم نگردد، واگر این نکته درذهن همه بدیهی می‌نمایدکه ترجمه عبارتست

از انتقال مفاهیم یك اثر به زبانی مقبول به زبانی دیگر، این نکته نیز دراین مورد بخصوص باید ایضاً بدیهی به نظر آید که ترجمهٔ متنی از این دست چقدر شبیه آب در هاون کوبیدن بوده است . از این بابت اگر گاهی فارسی این متن به سهولت خوانا نیست، تقصیر از من است که مترجم متن هستم؛ وباید پیشاپیش ازخوانندگان عذربخواهم.

۶۸/۱۲/۵

حقیقت آنقدرها هم آسیب‌پذیر نیست!

شاهنامه و شاملو

ازمجلهٔ آدینه باید بسیار تشکر کرد که بخش اساسی سخنرانی بسیار مهم آقای احمد شاملو در دانشگاه «کالیفرنیا» در «برکلی» را در آخَرین شمارهٔ خود درج کرد و با درج آن نشان داد که اگر حقیقت درمورد ماجرای ضحاك و فردوسی از دیدگاه آقای شاملو آسیب‌پذیر به نظر رسیده است، دستکم در مورد حرفهای آقای شاملو راجع به‌ضحاك و فردوسی ازآسیب درامان مانده‌است. روزنامه‌های مخالف آقای شاملو، بخشهایی ازسخنرانی وی راکه‌جسته‌گریخته ازبرنامه‌های فارسی رادیوهای خارجی پخش شده‌بود، چماق کردند و بر سرآقای شاملو فرودآوردند.

در خارج از ایران، آقای شاملو را سرزنش کردند که بی‌خود و بی‌جهت، و حتماً با مقاصد سیاسی خاصی، به شاهنامه و فردوسی حمله کرده‌است، و در داخل ایران، کسانی که تا همین چندسال پیش، شاهنامه را به‌عنوان عالی‌ترین سند سلطنت‌طلبی درایران، و در نتیجه سندی خائنانه، می‌کوبیدند، وقتی که از زبان آقای شاملو حرفهای مشابهی شنیدند، صدوهشتاد درجه به‌دور خود چرخیدند، از شاهنامه وفردوسی دفاع کردند وبرشدت حملات خود به‌آقای شاملو افزودند. اینك مجلهٔ آدینه با چاپ متن کامل سخنان آقای شاملو راجع به‌تاریخ و فردوسی وضحاك، حقیقت آسیب‌ناپذیر مطالب آن سخنرانی را در برابر ما قرار داده است .

با خواندن متن، دو نکته بلافاصله دستگیر خواننده می‌شود: نخست اینکه آقای شاملو به ادعاهای همهٔ مدعیان خود در مورد سلطنت‌طلب بودنش درگذشته وحال خط بطلان می‌کشد و رأیی راکه در مورد باطل بودن سلطنت در سالها پیش صادر کرده بود ، از طریق ایراد سخنرانی فوق در برکلی ابرام می‌کند ــ واین موضوع از سوی آقای شاملو گرچه تازگی ندارد ولی در منطق کنونی بسیار هم شایسته است ــ و دیگر اینکه آقای شاملو این مخالفت با سلطنت را بامخالفت باهرنوع‌کوبیدن‌آزادی تکمیل می‌کند ، و آنقدر در جامعیت دادن به حرفهای خود راجع به آزادی پیش می‌رود که با صراحت ستایش‌انگیزی می‌نویسد :

« ... سلامت فکری جامعه فقط در برخورد بااندیشهٔ مخالف محفوظ می‌ماند. توفقط هنگامی می‌توانی بدانی درست می‌اندیشی‌که من منطقت را با اندیشهٔ نادرستی تکمیل کنم. من فقط هنگامی می‌توانم عقیدهٔ سخیفم را اصلاح‌کنم که تو اجازهٔ سخن‌گفتن داشته باشی. حرف مزخرف خریدار ندارد. پس تو که پوزه‌بند به‌دهان من می‌زنی، از درستی اندیشهٔ من، از نفوذ اندیشهٔ من می‌ترسی. مردم را فریب داده‌ای و نمی‌خواهی فریبت آشکار شود. نگران سلامت فکری جامعه هستید؟ پس چرا مانع اندیشهٔ آزادش می‌شوید؟»

تردیدی نیست که هیچ صاحب اندیشه‌ای نمی‌تواند با این سخنان آقای شاملو به مخالفت برخیزد، و ما، ضمن تائید مفهوم این سخنان، می‌خواهیم به نکاتی از سخنرانی آقای شاملو با شیوه‌های خاص‌خود بپردازیم و درحد امکان خود، اشتباهاتی راکه آقای شاملو در شیوهٔ ارائهٔ خود از مفاهیم و مقولات ادبی، فرهنگی و اسطوره‌ای درآن سخنرانی کرده‌است، برطرف کنیم:

۱ــ آقای شاملو راجع به اسطوره می‌نویسد:

« اسطوره » یا «میت» (Mythe) یك‌جور افسانه است که می‌تواند صرفاً زادهٔ تخیلات انسان‌های گذشته باشد بر بسترآرزوها وخواست‌هاشان و می‌تواند در عالم واقعیت پشتوانه‌ای از حقایق تاریخی داشته باشد، یعنی افسانه‌ای باشد بی‌منطق وکودکانه که تار و پودش از حادثه‌ای تاریخی سرچشمه‌گرفته و آنگاه درفضای ذهنی ملتی، شاخ و برگ گسترده وصورتی دیگر یافته . . . در این صورت می‌توان با جست و جو در منابع مختلف آن حقایق تاریخی را یافت و نور معرفت‌برآن پاشید و غث و ثمینش را تفکیك کرد وبه‌کنه آن پی برد،که باز یکی از نمونه‌های بازر آن همین اسطورهٔ ضحاك است.»

گرچه با این تعریف آقای شاملو موافق نیستیم و فکر می‌کنیم که این تعریف غیرعلمی است و مبتنی بر کلی‌بافی راجع به مقولهٔ مهم اسطوره، ولی‌چون آقای شاملو در توضیح‌خود راجع به‌اسطوره، مسئلهٔ « حادثه‌ای تاریخی» و«حقایق تاریخی» را پیش می‌کشد و گمان می‌کند که می‌توان « با جست و جوی در منابع مختلف آن حقایق تاریخی را یافت» و در واقع کم و کیف اسطوره، به ویژهٔ اسطورهٔ ضحاك را از این طریق روشن کرد، از ما انتظار می‌رود که به سراغ نوشتهٔ آقای شاملو برویم واز ایشان بخواهم توضیح و تعریف خود از تاریخ را بر توضیح و تعریف خود از اسطوره بیفزاید، به‌دلیل اینکه روشن شدن یکی موکول به روشن شدن دیگری شده است. آقای شاملو راجع به تاریخ چنین می‌نویسد:

« چیزی‌که امروز به نام تاریخ دراختیار داریم متأسفانه جز مشتی دروغ و یاوه نیست‌که چاپلوسان و متملقان درباری دوره‌های مختلف به‌هم بسته‌اند: واین‌تحریف حقایق‌وسفید را سیاه وسیاه‌را سفید جلوه دادن‌به‌حدی است‌که می‌تواند با حسن‌نیت‌ترین اشخاص را هم به اشتباه بیاندازد.»

می‌گوییم اگر واقعاً وضع چنین است و تاریخ « مشتی دروغ و یاوه » است و چیزی جز «تحریف حقایق» نیست، پس چگونه می‌توان به‌آن «حقایق تاریخی»که برای روشن شدن ماهیت اسطورهٔ ضحاك ضرورت دارد، دست پیدا کرد؟ آقای شاملو فردوسی را هم در شمار تحریف کنندگان تاریخ می‌آورد و معتقد می‌شود که او نیز جزو درباریانی است که برای حفظ منافع طبقاتی خود دست به تحریف

حقایق زده‌اند . ما فعلاً کاری به صحت و سقم سخنان آقای شاملو راجع به منافع طبقاتی فردوسی و ماهیت حقایق تاریخی و شیوه‌های تحریف حقایق نداریم. بلکه می‌خواهیم ببینیم آقای شاملو به چه شیوه‌ای می‌خواهد ثابت‌کند که تاریخ چیزی جز«مشتی دروغ ویاوه» نیست، و تحریفاتی که درآن صورت‌گرفته چنان عمیق وگسترده است که «با حسن نیت‌ترین اشخاص را هم به اشتباه می‌اندازد ». و دراین تردیدی نیست که آقای شاملو خود نیز در شمار آن باحسن‌نیت‌ترین اشخاص است.

انتظار داریم که آقای شاملو چیزی بالاتر از تاریخ برای افشای تحریف درتاریخ دراختیار ما بگذارد، به‌دلیل اینکه شیوهٔ آقای شاملو پیشاپیش تاریخ راروسیاه شناخته است. ولی آقای شاملو برای روشن کردن تاریخ به‌چیز دیگری جز خود تاریخ که پیشاپیش روسیاهی آن را اعلام‌کرده‌است، متوسل نمی‌شود.

مثلاً در سخنرانی خود دربخش مربوط به‌ماجرای«داریوش» و «بردیا» و مجعول بودن «گئوماتا»، آقای شاملو به‌کتیبهٔ بیستون، تاریخ هرودت، سخن یك مورخ روشن‌بین (؟) ، « تاریخ ماد » «دیاکونوف» و حجاری‌های تخت‌جمشید توسل جسته است . سؤال این است: این اسنادی که آقای شاملو برای رد آن تاریخ « دروغ و یاوه» به‌آنها متوسل می‌شود، جزخود تاریخ در چه مقوله‌ای می‌گنجند؟ مگر کتیبهٔ بیستون، تاریخ هرودت و تاریخ دیاکونوف جزو تاریخ نیستند ؟ چگونه می‌توان نخست کل تاریخ را مخدوش دانست، بعد به وسیلهٔ ارائه جزیی ازآن، کل آن را ردکرد؟ آیا جز این است که

خود این شیوه مردود است و فقط در مقولهٔ نقض غرض می‌گنجد؟ بعلاوه، ما چگونه می‌توانیم درصحت محتویات همهٔ این اسناد تردید نکنیم، به همان صورت که آقای شاملو درکل مقولهٔ تاریخ شك کرده است؟ به‌عنوان مثال، شیوه‌ای که دیاکونوف برای بررسی تاریخ کهن ایران درپیش گرفته منبعث ازتعالیم مکتب استالینی شوروی درسالهای حاکمیت آن مکتب برآن کشور است، و دیاکونوف مراحلی برای تاریخ ایران تراشیده‌است که حتی در خود ایران هم مردود بودنش اعلام شده‌است(نگاه کنید به «منشاء اثر دیاکونوف» از دکتر خنجی، و مقالاتی که احمد اشرف با استفاده ازکتاب « استبداد شرقی» اثر «کارل ویتفوگل»وکارل مارکس درمسئلهٔ وجه تولیدآسیایی نوشته‌اند). بدین ترتیب آیا می‌توان ازطریق آقای دیاکونوف ثابت کرد که آقای شاملو راست می‌گوید؟ آیا با سه بیت ناچیز می‌توان رأی به طبقاتی بودن سلطنت فریدون در مقایسه با بی‌طبقه بودن ریشه و حاکمیت ضحاك داد؟ واگر فردوسی کلك زده وضحاك بی‌طبقه را طبقاتی معرفی کرده، آیا چنین تقلبی از سوی فردوسی فقط درمقولهٔ ضحاك صورت گرفته است، و یا این موضع طبقاتی در روابط رستم و اسفندیار، رستم و سهراب،کاووس و سیاوش و افراسیاب و پیران وکیخسرو، و رستم و زال و شغاد، تبیین‌هایی خاص پیداکرده است؟

مسئله این است: اگر فردوسی اسطورهٔ ضحاك را از دید خود نگاشته، ابوریحان از دید خود، آقای شاملو بااستناد به‌آقای حصوری از دید خود، و منتقدان آقای شاملو بادیدهای خاص خود، چه بکنیم که به روایت واقعی ضحاك دسترسی پیداکنیم؟ و یا ، چگونه همهٔ

عناصر تصادفی را از دور و بر، اعماق، و زیر وبالای روایت اسطوره دور بریزیم تا به لب مطلب برسیم؟

دو نکتهٔ دیگر نیز وجود داردکه پیش از رسیدن به‌شیوهٔ دست یافتن به لب مطلب، باید از قول آقای شاملو نقل کنیم و به اختصار به‌کم وکیف آنها بپردازیم:

آقای شاملو می‌نویسد:

«پس‌از دوحال خارج نیست: یا پردازندگان اسطوره‌کسانی از طبقهٔ مرفه بوده‌اند (که این بسیار بعید به نظر می‌رسد)، یا ضبط‌کنندهٔ اسطوره (خواه فردوسی، خواه مصنف خداینامك که مأخذ شاهنامه بوده)کلك زده اسطوره‌ای راکه بازگوکنندهٔ آرزوهای طبقات محروم بوده، به‌صورتی‌که در شاهنامه می‌بینیم درآورده، از این طریق، صادقانه از منافع خود و طبقه‌اش طرفداری کرده‌است.»

حقیقت این است که پردازندگان اسطوره خواه ازطبقات مرفه بوده باشند، وخواه‌آنها و یا ضبط‌کنندگان،کلك زده آن رابه‌صورت خاصی که در شاهنامه می‌بینیم درآورده باشند، در یك نکته نمی‌توان تردیدکرد: از دیدگاه طبقات محروم هیچ اسطوره‌ای درسراسرادبیات و اساطیر ایران نیست که به‌اندازهٔ ضحاك ما را از هرچه زورگو و مستبد و سلطنتی و استبدادی است، بیزارکرده باشد. سؤال دیگری که از نظرتاریخی‌می‌توان کرد، وعملاً مربوط به ساختار تاریخ است، این‌که: اگر فرض براین باشدکه ضحاك از طبقهٔ محروم برخاسته باشد ـ مثل رضاشاه که ریشه‌های طبقاتی‌اش از طبقهٔ غیرمرفه بوده است ـ آیا پس‌از رسیدن به قدرت، باز هم او به صورت نمایندهٔ

طبقهٔ محروم مانده‌است یا نه؟ من دراین‌نکته هم‌تردید دارم. بورژوازی انگلیس، و بورژوازی فرانسه پس‌از به‌دست‌گرفتن قدرت در سایهٔ انقلابات خود، عملاً به‌این انقلابها خیانت‌کردند. نمونه‌ای بهتر : از سه بنیانگذار انقلاب بلشویك، لنین، تروتسکی واستالین، دو نفر اول از رفاه نسبی برخوردار بودند، و فقط سومی ریشه‌های کارگری داشت. ولی همین آقا به‌انقلاب بلشویك خیانت‌کرد و میلیون‌ها نفر را از دم تیغ‌گذراند. پس اگر ضحاك خودش، پسر «مرداس» شاه نبوده‌است، امکان دارد پس‌از رسیدن به پادشاهی دقیقاً همان‌کار راکرده باشدکه خیلی‌ها در طول تاریخ سراسر جهان، پس‌از به دست‌گرفتن قدرت کردند، یعنی خوردن مغز و قلب و جان آدمهایی‌که آنها را به قدرت رسانده بودند. برخلاف تصور آقای شاملو، ضحاك نمی‌خواست مغز هرآدمی را بخورد، تاآقای شاملو به فردوسی ایراد بگیردکه چرا مغز مرده‌ها را به خورد مارهای ضحاك ندادی ؟ مسئله این است: خون جوان ضحاك را به مرتبت‌کهنسال‌ترین فرمانروای اساطیری جهان رساند. و درنظام فکری فردوسی خون جوان، نقش اساسی دارد. پس درك فردوسی از تاریخ، خیلی‌منسجم‌تر و قوی‌تر از درك آقای شاملو بوده‌است. منیت جمشید، که اتفاقاً صاحب فرهٔ ایزدی و فرهٔ پادشاهی هم بود، سبب شدکه ارهٔ ضحاك او را دو نیم‌کند، ومنیت ضحاك هم سبب شدکه فریدون اورا در دماوند زنجیرکند. بخشی از ضحاك را حتی در رستم هم می‌بینیم: رستم، سهراب و اسفندیار را از دم تیغ می‌گذراند. درافراسیاب هم می‌بینیم، درقضیهٔ سیاوش. درگشتاسپ هم می‌بینم در قضیهٔ هل دادن اسفندیار به‌پیکاربا رستم، درزال‌هم می‌بینیم،

وقتی که می‌ماند ومرگ اسفندیار و رستم و شغاد را می‌بیند. شقاوت پیران قوم درشاهنامه شوم‌ترین مظهرش‌را درضحاك پیدا می‌کند، واگر کاوه اهمیت دارد، بیشتربه این خاطرنیست‌که درکنارفریدون‌قرارگرفته است، بلکه به‌این دلیل است‌که ازضحاك می‌خواهدکه پسرش را به‌او پس بدهد و مغز او را خورشت مارها نکند . و در این راه موفق هم می‌شود. از این دیدگاه، اگرحتی خود فردوسی هم خواسته باشد که به‌دلیل دهقان بودن و عنایت به طبقهٔ مرفه، ضحاك را خراب‌کند و او را در برابرشاهان شاهنامه به‌یك دژخیم تبدیل‌کند، موفق نشده است. ضحاك درخلاف جهت تمایلات دهقان طوس رشدکرده‌است. اوشاهی است جوانخوار. یعنی اثر بزرگ، اثری است‌که ازمقاصد طبقاتی و گروهی‌نویسنده فراترمی‌رود، به‌دلیل‌اینکه‌اثربزرگ باید اولاً نمایندهٔ تمامی تنشها وتکانه‌های عصر خود نویسنده باشد، و واقعیتی بزرگتر از واقعیت زندگی و طبقهٔ خود نویسنده را ترسیم کند ، و ثانیاً با نیروی فراروی خود از عصری به اعصار دیگر، مظهرتجلی‌آن چیزی باشدکه زندگی بشربرروی زمین خوانده می‌شود. بورژوا بودن بالزاك ازنظر سیاسی، آثار او را به‌صورت‌آثار بورژوایی درنیاورد. آثار بالزاك هم ضد اشرافی‌است وهم ضدبالزاك. دهقان بودن فردوسی، اثر او را ، به صورت اثری متعلق به دهقانان ده قرن پیش درنمی‌آورد. اثر بزرگ، به‌صورتی‌دیالکتیکی‌برضد مقاصد شخصی‌وطبقاتی‌نویسنده قیام‌می‌کند، وتصویری جامع ازعصرخود نویسنده، وتصویری جامع ازساختارهای بنیادی امیال وآرزوهای همهٔ انسانها ارائه می‌دهد.

« لوسین‌گلدمن» در « خدای» مخفی می‌نویسد: «دکارت به خدا

اعتقاد داشت ولی تعقل‌گرایی دکارتی الحادی است.» می‌توان در ارتباط با شاهنامه و باگریز به‌داستایوسکی یك توازی فکری ساخت. داستایوسکی به‌سلطنت اعتقاد داشت ولی «برادران‌کارامازوف» به علت ساختارش ضدسلطنتی است. فردوسی به‌طبقهٔ خود اعتماد داشت و گمان می‌کرد به دفاع از طبقه خود برخاسته است، ولی شاهنامه اثری است ضدسلطنتی.

نکتهٔ دوم اینکه، آقای شاملو می‌نویسد:

«از شاهنامه به عنوان «حماسهٔ ملی ایران» نام می‌برند حال آنکه در آن از ملت ایران خبری نیست، و اگرهست همه‌جا مفاهیم وطن و ملت را در کلمهٔ شاه متجلی می‌کند.»

به نظرما آقای شاملو بزرگترین اشتباه عمرخود را کرده است. مفاهیمی مثل «وطن»، «ملت» و «شاه»، هرکدام به نوبهٔ خود، ممکن است محمل و مستمسکی برای بیان سطوح ظاهری مسائل قرارگرفته باشند، و دراین تردیدی نیست که با دیدگاه طبقاتی و بی‌طبقهٔ امروز هم نمی‌توان به سراغ فردوسی بیچاره رفت. در پشت‌سر سطوح ظاهری واقعیت ومفاهیم بیرونی از نوع شاه ومیهن، مفاهیم عمیق‌تری وجود دارند که با آن مفاهیم بیرونی در نبرد هستند. از برخورد شدید این درون با بیرون، ملت دیگری ظاهر می‌شود با عواطف، غرایز، آمال، آرزوها، خیالات واوهام خود؛ که برارتباط آنها، ساختارهایی منسجم حاکم است، و فردوسی، شاعر آن ملت درونی فرد فرد ایرانی‌ها وحتی شاعرآن ملت درونی کل بشریت‌است. آن ساختارها، به‌ویژه بخشهای اساطیری‌آن،چنان برمنطق محکم و استوار اسطوره -

خوانی جدید منطبق است که ما به‌ضرس قاطع می‌توانیم آنچه راکه «لوی‌اشتروس» راجع به اسطوره‌های اصلی سایر ملل می‌گوید، در مورد اسطوره‌های اصلی شاهنامه بگوییم:

«نوع منطقی‌که توسط اندیشهٔ اساطیری به‌کار گرفته می‌شود، همانقدر سختگیر است‌که منطق علم جدید، و فرق بین این دو منطق، نه درکیفیت روند فکری، بلکه در ماهیت اموری است‌که در مورد آنها به‌کار بسته می‌شود . . . آنچه یك تبرفولادی را به صورت چیزی برتر از یك تبر سنگی درمی‌آورد، این نیست‌که اولی بهتر از دومی ساخته شده، بلکه این است‌که فولاد با سنگ فرق می‌کند.»

و متأسفانه تعاریف آقای شاملو، هم ازاسطوره و هم از تاریخ، در خارج ازمنطق خاص این تعاریف شکل می‌گیرد، و به همین دلیل، در واقع شکل نمی‌گیرد.

و لب مطلب‌چیست؟

خلاصه و سریع می‌گوییم: مطالبی‌که از«گئورگ‌لوکاچ»، «رومن یاکوبسون»، «ولادیمیرپروپ» و سایر فرمالیستهای روس، «فردینان دسوسور» زبان‌شناس،«کلودلوی ـ اشتروس»،«رولن بارت»، «لوسین‌گلدمن»، «ژاك دریدا» و «سوتان تودوروف» به ما رسیده، دقتهایی‌که در ساختار حماسه، رمان، انواع و شکلها، و زبانهای این انواع و شکلها کرده‌ایم، درك تئوریك ادبیات، فرهنگ و اسطوره را در طول این بیست سال‌گذشته در صدر پژوهشها و تحقیقات ما قرارداده‌اند. رسیدن به تفکر بدون داشتن جهان‌بینی، بدون داشتن تئوری، امکان‌پذیر نیست. کسی‌که می‌خواهدبه شاهنامه بپردازد،

با ارائهٔ اطلاعات نمی‌تواند به جایی برسد. باید از اطلاعات و تحقیقات جمع‌آوری شده، به سوی سیستم و نظامی برود که معماری عمودی آن اطلاعات و تحقیقات را در برابر بنشاند. در یك کلام، جسته‌گریخته فکر نکند، بلکه در چارچوب ساختارهایی فکر کند که اطلاعات و تحقیقات را به رغم مشابه بودن بعضی از آنها ومغایر بودن برخی دیگر در اندام هندسی خود قرار دهد. براین اساس، تعریفهای زیر را برای روشن شدن شیوهٔ تحقیق راجع به‌اسطوره و شیوهٔ تحقیق راجع به‌جهان‌بینی ارائه می‌دهیم وجابه‌جااشاره‌هایی به‌اساطیرشاهنامه، به ویژه ضحاك خواهیم داشت.

اسطوره‌چیست؟ اسطوره یك‌زبان‌است، ومثل‌زبان‌مبتنی‌برعناصر در «زمانی» (دیاکرونیك) و عناصر «همزمانی» (سنکرونیك) . عناصر دیاکرونیك را درطول‌زمان ،عناصر سنکرونیك را در عمق زمان می - خوانیم. پس اسطوره را یکبار درطول زمان می‌خوانیم، و یك بار هم درعمق‌زمان، وهم‌زمان بااسطوره‌های مشابه‌اززمانها ومکان‌های‌مختلف. یك نکته بدیهی است ــ و این را «رومن یاکوبسون» در مقایسهٔ فرضیهٔ نسبیت اینشتن، با فرضیه نسبیت خود درعلم زبان‌شناسی نشان داده است که معنای هیچ‌چیز مطلق نیست، بلکه نسبی است، و یك تکه، یا یك قلم از یك انداموواره، ارزش و مفهوم ندارد، مگرآنکه درکنارتکه‌ها و اقلام دیگر برای تشکیل دادن یك ترکیب شرکت کند. معنای یك‌چیز تنها درکنارمعنای چیزهای دیگر قابل‌درك است. به همین دلیل‌باید مثل ساختارزدایان وشکل‌زدایان یك‌ترکیب‌راتجزیه‌کرد ، یعنی ازآن ترکیب ساختارزدایی کرد، اجزا را قلم به قلم کنارگذاشت و آنها را دسته‌دسته

کرد، مثل کاری که «ولادیمیرپروپ» روسی‌درحق‌افسانه‌های‌روس کرده، که « یاکوبسون » در اساطیر تطبیقی ایرانیان و اقوام اسلاو کرده، که «لوی اشتروس» در حق اودیپ و داستانهای اقمار آن و داستانهای، سرخپوستان وحکایات مربوط به‌آداب غذاخوری وآداب کشت‌وزرع کرده، که « سوتان تودوروف » درحق داستانهای « هنری جیمز » و یا قصه‌های هزارویك‌شب کرده. مثلاً در مورد اسطوره باید آحاد مشابه را در یك سو دسته‌بندی کرد، آحاد مغایر را در سوی دیگر، آحاد مجاور را در سوی دیگر، و به این تفکیك و دسته‌بندی ادامه داد تا نهایتاً اسکلت اجزای عمدهٔ یك روایت از آن اسطوره، اسکلت همهٔ روایتهای‌آن باشد. لوی اشتروس نشان داده‌است که داستانهای اودیپی پیش‌از سوفوکل، کمی با تراژدی شاه اودیپ فرق می کنند. فروید، اودیپ سوفوکل را بررسی کرده‌است. باید روایت فروید هم به‌روایت‌های دیگرافزوده شود واسکلت عام روایت، یعنی برهنه‌ترین روایت استخراج شود. آنوقت این روایت برهنه که کلیهٔ حشو و زوائد از آن رانده شده، باید درکنار روایات دیگر گذاشته شود، آنوقت منطق اسطوره‌شناسی، به‌همان اندازه ریاضی خواهد بود که منطق علم جدید. این دانشمند یك قرائت سه بعدی را برای اسطوره پیشنهاد می کند: ۱) از چپ به‌راست، ۲) از بالا به پایین، ۳) از جلو به عقب. او روایت اودیپ را به‌چهار ستون عمودی قسمت می کند ، و در هر قسمت عمودی آنچه راکه تکرار می‌شود قرار می‌دهد. بدین ترتیب مشابهات، متضادها ومجاورها را هم تفکیك می کند، هم‌کنار هم، و هم پشت و روی هم قرار می‌دهد. قرائت سه بعدی مختص اسطوره

است، قـرائت دیاکرونیك تنها مخصوص تاریخ. گرچـه ممکن است گاهی مورخ، بـرای درك تاریخ، به حالات همزمان هم اشاره بکند، به‌همین دلیل‌است که عده‌ای مارکس را نیزدرشمار استروکترالیست‌ها (ساختارگرایان) آورده‌اند . برای انتقال روح همزمانی به خواننده، کافی است به‌این نکته اشاره‌کنیم که درزندگی همهٔ پهلوانان اساطیری، از هر قوم و قبیله، و هر قاره‌ای، مشترکاتی وجـود داردکـه در برابر متضادها مدام تکرارمی‌شوند. ضحاك خواب ظهورفریدون را می‌بیند، ولی‌فریدون هنوزبه‌دنیا نیامده. فریدون به دنیامی‌آمد ومخفی نگهداشته می‌شود تا بزرگ شود و برای اثبات پهلوانی خود ضحاك را از میان بردارد. چنین خوابی درمورد، اودیپ، کورش، و . . . با تفاوتهایـی وجود داشته است . چرا فریدون اینقدر اهمیت دارد؟ او بنیانگـذار جغرافیای تاریخی ایران وکشورهای همجوار در غرب و شرق است. در واقع، با او، ایران، هویت اساطیری ـ تاریخی خودرا پیدامی‌کند و با دشمنان خودهم برخورد می‌کند. عناصر مشابه و مغایر درزندگی همهٔ پهلوانان، انگاربا یك اسکلت، انگار با یك روایت، یا پیش ـ متن یا ساختار ازلی، شکل‌گرفته‌اند.«آستیاگس»، پادشاه ماد، وزیرخودرا به‌فرزندخواری وامی‌دارد، به‌دلیل اینکه او ازکشتن کورش صرف‌نظر کـرده است. ضحاك عملاً جوانخوار است. کرونوس، پدر زئوس، به‌محض اینکه پسرانش متولد می‌شوند، آنها را می‌بلعد. زئوس، پس از تولد ، از او مخفی نگه داشته می‌شود ، و وقتی‌که ظهور می‌کند ، پدرش را مجبور می‌کندکه پسرهای بلعیده را بالا بیاورد. در همهٔ این داستانهای قومی و اساطیری اشتراکاتـی هست‌که ساختارهای آنها را

درهم ادغام می‌کند. گذشته وحال و آینده دراین ساختارهای اساطیری دریکدیگر ادغام می‌شوند. همهٔ این اسطوره‌ها با روابط پیچیدهٔ توالد و تناسل، زاد و ولد، مـرگ ومیر، تهدید و تبعید، و روابط عاطفـی و غریزی پدر و مادر وخواهرها و برادرها و زن و شوهرها ووالدین و کودکان سر وکار دارند. گـرچه خود فردوسی راجع به مادر ضحاك فقط یك بیت می‌نویسد: « مگر در نهانش سخن دیگراست ـ پژوهنده را راز با مادر است»، ولی انگار به‌جهانـی واقعاً مرمـوز با این بیت اشاره کـرده‌است. ضحاك، مثل اودیپ، قاتل پدرش بـود، مسئله این است: دراغلب‌موارد پهلوانان اساطیری منفی،ازطریق عناصرساختاری خـود قابل تبدیل به پهلوانان اساطیری مثبت هستند. سهراب به دنبال پدر می‌گردد، ولی اورا زمین می‌زند، پدر به‌دنبال سهراب می‌گردد، اورا می‌کشد. زال می‌داندکـه هرکسی کـه اسفندیار را بکشد، کشته خواهد شد. باوجود این به رستم کمك می‌کندکه اسفندیار را بکشد. فاعل فعل قتل درمفعول آن ادغام شده، و فقط فعل مانده‌است. به‌همین دلیل‌زندگی‌قهرمان، نوعی «پراکسیس» همه‌زمانی وهمه‌مکانی است‌که در هرجایی و برای هرگروهی معنای خاص خودرا اهدا می‌کند.

ازآنجا که آقای شاملو، فردوسی را جزو طبقهٔ مرفه می‌داند، چنین نتیجه می‌گیردکه‌کتاب او درخدمت شاهان بوده‌است. به‌صراحت بایدگفت‌که دراین‌مورد بخصوص‌آقای شاملو فاقد جهان‌بینی تاریخی و ادبی است. باز هم خلاصه و سریع می‌گوییم: درك پیشرفت دانش بشری به سادگی عملـی نیست، به‌دلیل اینکه این پیشرفت به سادگی صورت نگرفته است. وظیفهٔ ما درك روابط اجزا با اجزا و اجزا با کل

است. دراین‌باره فلاسفه و دانشمندان به تفصیل حرف‌زده‌اند. سماوات اینشتن شبیه رنگهای چرخان تابلوهای وان‌گوك است. این وقوف، یکی است ولی به دو بخش تجزیه شده است. این وقوف، جهان‌بینی است. یك واقعیت تجربی بی‌ارزش است، مگر آنکه وقوف برآن، به صورت وقوف بریك کل شرکت کند: تنها بارسیدن به‌یك کل معنی‌دار می‌توانیم اجزا را هم درك کنیم. زندگی فردوسی، در صورتی که در کل زندگی عصر و معاصران او قرار داده نشود، و کل عصر او، در صورتی که درکنار کلیهٔ اعصار دیگر قرار داده نشود، کاملاً بی‌معنی خواهد بود. درست است که زندگی خصوصی فردوسی اهمیت دارد، ولی درکنار آن، زندگی سایر نویسندگان عصراوو همهٔ مختصات آن عصر هم، قرار دارد. در عصر او شاه‌جوان سامانی پدرش را می‌کشد. محمد، پسر سلطان‌محمود، نابینا می‌شود. سلطان مسعود را پسر محمد می‌کشد. به‌همین دلیل برادر را پسر برادر می‌کشد. اولین اسطورهٔ مصیبت‌بار شاهنامه، مرگ معصومانهٔ ایرج،پسر فریدون،به‌دست برادرهایش سلم وتور است. منوچهر، پسر ایرج، به جنگ سلم وتور می‌رود و عموهایش را می‌کشد. تاریخ در اسطوره‌ای ادغام می‌شود که پیشاپیش ماهیت تاریخ آینده را تعیین کرده بود. زندگی فریدون و نگرانی‌های او، زندگی هرایرانی، منجمله فردوسی است که از یك‌سو به‌دست ترکان گرفتار آمده‌است، ازسوی دیگر به‌دست اعراب. به‌همین دلیل مظلومیت ایرج بی‌سلاح، مظلومیت ایرانی در برابر اقوام خارجی است. گاهی زندگی شخصی نویسنده، رفاه یا عدم رفاه او، کمترین اهمیت را دارد. به همین دلیل، گاهی مفاهیمی که پیش

نویسنده‌است، با معناهایی که اثر او در حضور دیگران پیدا می‌کند، متفاوت است. باید دید درکجا فردوسی، با عصر خود، یکپارچه، معنی‌دار و صاحب ساختار می‌شود. به‌همین دلیل جهان‌بینی آن‌چیزی نیست که یك نویسنده، به‌صورت منحصر به فرد، و تافتهٔ جدا بافته،در برابر ما بنشاند. برای درك فردوسی، درك پیش ـ تاریخ وتاریخ ایران، توران، چین و اقوام سامی، درك عناصر متشکلهٔ مهم عصر خود او، و درك علل شکست ایرانیان در برابر تورانیان و اعراب، ضروری است. بیوگرافی نویسنده فقط بخشی ازبیوگرافی اوست. بخش اعظم و جدی آن بیوگرافی، در بیوگرافی آن عصر و بیوگرافی سایر نویسنده‌های آن عصرنوشته شده‌است. به‌همین دلیل برای درك واقعیت آثار یك نویسنده، باید ازآنها به‌سوی آثار سایرنویسندگان آن عصر فراروی کرد. لوکاچ، والتر بنیامین، آدورنو، هربرت مارکوزه،ولوسین گلدمن، در آثار خود، از ارتباط یك اثر با سایرآثار، و ارتباط اشکال هنری‌با یکدیگر، سخن گفته‌اند. دراین مورد، لوسین گلدمن، در«خدای مخفی» می‌نویسد:

« یك فلسفه یاکار هنری فقط موقعی می‌تواند ارزش خودرا درخارج از زمان و مکانی‌که نخستین بار درآن ظهورکرد، حفظ‌کند،که با بیان یك وضع خاص انسانی آن را به ساحت مسائل بزرگ انسانی‌که در نتیجهٔ روابط انسان با همنوعانش و یا جهان به‌وجود آمده‌است، منتقل‌کند. حال، چون تعداد پاسخ‌های منطقی‌که می‌توان به‌این مسائل داد به سبب همان ساختار شخصیت انسان محدود است، هر یك از این پاسخ‌های داده شده

ممکن است منطبق باشد با اوضاع تاریخی متفاوت و حتی متناقض. از این طریق، هم می‌توان تولدهای مجدد ومتوالی یك اندیشهٔ واحد راکه درجهان تاریخ، هنر و فلسفه پیدا می‌کنیم، توضیح داد، و هم این واقعیت را،که یك جهان‌بینی واحد، درزمانهای مختلف، ممکن‌است جنبه‌های مختلف به‌خود بگیرد: این‌جهان‌بینی گاهی می‌تواند انقلابی باشد، و گاهی تدافعی، ارتجاعی و محافظه‌کارانه، و گاهی حتی انحطاطی. »

«گلدمن» در ادامهٔ این حرفها توضیح می‌دهد که اگر مفهوم جهان‌بینی به‌صورت مجرد مطرح باشد، و قرار باشد مسائل بنیادی انسان در قالب آن‌گنجانده شود و به هر یك از آن مسائل پاسخ داده شود،گفتهٔ بالا مصداق پیدا می‌کند، ولی به محض اینکه ما از فضای مجرد بیرون بیاییم، عصر نویسنده، موقعیت تاریخی وگروه وطبقهٔ او، و معاصرانش مطرح می‌گردد، به‌دلیل اینکه آن جهان‌بینی باید تجرید را پشت سر بگذارد و به عینیت ترجمه شود.

به‌همین دلیل، ماکه در عصر فردوسی زندگی نمی‌کنیم، مدام در حال حرکت از آن جهان‌بینی مجرد به‌سوی عینیت، واز عینیت به‌سوی جهان‌بینی مجرد هستیم. فردوسی ممکن است دهقان و حرفه باشد، ولی اثری ضدسلطنتی نوشته باشد با ظاهری سلطنتی . بیهقی ممکن است دبیر امین غزنویان باشد، ولی جنازهٔ حسنك را به‌عنوان سند محکومیت غزنویان برتارك تاریخ افراشته باشد. مسئله این است: ظواهر راکنار بزنید،خواهید دید: اره‌ای‌که جمشید را دونیم می‌کند، اره‌ای انسانی است،گاوی‌که فریدون را شیر می‌دهد،گاوی انسانی است،کاوه‌ای‌که اعتراض می‌کند و به فریدون می‌پیوندد، موجودی

انسانی است. ایرجی‌که مظلوم می‌میرد، نخستین شهید اساطیری ایران است. برسرنوشت‌هرسه فرزندفریدون،عدالت‌حاکم‌است. تولدرستم بی‌شباهت به تولد همهٔ پهلوانان بزرگ جهان اساطیری نیست. مرگ سهراب مو براندام خواننده راست می‌کند. مرگ خود رستم از آن هم دردناك‌تر است. مرگ سیاوش، مرگی جهانی‌است. حتی می‌توان گفت در پشت سر تقسیم‌بندی ارسطویی از ادبیات به حماسه ونمایش وغیره، یك ساختارعمقی‌که فراتر ازتك تك این انواع واشکال هستند، تجلی خود را به سوی ما می‌فرستد . در خود فردوسی ، پیش‌ـمتنی از خلال همهٔ متون خودرا با قدرت به ما می‌رساند . آن پیش‌ـمتن ، جهان‌بینی غنی و پربار فردوسی است‌که یك بار خود را به‌اسطورهٔ فریدون، یك بار به‌اسطورهٔ رستم، یك بار به‌اسطورهٔ سهراب، یك بار به اسطورهٔ سیاوش، و. . . ترجمه می‌کند. برای درك این پیش‌ـمتن ، برای دیدن چهرهٔ آن ملت درونی فرد فرد ماکه عینی شدهٔ آن در تك‌تك اسطوره‌ها و داستان‌ها به‌چشم می‌خورد و ذهنی شدهٔ آن درپاسخی‌که به‌صورت‌جهان‌بینی از سوی فردوسی به‌سوی جهان پرتاب شده‌است، باید تعصب راکنارگذاشت، و به‌همان صورت به‌همهٔ امور نگاه‌کردکه آقای احمد شاملو، در پایان سخنرانی خود در دانشگاه‌کالیفرنیا توصیه می‌کند نگاه‌کنیم : «انسان خردگرای صاحب فرهنگ چرا باید نسبت به‌افکار و باورهای خود تعصب بورزد؟»

۶۹/۴/۱۳ ـ تهران

اخوان، شاعر بزرگ سرزنش‌جهان

وقتی که روز سه‌شنبه ششم شهریورماه، در غسالخانهٔ بهشت‌زهرا، غسال چهرهٔ زیبای جنازهٔ پوست واستخوان مهدی اخوان ثالث را از پشت شیشه به سوی نگـاه من بلند کـرد، به‌رغم بسته بـودن چشمها، فرورفتگـی مبالغه‌آمیز دهان و برجستگی بیش از حد چانه ، رضایت وصف‌ناپذیری درآن پیشانی خیس و بلند، موهای پاکیزه وعقب‌زده و چهرهٔ راحت دیدم. سکوت نابینای آن چهرهٔ زیبا نشانهٔ آن بود که شاعـر هنگام هجرت بازگشت‌ناپذیرش از وطن تن بـه میهن عدم، از گنجینه‌ای که در خراب‌آباد عصرخویش پنهان کـرده است، رضایتی رشك‌انگیزدارد کـه آن را چون ارمغانی ناب، هنگـام نهادن چهره‌اش برخاك، پیشکشی‌ابدیتی خواهد کرد که سرنوشت هر تن خاکی است،

حتی اگر خدای سخن باشد که مهدی اخوان ثالث بود.

مهدی اخوان ثالث از نواد روزگار ما بود، ولی‌حتی آفرینش نوادر هم مشروط به شرایط تاریخی‌ـاجتماعی عصری است که نوادر در آن می‌بالند. مشخصات کلی عصری که اخوان در آن رشد کرد، چه بود؟ راجع به تك تك ویژگیهای آن عصردهها مقاله می‌توان نوشت، ولی ضرورت دارد بدانیم اجزای متشکلهٔ آن عصر باچه ویژگیهایی به هم تنیده شد و آن عصر راساخت. بزرگترین خصیصهٔ آن مجموع، ناموزونی آن بود. این خصیصه،درونی آثار شاعران ونویسندگان مهم عصر ما شد. اخوان به عنوان یکی‌از چند شاعر بسیار مهم عصر ما سراپا غرق در ناموزونی بود. درواقع هنر او عبارت بود از بخشیدن مفهوم به‌این همه عناصر ناموزون، وحتی جدا جدا نامفهوم. این مفهوم بخشیدن به عناصر نامفهوم، پراکنده ومتشتت، در واقع تعیین کنندهٔ مشخصات اصلی جهان‌بینی اخوان است. اخوان، درجهانی « از تهی سرشار»، که در آن انسان می‌خواهد از دست دوست به‌دشمن پناه برد، به‌دنبال معنا بود. و این وظیفهٔ اصلی شاعر جدی است: معنا بخشیدن به جهانی بی‌معنا. فکرگردهم آوردن عناصر ناموزون، و موزونی بخشیدن بر آنها، هم جزء به جزء آثار اخوان رادر خود غرق می کند و هم کل آثار او را. از شکلهای قراردادی شعر کهن فارسی شروع می کند، بسیاری ازمشخصات زبان معاصر و در کنار آن زبان کلاسیك را در شعر خود تجربه می کند و بعد دوباره به‌سوی غزل برمی‌گردد.

ویژگیهای کلاسیك با زبان معاصر، عناصر امروزین با ضربهای زبانی کهن ، اسطوره‌های پیش از اسلام در کنار مفاهیم امروزی ـ که اگرما تاریخی موزون می‌داشتیم تك تك متعلق به عصری از اعصار تاریخ ما می‌شدند، همه یکجا، در عصر ما از شعر اخوان سر درمی‌آورند. کافی است در واژه‌هایی که اخوان انتخاب می کند، دقت کنیم. در« کتیبه» کلمات و ترکیباتی از نوع « فتاده»، «می‌توانستی خزیدن»، «جفت»، «گروهی شك و پرسش»، «سیل و خیل خستگی»، «شط جلیل» و«شط علیل»، که حال و هوا و رنگ و بوی کلاسیك دارند، و اگر به تنهایی در شعری کلاسیك ظهور می کردند، بوی کهنگی از آنها بلند می‌شد، در کنار کلمات و تعبیراتی چون «زبان ترکرد» «چه خواندی، هان»، «نگا می کرد»، «مکید آب دهانش را»، «هان» و«همان» ظهورمی کنند و با عناصر دیگری که از زمانها و مکانهای دیگری آورده شده‌اند، پردهٔ رنگین و تازه‌ای می‌آفرینند. کلاسیك‌ترین شاعر متجدد ما، آن جرأت را پیدا می کند که با حفظ دقیق وزن، نه تنها کلمهٔ «همان»، بلکه کلمهٔ « و » را به صورت یك سطر ضبط کند . با وجود آنکه اخوان مضمون شعر را ازهجویری می‌گیرد، و باوجود آنکه برناصیهٔ شعرش مثلی ازامثال عرب رانصب می کند، مضمونش، مفهومی دقیقاً امروزین پیدا می کند، هم از نظرهستی‌شناسی، هم از نظر اجتماعی، و هم از نظر جامعه‌شناسی ادبی : تمامی‌تقلاهای ما در تکرار غرق می‌شود . انگار بین «برگسون» ، «بکت» و اخوان، مضمون تکرار، به صورت چکیدهٔ فلسفهٔ عصر ما، مشترکاً تقسیم شده‌است. استفاده از زبان گفت‌ـوگوی امروز، شکل نمایشی شعر، تناوب توصیف وگفت وگو، شعر

را به‌صورت نوشته‌ای درمی‌آورد که با اتکا بـه سنت، تعداد زیادی از عناصر تجدد را هم از آن خود می‌کند. شعر اخوان ترکیبی است از عناصر به‌ظاهـر متضاد با یکدیگر. همزمان‌کردن عناصر ناهمـزمان، همگن کـردن عناصر ناهمگن، موزون‌کردن عناصر ناموزون، بیش از شعر هرشاعر دیگری در شعر اخوان دیده می‌شود.

اخوان در برابر زبان دستپاچـه نیست. به‌دلیل اینکه با اشراف و تسلط‌کامل به‌آن می‌نگرد. بی‌جهت نیست که همیشه به خـواننده این حالت دست می‌دهد که همهٔ اجزای این شعر، پیش‌ازگفته شدن وجود داشته‌است. این نکته، هم راجع به «کتیبه» (خرداد ۴۰) صادق است، هم درمورد «پیوندها و باغ» (شهریور ۴۱) و هم درمورد شعر کلاسیك «روز وشب در تو» (سال ۶۰). از«کتیبه»، کلمات و تغییراتی آوردم. مثالی از شعر دوم بدهم و بعد کل آن قطعهٔ کلاسیك را بیاورم:

لحظه‌ای خاموش ماند ، آنگاه
بار دیگر سیب سرخی راکه درکف داشت
بهوا انداخت.
سیب چندی‌گشت و باز آمد.
سیب را بویید.

گفت:
ــ «گپ زدن از آبیاریها و از پیوندهاکافی‌ست.

خوب،
تو چه می‌گویی؟ »

ــ « آه
چه بگویم ؟ هیچ »

و آن قطعهٔ کلاسیك:

روز آفاق عاج خواند سرودی
شب اقالیم آبنوس شنفتند...

سایه در سایه سحرهای شبانه
تن در امواج گیسوی تو نهفتند.
روزها طالع طلایی خودرا
همچو رازی‌کهن به روی توگفتند.
این جدایان جاودان چه بسا شد
در تو باهم ، چو نقش و آینه خفتند
سحر شب را به راز روز بسی من
در تو ای طاق ، دیده‌ام‌که چه جفتند.
باز صبحست و روشنان پگاهی
روی شستند وگرد آینه رفتند.
باز اقالیم عاج خواند از آن دست
که درآفاق آبنوس شنفتند ...

این شعرها دست‌آورد تسلط برشعر گذشته و زبان فارسی‌است. و اخوان هرگز در برابر زبان دستپاچه نیست. ولی تنها بخشی ازاین شعر ناشی از آن تسلط است، به‌همین دلیل همه‌چیز آن بدیع می‌نماید، ولی نه بدیع و غریب باهم. شعر اخوان غریب نیست. اخوان به هر چیز غریبی‌که دست می‌زند، آن را آشنا جلوه می‌دهد، به‌همین دلیل تکیهٔ اخـوان برآن چیزی است کـه بدیع و آشنا باشد. این روحیه، به‌رغم متجدد بـودن ظاهـری‌اش، عمیقاً کلاسیك است: اگـر تصویر تازه‌ای پیداکردیم، اگر مفهوم تازه‌ای پیداکـردیم، بکوشیم آنها را تا اندازه‌ای‌که بهترین ادبیات‌کلاسیك ما آشنا می‌نماید، آشنا بکنیم،

طوری که آنچه گفته‌ایم براحتی، همسایهٔ مهم‌ترین آثار شعر کهن ما باشد.

دو سال پیش اخوان درمنزل خبره زاده به‌جمع حاضران گفت: «اول فردوسی و بعد من.» این گفته برای همه تعجب‌آور بود. ولی مسئله این است: بخش عظیم قدرت شاعری اخوان متکی برچیزی است که آن را باید «روحیهٔ کلاسیك» خواند. و فردوسی از همهٔ شاعران کهن ما کلاسیك‌تر است.

در شعر جدید غرب، تی. اس. الیوت، بیش از همهٔ شاعران عصر خود، با روحیهٔ کلاسیك شعرمی‌گفت. خود اودر«چهار کوارتت» اشاره‌داشت به‌اینکه کهنه و آشنا درکناریکدیگر، طوری ظهورمی‌کنند که انگار زوجی متناسب به‌رقص برخاسته‌اند. دراین روحیهٔ کلاسیك، حتی اگرچیزی سوررئالیستی به نظرآید، فقط یك خطای باصرهٔ ذهن است. بافت و ساختار «سرزمین ویران» الیوت با ساختار و بافت یك شعر سوررئالیستی فرق می‌کند. مسئله این است: الیوت تعمداً همهٔ آن مضامین مختلف ومتضاد و ناهمزمان را در یك پردهٔ رنگین همزمان گرد می‌آورد. زبانهای مختلف را بکار می‌گیرد. با زبان، هم‌گذشتهٔ زبان را تداعی می‌کند، هم‌زبان آدمهای عصرخودرا. تداعی درخشان این زبانها «سرزمین ویران» را می‌سازد. هرگوشهٔ این شعر، شخصیتی تاریخی دارد. درآن هم‌زبان تورات و انجیل یافت می‌شود، هم‌زبان ادیان کهن هند، هم‌زبان عصر لردها واشراف، هم‌زبان ماشین‌نویسهای معاصر، هم اسطوره‌های کهن و هم‌خیالات جدید. اجزای چنین شعری باهم رابطهٔ اورگانیك دارند. این رابطهٔ اورگانیك، در داخل شعر،

توسط شاعر بودیعه‌گذاشته شده است. خواننده تحت تأثیر این‌ترکیب قرارمی‌گیرد. تك تك تصاویر اهمیت ندارند. شکل درونی شعراست که اهمیت دارد. موتیفهای مختلف ساختاری، هرکدام، یك نبض موسیقایی دارند و این نبضهای مختلف موسیقایی باهم، هرکدام باظرفیت خاص خود، یك شعر چند صدایی را تشکیل می‌دهندکه در ترکیب نهایی یك سمفونی است. ما با حدس وگمان به دنبال معانی این ترکیبها و یا ارتباط ساختاری موتیفهای شعری نمی‌رویم. اگر تفسیر می‌کنیم، از روی آن ترکیب تفسیر می‌کنیم. ما تفسیرهامان را به‌آن ترکیبها به‌عنوان نوعی «فرازبان»، نوعی «متالانگاژ» نسبت می‌دهیم. ولی اگرساختار را نفهمیم، بکلی باخته‌ایم. آن ساختار با ساختار ـ فرض‌کنید ـ شعر سپهری فرق می‌کند. در شعر سپهری، ترکیب وجود ندارد، ترکیب موتیفهای ناهمزمان هم وجود ندارد، و به‌همین دلیل شعراو، شعر مفاهیم مصور عارفانهٔ از هم‌گسیخته‌است. شعر سپهری تعارف عرفان است، عرفان نیست. عرفان شکل درونی عمیقی دارد. شعراجتماعی‌واقعی هم‌همانطور. شعر تغزلی هم‌همانطور. ما تصویر ساده را به‌شهادت سی سال انتقادمان هرگز شعرنخوانده‌ایم، وگرنه جزوه‌های شعر دههٔ چهل و «موج سوم» دههٔ شصت را شعر می‌خواندیم. ما ازآغاز، حداقل ازسال ۴۰، گفته‌ایم که شعر باید شکل درونی داشته باشد، و به‌این نکته به فراست رسیده‌ایم نه با خواندن یکی‌دو رساله که در مجموع صدها رساله‌ای که درباب شعرخوانده‌ایم، تنها دو تا رساله‌است. ولی می‌گوییم حذف تصویر، حذف بخش اعظم شعر ماست، حذف بخش اعظم حافظ وبیدل است، بخش اعظم شعر

ایماژیستها، «وورتی‌سیستها»، سوررئالیستها، وشعر بعداز «ازرا پائوند» در زبان انگلیسی و شعر آمریکا، ازکانادا تا آمریکای جنوبی است. حتی حذف بخش اعظم شعر «اکمه‌ایست» های روس است. مسئله این‌است: بی‌گدار به‌آب نزنیم. متفکرباشیم، نه متعبد. ودردانشگاههای خالی مانده از تئوری، با دو رساله مردم را سرگردان نکنیم.

شعر جدی ما در حضور نیما، شاملو، فرخزاد، اخوان، رؤیایی، آتشی وهمگنان آنهاست که بالنده‌است. دراین‌شعرها ما باموزون کردن عناصر ناموزون سروکار داریم. ساختار آن چیزی است که به عناصر بظاهر ما نعة‌الجمع، یك معماری، یك یکپارچگی، می‌دهد. دراصل بین این یکپارچگی و جهان‌بینی فاصله بسیار کم است. در واقع جهان‌بینی یك شاعر چکیدهٔ توانایی‌های ساختاری اوست. و ساختار آن چیزی است که درآن محتوا درشکلها چنان مستحیل شده باشد که شعر هرگز قابل بازگشت به محتوا، که یکی از عناصر سازندهٔ شعر است، نباشد. این ساختاربه چیزهای متشتت وبظاهر بی‌معنا، مدام‌معنا می‌بخشد، منتها این معنابامعنای محتوا یکی‌نیست. معنای محتوا یکی از اجزای آن چیزهایی است که دست به دست هم، با نفی و تضاد و انواع تداعیهای مبتنی‌بر مشابهت، مجاورت و مغایرت، می‌روند که یك کل مرکب رابسازند، مثل «مرغ‌آمین» نیما، و«کتیبه»ی‌اخوان. سفردرمیان تصاویرپراکنده ـ حتی تصاویربسیار معنادار ـ کل‌شعرنیست، بخشی‌ازشعراست. به‌همین‌دلیل‌شعر بعضی‌از شعرا، مثل‌موج‌نوییها، مثل موج‌سومی‌ها، مثل شعرسپهری، وشعرسپهری‌وارها، به‌عنوان بخشی از کل شعر درآینده در مذبح ساختار شعرهای دیگران قربانی خواهند

شد. اینهاپیش‌ـ شعرند، نه‌شعر، به‌همان صورت که یك پیش غذا هست و یك غذا؛ و ما دنبال غذا می‌گردیم.

گفتیم که شعر اخوان، شعری است بدیع ولی آشنا. به‌دلیل اینکه تکیهٔ اخوان برنوعی «کلاسی‌سیته»ی ادبی‌است. و«کلاسی‌سیته» دراین مفهوم عبارت است ازاینکه ما از ابزار ممتاز و آشنا استفاده کنیم و یا ابزار جدید را تا حد ابزار ممتاز وآشنای قدیم تعالی دهیم. از این نظر اخوان در جمع شاعران معاصر ما بی‌رقیب است. کاری که اخوان می‌کند معاصران او نه بلدند بکنند و نه‌حاضرند بکنند. اخوان فعلاً پایان این «کلاسی‌سیته»ی جدید است، و دیگران ـ یعنی پیروان او ـ دراین‌راه، فرسخها با او فاصله دارند. و حتی به حساب نمی‌آیند.

خوب، ببینیم، اخوان‌چگونه با معاصران خود فرق می‌کند. خود اخوان‌گفته است که شعر «پرتوی است از شعور نبوت». گفتن، یك حرف است، و بکار بستن، حرفی دیگر. سه نمونه از شعر خود اخوان بیاوریم. فقط آغاز شعرها را می‌آوریم:

دیگر اکنون دیری و دوری‌ست
کاین پریشان مرد،
این پریشان پریشانگرد،
در پس زانوی حیرت مانده، خاموش‌ست.
سخت بیزار از دل و دست و زبان بودن،
جمله تن، چون در دریا، چشم
پای تا سر، چون صدف، گوش‌است.

(« جراحت » ۳۷)

آیا این شعر، پرتوی از شعور نبوت است، یا:

ای تکیه‌گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پرعصمت و پرشکوه
تمهائی و خلوت من!

ای شط شیرین پرشوکت من!
ای‌با تو من‌گشته بسیار
در کوچه‌های بزرگ نجابت
درکوچه‌های فروبستهٔ استجابت
درکوچه‌های سرور و غم راستینی‌که‌مان بود،
درکوچه‌باغ‌گل سرخ شرمم،
درکوچه‌های نوازش
درکوچه‌های چه شبهای بسیار
تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن،
درکوچه‌های مه‌آلود بس‌گفت وگوها
بی‌هیچ از لذت خواب‌گفتن.
درکوچه‌های نجیب غزلهاکه چشم تو میخواند
گهگاه اگر از سخن باز میماند
افسون پاك منش پیش میراند
. . . . .

(« غزل » ۳)

و یا؟

دوتا کفتر
نشسته‌اند روی شاخهٔ سدرکهنسالی
که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر

دو دلجو مهربان باهم.
دو غمگین قصه‌گوی غصه‌های هردوان باهم.
خوشا دیگر خوشا عهد دو جان همزمان باهم.

دو تنها رهگذر کفتر
نوازشهای این آن را تسلی‌بخش،
تسلیهای آن این را نوازشگر.

خطاب ار هست: «خواهرجان»
جوابش : «جان خواهرجان
بگو با مهربان خویش درد و داستان خویش»

ــ « نگفتی، جان خواهر! اینکه خوابیده‌ست اینجاکیست.
چنان خفته‌ست و با دستان خودپوشانده چشمان را
توپنداری نمی‌خواهد ببیند روی مارا نیزکو را دوست می‌داریم.
نگفتی‌کیست، باری سرگذشتش چیست »

توصیفی‌که اخوان در شعر اول می‌دهد، بیشتر با تألیف معانی و بیانی کلمات سروکار دارد، و طبیعی است‌کـه اگر شعر «پرتوی از شعور نبوت » باشد، از آن « پرتو » دراین شعر خبری نیست. و حق داریم بگوییم‌که این شعر، مثل بسیاری از شعرهای دیگر از این نوع، هم با تعریف اخوان شعر نمی‌تواند باشد، و هم با تعریف هـرشخص دیگری‌که به شعر جدی می‌اندیشد. گرچه دراین شعر یکی دو تصویر وجود دارد، ولـی این تصاویر حساب‌شده‌تر از آنندکـه بـه عنوان « پرتوی از شعور نبوت » به‌حساب آیند. مسئله این‌است: موقعی یك شعر واقعاً به‌صورت « پرتوی از شعور نبوت » درمـی‌آیدکـه درآن

اولاً، چیزی ناگهانی و خودجوش، و دستکم درابتدا غیرمنطقی [و نه لزوماً ضد منطقی] وجود داشته باشد، و ثانیاً، بر آن حسی از ناخودآگاهی [و نه لزوماً ناخودآگاه فردی، بلکه شاید نوعی ناخودآگاه جمعی و عناصر متشکلهٔ آن از نوع صور مثالی و غیره] حاکم باشد . برشعر اول اخوان چنین خاصیتی حاکم نیست . تکیهٔ اخوان در این قبیل شعرها برتصوری نسبتاً آکادمیك از شعر استوار است ، به این معنا که آوردن « دیرو دور »، «پریشان مرد»، «پریشان پریشانگرد» و قافیه‌سازی حاکم براین کلمات وبر کلمات، «خاموش»و«گوش» درسطرهای‌بعدی ، جملگی از دیدگاه آکادمیك ارضاکننده‌است، و نه از دیدگاه شعر و شاعری واقعی. این قبیل بازی با الفاظ یکی‌از خصائص ناراحت‌کنندهٔ شعر اخوان، حتی در پاره‌ای از شعرهای خوب اوست. از این دیدگاه، اخوان، به‌رغم تسلط رشك‌انگیزش برزبان فارسی، از همان آغاز احتیاج به یك تئوریسین شعر، و یا دستکم یك منتقد شعر داشت تا به او بگوید که شعرت را از آرایشهای غیرضروری پاك کن. گاهی آن «پرتوی از شعور نبوت» به‌اخوان بسیار کمك کرده‌است. حقیقت این است که آن « پرتو »، یا بخشی از آن، همان تئوریسین شعری است که اگر یك شاعر جدی شانس بیاورد، به‌کمك او می‌شتابد و شعر اورا از معانی و بیان قلابی، از «پریشانگو»یی، اطناب، آوردن صفات غیر تصویری و سطرهای زائد، می‌پیراید. مهدی اخوان ثالث، این تئوریسین شعر را،گاهی درکنارخود و یادرون خود داشت ولی در مواردی نداشت. در جایی که «پرتوی از شعور نبوت» براو می‌تابید وآن تئوریسین کنار

او می‌نشست، شعر بسیار ناب از آب درمی‌آمد. «غزل ۳» تاحدودی باآن شعور نبوت سروکار دارد. ولی پیش‌ازآنکه این «غزل» را بررسی کنیم، لازم است به « قصهٔ شهر سنگستان » اشاره‌ای بکنیم؛ چراکه درآن نیزبخشی از خصائص اصلی شعر اخوان را می‌بینیم.

دراین شعر،اخوان شعر را بصورت قصه‌ای منظوم درمی‌آورد. خواه اخوان، باکنارهم گذاشتن عناصرفرهنگ عوام، عناصراساطیری، با مفاهیم امروزین و یا تصاویری از مفاهیم امروزین، در ذهن خود پیشاپیش به تألیفی دست یافته باشد تا بعداً آن را به روی‌کاغذ بیاورد، و خواه اخوان کل شعر را فقط موقع گفتن آن‌گفته باشد، در یك‌چیز تردید نداریم: این شعر بدون یك « پیش‌ساختار » قصه‌ای، بدون یك کالبد داستانی، وجود خارجی ندارد. روایت دراین شعر تعیین تکلیف می‌کند. علاقهٔ شدید اخوان به فردوسی ناشی از یك قرابت طبیعت بنیادی است. هر دو روایتگرند، در طول زمان: اول این حادثه اتفاق می‌افتد، و بعد آن حادثه . تلفیق حوادث،گفت وگوها، تفسیرها و توصیف‌های گاهگذاری، تکلیف ساختاری این شعرهارا روشن می‌کند. البته پس‌از وقوع صوری وقایع در طول زمان، وقتی‌که ازآن فاصله می‌گیریم، دربسیاری از داستانهای فردوسی، و در دو سه روایت‌گونهٔ اخوان،حالت اساطیری را هم می‌بینیم ـ مثل«کتیبه»، مثل «چاووشی»، مثل «خوان هشتم» ـ ولی انگار اساس آفرینش این شعرها برتعمد گذاشته شده‌است. هیچ‌چیز ناگهان بوجود نمی‌آید، بلکه حساب شده تعبیه می‌شود. دقت شاعر، برروند قصه وبیان استادانهٔ تك تك اجزای آن متکی است. کل اجزا به روی‌کاغذ پرتاب نمی‌شود تا بعداً روی

آنها از نظر تکنیکی و زبانی ـ فقط ـ کارشود. آن «پرتوی از شعور نبوت»، که باید ازخاصیتی پرتابی سرچشمه بگیرد، براین قبیل شعرها حاکمیت ندارد. شاعـر دراین‌جـا استاد مسلط زبان، و داستان است. و واقعاً از این بابت درشعر امروز فارسی کسی به پای اخوان نمی‌رسد. ولی یك نکته رابلافاصله باید اضافه کرد. اخوان چنان یك یك عناصر قصه‌های شعرهای روایـی خود را نوازش می‌کند، از یکدیگـر جدا می‌کند و جدا جدا به‌آنها رسیدگی می‌کند، که‌گاهی مجموع روایت را ازحالت متجددانه درمی‌آورد ـ به‌رغم وجودگفت وگو، وشکل و شمایل صوری شعر نیمایی ـ وآن را به سوی ساختارهای پیش از پیدایش اندیشهٔ تجدد درایران درمی‌آورد. شعرهای بلند «مرغ آمین»، «مانلی»، «پادشاه فتح»، حتی «افسانه» ازنیمایوشیج، به‌رغم اینکه تاریخ سرودن آنها به دو سه دهه قبل‌از زمان سرودن شعرهای روایی اخوان می‌رسد، از عنصر روایت داستانـی کمتر استفاده مـی‌کنند تا شعرهای داستانی اخوان. در «مرغ آمین» و « پادشاه فتح»، حـالت ناگهانـی، و حالت دورانی شعر به مراتب قوی‌تر از حالت داستانـی آنهاست. به‌همین دلیل تعبیر اخوان از شعر بـه عنوان «پرتوی از شعور نبوت» راجـع به بسیاری از شعرهای نیما، شاملو، فـرخزاد، آتشی و حتی رؤیائی صادق‌تر است تا شعر خـود اخوان . چیزی کـه شعر بلندی مثل « سرزمین ویران » الیوت را ازهمهٔ شعرهای روایی اخوان ممتاز می‌کند، ساختار آن است. دراین شعر الیوت، عناصر متعلق به زمانها و مکانها، فرهنگها و دوره‌های فرهنگی مختلف، طوری باهـم ترکیب و تلفیق می‌شوندکـه انگار به تصادف از این ترکیب سردرآورده‌اند،

وانگار بر ترکیب شعر،حالتی رؤیاگون حاکم است. شاعر ازتوصیف غیراورگانیك بسیارکم استفاده می‌کند و به صدها چیز مختلف کـه اشاره مـی‌کند، اشاره‌اش نمادی است. تلفیق عناصر ناهمگن، بویـژه تلفیق صور ازلی و یا تصاویر مثالـی ملل مختلف دراین شعر، طوری صورت‌گرفته است که هرواژه‌ای اشاره به قصه‌ای است که بیان کل آن فقط در یك یا دو نکته به پایان آمده‌است. آن اشاره‌ها از اعماق ذهن می‌پرند بیرون، بی‌آنکه کلیت خـود را از طـریق توصیف و یا حتی روایت افقی به‌رخ بکشند. ازاین دیدگاه، اگر الیوت به‌جویس شباهت دارد، اخوان به بالزاك نزدیك‌تر است. یعنی اخوان از سبك به عنوان عناصری متشکل ازاشاره‌های نمادی که درساختار کل یك اثر،حضوری بازگشت‌ناپذیر به محتوا و زمینه‌های قبلی خود پیدا خواهند کـرد و به‌عنوان اجزای ساختار کل شعر ظهور خواهند کـرد، بندرت استفاده می‌کند، بلکه از آنها به‌عنوان ابزار توصیف مطلب استفاده مـی‌کند. یعنی فن شاعـری اخوان در شعرهای بلندش، مبتنی بـراطناب است، اطنابی توصیفی، نه‌ایجاز، ایجازی نمادی. این ایجاز نمادی درسرزمین ویران، چکیده‌ها رادرهم ادغام می‌کند،چکیده‌های اساطیری، تاریخی، عرفانی، فرهنگی. از این دیدگاه اخوان شاعر متجددی نیست. اگـر می‌خواهد درزمان به‌گذشته برگردد، اول اعلام‌می‌کند وبعدبرمی‌گردد. تشریفات خاصی برای این بازگشت قائل می‌شود. این نوع بازگشتها و تشریفات مربوط به‌آنها مربوط به‌گذشته است. جدید نیست. جدید آن چیزی است کـه جهان را خـلاصه‌کند، ممکن است این تلخیص در یك رمان سه هزار صفحه‌ای مثل «درجستجوی زمان از دست رفته»

اثر پروست‌باشد؛ ممکن‌است این تلخیص در یك شعربیست صفحه‌ای مثل «سرزمین ویران» باشد. اگر تلخیص توسط ابـزاری کـه در بالا بدان اشاره کردیـم صورت نگرفته باشد، ما با شاعر و نویسندهٔ جدید سروکار نداریم. جابجایی زمانها و زبانها و تاریخ‌ها و اسطوره‌هـا، و تعبیهٔ ترکیبی جدید مبتنی‌برایجاز، ایجازی نمادی ازنظر سبك، سبکی که نه در خدمت شاعر، بلکه به‌عنوان بخشی از ساختار یك شعرخاص بکارگـرفته شده باشد، اساس شاعـری جدید است. کاری که اخـوان نتوانست در شعرهای بلند روایی‌اش انجام دهد، تلخیص بود. ازاین بابت اخوان سرسپردهٔ نقالی قدیم‌است. چکیده‌گونیست تاهرچکیده‌ای به دهها روایت دیگر هم‌اشاره کند. اگر بخواهیم درآینده شعر روایی بگوییم، بایدازنوع جدیدش را بگوییم، وآن نوع‌جدید، بایدبه‌هنگام فراروی ازکلیهٔ مکانیسم‌های ذهنی و عینی شعر اخوان صورت بگیرد. یعنی اخوان پشت‌سرگذاشتنی است وباید هم پشت‌سرگذاشته شود.

وقتی که اخوان می‌گوید:

ــ پریشانی غریب و خسته، ره‌گم‌کرده را ماند.
شبانی گله‌اش راگرگها خورده.
وگرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده.
و شاید عاشقی سرگشته‌کوه و بیابانها.
سپرده با خیالی دل،
نه‌ش از آسودگی آرامشی حاصل،
نه‌ش از پیمودن دریا وکوه و دشت و دامانها.

سروکار ما با ایجاز نیست، با اطناب است. چکیده‌ای را بیان نمی‌کند. قدرت استفاده از «مجاز مرسل» را درچکیده‌گویی عصر ما

نمی‌داند. ولی وقتی که در پایان شعر می‌گوید:

سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان.
سخن می‌گفت با تاریکی خلوت
تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش
ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد.
ستم‌های فرنگ و ترك و تازی را
شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد.
غمان قرنها را زار می‌نالید
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد.

اشاره به «غار»، «شهریار شهر سنگستان»، «مغ»، «آتشگه»، «انیران»، «فرنگ و ترك و تازی»، «میترا»، اورا به سوی نوعی ساده از چکیده‌گویی نمادی می‌برد، ولـی متأسفانه آن را غـرق در نوعی ملی‌گرایی می‌کند، یعنی به‌جای آنکه وجه‌اشتراك نمادین یا اساطیری همهٔ ملتها را ازآن چکیده‌گرایی نمادی استنباط کند ــ و این‌گاهی جز از طریق بیان تضادهای درونی خـود یك ملت عملـی نیست ــ تمامی جرمها را به‌گردن فرنگ و ترك و تازی می‌اندازد. یعنی اخوان به یك ایران پاك اولیه، که سراپایش‌خوب بود، اعتقاد داشت وگمان می‌کرد که اگر این ایران دست نخورده باقی مانده بود، حتماً ما همه رستگار بودیم واگر امید رستگاری نیست، به دلیل این است که فرنگ و ترك و تازی نگذاشته‌اند. یعنی از این بابت اخوان، اولاً، در وجود خود ما هیچگونه تضادی نمی‌بیند؛ ثانیاً، در فرنگ و ترك و تازی هیچ چیز خوب نمی‌بیند؛ ثالثاً، به‌جای آنکه به ما به‌صورت یك تاریخ نگاه کند که در طول زمان ترکیباتش بهم‌خورده، ذهنیتهایش دگرگون شده تا

اینکه به مرحلهٔ امروز رسیده است، به‌صورت چیزی آلوده نگاه می‌کند، که آلودگی‌اش سراسر زاییدهٔ حرکت تاریخ است. یعنی اگر تاریخ این هزاروچهارصد سال نبود، اخوان خیلی راحت‌تر می‌توانست شعر بگوید. این تصور که هجوم اقوام و فرهنگهای آنها ما را آلوده کرده‌است و درنتیجه برای ما دیگر امید رستگاری نیست، از یك بینش سراسر ضداسطوره‌ای وضدتاریخی سرچشمه می‌گیرد. به‌دلیل اینکه ساختارهای اصلی و اساسی همهٔ اقوام، یا پیش ساخت اساطیری همهٔ ملل، قابل‌تبدیل به یکدیگرندوازاین‌بابت نمی‌توان ملتی‌را پاك‌وملتی دیگررانا‌پاك خواند. وازسوی‌دیگر، اگرتاریخی‌ازنوع‌تاریخ ما، بصورتی که اتفاق افتاد، اتفاق نمی‌افتاد، مثلاً اگر در قرون چهارم و پنجم، عناصر ترك و عرب و فارس، باهم در خراسان نمی‌بودند، زبان‌شعروفرهنگ‌خراسانی‌به‌آن‌صورت که بوجودآمد، بوجودنمی‌آمد، به‌آن صورت که واقع شد، واقع نمی‌شد، و در نتیجه ده قرن بعد، اخوان، در زمان هجوم فرنگ، به‌آن صورت که شعرگفت، شعر نمی‌گفت. گرچه این حس بازگشت به یك قلمرو ناب، بقول نادرپور، نوعی آرمانخواهی را در وجود اخوان بیان می‌کرد، وطبیعی است ـ باز هم بقول نادرپور ـ که شاعر واقعی آرمانخواه باشد، ولی نادیده گرفتن اشتراکات اساطیری بین ملل مجاور و مدام در حال تهاجم به یکدیگر، نادیده‌گرفتن سیر تاریخ، و ترکیب خاص ملی ـ فرهنگی ما، پشت‌کردن به یك‌چیز به مراتب بزرگ‌تر و مهم‌تر، یعنی واقعیت جهان امروزاست، با تمامی ساختارها و ترکیبهایش، اعم از اسطوره، فرهنگ و تاریخ. حقیقت این است که وقتی همه می‌خواهند ما را

برگردانند، ما نباید سر این باهم دعواکنیم که به‌کجا برگردیم، دعوای ما باید سر این باشد که چرا اصلاً بخواهیم به‌جایی برگردیم، چرا نمی‌خواهیم با استفاده ازگذشته، به‌جای برگشتن، پیش برویم. ازاین دیدگاه آرمانخواهی،اخوان سراسر به‌گذشته تعلق دارد. زمانی من از وجود یك « درد بی‌درمان » در شعر اخوان حرف زده بودم. به نظر من این درد بی‌درمان در نوع آرمانی تجسد یافته است که اخوان می‌خواهد به سوی آن برگردد. و درد، بی‌درمان است، به‌دلیل اینکه راه حرکت به سوی آن آرمان غرق درگذشته،بسته است.

ـ « . . . غم دل با تو گویم ، غار !
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟»
صدا نالنده پاسخ داد :
« . . . آری نیست ؟»

ولی این نوستالژی، این حس عمیق باز یافتن اصالت ایرانی، یا هر اصالت دیگری، باید توأم باروشن‌بینی و جهان‌بینی قوی‌تری بشود. یکی این است که نبودن « امید رستگاری » را معلول این نکته بدانیم که فرنگ و ترك و تازی نگذاشته‌اند ما به رستگاری دست بیابیم، که دراین صورت باید بلافاصله سؤال کرد: مگر امید رستگاری برای آنها بوده‌است که ماگله‌کنیم که آنها امید رستگاری را از دست ماگرفته‌اند؟ و دیگر اینکه به قضیه به‌صورت دیگری نگاه‌کنیم: آیا امید رستگاری واقعاً هست یا نیست؟ یعنی عرب و عجم وترك و هندو و فرنگی راکنار بگذاریم، و یك سؤال مربوط به هستی‌شناسی بکنیم. دراین صورت اگر از دیدگاه مهدی اخوان ثالث به قضیه نگاه‌کنیم،

باید بگوییم که اخوان وقتی شاعرتر می‌شود که به آن امید رستگاری باصورت نوعی هویت خود، یعنی هویت شاعر، نگاه می‌کند، برداشتهای نژادی را کنار می‌گذارد، و با هستی، هستی واقعی انسان روبرو می‌شود. یعنی عشق، امید، زن، زیبایی، آزادی، جدا از برداشتهای نژادی، مطرح می‌شوند، و یا برداشتهای سیاسی ـ اجتماعی تقلیل پیدا می‌کنند یا از شعر عقب می‌نشینند تا توازیهای آنها، بصورت استعاره، نماد، مجاز مرسل، توریه، و نهایتاً اسطوره جای آنها را میگیرند، یعنی شاعر با هستی شعر، جهان محیط خود را می‌بیند و راجع به آن می‌نویسد. درجدایی از آن برداشتهای نژادی، و در تلفیق عمیق اجتماع و تاریخ با حسی از تغزل، اسطوره، عشق به انسان و هستی است که اخوان شاعر عملاً روحیهٔ شاعری خود را برخ می‌کشد. وقتی که اخوان با پرنده‌ها، برف، بهار، زمستان، ابرها، زن، ستاره‌ها، شب، آسمان، بودا، تنهایی، و بطور کلی عجین شدن روان انسان با روان طبیعت سر و کار پیدا می‌کند، و بین ذهن او و ذهنیت پرتاب شده به سوی اشیا، بی‌واسطگی پیدا می‌شود، در واقع خصائص ایدئولوژیك جای خودرا به هستی‌شناسی ادبی می‌دهد. در واقع شعری گفته می‌شود که با مطلع «ای تکیه‌گاه زیباترین لحظه‌های پرعصمت وپرشکوه تنهایی وخلوت من» شروع می‌شود. دراین شعرها اخوان واقعاً شاعر است. یعنی مسئله این است: در جایی که اخوان اسامی فرنگ و ترك و تازی رامی‌آورد، و باصطلاح باایدئولوژیهای نژادی به شعر نگاه می‌کند، اخوان حتی در معروف‌ترین شعرهایش کمتر شاعر است. ولی در جایی که ذهن از ارائهٔ مستقیم ایدئولوژی سر باز می‌زند، چکیدهٔ دیالکتیکی ایدئولوژی، درونی شاعر می‌شود،

و توازی «متافوریك» ویا «متانیمیك» ـ یعنی توازی استعاری که اساسش برمشابهت است و توازی مجاز مرسل که اساسش برمجاورت است[۱] ـ و نماد و اسطوره جانشین تاریخ، اجتماع، سیاست، و نیروهای ایدئولوژیکی می‌شوند ـ نمونه‌اش «آنگاه پس ازتندر» ـ اخوان شاعر بسیار قدرتمندی می‌شود.

یك مسئله که در مورد اخوان همیشه سوءِ تفاهم ایجاد می‌کند، «قدرت» کلامی اوست. من این قدرت را داخل «گیومه» می‌گذارم تا آن را عمداً به‌رخ بکشم. کسانی که تکیه برزبان «قومی» اخوان می‌کنند، گاهی فراموش می‌کنند که بارها و بارها اخوان ازهمین زبان باصطلاح «قدرتمند و قوی» شدیداً لطمه خورده است. این قبیل اشخاص هرزبان فاخری را، ولو نظم مطنطن باشد، زبان قوی شاعرانه می‌دانند. نظر ما غیر از این است.

وقتی که اخوان می‌گوید:

بر بکشتیهای خشم بادبان از خون،
ما، برای فتح سوی پایتخت قرن میآییم.
تاکه هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود بیغم را
با چکاچاك مهیب تیغهامان، تیز

غرش زهره دران کوسهامان، سهم
پرش خارا شکاف تیرهامان، تند؟
نیك بگشاییم.

۱ـ نگاه کنید به «کیمیا و خاك»، از رضا براهنی. بحث جدید راجع به استعاره و مجاز مرسل، نخستین بار درآن کتاب مطرح شده است. چاپ ۶۵. نشر مرغ آمین.

ما با زبان شعر سروکار نداریم. ولی موقعی که فروغ فروغزاد می‌گوید:

دلم گرفته است
دلم گرفته است

به ایوان میروم و انگشتانم را
بر پوست کشیده‌ی شب میکشم

چراغ‌های رابطه تاریکند
چراغ‌های رابطه تاریکند

کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به میهمانی گنجشکها نخواهد برد
پرواز را بخاطر بسپار
پرنده مردنی‌ست

ما با شعر سروکار داریم. به همین دلیل این شعر، از «آخر شاهنامه»، شعرتر است. اخوان قدرت زبانی خود را چنان به رخ می‌کشد که شعر از ترس پا به فرار می‌گذارد. قدرت خود اخوان را نه به عنوان ناظم، نه به عنوان احیاکنندهٔ زبان فارسی، ــ تا ما ظرفیتهای سرشار آن را درك بکنیم و هرچه بیشتر به‌دنبال کشف آن ظرفیتها بگردیم ــ بلکه به عنوان شاعر، باید در جایی جست که قدرت زبان در هستی شعر غرق شده‌است. یعنی قدرت بیان در یك‌سو و شعر درسوی دیگر نمانده‌است. یعنی در همان «ای شط شیرین پرشوکت من/ای با تو من گشته بسیار . » کسانی که شعر گذشتهٔ فارسی را درونی کار

خود نکرده باشند، نمی‌توانند در شعر عاشقانه به‌چنین تلفیق بدیع صوتی، حسی و وزنی دست پیدا کنند. اخوان در شعر «زمستان» است که قوی است، در «لحظهٔ دیدار» است که قوی است، در «آواز کرك»، در «باغ من»، «چون سبوی تشنه»، «دریچه‌ها»، «پیغام»، «قصیده»، «آنگاه پس از تندر»، «آواز چگور»، «پرستار»، «در آن لحظه»، «حالت»، «سبز»، «نماز»، «هنگام»، «پیوندها و باغ»، «ناگه غروب کدامین ستاره»، «دستهای خان امیر»، «آن بالا»، در «نوخسروانیها»، «آنك ببین» و شعرهایی ازاین دست که خوشبختانه تعدادش بالاست.

دراین شعرها اخوان قدرت زبانی خودرا به‌عنوان مکانیسمی جدا از ذات هستی شعر خود بکار نمی‌گیرد. گاهی افسون قدرت زبان چنان اورا مجذوب خود می‌کند که اوفراموش می‌کند که بقیهٔ مفردات شعر، مخصوصاً «حس»، نه تنها حس زبان، بلکه حس جهان هستی، آن زیر خرد می‌شود. اگر از نفس اخوان سیاسی ــ اجتماعی، آن آماس توأمان وزن و «قدرت» زبان فروکش کند، و زبان به‌جای آنکه به‌اصطلاح بیرون بماند، برود توی شعر، ما با شعری اصیل، واقعاً قدرتمند، و واقعاً شکوهمند، سروکار خواهیم داشت:

اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم
بی‌آنکه یکدم مهربان باشند باهم پلکهای من
در خلوت خواب گوارایی.
و آن گاهگه شبهاکه خوابم برد،
هرگز نشد کاید بسویم هاله‌ای، یا نیمتاجی گل
از روشنا گلگشت رؤیایی.

در خوابهای من،
این آبهای اهلی وحشت،
تا چشم بیند کاروان هول و هذیان‌ست.

وزنی که اخوان از آن‌استفاده می‌کند بر«مستفعلن» بناشده‌است. ولـی اخوان این وزن را کـه از آن در جای دیگر می‌توان حرکت کاروانی از شتر را استخراج و استنباط کرد،چنان غرق درمفاهیم حسی زبان می‌کند که خواننده به‌جای حس وزن،حس لذت وزن رامی‌کند، درکنار سایر مفردات شعر ، دراین شعر، تلفیق‌گذشته و حال، به همان نسبت که تلفیق وزن با زبان، و زبان با حس عمیق و عمقی شعر، قوی است، قدرت پیدا می‌کند. درواقع شعر ازگذشته‌های زبان، از امروز زبان، از محتویات مکتوب و شفاهی واژه‌ها جدا مـی‌شود و استقلال کامل می‌یابد. این نوع شعرمستقل است که در واقع باید ناب‌خوانده شود، حتی اگر شعر بار بسیار بلند و عمیق اجتماعی ـ تاریخی را هم بردوش‌گرفته باشد. البته باید درنظرگرفت که اخوان هرگز چیزی را برعهدهٔ تصادف نمی‌گـذارد. بـه یك معنـا در تولید هنری او، عنصر تصادف به‌کمترین حدتقلیل داده‌شده‌است. طوری که‌انگار برآن‌نوعی «پیش ـ اندیشی» حاکم است. انگار صورت، پیام، هدف و ماهیت شعر از پیش تعیین شده و بر روان اخوان حك شده‌است. «پرتوی‌از شعور نبوت» در واقع مربوط به آن «پیش ـ اندیشی» است. در شعر بد و ناقص، زبان، تصویر، وزن، مفهوم، و خلاصه هر چه عناصر شعر خوانده می‌شود، جدا از هم و جنبهٔ‌کمی دارند. ولی در شعر خوب، همهٔ آنها با اعجاز ساختار شعر، به مقام‌کیفیت‌های متعال تعالـی داده

شده‌اند. شعر«آنگاه پس‌از تندر »، شعری است بسیار خوب، چراکه جز در یك مورد بسیار ناچیز، اخوان انرژی شعررا «کیفی» نگه‌داشته است، و از حالت «کمی» و «جزء به‌جزء پذیری» درآن‌خبری نیست.

البته در پشت سر شعر اخوان، آن تقسیم‌پذیری حاکم براذهان بسیاری از روشنفکران ما، بخوبـی دیده مـی‌شود. دراین شعر، هنوز ما بـا توهمات بعد از سال ۳۲ سروکار داریم. ولـی چون اخـوان در این شعر ، اشاره‌های روشن بـه اوضاع اجتماعی ـ تـاریخی ندارد ، به‌جای آنکه شعرش موازی بخشی ازتاریخ باشد، ازآن بخش تجاوز می‌کند، وبصورت اعتراضی اندوهگین علیه آن‌جبر تاریخی درمی‌آید که انگار نه تنها آن دوران، بلکه سایر ادوار تاریخی را تحت فشار خردکنندهٔ خود قرار داده‌است.

رها شدن شعر ازبند یك دوره از تاریخ، باحفظ حسیت تاریخی برای آن دوره، واز طریق آن برای سراسر تاریخ، آن را از«زمانه» دور و به«زمان» نـزدیك می‌کند. دراین نـوع شعرهـا اخوان با یك متافیزیك قراردادی بـه شعر نگاه نمی‌کند، بلکه ریشهٔ متافیزیك را در نظر می‌گیرد، و ریشهٔ متافیزیك، هستی‌آدمی‌است که از اعماق به‌سوی زمان پرتاب شده‌است. راجـع به‌این قبیل شعرهای اخوان مـی‌توان به‌آن صورت نگاه‌کرد کـه «هایدگـر» به شعرهای « هولدرلین» نگاه کرده‌است. حقیقت اینکه بین‌اخوان سالهای‌آخر عمرش و«هولدرلین» شباهتهایی می‌بینم. نه از نظر شعری، بلکه از نظر وجودی. وقتی که اورا چند سال پیش، پس‌از ترك بستر بیماری، درخیابان انقلاب دیدم و تعجب‌کردم کـه چرا آنقدر لاغـر و نزار شده، چشمهایش را توی صورتم دوخت: «من دق‌گـرفته‌ام، میدونی دق‌گرفته‌ام. » رفتیم بانك

تا چکش را نقد کند. و یکی دوبار دیگر همین یکی دوجمله را تکرار کـرد. من از فاصله‌ای، طوری که او متوجه نشود،نگاهش می کردم. واقعاً اخوان چه برسرش آمده‌بود. بعدها دروضع بهتری هم دیدمش. ولی آن روز کـه دیدمش، یاد «هولدرلین» افتادم، موقعی کـه شاعری دیگر اورا دراواخر عمرش در پارکی دیده‌بود، و سخت تعجب کرده بود که چه بر سر«هولدرلین»آمده‌است. ازنظر بازسازی اسطوره‌های کهن نیـز، اخوان بـی‌شباهت به هولدرلین نبود. و حـالا برگـردم « سرآنگاه پس‌از تندر. »

آغاز شعر، انگار از وسط شروع شده‌است: «اما». کلمه‌ای که شعر را به‌اعماق مرتبط می کند: «اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم.» مخاطب کیست؟ هر کسی که بخواهد به درد دل این «من» دردمند، کـه بتدریج تبدیل بـه یك «ما»ی دردمند خواهد شد، گوش کند. وقتی که خواب نبوده، باید نبودنش با تصویر بیان شود:«بی‌آنکه یکدم مهربان باشند باهم پلکهای من/ درخلوت خواب‌گوارایی.»«پلکها» درصورتی کـه آدم بتواند بخوابد، عاشق هـم مـی‌شوند، باهم درخلوت یك خواب‌گوارا مهربان می‌شوند. پلکهای مهربان از یك‌سو نماد خواب‌ـ گوارا می‌شوند واز سوی دیگر مجاز مرسل کل خـواب، ضمن اینکه مهربان‌بودنشان آنها را در صنعت شخصیت‌یابی غرق می کند. ولی گاهی هم که خوابـی بوده، رؤیایی درکار نبوده کـه جبران ظلم جهان بیداری را بکند: « هرگز نشکفید بسویم هاله‌ای، یا نیمتاجـی گل/از روشناگلگشت رؤیایی.» کل، آن «روشناگلگشت رؤیایی»است. اجزای آن «هاله» و «نیمتاجی گل». بین «روشناگلگشت» و « رؤیا » تداعی از

نوع مشابهت است. مشابهت اساس تشبیه و استعاره است . دراینجـا شکل تداعی تشبیه‌است. ولی لازم است یك نکته رابگوییم که استعاره هرگز براساس تکرارنیست. استعاره وسیله‌ای است برای حرکت در مسیر ایجاز، از طریق حذف، از تشبیه به‌سوی استعاره. یعنی‌حذف بخشی از تشبیه به سود بخش دیگر، استعاره را بوجـود مـی‌آورد و اساس استعاره برجانشین سازی است نه تکرار. مثل«پیردختی زردگون گیسو» کـه با «من» شاعر غرق عرصهٔ شطرنج مـی‌شود، و ممکن‌است به‌دلیل زمینه‌های اطراف آن بند شعرجانشین «غرب» باشد، و یا«خانهٔ همسایه» کـه ممکن است مقصود شاعر «شوروی» باشد، به‌دلیل همان توهمات روشنفکران بعد از سی ودو، که درحضور بعضی‌شان آن توهم تا زمان‌گورباچف ادامه یافت. از دیدگاه صناعی « پیردخت زردگون گیسو» که‌درمفردات‌آن حالات نمادین‌هم دیده می‌شود، تکرار«غرب» و «خانهٔ همسایه» تکرار «شوروی» نیستند. استعاره را باید بـا در نظر گرفتن مفاهیم زبانشناختی‌ـ انسانشناختی جدید، بادرنظرگرفتن اصول سبك‌شناسی جدید بفهمیم. حتی بسیاری از نویسندگان غربی، از این بابت اشتباه می کنند، به‌دلیل اینکه به قضیه بادیدگاههای معانی وبیانی کهنه و ویکتوریایی و آکادمیك نگاه می کنند. اگـر بادیدگاه معانـی وبیانی تیپیك غربی نگاه کنیم،«هاله» و«نیمتاج»، نماد به‌حساب مي‌آیند. ولی باید نخست به ارتباط درونی مسائل نگاه‌کرد. ارتباط بین این‌دو کلمه، ارتباطی‌است «متانیمیك» [از نوع مجاز مرسل]، نه«سمبولیك». ارتباط اینهاارتباطـی است مبتنی‌برمجاورت. کل، آن «روشناگلگشت رؤیایی» است، اجزای مجازی‌آن، «هاله» و «نیمتاج. » در شعر،مجاز ـ

مرسل واستعاره و نماد دست به دست هم می‌دهند وحرکت می‌کنند. ولی بلافاصله باید گفت که در بعضی جاهای یك شعر چنان ترکیب عمقی و ممتازی از این ابزارهای اصلی «بوطیقا»ی نوشتار و سبك ارائه می‌شود که تمیز آنها از یکدیگر بسادگی صورت نمی‌گیرد. استعاره و مجاز مرسل، ابزارهای سبك هستند. ولی این ابزارها به صورت دقیق هم تقسیم‌بندی به مدرن و غیر مدرن را برنمی‌تابند. یاکوبسون گفته است که پیکاسو کارش را برمجاز مرسل قرارداده‌است، سالوادور دالی براستعاره. یعنی کوبیسم براساس همنشینی تصاویر رویهم متوازی است که کلاً یك تابلو را می‌سازند، و سوررئالیسم براساس جانشین‌سازی تصویری و مستعار آنچه در ذهن بعنوان «ابر واقعیت» می‌گذرد. از دو رمان‌نویس مدرن غربی «جویس» و «ویرجینیا وولف»، اولی بیشتر با مجاز مرسل ونمادکار می‌کند ونهایتاً به ساختارهای اسطوره‌ای و صور مثالی می‌رسد، و دومی با استعاره و نمادکار می‌کند ـ در بعضی جاها، مثل «فانوس دریایی» به نوعی اسطوره هم می‌رسد ودرجاهای دیگر، مثل «خانم دلووی» درچارچوب مستعار می‌ماند ـ گرچه می‌توان گهگاه حالتهای اساطیری را درآن نیز کشف کرد. صادق هدایت در «سه قطره خون» و «بوف کور» ازنظر سبك، بیشتر از مجاز مرسل استفاده می‌کند، با ترکیبی از نمادهای بهم‌پیوسته، وتکرار نه استعاره‌ها، بلکه نقشهای اسطوره‌ای، ماندالایی و صور مثالی. یك بار کل نقش را داریم، و بعد اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن کل را و بعد جابه‌جایی آن اجزا را در یك کل دیگر، طوریکه برای ساختن کل اسطوره، نقشهای کلی وجزیی درهم ادغام می‌شوند.

این نوع ادغام از مجازمرسل در سبك به سوی نماد واز نماد به‌سوی اسطوره حرکت می‌کند. اسطوره‌ها مکررند، نه استعاره‌ها. درحقیقت زبان بوف‌کور به‌این دلیل شدیداً قانع‌کننده‌است که سبك بیشتر براساس مجاز مرسل است، مثل سبك کافکادر رمان، و سبك پیکاسو در نقاشی. رؤیا وقتی واقعاً مهیب می‌شود که‌اسطورهٔ آن براساس‌تداعیهای مبتنی‌برمجاورت آفریده شده باشد. به همین دلیل، یکی دانستن زبان ویرجینیا وولف با زبان هدایت بوف‌کور، اشتباهی‌است‌بسیار فاحش در سبك‌شناسی ادبی و ادبیت اسطوره‌شناسی. با دو سه مقاله، در این مقولات نمی‌توان اهلیت پیداکرد. برگردیم بر سر شعر اخوان.

از دیدگاه سبك‌شناسی شعر، «آب‌های اهلی وحشت»، به‌رغم آنکه اخوان از «این» برای ایجاد ارتباط بین «آبها» و «خوابها»، استفاده می‌کند، جنبهٔ «متانیمیك» دارد تا استعاری. خوابها به«آبهای اهلی وحشت» تشبیه نشده‌است تا با حذف یکی، دیگری استعارهٔ آن اولی باشد. آبهای اهلی وحشت به موازات خوابها آمده است. ولی «آبهای اهلی وحشت» ترکیب بسیارجالبی است. در «وحشت» ریشهٔ «وحشی» وجود دارد. اخوان برای آبها یك صفت بکاربرده، یك اسم. هم‌صفت مجرداست، هم اسم، ولی‌چون بین دو کلمهٔ مجرد، از تداعی مغایرت و تضاد استفاده کرده‌است ـ اگر «اهلی» باشد وحشی نیست، پس نیازی به «وحشت» نداریم ـ و «اهلی» را با «وحشت» برای آبها آورده، ما با یك‌چیز بسیار بدیع سروکار داریم. گاهی دو چیز موازی که در جهت عکس یکدیگر حرکت می‌کنند، تصویری بسیار بدیع می‌آفرینند. «آبهای اهلی وحشت» چنین چیزی است. خوشبختانه

اخوان، در تصویرسازی بعدی خودآب را «ریشه» قرار نداده است، بلکه به‌دنبال تداعیهای مجاور «وحشت»گشته است. « هول و هذیان » متانیمی وحشت است، ولی «کاروان هول و هذیان» را به اجزای قریب مجازی یعنی«گرگ محتضر» و«کفتار» قسمت کرده‌است.جالب این است که اخوان «گرگ» را مثبت و«کفتار» را منفی تصویر کرده است. «محتضر» و « زخمی » مجاز مرسل یکدیگرند، همچنانکه «زخمه‌های دمبدم‌کاه نفسها» و «افسانه‌های نوبت». «زخم» و«زخمه»هم جناسند،هم‌مجازمرسل،و«زخمه» حالت نمادین‌برای موسیقی دارد که بعداً خواهد آمد، وبعد که می‌آید، اخوان، «زخم وزخمه» را درکالبد تشبیه «سازاین میرنده تن» می‌کارد. «می‌نالد» از سویی با «زخم»، و از سویی دیگر با «زخمه» مرتبط می‌شود و کنارآنها می‌نشیند. وقتی اخوان به «کفتار» می‌رسد، که مجازمرسل «گرگ» است، تخیل افت می‌کند، به‌دلیل اینکه اخوان فقط توصیف می‌کند، و این در نظام دادن شعر بزرگ، یك نکس آشکار است.

اخوان تصاویر کلیشه‌ای از نوع «گرگ» و «کفتار» را رها می‌کند. ولی «کاروان هول و هذیان» را عمقی شعرش می‌کند. این‌بار از مکانیسمی استفاده می‌کند که اولاً از ابتکارات نیمایوشیج در شعر جدید ماست و ثانیاً اخوان و چند شاعر دیگر ادامه دهندگان‌آن ابتکار هستند. پس‌از بخش وصفی اول در شعر بلند ــ خواه درونی، خواه بیرونی، وخواه درونی وبیرونی توأمان ــ نوبت‌صحنه‌آرایی ونمایش می‌رسد. آنچه اخوان در چند سطر بعدی ارائه می‌دهد، هم در ادامهٔ آن «کاروان هول وهذیان» است و هم‌نوعی‌کابوس‌کافکایی است. انگار

ما یکی از تمثیلات‌کابوسی‌کافکا را می‌خوانیم، یا در « یادداشتهای روزانه»ی او دست به تورق زده‌ایم . در واقع اخوان از استعاره و مجازمرسل حرکت می‌کند به سوی نمادهای واقعی‌کابوس: « آنگه دو دست مردهٔ پی‌کرده ازآرنج/از روبرومی‌آید و رگباری ازسیلی.» نمادهای رؤیای اخوان‌کلیشه‌ای نیستند، از ناخودآگاه او سر-برکشیده‌اند و دارند می‌آیند: «من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم/ بازست، اما پنجه‌ای‌خونین که‌پیدا نیست‌ازکیست، /تا می‌رسم، در را برویم‌کیپ می‌بندد.» این،آن بافت نمادین است که‌با ارائهٔ خود، رؤیا را درآن نخستین مقطع ظهورش، تعبیرمی‌کند. هر بیانی از یك رؤیا، تفسیرآن رؤیاست. اگر رؤیا، اسطوره باشد ، تفسیرآن با بافت نمادین برمنظر کلمات چیده می‌شود، وبعدآن زال جغد وجادو ازراه می‌رسد: «قهقاه می‌خندد/وان‌بسته‌درهارا نشانم‌می‌دهد،با مهروموم‌پنجهٔ‌خونین،/ سبابه‌اش جنبان به ترساندن،/گوید:/«بنشین./شطرنج.»

کافی است این بخش از شعر را با بخش مربوط به«کفتار» مقایسه‌کنیم. از خصائص توصیف رئالیستی، حتی توصیف رمانتیك، یکی هم این است که هنوز درآنها ایجاز جدید راه نیافته است، یعنی مکانیسم‌هایی چون استعاره، مجازمرسل، نماد و اسطوره از بافت آنها عقب نشسته‌اند، یعنی کلمات فراوان بکار رفته، ولی معانی کمتر ارائه شده است. «زال جغد و جادو » از پشت‌سر این نمادها ظاهرمی‌شود. بعداً در همان شعر، اخوان برای این « زال جغد و جادو »، یك «متانیمی»، یك همنشین مجازی، خواهد آفرید، همان « پیردختی زردگون‌گیسو«که . . . بسیاری/شکل و شباهت با زنم می‌برد .../.

باید در نظر گرفت که عبارت «شکل و شباهت» ما را از دیدگاه صناعی نباید به اشتباه بیندازد. زن شبیه یك زن دیگر است. این تشبیه نیست، به‌دلیل اینکه در تشبیه دو چیز باید از جنس مختلف باشند. دراینجا مسئله همان متانیمی یا مجازمرسل است. اخوان از مجموع این آدمها به‌دنبال ساختن یك صورت مثالی است. زال هم پیرزن است، هم پیرمرد. این زال بی‌شباهت به «تایریژیاس»، موبد معبددلفی که هم مرد بودن و هم زن بودن را تجربه کرده‌است، نیست. در «شاه اودیپ» سوفوکل و در «سرزمین ویران» الیوت، «تایریژیاس» پیشگوست. زال، پدررستم، پیوندی ناگسستنی با جادوگری دارد. ولی اخوان اورا علاوه‌بر«زال جغد وجادو»، «پیردختی زردگون‌گیسو» می‌داند. در واقع او جان زنانهٔ ادغام شده در جان مردانه را از این کلمات استخراج می‌کند. ولی عشوه‌های عمیق، حتی ترسهای وحشتناك از اوراکه به او، من شاعر دستور نشستن وشطرنج زدن می‌دهد ـ خطرناك می‌داند. اول فوجی ازفیل وبرج واسب مثل سیلاب به سوی او می‌تازد. و بعد او، که انگار ازخواب پریده، مسکین دلش «لرزان چوبرگ ازباد»، است، «یاآتشی پاشیده برآن‌آب،/خاموشی مرگش پر از فریاد.» دو تشبیه بسیار زیبا، که بدلیل بدیع بودنشان، بسیار تازه می‌نمایند. «آنگه تسلی می‌دهم خودرا که این‌خواب وخیالی بود.» یعنی از وحشت باخت در خواب، در بیداری خود را تسلی می‌دهد که آنچه دیده خواب وخیالی بیش نبوده‌است. ولی دور باطل شروع می‌شود: «من‌گر بیارامم/با انتظار نوشخند صبح فردایی/این کودك‌گریان زهول سهمگین‌کابوس/تسکین نمی‌یابد به هیچ آغوش

ولالایی.» اخوان، این نوع خواب دیدن را ناگهان به‌واقعیت نزدیك می‌کند. عناصر خواب، ناگهان از اعماق بلند می‌شوند وسرازبیداری او درمی‌آورند. در این بیداری ـ من شك ندارم ـ اخوان می‌خواهد به دو جور توازی دست بیابد : توازی اول ، توازی بین درون و بیرون است. آنچه در خواب بوده، و انگار در صور مثالی ناخودآگاه جمعی ما بوده‌است، اولین تفسیر و تعبیر بیرونی خود را بصورت یك ساختار متوازی ارائه می‌دهد. « پیردخت زردگون‌گیسو» هست، شطرنج هست. بازی هست. و باخت هم هست. در واقع صحنهٔ بعدی متانیمی صحنهٔ‌خواب‌است. کل، رؤیاست، جزء، بیداری. اخوان روشن حرف‌نمی‌زند. به شك و تردید می‌گوید که در خانهٔ همسایه چراغانی است، واو نشسته است و با آن «پیردخت» که «شکل و شباهت با زنش» می‌برد، غرق عرصهٔ شطرنج است. بیرون، یعنی بخش بیداری شعر، یك توازی دیگر را پیش می‌کشد. این توازی، تاریخی و اجتماعی است، منتها در واقع، ترجمه‌ای از صور مثالی درون برای بیرون است. اخوان می‌گوید: « انگار بخت آورده بودم من»، ولی « از هول مجهولی» دایم دلش «برخویش می‌لرزد.» «گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشمها یا دستهای من.» حریف هم می‌ترسد. آخرسراز زنش عملاً بعنوان «همبازی شطرنج وحشتناك» اسم می‌برد. اوقهقاه می‌خندد. این‌شطرنج،«شطرنج بی‌پایان وپیروزی» است. ولی شاهی در بساط طرف مقابل نیست. زن می‌گوید: « ماتم نخواهی کرد، می‌دانم./پوشیده می‌خندند باهم پیرفرزینان/من سیلهای اشك وخون بینم/در خندهٔ اینان./» انگار «پیر فرزینان»، همسرایان

پیشگوی تراژدیهای کهن یونان هستند و همه‌چیز را می‌دانند . اخوان موجود دیگری را ازجنگل نمادین خود بیرون می‌کشد، طوطی زردی که حرفهای زن شطرنج‌باز را تکرار مـی‌کند: «ماتم نخواهـی کـرد، می‌دانم.» وبعد اسب مرده‌ای را برمی‌دارد و «پرهیب هایل لکه ابری» را به اونشان می‌دهد. ابردراینجا یك‌کل دیگر است، که سراسرخواب وبیداری شطرنج را بهم‌خواهدریخت. «ترکید تندر، ترق/بین جنوب و شرق/زد آذرخشی برق/اکنون دگـر باران جرجر بـود./و همه گریزان می‌شوند و«من» شاعر بازنش بر بام‌خانه برگلیم تار می‌ماند. «درزیر آن باران غافلگیر.» درست‌در وسط یك مبارزهٔ جانانه، با تمام عناصر و عوامل بظاهر مساوی طرفین، ناگهان «این ابر چون آوار.» بقیهٔ شعر این است:

دیگرکدام ازجان‌گذشته زیر این خونبار
این هر دم افزونبار
شطرنج خواهد باخت
بربام خانه برگلیم تار؟

آن گسترشها، وآن صف‌آرایی
آن پیلها و اسبها و برج و باروها
افسوس.

باران جرجر بود و ضجه‌ی ناودانها بود.
و سقفهایی‌که فرو می‌ریخت.
افسوس‌آن سقف بلند آرزوهای نجیب‌ما.
وآن باغ بیدار و برومندی‌که اشجارش

در هرکناری ناگهان می‌شد صلیب ما.
افسوس.

* * *

انگار در من‌گریه می‌کرد ابر
من خیس و خواب‌آلود
بغضم درگلوچیزی‌که دارد می‌گشاید چنگ
انگار برمن‌گریه می‌کرد ابر.

ناقدی اخوان را شاعر شکست نهضت ملی و پیروزی شاه وسیا و آمریکا خوانده است . این نکته درست است . این شعرکه در سال ۳۹ سروده شده ، عملاً برآن شکست شهادت می‌دهد. ولی این شعر راجـع به شکست فقط یك مـرحله نیست. شکست از هـرسوست . خواب و بیداری طرف را اشغال کرده‌است. اخوان شاعر یك شکست نیست. اخوان شاعرشکستهاست. چگونه؟ من‌گمان نمی‌کنم‌که اخوان به تاریخ تطوری و تحولـی اعتقادی داشت. اعتقاد اخوان به تاریخ ادواری‌بود: شکست، بعد صف‌آرایی، بعد مبارزه، بعد شکست. این دور تسلسل ، بارها در شعر اخوان تکرار مـی‌شود. « کتیبه » یکی از آنهاست. « قصهٔ شهر سنگستان» یکی دیگر. «آنگاه پس‌از تندر» یکی دیگر. و «ناگه کدامین ستاره» یکی دیگر. ولی اگـر اخوان شاعـر شکست است، پیروزی او درکجاست؟

شهادت به‌شکست، به صورتی‌که اخوان داده‌است، یك‌پیروزی بـزرگ است: یعنی مـادهٔ اولیه شکست راگـرفتن و آن را تبدیـل به پیروزی در اثر هنری‌کردن . ولی اخوان فقط شاهد مبارزه نیست .

از آن فراتر می‌رود. جهانی که او درآن زندگی می‌کند، اعتراض آدمی را می‌طلبد. این اعتراض لازم نیست همیشه جنبهٔ سیاسی بخود بگیرد. اعتراض هنری به طبیعت، به هستی، به بی‌هنری، به پلشتی و شیادی. ارائهٔ صف آرایی خوبان وبدان دربرابریکدیگر، درقالب هنر، ونه‌درقالب‌شعاروسیاست،وظیفهٔ اساسی‌هنرمند است. مرگ، حق‌است. ولی‌هیچ‌هنرمند بزرگی، حق‌بودن مرگ را نپذیرفته است. هنردربرابر مرگ خلق می‌شود. هنر به‌نیستی معترض‌است. ارائهٔ شکست درقالب کلماتی که زیباترین صورت هنری را بخود می‌گیرند، شکست نیست، پیروزی‌است. پیروزی‌اخوان شاعراست‌برآن‌جنازهٔ پوست واستخوان، که درغسالخانهٔ بهشت‌زهرادیدم. پیروزی روان بی‌زمان هنر برزمانه‌ای فقیر و مفلس است. ما جنازهٔ اخوان را به بهشت‌زهرا نرساندیم. جنازهٔ تاریخ را به بهشت‌زهرا رساندیم، و وقتی که دوباره به شهر برگشتیم و به میان صفحات رنگین شعر فارسی رفتیم، وقتی که دوباره به سوی زندگی برگشتیم، اخوان نیز با ما آمد، بازبانی که هرگز از سرزنش جهان خستگی نپذیرفت، که گفت:

برخیز تا به خون جگرمان وضوکنیم
نفرین‌کنان به‌چهرهٔ زردش تفوکنیم
کاین پیرکینه ، بهرچه تا بیکران چنین
بیداد و بد ، مصیبت و آزارگسترد ؟

آنک ببین، مهیب‌ترین عنکبوت زرد
برخاست از سیاه و بر آبی نظاره‌کرد
تذکار رنگهای اسارت، به‌روشنی
اینک به روی ثابت و سیارگسترد ...
۶۹/۶/۱۲

سخنرانی به مناسبت چهلمین روز درگذشت اخوان

مهدی‌اخوان ثالث، شاعری است که درحضور او، هم‌سرگذشت و هم سرنوشت شعرفارسی، بگونه‌ای مطرح می‌شود که در حضورهیچ شاعر دیگری مطرح نمی‌شود. دوکار بسیار شگرف نیما این بوده است که اولاً وزن قراردادی محدود به بیت شعر فارسی را که در طول قرون طبیعی و ذاتی آن شده بود، طوری بشکند که پس‌از چند سال ممارست، وزن جدید دوباره طبیعی و ذاتی شعر فارسی بشود. یعنی از مفاعیلنِ الایاخیمگی‌خیمه‌فروهل، ومفاعیلنِ الایاایهاالساقی‌ادرکاساً وناولها- که عشق‌آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها، تا مفاعیلن تو را من چشم در راهم شباهنگام ، ما با طبیعی بودن سروکار داریم. وقتی که شما دو مفاعیلن و یك مفاعی بکارمی‌برید باضرب حماسی سروکارپیدامی کنید، وقتی که چهار مفاعیلن را در هرمصرع بیت مرا در منزل جانان چه‌امن عیش چون هردم ـ جرس فریاد می‌داردکه بربندید محملها ، تکرار

می‌کنید، باضرب فکری ـ عاطفی عرفان سروکار دارید، ولی وقتی‌که مصرع بقدر حس و عاطفه و اندیشهٔ جمع شده درآن، کوتاه و بلند شود، و پایان بندی هر مصرع اجازه ندهد که مفاعیلن‌ها مسلسل‌وار خوانده شوند، و در عین‌حال همه‌چیز به‌یکدیگر و به‌کل ساخت شعر از درون ارتباط داشته باشد و شکل و درونی ناشی از بهم‌پیوستگی تصاویر یا به قول نیما «تصویرات» شعر، این مجموعه را به هم پیوند بزند، شما باچیزی سروکار پیدامی‌کنید که نیما به‌حق آن را «آرمونی» شعر نامیده است. ایجاد آرمونی دومین‌کار شگرف نیما است.

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تورا من چشم در راهم

شباهنگام. درآن دم‌که برجاده‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند،
درآن نوبت‌که بندد دست نیلوفر به پای سروکوهی دام
گرم یادآوری یانه، من از یادت نمی‌کاهم؛
تورا من چشم در راهم.

این آرمونی‌زاییدهٔ چیست؟ ۱ـ شعر ازضرب ریشهٔ مفاعیلن جدا نشده‌است. ۲ـ هر مصرع استقلال وزنی دارد. ۳ـ ولی این استقلال که ناشی از تکرارمفاعیلن با پایان‌بندی مناسب است، هر مصرع مستقل را به بقیهٔ شعر هم مرتبط می‌کند. ۴ـ شاعر از قافیه استفاده می‌کند، ولی نه‌به‌صورت قراردادی، بلکه بطور طبیعی و به ضرورت کلمات شعر. ۵ـ هرمصرع از نظر تصویری در خود محبوس نیست ـ

در حالیکه در شعر گذشته در یك بیت محبوس می‌شد ـ و تجاوز می‌کند ازیك مصرع برای ترکیب با تصاویربقیهٔ مصرعها ـ۶ـ تصویر جزء است و شکل درونی یا به‌هم‌پیوستگی موزون تصاویر، کل. دراین شعر، هماهنگی‌وزنی، همآهنگی‌تصویری، وهماهنگی‌مضمونی‌ومعنایی، نهایتاً منجر به پیدایش آن آرمونی می‌شوند.

ولی برآن دوکارشگرف، نیما یك شگردبزرگ راهم می‌افزاید. زبان شعر، نه‌از ادبیات، بلکه باید از زندگی امروزین زبان‌گرفته‌شود. از این نظر زبان نیما، زبان ادبی به معنای متعارف کلمه نیست. زبانی است که همهٔ کلمات آن، بدون سابقهٔ ادبی آنها، باید خاصیت شعری پیدا کند. گرچه نیما باوزنش حافظهٔ تاریخی ما را تحریك می‌کند، و همانطور که‌دیدیم باهمان مفاعیلن مارابه‌منوچهری وحافظ برمی‌گرداند، ولی از نظر زبان هرگز به سوی آنها برنمی‌گردد. از این نظر زبان نیما فاقد حسیت مشترك تاریخی است، و به‌همین دلیل، عده‌ای‌گمان می‌کنند زبان شعر نیما ضعیف است. گرچه‌گاهی چنین است، ولی هرچیزتازه‌ای دریك‌زبان‌بزرگ، که در ابتدا ناشیانه وضعیف می‌نماید، ممکن است بعد از جلب دقت ما به هیچ‌وجه ناشیانه و ضعیف نباشد. اتفاقاً یك دلیل برقدرت زبان نیما، و برعظمت نیما، این است که شاگردی مثل اخوان داشت که همگان براشراف وتسلط‌کامل او برشعر و زبان‌گذشتهٔ فارسی متفق‌القولند و می‌دانیم که در حضور او نه تنها ازنظر وزنی به‌حسیت مشترك تاریخی دست می‌یابیم، بلکه ازنظر زبان نیز، الحان، ترنمها، ترکیبات و حالات و آنات شعرگذشته درکنار ماست. وقتی‌که اخوان سرسپردهٔ تازگی نیمایی می‌شود، ولی آن

را توأم با سر سپردگی دیگرش، یعنی حسیت زبان مشترك با شعر کهن فارسی، می‌کند، و دراین کار تعادل و توازن نشان می‌دهد، مـا بهترین شعرهای او را داریم، همان جـزءِ مفاعیلن را در نظر بگیرید و توجـه کنید به شعر «پرستار» اخوان، تا ببینید آن تعادل با زبان چه می‌کند.

شب از شبهای پائیزی‌ست.
از آن همدرد و با من مهربان شبهای شك‌آور،
ملول و خسته‌دل، گریان و طولانی.
شبی‌که درگمانم من‌که آیا برشبم‌گرید، چنین همدرد،
و یا بر بامدادم‌گرید ، از من نیز پنهانی.
من این می‌گویم و دنباله دارد شب.

خموش و مهربان با من
بکردار پرستاری سیه‌پوشیده پیشاپیش، دل برکنده از بیمار،
نشسته درکنارم، اشك بارد شب

من اینهاگویم و دنباله دارد شب.

دراین شعر وزن شکسته است، ولی باستثنای پایان‌بندی مصرع سوم از آخر، شعر رامی‌توان بصورت یك بحر طویل هم‌خواند. ولی اخوان، با تقسیمات ذهنی‌که برای تك‌تك مصرعها در نظر می‌گیرد، حالت بحرطویل وزنی را از شعر دور مـی‌کند. هرجمله، هر عبارت، هرکیفیت ذهنی، عاطفی و یا تصویری،می‌شود یك مصرع. ولی‌درشعر تابع آرمونی نیمایی است. منتها در یك چیـز با نیما فرق مـی‌کند. اخوان تألیفی ادبـی و مأنوس ازکلمات به‌دست می‌دهد، نیما سراسر سرسپردهٔ تألیفی‌نوازکلمات‌است.به‌همین‌دلیل، کسی که ازدیدگاه ادبی

نگاه می‌کند، می‌گـوید اخوان شاعرتر است، وکسی کـه از دیدگاه زبان متجدد به شعر می‌نگرد، می‌گوید نیما شاعرتر است. می‌دانیم‌که اخوان همان ریشهٔ وزنی را در « زمستان » به‌کارگرفته بود. و درآنجا قدرت تألیف ادبی خودرا بشایستگی برخ‌کشیده بود. کسی‌که زمستان را می‌خواند می‌گوید اخوان استاد مسلم زبان فارسی است.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ‌گفت ، سرها درگریبان‌ست.
کسی سر بر نیاردکرد، پاسخ‌گفتن و دیدار یاران را.
نگه جز پیش پا را دید، نتواند؛
که ره تاریك و لغزان‌ست.
وگر دست محبت سوی‌کس یازی،
به‌اکراه آورد دست از بغل بیرون ــ.
که سرما سخت سوزان‌ست.
نفس‌کز گرمگاه سینه میآید برون ، ابری شود تاریك؛
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت.
نفس کاینست ؛ پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیك؟

کلماتی از نوع « نیاردکرد»، « دید، نتواند » « یازی» ، و در قسمتهای دیگر شعر، «ترسای پیرپیرهن چرکین»، «لولی‌وش»، «نه از رومم نه از زنگم، همان بیرنگ بیرنگم»، ازگذشتهٔ زبان به زمان حال آورده می‌شوند و استادانـه درکنارکلمات امروزین ، مثل « دلگیر »، «دلمرده» وغیره قرارمی‌گیرند. ولی‌گاهی خواننده احساس می‌کندکه این استادی مسلم بیشتر در خدمت همان استادی مسلم است، و نه‌خود شعر، مثلاً در دو مصراع:

و قندیل سپهر تنگ‌میدان ، مرده یا زنده
به تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود پنهان‌ست.

و این ویژگی در پاره‌ای از شعرهای دیگرش فضا را تسخیر می‌کند. و اخوان شعر را فدای تسلط زبان می‌کند. نیما آن تسلط اخوان را برزبان ندارد، و جز ریشهٔ وزنی، بقیهٔ مفردات شعر، تصویر، زبان، آرمونی وغیره را، خود می‌آفریند. به‌همین‌دلیل نیما سراسرجدید است، اخوان جدید و قدیم است. ولی جدید و قدیمی است بسیار مهم، طوری که گفتم: درحضور او هم سرگذشت و هم سرنوشت شعر فارسی، بگونه‌ای مطرح می‌شود که در حضور هیچ شاعردیگری مطرح نمی‌شود.

از دیدگاه شاعری مثل نیما سراسر شکلهای گذشتهٔ شعر فارسی، دیگر شکل نیستند. قالبهای گذشته وقتی به امروز می‌رسند به‌آنتی‌تز خود، یعنی محتویات قالبهای‌بعدی، تبدیل می‌شوند. غزل وقصیده و حماسه و روایت در مذبح شکلهای جدید تکه پاره می‌شوند و در کنارمحتویات‌زندگی امروز، به‌عنوان بخشی‌ازآن‌محتویات، دراختیار شاعر قرار می‌گیرند تا او شکلهای جدید و امروزین خودرا بیافریند. اخوان درراستای این بینش، بهترین شعرهایش راگفته. پیش‌از اخوان ونیما، فردوسی وحافظ این‌کار راکرده‌بودند. فردوسی همهٔ ساختارهای روایی پیش‌ازخود را محتوای آن چیزی دانست که اززنوبایدبدان‌شکل بدهد. از این بابت شکل جدید، فی‌نفسه ودر عمل، انتقادی خشن، صریح و دیالکتیکی از شکل گذشته است. استمرار خنثی فاقد ارزش است. درروجودنیماواخوان، دربهترین‌شعرهای آنها، استمرار، دیالکتیکی

است . شاعری که به شکلهای اعصارگذشته، شکل عصر خود را ندهد، شاعرنیست. از این نظر، اخوان، که سنتی‌ترین شاعرما می‌تواند باشد، شاعری‌است عمیقاً جدید، ولی‌درکجا؟ در«پیوندها وباغ»، در«کتیبه»، در«آنگاه پس‌ازتندر»، در«غزل۳»،در«حالت». درجایی که شکل گذشته را به هم می‌ریزد وشکلهای جدید بوجود می‌آورد. ازاین نظر اخوان، گاهی، بی‌آنکه‌ازذات‌شعردورشده باشد، یکی‌ازفرمالیست‌ترین‌شاعران ماست،به‌این معنا که‌توجهی که اوبه‌فرم می‌کند، کمترازتوجه کسانی که بـه نام فرمالیست شناخته می‌شوند، نیست. منتها فرمالیسم اخوان را، یك چیز بسیار مهم‌تر از فرمالیسم، تبدیل به یك عنصر بسیار مثبت در شعرهای خوب اومی‌کند، وآن مسئلهٔ بی‌درمان بودن درد اخوان است.

اخوان مدام در حـال نکوهش وسائل و ابزار عصر ماست. او تعلق خود به عصر ما را از طریق نکوهش این عصر آشکار می‌کند. از این عصر بایدگذشت، باید از این عصر فراروی کرد، ولی به‌کجا؟ نیما می‌گوید راهی جز این نداریم که به‌جلو برویم:

و به واریز طنین هر دم آمین‌گفتن مردم
(چون صدای رودی از جاکنده، اندر صفحه‌ی مرداب آنگه‌گم)
مرغ‌آمین‌گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خطه‌ی آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان.
وز برآن سرد دود اندودهٔ خاموش

هرچه ، با رنگ تجلی ، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب.
صبح می‌آید.

ولی اخوان در بهترین شعرهایش دلبستهٔ گذشته است، و چون گذشته هرگز تکرار نخواهد شد، دردش بی‌درمان می‌ماند. ولی اخوان این درد بی‌درمان را با خردمندی پیغمبرانه‌ای بیان می‌کند. این خردمندی پیغمبرانه، به نوعی صورت مثالی اخوان شاعر است. چیزی است که از اعماق جان برمی‌خیزد و زبان را متلاطم و مشوش می‌کند، عدم رضایت از جهان، زبان و آینده را بیان می‌کند، ومدام برگذرا بودن حیات آدمی تکیه می‌کند. با ظلم وتیرگی وپلشتی مبارزه می‌کند، از آدم ظالم نفرت می‌کند و درکنار مظلومان قرارمی‌گیرد. و در همه حال از حدیث نفس دست برنمی‌دارد، چرا که آدمی آمده است تا شهادت بدهد که دراین جهان بوده است، و این گونه است که مهدی اخوان ثالث با همان درد بی‌درمانش، که درد بی‌درمان صورت نوعی انسان هم هست، وقتی که درمی‌گذرد، درنمی‌گذرد، بلکه می‌پیوندد، به‌جمع ما، به‌جمع مشتاقان دیگری که بعداً خواهند آمد، به‌جمع دردمندان بی‌درمان آینده، که همیشه احساس خواهند کرد که از یك مرکز اصلی دور شده‌اند، خواه در حوزهٔ تفکر اخوان دور شده باشند که احساس می‌کرد از نیستان زرتشت و مزدك و مانی و فردوسی و خیام وحافظ بریده‌اندش، و خواه درحوزهٔ تفکرهای دیگر، با نیستانهایی از نوع دیگر. اخوان یك عمر از جدایی نالید. ولی در لحظات شادش چنان شاد بود که شعر براستی در زبانش به‌رقص برمی‌خاست:

آفاق پوشیده از فر بیخویشی است و نوازش.
ای لحظه‌های گریزان ، صفای شما باد!
دمتان و ناز قدمتان گرامی، سلام ! اندرآئید.
این شهر خاموش در دوردست فراموش،
جاوید جای شما باد!
ای لحظه‌های شگفت وگریزان که گاهی ـ چه‌کمیاب ـ
این مشت خون و خجل را
در بارش نور نوشین خود می‌نوازید،
او می‌پرد چون دل پرسرود قناری
از شهربند حصارش فراتر،
و می‌تپد چون پر بیمناك کبوتر ـ
تن ، شنگی از رقص لبریز؛
سر، چنگی از شوق سرشار؛
غم دور و اندیشهٔ بیش وکم دور،
هستی همه لذت و شور
ای لحظه‌های بدینسان شگفت، ازکجائید؟
کی، وزکدامین ره آئید؟
از باغهای نگارین مستی؟
از بودن و تندرستی؟
از دیدن و آزمودن؟

نه .
من
بس بودم و آزمودم،
حتا
گاهی خوشم آمد از خنده و بازی کودکانم،
اما

نه .
ای آنچنان لحظه‌ها ازکجائید؟
از شوق آینده‌های بلورین؟
یا یادهای عزیز گذشته
نه .

آینده؟ هوم! حیف! هیهات!
ومّا گذشته،
افسوس!

باز آن بزرگ اوستادم،
ـ یادم ـ
آمد.
چون سیلی از آتش آمد
یا ابری از دود.
بدرود، ای لحظه! ای لحظه، بدرود!
بدرود!

«حالت»، خرداد ۳۹

(این سخنرانی به مناسبت چهلمین روز درگذشت روانشاد مهدی اخوان ثالث، در جلسهٔ بزرگداشت او، در تاریخ ۶۹/۷/۱۹، در حضور جمعی از شاعران و نویسندگان ایراد شد.)

بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی

درهر عصر تحول هنری ـ فی‌المثل همین عصر ما ـ پیوسته ما به یك مسئلهٔ اساسی برمی‌خوریم که به‌تبع آن، مسائل فرعی دیگری به‌ذهن ما هجوم می‌آورند: چه کسی، چه بخشی از جامعهٔ هنری، و کدام یك از هنرها ، قرار است رهبری تحول هنری را برعهده داشته باشند؟ ازآنجاکه بسیاری از دست‌اندرکاران هنرهای مختلف،هرکدام بادیدگاههای‌خاص خود، داوطلب رهبری این تحول هنری می‌شوند ـ و بعضی از این دیدگاهها، مدام به تعارض بایکدیگر برمی‌خیزند ـ ما با بحرانی روبرو می‌شویم که از چند سال پیش به‌اینور من آن را بحران رهبری تفکرانتقاد هنری نامیده‌ام وراجع به‌آن مطلب نوشته‌ام. این بحران ناشی از تحول هنری است و به همین دلیل نباید آن را با اغتشاش عوضی‌گرفت. اغتشاش جزو تبعات طبیعی بحران هست، ولی خود بحران نیست. این نوع بحران در واقع پدیده‌ای است

مثبت، و نشانهٔ آن است که برغم خاکستری که برروی اخگرهای سالم تفکـر نشسته است، یك نسیم کوچك خـواهد توانست این بحران را تبدیل به‌گفت وگوی پرشور و حال و شکوفان در عرصهٔ جامعهٔ هنری و جامعه‌شناسی هنر کند و شکلهای خاص برخورد برای حل بحران را هم خود به خـود ارائه دهد. در چنان عرصهٔ خورشیدی و درخشان، عناصر اغتشاش، که درمراحل آغازین، مثل انگل به تنهٔ بحران چسبیده بودند و از این طریق ارتزاق می‌کردند و روا و ناروا را در جـامعهٔ هنری به یك چوب می‌راندند، خود به‌خود در زیر پا له می‌شوند. در چنان دورانی، استاد وشاگرد ومخاطب وتماشاگر وخواننده وشنوندهٔ اغتشاش همه باهم به خاك سیاه می‌نشینند. در فضای روشن کسی‌دست بالا را دارد که تفکر بالاتر راداشته باشد.

ولی حل بحران رهبری هنرها، در عصرمتحول کنونی، برعهدهٔ کدام‌یك‌ازهنرها،وچه کسی یا کسانی‌است؟ برخوردهای‌مختلف‌عناصر بحران،صاحبان‌هنرهای‌مختلف رااز‌جهان‌بینی‌مشخصی برخوردارمی کند کـه برغم حفظ همسایگی ـ همسایگی بحران زده ـ باجهان‌بینی‌هـای اعصاردیگر، از آنهاجدا، ومختص‌عصری‌است که اینك‌ما درآن زندگی می‌کنیم. بخشی از جهان‌بینی کنونی ما از جهان‌بینی گذشتهٔ ما سرچشمه می‌گیردولی گاهی‌ماجهان‌بینی گذشته رادقیقاً جهان‌بینی امروزمی‌پنداریم واین در ما حسی ازبازگشت، نوستالژی،حسی ازتعصب‌نسبت به‌سنت ایجادمی‌کندوآنوقت ماسنت راچنان‌گرامی می‌داریم که ازخـودوعصر خود چشم می‌پوشیم، وبی‌آنکه نیت‌سویی داشته باشیم، باگشاده‌رویی تمام از ارتجاع و عقب ماندگـی سردرمی‌آریم، و آنوقت آن‌بخشها

از عناصر هنری راکه نمایندگی جهان‌بینی کنونـی را برعهده دارند، وضمن ارائهٔ آثارخود، گاهی‌قلم خودرابرسینهٔ ارتجاع و عقب ماندگی می‌گذارند، خارجی، محکوم وغیرایـرانی تلقی می‌کنیم، و متوجـه نیستیم کـه داریم به‌دیگران، یعنی همان عناصر تجدد معاصر، به‌عنوان پلیس مخفی نیروهای اهریمنی می‌نگریم. وآنقدر دراین‌قضیه پافشاری می‌کنیم که نهایتاً تبدیل به عنصر اغتشاش می‌شویم.

مشروطیت مـا را درست به میدان بحران‌زدگـی پرتاب کـرد. عناصر مکتوم و در حال کمون را از بطون تاریخ و جامعه بیرون کشید و آفتابی کرد. این تحول را ادبیات فارسی عمیقاً درك و درونی خود کـرد. شعر نیما، نقد ستیزه‌جـوی و تجددخـواه تقی رفعت ـ بدون غربزدگی محیلانه و ضدانسانی تقی‌زاده ـ وبوف کور هدایت، تجلی آن‌بحران زدگی عمیق ماست. بحران‌کارساز‌است که ساختارهای‌گذشته را منقرض‌اعلام‌می‌کند وظهور ساختارهای جدیدرا از میان کشتی‌های شکستهٔ ساختارهای‌گذشته عملی می‌کند. مقدمهٔ «یکی بود ویکی‌نبود» بیانیه‌ای است شدیداللحن علیه زبان پـوسیدهٔ رسمی ادبای درباری. قصه‌های آن‌کتاب هـم منشاء انقلابند. بوف کـور و شعر نیما بهترین صحه را براین‌بحران‌وانقلاب می‌گذارند، وبقیهٔ نثرها و شعرها ـ برغم ادعاهای انقلابی‌شان، قلابی وقلب به‌نظرمی‌آیند. ادبیات متحول‌شده، به‌دلیل نفوذ سریع کلمه در برابر کندی تأثیر بقیهٔ هنرهـای همزمان ـ رهبری بقیهٔ هنرها را هم برعهده‌گرفت. فیلم و نمایش بوجود آمدند، مجسمه‌سازی متولد شد، نقاشی، همسو با ادبیات متحول شد.

اما در موسیقی این تحول صورت خاصی پیدا کـرد. موسیقی

بود. بخشی از هویت ملی و سنت و زمزمهٔ آگاه و ناخودآگاه قومی و فردی هم بود. ولی به‌عنوان سیستم، بروز مرتب و سیستماتیك پیدا نکرده بود. به همین دلیل بخش اعظم وقت موسیقی‌دانان سنتی ما صرف استخراج این موسیقی ازاذهان، لهجه‌های الحان اقوام و کتابها و شعرها و ادبیات شد. یعنی موسیقی اول باید هویت ملی خود را تدوین می‌کرد. بخش اعظم همت موسیقی‌دانان صرف این شد که بفهمند درکجا قراردارند، چه چیزی را به‌عنوان اصل می‌شناسند وچه چیزی را به‌عنوان قلب. فکر تدوین موسیقی، به‌این دلیل به اذهان موسیقی‌دانان راه نیافت که آنها می‌خواستند ازتفکر ملی‌گرایی آریایی رضاخان وپسرش حمایت کنند. گرچه بعدها بخشی از موسیقی به‌دربار محمدرضاشاه خدمت کرد، ولی تدوین موسیقی‌درپایگاههای اصلی‌اش ربطی به‌این‌مسائل نداشت. موسیقی‌دانان از درون شیفتهٔ‌حالات موسیقی ملی خود بودند. واین موسیقی ربطی به مظاهر بیرونی و قشری‌جامعه پیدا نمی‌کرد. رکن اصلی هر هنری خواهش وکشش درون آدمی است. در درویش‌خان و صبا، این کشش وخواهش‌عمیقاً دیده می‌شد، در فاخته‌ای، بنان وتاج و در فرزند خلف آنان، شجریان، آن کشش و خواهش عمیق دیده می‌شد: درون و ناخودآگاه قومی ایرانی‌چگونه مترنم شده‌است ؟ اصل واساس همهٔ موسیقی‌های ملی ـ و نه موسیقی علمی ـ دراین نغمه‌های مترنم درون نهفته است. اساس این موسیقی در ترنمهای اولیهٔ مردم درارتباط با زمین، آسمان، عشق، رویش‌گیاه، تابش ستاره، تولد و مرگ، وصل و هجران، روابط دنیا و آخرت، اسطوره و دین، وخلاصه آنچه جان آدمی و روابط آدمها نامیده

می‌شد، نهفته بود. خاستگاه اصلی همهٔ هنرها همین است. بویژه که موسیقی، جان همهٔ هنرهاست. حرکتهای آن ترنمها به سوی یکدیگر، نهایتاً به‌سوی نوعی سیستم و یا منظومه‌ای ازسیستمها و دستگاهها رفته بود که بیشتر در میان اهل تبحر شناخته‌بود. به‌همین دلیل این‌موسیقی، در مقاطع تدوین خود، وجود داشت، ولی مدون نبود. وچون وجود داشت، جذاب بود، ولی تازه نبود، واگر تازه بود، آفریدهٔ‌دست موسیقی‌دان نبود. پیش‌از آنکه موسیقی‌دان آن را بیافریند، آفریده شده بود، درست از سینهٔ تاریخ، پیش‌تاریخ و حافظه و جان مردم ایران آفریده شده بود. این هنر به‌معنای واقعی یك هنر جمعی بود. فردیت خلاقهٔ هنرمند فرع براصالت جمعی هنر بود. صدا و ساز باید خود را نسبت به یك دستگاه جمعی که از اعماق و درون اقوام ایرانی درطول قرون نشئت‌گرفته‌بود، موزون می‌کرد وطبیعی بود که درچنین شرایطی، صدایی، حساس، خوب ، حسی و قابل‌تربیت تشخیص داده می‌شد که قابلیت ارائهٔ آن دستگاه جمعی درآن شناسایی شده بود. و به‌همین دلیل بعضی صداها از آن حذف می‌شدند یا قابل حذف بودند. چراکه حس فردی صدا با حس جمعی یك دستگاه ملی باید ترکیب می‌شد وهرحنجره‌ای این قابلیت را نداشت ـ حتی اگر قابلیتی از نوعی دیگر هم می‌داشت ـ مثلاً صدای سرشار ـ . به دلیل اینکه دراین هنر ملی وقومی و اقوامی، آنچه مطرح بود سازگاری وکارآیی همه‌چیز در وجود یك‌چیز بلند وعمیق بود. انسان ایرانی باید احساس نیکبختی می‌کرد که چیزی به نام موسیقی ملی داشت. اگر آن را نداشت، بخشی از لیاقت وهمت وکارآیی درونی‌خود ملت را نداشت.

و این موسیقی، یگانه بود، یعنی با موسیقی‌های دیگر اشتباه نمی‌شد. این موسیقی درپاره پاره‌ها و درساختارها و دستگاههایش زخمه برساز درونی آدمی می‌گذاشت. زبان‌گویای بخشی از عاطفه، حس، احساس و ساختار درون انسان ایرانی بود. این موسیقی، در واقع یك نوعی موسیقی اصیل در «ماندالا»ی جان آدمی بود، به‌این معنی که مثل قالی ایرانی، مثل شعر ایرانی، مثل افسانه‌های کهن ایرانی، ساختارهای مشخص، کارآ، زنده وفعال داشت. این موسیقی نه‌عربی بود، نه‌ترکی، نه هندی، نه پاکستانی، نه روس. این موسیقی خودش بود. اگر ما ایرانی‌ها را از روی زمین حذف کنید و فقط موسیقی‌مان برروی زمین بماند، این موسیقی به‌این زودی قابل فهم ملل دیگر، و قابل ادغام در موسیقی ملل دیگرنخواهد بود. سرنوشت ما با سرنوشت این موسیقی درآمیخته است. ولی این‌گفته به معنای آن نیست که این موسیقی تغییر نکند. هرگز. تغییر دراین موسیقی بقای آن را تضمین خواهد کرد. ولی این موسیقی احترام عمیق مرا برمی‌انگیزد و مرا، برغم آنکه دانشی در موسیقی ندارم، مجبورمی کند که به عنوان یك شنوندهٔ ساده و نادان و فروتن، نظرم را بنویسم. وکمی هم صراحت به خرج می‌دهم: استخراج ردیفها وگوشه‌های این موسیقی، از اعماق گذشته وپراکندهٔ اذهان موسیقی‌دانان کهن و کتب قدیمی وشعر وظرفیت‌سازها و صداها وغیره، خود،کاری انقلابی بود. ما همه بایدقدر این کوششها را بدانیم. در واقع به‌همان صورت که در ادبیات تصحیح متون قدیم باارزش بود، به‌همان صورت که جمع‌آوری امثال وحکم واصطلاحات عامیانهٔ مردم کوچه وبازار وکار وزراعت ارزش‌داشت، تدوین موسیقی

ملی نیز دارای اهمیت‌بود، وچنین‌کاری، حتی مشکل‌ترهم بود، به‌دلیل اینکه ذوق وتفکر وتحقیق باید درهم‌آمیخته می‌شد وچون پراکندگی مطلق برآن حاکم بود، وجریان علمی خاصی وجودنداشت وهرکسی باید پیش استادی از طریق طلبگی این موسیقی را یاد می‌گرفت، استخراج حالات و آنات موسیقایی قبایل مختلف، و ذهن نمایندگان موسیقایی قبایل مختلف، عبور نهضت تدوین سیستم‌های موسیقی ایرانی از سنگلاخها را بسیار مشکل می‌کرد. علی‌الخصوص که این موسیقی درآن‌زمان، مثل موسیقی کلیسایی نبودکه ازحمایت روحانیت برخوردار باشد. بعدها بودکه موسیقی اصیل ازحمایت برخوردارشد و یا بلامانع تشخیص داده شد. عبور ازاین سنگلاخها، نهایتاً به‌آنچه درون ما به عنوان موسیقی ایرانی وجود داشت، شکل بیرونی آن را داد. تولد موسیقی ملی ـ موسیقی‌ای که هنوز هم همهٔ ظرفیتهای موسیقایی ملت راکاملاً تدوین نکرده است ـ تولدی بجا، شایسته، و لازم بود.

گرفتاری برای این موسیقی درمرحلهٔ بعدی پیش‌آمد ـ همانطور که هنوز هم این‌گرفتاری وجود دارد ـ و حالا موسیقی را به حال انفجار درآورده، آن را در موضع دفاعی قرار داده است. موسیقی ملی ـ اکنون که ازاین فاصلهٔ زمانی به‌گذشته نگاه می‌کنیم، وضعیت آن را بهتر ازگذشته درك می‌کنیم ـ سه راه در پیش داشت: یا باید خودرادراختیارشعر کلاسیك فارسی می‌گذاشت، چراکه باآن‌همنشینی و انطباق‌کامل داشت، و همراه خود آن را به سوی‌گذشته می‌کشاند و یا همراه آن به سوی‌گذشته‌کشانده می‌شد. یا به سوی شعر جدید

مـی‌آمد، نه به‌صورت تفننی، بلکه بصورت جدی، و خودرا با اصول آن تطبیق می‌داد. و یا راه موسیقی ناب بی‌کلام را درپیش می‌گرفت. این سه حالت موسیقایـی، عنصر زمان را به سرنوشت همیشگـی آن قسمت می‌کـرد: گذشته، حال و آینده. موسیقی ایران گـذشتهٔ خـود وگذشتهٔ شعر فارسی را انتخاب کرد.

درشعر ایران، غزل رهی‌معیری، شهریار و سایه، برغم تفاوتهایی که با یکدیگر دارند، یك‌چیز مشترك دارند وآن تعلق فنی و ساختاری آنها به‌گذشتهٔ شعر فارسی است. ابیات این غزلها دارای نوعی توازی است و این توازی، مبتنی برهمان توازی شعر کلاسیك فارسی است. این توازی، هم درسازها بایکدیگر، و هم درسازها وآواز با یکدیگر، یك مسئلهٔ اساسی است. تجاوز از این توازی بـه معنای غلط خواندن و غلط زدن وغلط ساختن است. شعر کلاسیك فارسی هم، شعری است که درآن یك بیت با بیت دیگر موازی است. باآن ترکیب نمی‌شود. این اصل عدم تـرکیب یك بیت با بیت دیگـر، کـه آن را باید عدم هماهنگی مضمونی و تصویری غزل قراردادی فارسی دانست، بخش اساسی موسیقی‌سنتی را، هم درآواز و هم در موسیقی سنتی، تشکیل می‌دهد. سازها همه یك‌چیز را متوازیاً می‌زنند، و آوازخـوان موازی سازها می‌خواند، ولی ترکیب صوتی سازها با یکدیگر وجود ندارد، یعنی دهها چیز متباعد، بوسیلهٔ قطعهٔ موسیقی، براساس کمپوزیسیون، و در نتیجه، هماهنگی موسیقایی، باهم ترکیب نمی‌شوند. بـه همین دلیل موسیقی سنتی ما، بـرغم ایجاد تنوع، هنوز سرسپردهٔ نظام شعر کهن باقی مانده‌است. فی‌المثل، قطعاتی از شعر جدید کـه با موسیقی سنتی

خوانده‌شده، این‌عدم تناسب رابرأی‌العین به‌رخ می دشد و کوششهایی از این دست را به‌تأسف و دریغی تـراژیك نزدیك می‌کند. شعر نیما را فقط یك نفر خوب خوانده‌است: آقای محمد نوری. علت شکست کـوششهای آقای ناظری در خواندن شعر سپهری و شعر اخـوان این بوده‌است که موسیقی کلاسیك پاسخگوی شعرنو نیست. آقای ناظری برای همخوان کردن این دوهنر باید هفتاد سال حرکت ادبیات ایرانی را درونی موسیقی ملی می‌کرد، و او به‌این درونی کـردن دست نیافته است. وازهمین‌جا می‌رویم سراغ آن مرحلهٔ‌دوم، همان‌چیزی که‌موسیقی سنتی آن‌راندارد، همان‌چیزی که‌ادبیات وشعرایران‌را متحول می‌کرد. از این نظر، به چند نکته باید توجه شود:

بوف کور سنفونـی نیست. ولـی مثل یك سنفونـی خـوانده می‌شود. شعرهای کوتاه نیما، ساختاراورگانیك‌دارند، وبعدها، شعرهای بلندی که نیما پس‌از شهریور بیست نوشت، برخلاف شعر بیست سال پیشترش، یعنی «افسانه»، دارای ساختار اورگانیك است. نیمااین‌گونه شعرها را دارای «آرمونی» می‌داند . و می‌گوید: من واضع آرمونی جدید هستم. این شعرگذشته است که وزن ندارد. شعر من وزن دارد [نقل بـه مفهوم]. منظورنیما این است کـه در شعر کلاسیك بین بیتها هماهنگی‌نیست، و به‌همین دلیل شعر کلاسیك برغم داشتن وزن، وزن ندارد. نیما از وزن تلقی «هارمونی» رادارد. هارمونی اصطلاحی‌است مربوط به موسیقی، و نه شعر، و چیزی است که در شعر از هماهنگی زبان، وزن، تصویر، احساس و اندیشه حاصل می‌شود. اگر درگذشته ، یك بیت دارای وحدت تصویـری و مفهومی و موضوعـی بود، این

وحدت‌تصویری ومفهومی، هنگام رسیدن به سایر بیت‌ها، درکنارآنها، ازنظر تصویر ومفهوم پراکنده می‌نمود. یعنی عناصرشعر در یك بیت، حالت رجعت به مرکز، ودرخارج از بیت، درارتباط با ابیات دیگر ـ نه از نظر وزن و قافیه، بلکه از نظر تصویر و مضمون و مفهوم ـ حالت گریز ازمرکزداشتند. ولی‌وقتی که می آییم به«مرغ آمین»، «پادشاه فتح» و « کتیبه » ـ شعری از اخـوان ـ مسئله فرق می کند . همهٔ سطرها باهم از درون (بصورت شکل ذهنی)، از برون (بصورت اجزای وزن و صداها وغیره، و در واقـع شکل بیرونی) همکاری مـی کنند، حتی عناصرمتضادیکدیگر،تاهمگی یك‌چیز واحد، یك‌چیز صاحب وحدت، بوجودبیاورند. دیالکتیك دراماتیك این اشعار، یعنی کشمکش درونی آدمها، تصاویـر، شخصیتها و حتی زبانهـای مختلف ـ زبان روایت، وصف،گفت وگو وغیره ـ این آثار را از یك‌سو به‌یك نمایش تقطیر شده و«چکیده»، وازسوی دیگر به‌ساختاریك سنفونی نزدیك می کند. تفکر رمان، وسنفونی درغرب با پیدایش شهرهای جدید وشهرنشینهای آنها (بورژوازی) پیداشد، وحتی باپیدایش دولت ملی. ازاین دیدگاه رمان انگلیس به‌تبع انقلاب اواسط‌قرن هفده ورشد بورژوازی انگلیس در قـرن هجده، رمان رئالیستی در قرن نوزدهم بـه تبع انقلاب کبیر فرانسه در قرن هجدهم، و تفکـر سنفونـی موزارت و بتهوون، تحت تأثیر انقلابات آن قرنها، مستقیم وغیرمستقیم، شکل گرفته‌اند. ساختار دولت ملی ومدیریتی که برای ادارهٔ کشور دراروپا باید این دولت ملی از خود نشان دهد، بـه همان اندازه در عرصهٔ تاریخ و اجتماع پیچیده است که ساختار یك رمـان، یك سنفونی، یك اوپرای واگنر، و یك

شعربودند. شهر جدید در ایران، برغم نقص‌های متعدد مشروطیت، که تقریباً همهٔ دست‌اندرکاران مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگـی بدانها اشاره کرده‌اند، زاییدهٔ تصور مشروطیت از ادارهٔ کشور است. ازاین نظر، «مرغ آمین» و«کتیبه»، سنفونیهای موسیقایی ما درکلام، به تبع آن تصورهای ساختاری بوجود آمده‌اند. ولی موسیقی ما به این نوع تصورانقلابی آگاه نبود، و به‌انقلاب درخودتن درنمی‌داد، ودرعین‌حال تسلیم رهبری ادبی کشور هم نمی‌شد، و در واقع درساختارهای آثار بـزرگ ادبی عصر خـود دقت لازم را نمی کـرد، و درنتیجه از قافله عقب مانده بـود. ازسال ۴۰ به بعد، این موسیقی می‌توانست توضیح تئوریك این مسائل را در نقدادبی کشور نیز مطالعه کند، ولی موسیقی خودرا دربست دراختیارشعر کلاسیك گذاشته‌بود، واگر ازآوازخوانها کسی وزن و قافیهٔ قـراردادی را بهم می‌زد، دیگر آوازخـوان نبود. حضور نادرپور، سیمین بهبهانی و سایه هم‌نمی‌توانست مشکلی به‌این بزرگی را حل کند.

برای آنکه موسیقی سنتی ما خودرا متحول کند، باید هرطور شده خودرا به‌مرحلهٔ بعدی پرتاب می کرد. این‌نظر به‌معنای رها کردن سنت نبود . نیما هم سنت را رهانکرده بود. حتی شاملو هم که بخش اعظم شعرهایش را به‌صورت غیرعـروضی‌گفته بـود، سنت را رها نکرده بود. این دو داناتر از آن بودند که الحان خوش درون زبان را که در وزن و سجع و قافیه و تکرار نهفته بود، و درآمیزش عاشقانه و دلنشین هجاهای زبان، یکسررها کنند. نیما، فرم سنت راگرفته، آن را خردکرده، به‌صورت بخشی از محتوایی درآورده بودکه قرار بود

در دست شاعـر شکل جدید پیدا کند. هر فرمی که از گذشته مـی‌آید در برخورد با عصر ما دیگر فرم نیست، بلکه بخشی از محتوایی است که‌دراثرجدید، درکنار محتواهای جدید، به سوی آنتی‌تز خود، یعنی شکل، حرکت مـی‌کند. در موسیقی چنین چیـزی اتفاق نیفتاده بود. موسیقی پس‌از تدوین سنت، در سنت سنگ شده بود و موسیقی‌دان، زیبایی سنت و صدای سنت و ترکیب آنها با شعر سنتی را به حساب آهنگسازی خودمی‌گذاشت. در حالیکه در هدایت و نیما، قضیه فرق می‌کرد. آنها سنت را احیانمی‌کردند تا در آن متحجربمانند. آنهاسنت راخردمی‌کردند وهمهٔاین خرد شده‌ها را،درکنار سایرعناصرمحتوایی، به‌موتیفهای کوچك محتوایی تبدیل‌می‌کردند که برای رسیدن به‌شکل، باید تسلیم‌جهان‌بینی اورگانیك هنرمند می‌شدند. گاهی برای آنکه یك نفر بااستعدادهای ذاتی خودآشنایی عمیق پیدا کند، احتیاج به‌شیوه‌های آشنایی دارد. هنر موسیقی ایران باید حالا از عمق جان موسیقی‌دانان برمی‌خاست. حالا باید او درك می‌کرد کـه صورتهای قومی موسیقی، تمامی‌صورتهای موسیقایی‌خود اونبودند. امکان‌داشت‌درون استعدادهای ذایی اوصورتهای دیگری نهفته باشند که حتی بیش‌از صورتهای قومی موسیقی، ازآن او، ازآن قوم، واز آن اقوام دیگرباشند. به‌همین دلیل موسیقی‌دان سنتی در خانهٔ خود چاه نمی‌زد، همیشه در خانهٔ پدری‌چاه می‌زد و آب آنجا را با هزار زحمت از این سوی شهر به آن سوی شهر می‌رساند، در حالیکه‌کافـی بود یك‌بار هم در زیر پای خـود، در اعماق استعدادهای خود ، چاه بزند. در واقع موسیقی‌دان ما آهنگ را نمی‌ساخت، آن را بازگو می‌کرد و یاآن را به‌آهنگ دیگر پیوند

می‌زد و آن دو را باهم بازگو می‌کرد. ولی او فاقد جهان موسیقایـی شخصی بود. نیما جهان خاص خـود را داشت؛ هدایت جهان خاص خودرا داشت؛ جهانهایی که آنها خود بوجود آورده بودند. دلبستگی هدایت به حافظ و خیام، اورا حافظ و خیام دوم نکـرد و علاقـهٔ نیما به نظامـی از او یك نظامی دیگـر نساخت . همانطورکـه بازسازی خرمشهر، به معنای ساختن مجددخود خرمشهرنیست.

یك علت‌دیگر درارتباط باموسیقی، وابستگی شدیدآن به‌وسائل جمعی دولتی بود. موسیقی، به‌رادیو، به‌فرهنگ وهنر، و به تلویزیون مربوط می‌شد. دراین محافل،کسانـی رفت وآمدمی‌کردندکه بیشتر به‌ادب‌کهن فارسی دلبستگی داشتند. ادب‌کهن بی‌خطر بود. شاعرش هـم زنده نبود تـا واردکانون نویسندگان شود و موضع ضد سانسور و ضد حکومت بگیرد. کسانی‌که به‌شیوهٔ‌کهن شعر می‌گفتند و یا شبه‌شعرهای‌کهن‌را می‌ساختند، بـی‌خطر بودند. درنتیجه، موسیقی‌ـکـه آوازهایش در دوران مشروطیت و بعد ازآن تا دوران رضاخان، برای حکومت استبدادخطر محسوب می‌شد، دیگر در دوران محمدرضاشاه، درسازمانهای عاملهٔ‌کشور، خطربه‌حساب نمی‌آمد، بلکه بسبب استفاده از شعرکهن،که شعر جدید مدام با آن بـه‌ستیز برمی‌خاست، حـالت تخدیری می‌گرفت ، و بیشترگرایش پیدا می‌کـرد به‌اینکـه بادلخواه سلطنت از هنر،هویت مشابه پیدا کند، یعنی یاخدمتگذار باشد یاخنثی؛ و چنین چیزی دیگـر ارتباطی به سنت و هویت و ملت نمی‌تـوانست داشته‌باشد. موسیقی به‌جای سر سپردن‌به‌تحول،که شعر و رمان فارسی بدان سر سپرده بودند، و به جای تجدیدنظر در ریشه‌ها و ساختارهای

سنتی، و تحویل دادن چیزی مناسب حال وهوای تحول دلخواه ملت، تبدیل شد به عنصری که در دست ادبا و شعرای سنتی ، تحول‌ناپذیر بود. گرچه بسیاری ازموسیقی‌دانهای ما، انسانهای پاك، وارسته ونجیب بودند، ولی نپذیرفتن تحول وتحرك هم،گاهی با پاکی و شایستگی واصالت اشتباه می‌شد. وهمین، انتقاد از آنها را هم بیجاجلوه می‌داد. علاوه‌براین سه هوو هم‌بر سرموسیقی اصیل‌ایرانی‌آمده بود: موسیقی جاز، موسیقی بازاری و میخانه‌ای وکاباره‌ای، و موسیقی سنفونیك. سنت‌گرایان، موسیقی جاز و موسیقی بازاری را محکوم می‌کردند، واز موسیقی سنفونیك وحشت داشتند.

گرچه موسیقی‌دان‌های ما چیزی راکم داشتند، ولی به‌دلیل توجه نکردن به‌سرمشق کسانی که بحرانهای خودرا به سود خود حل می‌کردند و به‌دلیل درونی نکردن پروسهٔ حل آن بحران، نتوانستند دست به‌آفرینش هنری بزنند؛ آفرینش ازنوعی که فرض کنید هدایت و نیما به‌آن دست یافته بودند.

هر هنرمندی،تعداد زیادی ازعناصراصلی هنرخودرا ازگذشته و حال آن هنردریافت می‌کند. دراین‌شکی‌نیست. ولی درهنراصل براین است که‌اثرهنری کاملاً متعلق به‌هنرمندباشد،حتی‌اگرمنابع‌الهام‌وریشه‌های آن توسط‌آنهایی که دیدقوی دارند، دیده‌شود. نیما وحافظ ومنوچهری از ریشهٔ مفاعیلن و یامفعول‌فاعلات مفاعیل‌فاعلات‌استفاده کرده‌اند، ولی شعرنیماباشعرحافظ‌ومنوچهری‌اشتباه‌نمی‌شود. این‌یك‌اصل هنری‌است. درونی کردن‌گذشته وحال به‌معنای تقلید ازآثارهنری دیگران درگذشته وحال‌نیست، به‌معنای دواندن‌خون‌جوان دررگهای‌سنت است وبه‌معنای

آموختن از راز پایداری ریتم‌های سنت . هنرهای ملی در رکود حفظ نمی‌شوند. باتحول‌حفظ می‌شوند.هنرملی‌یك‌نقیضه [پارادوکس]است. اصالت‌را تنهابادگرگونی‌آن حفظ می‌کند. و بادگرگونی‌آن‌هنرملی‌را قابل ادامه می‌کند.

یك مسئلهٔ دیگر که دراین ارتباط بایدگفت، مربوط می‌شود به حوزهٔ رهبری هنرها و یا به همان بحران رهبری هنری. حل بحران رهبری درخلاء صورت نمی‌گیرد. توجه به‌مسئلهٔ زبان و ادبیات درهمهٔ هنرها اساسی است. گرچه نقاشی باید نقاشی باشد، ولی «بودلر»، «دلاکروا»راتوضیح داده،«آپولینر»، «پیکاسو»را، و «گرترود استاین»، «سزان»، «ماتیس»، «پیکاسو» و دیگران را، و «بکت»، نقاشهای دیگر را. همهٔ نقاشها، نقاشی خودرا توضیح نمی‌توانند بدهند. فقط یك‌زبان می‌تواند هنر نقاشی را،که در اصل هنری است مستقل از ادبیات، توضیح دهد، وآن‌زبان ادبی‌است. دربعضی‌ازدانشگاههای بزرگ دنیا یك موسیقی‌دان باید واحدهایی را در ساختارهای زبان از زبانشناسی متبحر بگیرد، به‌دلیل اینکه درك ساخت عمقی و ساخت صورتی کمك می‌کند که سنفونی پنجم یا نهم بتهوون راحت‌تر درك شود. ساختار عمقی در حال دگردیسی به ساختار صوری ، و ترکیب این ساختارها، که همه از علم زبانشناسی بیرون تراویده، عملاً به درك ساختارهای هنرهای دیگر کمك می‌کند.درهاروارد اول«چامسکی»تدریس می‌شود بعد «موزارت». ولی دراین تردیدی نیست که موسیقی هنری است مستقل اززبان. واین‌گفته‌ها هرگز به‌معنای ترجیح‌دادن‌ادبیات برموسیقی نیست. من هم ازروی علاقه‌ام، و هم ازروی تئوری، به موسیقی‌دانها

عرض می‌کنم که اولاً دوست داشتم کارم موسیقی بود و نه شعر و رمان، و ثانیاً از دیدگاه تئوریک عرض می‌کنم که همهٔ هنرها وقتی بـه نوعی تجرید دست پیدا مـی‌کنند، کشش سحرآمیزی به سوی موسیقی در مخاطب ایجاد می‌کنند، و اگـر سرگذشت همهٔ هنرها، ماهیت شکلی آنهاست، سرنـوشت محتوم آنهـا شاید موسیقی باشد. خط و رنگ بی‌موسیقی، نقاشی‌نیست. شعربی‌موسیقی، شعرنیست. رمان بی‌موسیقی رمان نیست. ولی، ولی.

ادبیات بیش از هر هنر دیگری تحت تأثیر تحولات یك عصر قرار می‌گیرد. بقیهٔ هنرها برای بیان مجدد فنون خـود احتیاج به زبان دارند، و معمولاً اززبان ادبی و یا نسبتاًادبی و یا زبان نقدادبی، استفاده می‌کنند، و درواقع گاهی بین زبان نقدادبی و بیان تئوریك هنرهای دیگر فاصله کم است. بدین‌ترتیب، ادبیات، خواه ناخـواه، آنتن‌های گیرندهٔ خـودرا برفراز همهٔ هنرها برمی‌افرازد، و وقتی کـه چیزی را گرفت، آنتن‌های دیگرهم بالامی‌رود. درواقع بسبب استفاده از زبان، ادبیات، صریح‌تـرین و متشکل‌ترین تجلی از جهان‌بینی یك عصر را ارائه می‌دهد و در واقع تبدیل به عنصری می‌شودکـه تمامی هنرهای دیگر، برغم حفظ استقلال حوزهٔ کار خود، از نظر جهان‌بینی، بویژه از دیدگاه ساختاری، بدان تأسی می‌جـویند. به‌همین دلیل، همیشه وقتی اعصار بحرانی پیدا می‌شوند و سردرگمی شکلی وساختاری گریبانگیر هنرمندان مـی‌شود، به‌آنها توصیه می‌شودکـه غرق در شعر و ادبیات و تئوریهای ساختاری ادبیات عصر خـود بشوند. بایـد این مسئله را چهل سال پیش یك‌نفر به صبا می‌گفت که به نیمابپیوندد، نه به‌شهریار،

و حل بحران موسیقی را از او بیاموزد. ولـی باید درنظرگـرفت که یك صبا هم‌کافی نبود. همانطورکه یك نیماکافی نبود. و یك هدایت کافی نبود. خلاقیت ادبی، قوی‌ترین خلاقیت ما از زمان « یکـی بود یکـی نبود»، و « افسانه » تا به امروز بوده‌است. هنرهای دیگـر باید به راز این خلاقیت مستمر پی می‌بردند. قبول رهبری ادبیات هرگـز به معنای این نیست که شاعر به موسیقی‌دان یا نقاش بگوید که او چه بکند وچه نکند. هرگز. مسئله این است: چگونه ادبیات امروز مـا و ادبیات شصت هفتاد سال گذشتهٔما ، آیینهٔ تمام‌نمای همهٔ جامعه است ، ولی موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری و فیلم ما نیست؟ درك این راز ادبیات را پیشقراول سایر هنرها قرار می‌دهد. ولی اول باید موسیقی سنتی از وابستگی شدید بـه شعر کلاسیك بیرون بیاید، ولـی گفتن این نکته به‌معنای آن نیست که موسیقی به‌شعرجدید روی بیاورد. نه! باید موسیقی‌دان امروز راز ساختاری بوف‌کور و راز ساختاری مرغ‌آمین رانه تنها یادبگیرد، بلکه‌آن رابصورت موسیقی ببیند، ولـی وقتی موسیقی می‌سازد، حتی برای این قبیل کارها ـ که لازم هم نیست بسازد ـ به‌ابزارخودجدااز ابزارادبی فکرکند. یعنی‌پیش‌به‌سوی‌موسیقی مستقل از شعرگذشته و امروز، با درك ساختاری هردو، و پیش به‌سوی فراروی از ساختارهای آنها بـه سوی ساختارهای موسیقایی ، و در خود موسیقی،فراروی شجاعانه ازدستگاههای سنتی به‌سوی ترکیبهایی از آنها و یا ترکیبهایی ازصداهای جدید، و یا ترکیبهایی ازمجموعهٔ آنها، یعنی حرکت از «مونوفونیسم» به‌سوی هم «پولیمورفیسم» وهم «پولیفونیسم»، یعنی ترکیب تضادها در هماهنگی،با پشت سرقراردادن

توازیهای بظاهر عبورناپذیر در موسیقی سنتی. و ترس نداشته باشیم از اینکه استادان قدیم ممکن است درگورشان بلرزند. نه! روح آنان بسیار هم خرسند خواهد شد اگر از همتهای آنها به سوی یك چیز متعین ومتعالی فراروی شود.

ملتی که موسیقی نداشته باشد، ملت نیست. موسیقی‌ای که با تحولات وفراز ونشیبهای یك ملت هماهنگ نباشد، موسیقی نیست. موسیقی‌دانی که به نام‌حفظ اصالت هنری، گذشته را مدام تکرار کند، در خور نام موسیقی‌دان نیست. موسیقی‌دان باید به صداهای امروز جهان، ساختارهای موسیقایی بدهد. هویت ملی وسنتی، به‌تکرار ابدی دورانی‌ازدورانهای‌تاریخی‌ویاتکراررشد یك هنرتادورانی ازدورانهای تاریخی آن، اطلاق نمی‌شود وموسیقی امروز ما باید از این تکرار برای ابد دست بکشد. موسیقی ما باید به این‌حسهای جدید از جهان تن دردهد، مدام به‌فکرساختن حسهای جدید، حتی ابزار وآلات جدید موسیقی برای بیان این حسهای جدید باشد. موسیقی‌دان ما باید در جهان موسیقی شرکت کند ، باید موسیقی کهکشانها را لمس کند، باید معاصر با پیشرفتهای انسان در همهٔ تکنولوژیها، بویژه تکنولوژی موسیقی، باشد. بایداز همه‌چیز بیاموزد. درآستانهٔ قرنی جدید، ملت ما نیاز به هنری داردکه هم او را بیان کند و هم بدون چشم‌پوشی از او، جهان را. پرش به‌سوی جهان پرتلاطم صداهای جدید و جوان، بیان این صداها، باگستاخی، با اصالت،باتکنیك‌های شجاع، رسالت هر هنرمندی است. موسیقی ایران باید از نو خلق شود. این موسیقی را نه به تبعیت ازگذشته می‌توان ساخت، و نه به تبعیت از عالی‌ترین

نوع موسیقی غربی، که در شرایط حاضر همان موسیقی کلاسیك، و یا کلاسیك مدرن غربی باشد. این موسیقی را تنها با درك جهان‌بینی هنری امروز درایران و جهان، با درك ریشه‌های اصیل انسان در ایران و جهان باید ساخت. هنری که سراسر قابل‌پیش‌بینی باشد ، هنرنیست. هنری هنر است که شبیخون بزند، بیدارکند، پیش براند، کشف کند و نامکشوف را نشان دهد. باید دست موسیقی‌دانی را بوسید که به ما بال معراج بدهد. به امید آن روز. به امید آن روز.

۶۹/۱۰/۱۷ ـ تهران

سر نوشت موسیقی ، سر نوشت شعر

گرچه من در یادداشت جداگانه‌ای به‌این مسئله پرداخته‌ام ولی موضوع سرنوشت موسیقی ایران موضوعی نیست که با یك یادداشت وچندیادداشت‌وحتی‌چندین کتاب‌بتوان‌به مسائل مختلف آن جزئاًو کلاً پرداخت. علاوه‌براین باید اهل فن موسیقی به‌این مسئله بپردازند. من فقط در حد یك شنوندهٔ بسیار ساده مـی‌توانم راجـع به قضیه حرف بزنم. سعی خواهم کرد این یادداشتم را طوری بنویسم که با یادداشت دیگرم راجع به این قضیه ، نه از دیدگاه تئوریك ، بلکه از دیدگـاه اطلاع‌رسانی متفاوت باشد.

«نیچه» در« تولد تراژدی»به‌یك موضوع بسیاراساسی می‌پردازد وآن رابطهٔ موسیقی با هستی وتاریخ است. «دئونیزوس» دراین نوشتهٔ نیچه،خدای سرمستی موسیقی فولکلوریك‌است. موسیقی فولکلوریك موسیقی‌ای است پایدار که می‌توان برآهنگهای آن شعرگذاشت. شعر

متفاوت خواهدبود، ولی موسیقی، ملودی‌های موسیقی، لایتغیرخواهد ماند. نیچه می‌گوید تمدن جدی یونان، یعنی آن‌چیزی که با هستی عمیق یونان سروکار دارد از ادغام روح آپولو ـ روحیهٔ هنرهای ایماژیك و پلاستیك و هنر مبتنی‌بر رؤیا ـ و روح دئونیزوس، یعنی روح جذبه وسرمستی و موسیقی و رقص وسماع، بوجود آمده است. و این یك کیفیت است.

نیچه معتقد است که با ظهور سقراط و پس‌از او، سلطه‌جویی اسکندر، عصر انقراض هنر مبتنی‌بر هستی یونان آغاز می‌شود. آنچه سقراطی و اسکندری است کمی، و آنچه دئونیزوسی است ، کیفی است. نیچه عصر خودرا هم به‌دلیل ظهور یك دئونیزوس دیگر، یعنی «واگنر» در آلمان، عصر سرمستی وموسیقی می‌شمارد. اپرای واگنر، مبتنی‌بر ساختارهای فولکلوریك است.

همهٔ موسیقی‌های سنتی ریشه در موسیقی فولکلوریك دارند و موسیقی ایران استثنا نمی‌تواند باشد. رشد موسیقی سنتی از میان پراکندگیهای ملودیك، حرکت اقوام مختلف را به‌سوی یك ملت نشان می‌دهد. از این دیدگاه موسیقی سنتی ایران، یکی‌از جلوه‌های درخشان تجلی یك ملت در هنر است. ما با این موسیقی دارای حافظه و خاطرهٔ مشترك می‌شویم. روح یگانه‌ای پیدا می کنیم که سازگاری کامل با ادراك ما از جهان هستی دارد. چون یك قطعهٔ موسیقی فاقد معنای واحد است، ودرواقع بقول « ادگار الن پو »، موسیقی، قدرت القای پایان‌ناپذیردارد، به‌آسانی می‌توان ادعا کرد که گوشه‌های موسیقی و ترکیبهای آنها باآن بخش از روان ما سروکار دارند که هنوز معنای

دقیق و حتی معنای مستعار پیدا نکرده‌اند، بلکه ما درموسیقی درهیجان جهان سرگردانیم و به همین دلیل حتی علمی‌ترین موسیقی‌ها، حالتی از ارتجال دارند و حقیقت این است که ارتجال واقعی برای انسان فقط در یك‌جا مصداق دقیق دارد، و آن موسیقی است. و نیز به‌همین دلیل، همهٔ هنرها به سوی موسیقی یا ساختارهای ریتمیك کشانده می‌شوند. شعر می‌خواهد به‌موسیقی تبدیل شود، معنای لفظی ومجازی کلمه اجازه نمی‌دهد که از حدی خاص پارافراتر بگذارد. محدودیت معنا هنگام ورود به عالم موسیقی ازمیان می‌رود و جهان بیکران معانی القایی تجلی خودرا به‌رخ می کشد. و این حوزهٔ موسیقی فقط قابل ـ مقایسه با نظام هستی پایان‌ناپذیر جهان است. تعادلی که به‌قول«ریلکه» جهان را برروی دستهایش نگه می‌دارد.

موسیقی سنتی ما ازاعماق جان اجداد ما سر برکشیده به عصر ما رسیده‌است، ولی هنوز این موسیقی از اعماق جان عصر ما سر برنکشیده‌است. این موسیقی در عصر انقلاب، تن به‌تدوین خود داد. غرضم از عصر انقلاب، عصری است که از حول و حوش مشروطیت آغاز شد وادامه یافت. درطول صد سال‌گذشته یا ما انقلاب می کردیم و یا بین دو انقلاب زندگی می کردیم . پیش از مشروطیت، وضع ما چنین نبود . در چنین عصر توفانی، موسیقی ما سرگرم تدوین بود نه خلاقیت. و طبیعی بود که هنگام تدوین، چشم این موسیقی به شعر سنتی دوخته شده بود. و شعر سنتی در قلم نیما دچار تحول شده بود. درحالیکه موسیقی دچارآن تحول نشده‌بود. درنیما تصاویر، مصرعها، و شکلها چیزی هماهنگ می‌آفرینند، درکل شعر. در شعر حافظ این

تشکل نه در کل غـزل، بلکه در یك بیت پیدا می‌شود . توازی ابیات غـزل، انعکاس ارگانیکش را در موسیقی مـا بصورت توازی سازها و ملودیها، و نه ادغام و تداخل آنها در یکدیگر برای ایجاد هماهنگی جدید، پیدا می کند. به‌همین دلیل موسیقی سنتی ما برادری خود را با شعر سنتی ثابت مـی کند، ولـی برابری خـود را با شعر جدید پیدا نمی کند. چنین حرفی هرگز به معنای آن نیست که از موسیقی سنتی دعوت کنیم که به شعر جدید بپردازد. بلکه از آن دعوت می کنیم کـه به‌راز تحول شعر دقت کند تا به علت عدم تحول خود پی ببرد. برای آنکه موسیقی سنتی به سوی موسیقی دیگری ــ و نه لـزوماً موسیقی کلاسیك غرب ــ حرکت کند باید موسیقی‌دانهای ما به موسیقی سنتی به‌همان صورت نگاه کنند که موسیقی‌دان سنتی به‌موسیقی فولکلوریك نگاه می کرد، و نیما به شعر کلاسیك نگاه می کرد. هر فرمی در هنر، انتقاد از فرم‌گذشته است. این نوع انتقاد عبارت‌است از:محتوا گرفتن فرمهای گـذشته درکنار سایر محتواها و حـرکت دادن آنها به‌سوی آتی‌تر آن محتواها، یعنی فرم‌جدید و امروزی. این کاری است که نیما کـرده است و کاری است کـه رمـان جـدید با فـرمهای روایتهای گذشته کرده‌است.

حفظ سنت، بـه هـر قیمتی، یعنی سنت را در زباله‌دان تاریـخ انداختن. درعصر تحول، موسیقی باید معاصرتحول باشد. واین یعنی چه؟گذشته را باید به نام مقتضیات امروز و آینده حفظ کـرد نه به نام گذشته. موسیقی، شعر نیست. موسیقی فقط با شعر ، موسیقی نیست. موسیقی هنر مستقلی است و برای آنکه استقلال خودرا ازشعرگذشته

بیابد و یادرآینده دراسارت شعر جدید درنیاید، باید باموازین ریشه‌دار خود به خود بپردازد، یعنی مستقل ازشعر، به‌خود بیندیشد، ولی درکار هنرهای دیگری که مرحلهٔ سنتی‌خودرا پشت‌سرگذاشته‌اند و یاپشت‌سر می‌گذارند، دقت کند. شعر از موسیقی باموازین ریشه‌دار خود استفاده می کند، یعنی به‌عنوان وجه تبعی آن‌چیزی که درکل اصل است، یعنی شعریت شعر. موسیقی می‌تواند از شعر استفاده کند، ولی باید شعر را غرق در ترکیب موسیقایی خود بکند. یعنی ما باید به‌کلمه‌ای که در موسیقی ظاهـر می‌شود نه به نام شعر، بلکه بـه نام بخشی از موسیقی نگاه کنیم . در آن زمان فرقی بین نت و کلمه وجود نخواهد داشت . در « سنفونـی کورال » بتهوون و در موسیقی اپرایی غـرب این قبیل «تجربه»ها صورت گرفته است. یعنی شعر «شیلر» را در سنفونی کورال حتی اگر به‌صورت «معر» بخوانند بازهم موسیقی‌است، ولی اگر شعر حـافظ را بصورت «معر» بخوانند ــ فرض کنید در «شور» ــ ماعملاً با مضحکه سروکار خواهیم داشت. به‌دلیل اینکه موسیقی سنتی چنان با شعر سنتی درآمیخته است کـه اگـر به‌جای شعر سنتی « معر سنتی» گذاشته شود، همه‌چیز خنده‌دار خواهد شد. به‌همین دلیل جداکـردن موسیقی از هرآن چیزی که غیر از موسیقی است می‌تواند یك راه‌حل باشد. ولی این راه‌حل به معنای کنارگذاشتن کلمه و شعر نیست. باید کلمه و شعر تعالـی موسیقایی پیدا کنند، و چنین چیزی جز باتوجـه به‌اینکه از دیدگاه تئوریك این‌چیست که موسیقی‌است، عملی نخواهد بود. وقتی که شعر موازی موسیقی است، نه موسیقی، موسیقی است، نه شعر، شعر، بلکه چیزی بوجودمی اید به نام آواز ایرانی که موسیقی

ناب واقعی نیست، و شعر ناب واقعی هم نیست. پدیده‌ای است خوب و به‌جای خود بسیار زیبا. ولی موسیقی واقعی چیز دیگری است و شعر واقعی هم چیز دیگری. ترکیب این دو گرچه لذت‌بخش است، ولی نه سرنوشت شعر را می‌توان با آن سنجید و نه سرنوشت موسیقی را می‌توان به‌آن محدود کرد. شما می‌توانید آواز را نگه دارید، حتی آوازخوانهای دیگر و بهتر هم تربیت کنید، ولی سرنوشت موسیقی را در آواز خلاصه نکنید، به دلیل اینکه در حنجرهٔ بسیار زیبای آقای شجریان، موسیقی را در خدمت بیان بهتر شعر کلاسیك گذاشته‌اید. سرنوشت موسیقی در رجعت به‌اصل موسیقی است نه‌حرکت به‌سوی شعر، آن هم شعرسنتی که اگر شبیخون هم می‌زند درچارچوب عادات مألوف و مأنوس به‌ذهن ماشبیخون می‌زند، و نه دربخشهای نامکشوف و بیگانهٔ ذهن و جان و روح. کلمه را به‌خود واگذارید و یا به‌آن موسیقی‌ای بدهید که فقط در چارچوب احساسهای ناب موسیقایی، معنای هنری پیدا می‌کند.

سعادتی از این بالاتر نیست که یك ملت موسیقی سنتی خودرا داشته باشد. ملت آمریکا ازاین‌نظر یکی‌از فقیرترین ملتهای جهان‌است. ولی‌چگونه ما می‌توانیم از این موسیقی فراتر برویم؟ بادرك ریشه‌های موسیقی؛ استفاده از هر چیز دیگر، تنها با حفظ ریشه‌های موسیقی؛ متحول کردن موسیقی با در نظرگرفتن تحولات تاریخی، اجتماعی جدید، بویژه با درنظرگرفتن تحولات هنری جدید؛ توجه به راز پیشرفت موسیقیهای دیگر؛ توجه به تئوری ساختارهای موسیقایی، هم در خود موسیقی و هم در ساختارهای هنری دیگر که ماهیتاً به ذاتی

موسیقایی تن درمی‌دهند؛ خواندن فلسفه‌های ساختاری و روانشناختی؛ خواندن شعر و رمان و فلسفهٔ ادبیات برای غنی‌کردن جان هنرمند.

من از موسیقی سنتی ایران بسیار لذت می‌برم، و همهٔ دست‌اندرکاران آن را هم دوست دارم. و به همین دلیل جز از طریق اخلاص راجع به‌سرنوشت موسیقی حرفی نمی‌توانم بزنم. ونگرانی‌ام نسبت به‌این موسیقی است که مجبورم می‌کند آنچه را که به ذهنم می‌رسد روی‌کاغذ بیاورم. امیدوارم بزرگان موسیقی ما، این مقدار گستاخی را مجاز بدانند.

۶۹/۱۰/۱۸-تهران

بحران رهبری شعر و نام تمام مردگان

می‌شنویم که درعصر ما پیوسته از بحران شعر سخن می‌گویند. حتی در جاهای دیگر بحث بحران‌های رمان و یا نقد و انتقاد ادبی را پیش مـی‌کشند. پانزده سال پیش ازاین، «پل دمان»، ناقد اتریشی ـ تبار آمریکایی که چندسال پیش مرد، درکتاب بسیار معتبرش،«کوری و بینایی»، بحران نقد و انتقاد ادبی را عمیقاً بررسی کرد وکیفیت آن را از «لوکاچ» تا «رولن بارت» و تا «دریدا» معرفی کرد. به نظر من، بحران غربیان در چـارچوب بینشهای خودشان اصیل و معتبر است. در ادبیات امروز ما، شاید، بحران شعر پیش نیامده‌است، بلکه بحران رهبری ادبیات پیش آمده‌است، و اگـر برای شعر هم بحرانی پیش آمده باشد، به تبع آن بحران رهبری ادبی پیش آمده است. به‌همین دلیل، در مواقع حساس تاریخ ادبی ، اگـر ما سؤال را بجا و درست نپرسیم، شاید هرگز،حتی به در صد ناچیزی از جـواب دسترسی پیدا

نکنیم. ولی اگـر سؤال دقیق را مطرح کنیم، بخش اعظم پاسخ هـم پیش‌روی ماخواهد بود. سؤال دقیق به‌نظر من، عبارت است ازبحران رهبری ادبیات و نـه بحران ادبیات و یا بحران شعر و یا بحران رمان و یا بحران نقدادبی. و اگـر این موضوعات بحرانهای خـود را پیش می‌کشند، به تبع آن سؤال اصلی پیش می‌کشند، و نه برعکس.

و اما هرگـونه بحران رهبری، منجمله بحران رهبری ادبیات، موقعی پیش می‌آید که تاریخ وجامعه دستخوش دگرگونی شده‌باشند. سؤال کامل دراین قبیل موارد این نیست که مشکلات ما چیستند، بلکه سؤال ما این است: مشکلات ما چیستند و چه نیروهایی در جامعه این مشکلات را بوجود آورده‌اند و چه نیروهایی داوطلب مرتفـع کردن این مشکلات هستند؟ چون هم مشکلات متنوع هستند، هـم نیروهای رو به انقراضی که آنها را بوجود آورده‌اند و هم نیروهای بالنده‌ای که خـود را داوطلب حل آن مشکلات کرده‌اند، پس جامعهٔ متلاطم، تجلی صوری خـودرا در بحران رهبری منعکس مـی‌کند و نهایتاً از اعماق آن بحران رهبری، نیرویی که قدرت مشروعیت وقانونیت دادن به‌خود را دارد، بحران رهبری را به‌سود خود حل می‌کند و برقدرت تکیه می‌زند. البته حل بحران رهبری، هرگز به‌معنای حل‌همهٔ مشکلات یك جامعه و یا تاریخ‌نیست، بلکه به‌معنای حصول یك صورت تاریخی است کـه از طـریق آن، آن مرحلهٔ تاریخی، سامان اداری، سیاسی و اجتماعی پیدا می‌کند. وقتی که درجامعه، فکر این بحران رهبری، در یك مرحلهٔ پیش‌ـانقلابـی و انقلابی ، رسوخ یافته باشد ، در ادبیات نیز پیدایش بحرانی ازاین دست، واقعه‌ای‌است محتوم وبی‌بروبرگرد.

بحران رهبری ادبیات ما ناشی از چنین تحویل و تحولی است.

در دوران پیش‌ـانقلابی و دوران انقلاب ، نیروهـای ادبـی خود را در اردوگاههای شعر، رمان، نمایشنامه، قصهٔ کوتاه، نقدادبـی وفلسفهٔ ادبیات بسیج کرده‌بودند. انقلاب، گرچه درپرداخت شعارهایش مدام تکیه برنظامات وتدابیر شعری می‌کرد، ولی ازهمان آغاز روشن بود که شعرـرهبر همهٔ شکلهای ادبی هزارودویست سال‌گذشتهٔ فارسی و سایر زبانهای درون‌مرزی ایرانـ نخواهد توانست این رهبری را برای خودحفظ کند، چراکه حرکات توده‌های مردم، انگیزه‌های عمیق آنها درایجاد ارتباطهای جدید با یکدیگر ، جابه‌جایی اقشار وطبقات، منقرض شدن سلطنت و ظهور روحانیت به‌عنوان سیاستگذار جـامعه، سقوط نوعی حکومت و پیدایش حکومت جدید، مجموعه‌های عظیم تظاهرات، زندانها، جنگ، وبرخورد جدید مردم ایران باجهان،وجهان با مردم ایـران ، و بعدها، شکست، سقوط و انهدام تشکلهای سیاسی روشنفکـری پیش از انقلاب، در بعد از انقلاب، باری، این عوامل، و سایر عوامل اصلی و فرعی زنجیر شده برآن عوامل، سبب شدکه شعر، رهبری ادبی را به نیروی ادبی دیگری واگذارکند، و آن نیرو موظف شدکه خودرا در عمل تعریف و عرضه کند. آن نیروی جدید، رمان بود.

ولی این جابه‌جایی به‌این سادگی صورت نگرفت. هنوز هم در ذهن بسیاری از ادبای شاخص امروز ایـران ، این جابه‌جایـی، به‌این حتمیت که ما ازآن سخن گفتیم، صورت نگرفته است. رمان هنوز راه زیادی در پیش داردکه خودرا بربقیهٔ انواع و اشکال ادبی مسلط کند.

ولی یك‌چیز روشن است. شعر به‌دلیل ساختار زبانی خود، قدرت آن را ندارد که همهٔ هیجانات گسترده و عمیق اجتماعی را که در زمان جابه‌جایی تاریخی درجامعه پیداشده‌بود، منعکس کند. گرایش بسیاری از شعرای امروز به سوی مضامین گسترده، وشکلهای طولانی از نوع شعر بلند ومنظومه،خود ناشی ازنگرانی درونی آنها نسبت به‌سرنوشت شعر است. یعنی، فی‌الواقع، به تبع بحران رهبری ادبی، یك بحران رهبری شعری در ادبیات ما پیدا شده‌است، به این معنی که چه نوع شعری می‌تواند با بیان بخش عظیم‌تر درونیهای امروزی ما، بحران رهبری شکلهای شعری راحل کند: شعر کوتاه نیمایی؟ شعربلند نیمایی؟ منظومه‌سرایی نیمایی؟ شعر کوتاه بی‌وزن، خواه از نوع شعر شاملو و یا از نوع دیگر؟ شعربلند بی‌وزن؟ شعر بلند مرکب ازچند وزن و یا وزن وبی‌وزنی؟ و یا حتی شعر کلاسیك،خواه ازنوعی که خانم سیمین بهبهانی و آقای هوشنگ ابتهاج به شیوه‌های کاملاً متفاوت خود گفته‌اند؛ خواه از نوعی که زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث در دههٔ آخر حیات خود غالباً می‌سرود، و خواه از نوعی که فی‌المثل آقایان مشفق کاشانی، اوستا، سبزواری، احمد عزیزی ومیرشکاك می‌سرایند. [البته آقای میرشکاك کتابی در وزنهای نیمایی هم دارد.]

برای آنکه حضور این بحران رهبری شعری را بصورت عینی نشان دهیم، سه نمونه را ازسه شاعر بسیار جدی‌ارائه می‌دهیم: اخوان، که یکی از بزرگ‌ترین شاعران نیمایی ماست، در سال ۶۷، قصیدهٔ بلندی تحت عنوان «آمد نسیم صبا» گفت، که بیتهایی از آن به‌این صورت است:

سرشار نور و نوید، گوید به فر امید:
ایرانی، ای سره مرد، یأس از درون برمان
دل‌خیز و یکدله‌کن، یأس واسف یله‌کن
بردار گرز و سپر، برگیر تیر وکمان
صدام چون بره‌ای، بدبخت و مسخره‌ای است
ای شرزه شیر دلیر، او را بدر و ممان
دیگر ز پا منشین، در هر زمان و زمین
دشمن بجا بنشان، در هر زمین و زمان
اندیشه یکسره‌کن، نقد روان سره‌کن
بگذر زکوه و دره، منگر به بیش وکمان
ای خفته، خیز و بگو یك ره دگر چو «امید»
آمد نسیم صبا، پیش از سپیده‌دمان

و خانم سیمین بهبهانی، که در دههٔ چهل می‌گفت: «کاش‌من‌هم، همچو یاران، عشق یاری داشتم ــ کاش من هم جان از غم بیقراری داشتم»، ناگهان در دوران پس از انقلاب باابداع وزنهای جدید، و ایجاد استمرار مضمونی در قالب غزل، خود را به‌صورت یکی از اجتماعی‌ترین شاعران ما معرفی کرد:

و نگاه‌کن به شتر، آری، که چگونه ساخته شد، باری،
نه ز آب وگل، که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری
و سراب را همه می‌دانی‌که چگونه دیده‌فریب آمد
و سراب هیچ نمی‌داندکه چگونه حوصله می‌آری
و چگونه حوصله می‌آری به عطش، به شن، به نمکزاران
و حضورگستره را دیدن به نگاهی از سر بیزاری

و نگاه‌کن که نگاه این‌جا ز شیار شوره نشان دارد
چو خطوط خشك پر از اشکی که به‌گونه‌هات شود جاری...
و به اشك بین‌که تهی‌کردت زهر آنچه مایهٔ آگاهی
و تو این تهی‌شده را باید زکدام « هیچ » بینباری
و دراین تهی شده می‌بینی هیمان اشتر عطشان را
که جنون برآمده با صبرش؛ نرود سبك به‌گرانباری
و جنون دو نیشهٔ رخشان شد به صف خشونت دندانها
که ز صبر کینه به بار آید ، که ز کینه زخم شود کاری
و نگاه‌کن که ، به‌کین‌توزی ، رگ ساربان زده با دندان :
ز سراب ، حوصله تنگ آمد ـ و نگاه‌کن به شتر ، آری ...

وآقای مفتون امینی که در آغاز کار شاعری‌اش فقط شعر کلاسیك می‌گفت و در غزل و مثنوی از استادان مسلم بود، و بعد در دههٔ چهل به شعر نیمایی روی‌آورد وچند نمونهٔ درخشان، بویژه دراوزان ضربی و سیال، تحویل داد، ناگهان درهمین چند سال‌آخر، به‌شعرباصطلاح «سپید » روی آورد و با اتکا به « حکمت سینه » ، شعرهایی گفت که با بهترین شعرهای«سپید»امروز برابری می‌کند . نمونه‌اش را در شعر « و آسمان » می‌بینید:

آسمان
دو چراغ را برای زمین زیاد می‌بیند
و حتی گاه
قندیل را که گرفت
فانوس را پس نمی‌دهد

آسمان
سرخ‌ترین گل بهار را به تابستان می‌گذارد
و سرخ‌ترین سیب تابستان را به پاییز

آسمان ، وقتی که اخطار می‌کند ، یکرنگ نیست
و دریغا
آن مایه که آتش‌بازی می‌نماید،
آبیاری نمی‌کند

آسمان ، جدول هوا را قدری دیر، به روزنامه می‌دهد
و مردم عادت‌کرده‌اند که بگویند:
«کاش
کمی زودتر می‌دانستیم. »...

این پوست عوض‌کردنها، این به هم‌ریختن قالبها، تنها مربوط به‌این شاعران نیست. آقای منوچهر آتشی، یکی‌از شاعران درخشان ما، اخیراً تمایلی‌گریزناپذیر به سوی منثورکردن شعر نیمایی پیداکرده است. آقای محمد حقوقی، که در دههٔ چهل وپنجاه، بیشتر باکلمات شاعرانه شعرمی‌گفت، درطول این چند سال‌گذشته به سوی واردکردن کلمات غیرشاعرانه، وحتی‌گاهی اسامی واصطلاحات اروپایی، روسی و آمریکایی حرکت کرده‌است،گرچه در « خروس هزار بال» با حفظ طنطنهٔ کلمات شعری، تسلیم لحن وحی‌گونه‌ای شده‌است که هیچ شعر خوب و بزرگی ازآن بی‌نیاز نیست. آقای محمد مختاری در «منظومهٔ ایرانی »، برای‌کاستن از خستگی‌های حاکم برالحان اوزان نیمایی،

دست به‌ترکیب آگاهانهٔ چند وزن، برای ایجاد انعطاف درشعرمنظومه‌مانند زده است، که گرچه در بعضی جاها، به‌دلیل عدم تلائم وزن و بی‌وزنی، با عدم توفیق روبرو شده‌است، ولی خودکوشش، ارزشمند است، و دردههٔ چهل حتی تصور این نمی‌رفت که باید وزنهای مختلف را به‌این صورت ترکیب کرد. همهٔ اینها در جهت حل بحران رهبری شعری صورت می‌گیرد.

ولی درمورد خود بحران و نه حل بحران رهبری شعری، گاهی اتفاقهایی می‌افتد که بیشتر شباهت به‌طنزدارد. به‌این‌چند سطرنگاه کنید:

آسمان و آتش
جلجتای تو بودند
و صلیبت آهن بود
خاك و باد
ترا به خاطر نمی‌آورند
چرا که نه وامدار سکون بودی
نه همسایهٔ سرگردانی

و یا:

من و تو
واپسین صدای جهان بودیم

و یا:

مگر ظهور تو از دریا ـ
چیزی برآورد
که سزاوار تماشا باشد

وگرنه با عطش من
دریا چیزی نیست
جز آبگینه‌ای
که برگزیدگان زمینش می‌بینند

و یا:

سر برشانه‌ات می‌گذارم
و نمك دریاها را
ازگونه‌هایت برمی‌دارم
با لبانی‌که
دشنام را سزاوار دژخیمان می‌دانند
و دهانی‌که
باغ را زمزمه می‌کند

خواننده بی‌شك گمان خواهدکرد که این سطرها ازآقای احمد شاملو یا یکی از طرفداران پروپاقرص اوست. ولی اشتباه می‌کند. این سطرها ازکتاب «از زبان یك یاغی» (صفحات ۹۵ ـ ۹۴ و ۵۹ و ۳۷ـ۳۶)، اثرآقای «یوسفعلی میرشکاك» برگرفته شده‌است. تأثیری‌از این نوع نشان می‌دهدکه زبان آقای شاملو، دارای ظرفیتهای فرا‌ایدئولوژیکی است، وکششهای عمیق درونی آقای میرشکاك ـ برغم مکتبی بودن شدید آقای میرشکاك ـ نیز به‌دنبال بیانی است که آن را نه در حوزهٔ مکتب خود، بلکه در صحنهٔ فرامکتبی پیدا می‌کند. وقتی که می‌توان هم شدیداً تحت تأثیر آقای شاملو قرارگرفت ـ آنهم دقیقاً در سالهای ۶۹ـ۶۶ـ وهم به‌او شدیداً حمله‌کرد، باید نه به تعلیل روانشناسی فردی آقای میرشکاك، بلکه به تحلیل همان موضوع رهبری

ادبی درحضور یك جامعه پرداخت. آقای احمد شاملو و آقای میرشكاك هر دو عضو جامعه‌ای هستند که ما درآن زندگی می‌کنیم. علت جمع شدن بیان این دو در زیر یك سقف ـ یکی در مقام استاد و دیگری در مقام شاگرد ـ و علت مخالفت آقای میرشكاك باآقای شاملو، این است کـه افراد جامعهٔ ما با یکدیگر گاهـی شدیداً ناموزون هستند، و برغم ناموزونی، در یك‌عصر زندگی می‌کنند. آقای میرشكاك بیدل را استاد خود می‌داند، ولی درتأثیرپذیری ازبیدل نیست که شاعری‌خودرا به‌رخ می‌کشد. وقتی پا به عرصهٔ شاعری می‌گذاردکه تأثیر آقایان شاملو و منوچهر آتشی را می‌پذیـرد، و نسبت به‌آنها، برای پیداکـردن زبان دست به فراروی می‌زند. مثلاً :

چگونه می‌توان به دو آئینه‌ای ـ
که تا ابد به روی تو حیرانند
ندیدن آموخت؟
به‌این دریچه‌ها
که روبروی صدای تو باز می‌شوند
چگونه می‌توان
نشنیدن آموخت؟

(ص ۵۶ ، همان‌کتاب)

می‌توان عکس این مثال را درجاهای دیگر سراغ‌کرد. تاآنجا کـه بـه یاد دارم آقـای محمد مختاری در یکـی از یادداشتهایش در « دنیای سخن » نوشت که ازگذشتهٔ شعر معاصر، تنها یك تن خود را به نسل بعدی می‌رساند: آقای احمد شاملو. نمی‌خواهیم راجع به‌این

قضیه بحثی بکنیم، فقط می‌دانیم که این سخن تقریباً درزمانی گفته شده است که آقای مختاری برروی « منظومهٔ ایرانی »کار می‌کـرد. حتماً شاعری ازگذشته می‌آید و به عصر ما می‌رسد و چنین چیزی هرگـز محال نیست، و لازم نیست او بر ما اثرگذاشته باشد تا ما بدانیم که او مانده‌است وخلق می‌کند. ولی وقتی‌گام درچارچوب آن تفکر بحران رهبری ادبی می‌گذاریم که هنگام‌گفتن شعرمان عملاً دربرخورد بازبان و ترکیبات صوتی وحتی لحنی، ازکسی تأثیر پذیـرفته باشیم کـه از رسیدن او به‌خودمان حرفی به میان نمی‌آوریم، و زبان و بیان او دقیقاً در خلاف جهت زبان و بیانی است که آقای احمد شاملو نمایندهٔ آن است. یعنی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری راههای صعب و در عین‌حـال دل‌انگیزی را طی مـی‌کند و به ما می‌رسدکه ما در هرلحظهٔ مفروض نمی‌توانسته‌ایم به‌آنها وقوف داشته باشیم.

ـ «کاش آن‌چنان به‌اشیاء
نزدیك می‌شدیم
که سایه‌هاشان راگم می‌کردند.

یك چشم برفراز زمان بسته می‌شود
یك چشم در فرود زمین باز می‌شود.
آئینه‌گشودن و بر بستن است عمر،
پیران‌که باز می‌مانند
وکودکان‌که باز می‌تابند
و لایه‌های چشم‌انداز را تنها یك‌بار می‌توان نگریست.

(« منظومهٔ ایرانی »، ص ۵۵ ، سال ۶۵ـ۶۴)

و یا :

این نور خسته آفت جان من است
رؤیای بیقرارش را می‌فرستد از هرکرانه
تا لابه‌لای جمجمه‌ام آشیانش را باز شناسد

از قرنهاست
که آمده‌ست بامن
تا فتح خاك دیدارم را آسان کند

در لرز آب و سایهٔ مغرب
می‌گردانمش
دور زمین
تا دستی از درون پریشانیهای بی‌انتها برآید
دستی مرا بگیرد و آزادی زبانم را
درگردش شتابان اشیاء
تلفظ کند

(همان شعر، ص ۸۱–۸۰)

حوزهٔ بیانی این شعر ربطی به حوزه‌های شعری نیما، شاملو، اخوان وفرخزاد ندارد. حوزه ، حوزهٔ بیان آقای رؤیائی است. شما می‌توانید سطرهای آقای مختاری را در ادامهٔ سطرهای زیر بنویسید:

بر ارتفاع زخم
پرواز داشتم.

و ارتفاع زخم،
هر لحظه در مقاومت خونم
نام مرا میان فرصت‌های آبی خاموش می‌کرد

من باگلوله‌ای در باد
صیاد راگریخته بودم
و قطره‌های خونم از ارتفاع زخم
تاآفتاب منتظر تبخیر،ـ
متن معلق نفسم را،
بسیار نقطه‌های تعلیق می‌گذاشت.

(«دلتنگی‌ها» . ص۶۶–۶۵، چاپ سال ۴۷)

درشعر رؤیایی، بیشتر، این ارتباط کلمات بایکدیگر، این تلائم درونی آنهاست که شعر را می‌سازد. درشعر بسیاری از شاعران دیگر، بیان دراختیار تصویر، مفهوم، تفکـر، حس و عاطفه و احساس، و یـا مجموع اینهاست. در شعر رؤیایی کلمه، خودکلمه، جـای تصویر را می‌گیرد، درنتیجه مجالی برای ارجاع بیرونی نمی‌ماند. شعر، درچنین وضعی،برخلاف شعر شاملو، شعری نیست که انباشته از مفاهیم باشد. بلکه این شعر، شعری‌است درخلاف‌جهت ارجاع خارجی. از نسبتهای خارجی می‌گریزد. خواه این نسبت، جامعه باشد، خواه تاریخ، خواه عشق. « پرواز » «برارتفاع‌زخم»، نامی که در « میان فرصت‌های آبی خاموش» می‌شد، « متن معلق نفس » و «نقطه‌های تعلیق »، تنها در یك حوزه می‌توانند ظهورکنند و آن دوارکلمات است. کلمات رابطه‌ای را باهم پیدا می‌کنندکـه مـا در اجتماع باهم داریم، اشیا در طبیعت

با یکدیگر دارند. یعنی با شعر رؤیایی ما گام درحوزه‌ای گذاشته‌ایم که در آن ساختار کلامی، از جهان مـا استقلال کسب کـرده است. گاهی ممکن‌است نتوانیم بفهمیم که آن ارتباط کلمات بایکدیگر از چه نوع معماری‌ای برخوردار شده است. گاهی ممکن است بفهمیم که بعضی از ارتباطات کلامی با هم چه حسی ازنوعی مفهوم را می‌سازند، ولی روی‌هم، حوزهٔ شعر رؤیایـی، حـوزهٔ ارتباط درونی و مستقل کلمات با یکـدیگر است. با شعر رؤیایی، ما وارد جهـان موسیقی شده‌ایم، منتها نه موسیقی به‌رخ کشیده‌شدهٔ کلمات، بلکه موسیقی‌ای که از رابطهٔ امپرسیونیستی کلمات بایکدیگر ساخته شده است. شعر رؤیایـی قابل ترجمه به‌مفرداتش نیست. شما یك‌قطعه موسیقی بتهوون را به‌صداهایش تبدیل نمی‌کنید تا بفهمید او چه می‌گوید، بلکه به آن گوش مـی کنید و تحت تأثیر آن قرارمی‌گیرید. کلمات دراینجا به‌دورهم گرد نمی‌آیند تا ساختاری قابل انتقال به ساحت مفهوم یا تصویر را بوجود آورند. کلمات دراینجا اجتماع می‌کنند تا بگویند که خود آن شعری که گفته شده، چگونه گفته شده‌است.

و شکل راه رفتن تو
معنای مثنوی است
در حالت عمیق عزیمت
که منظرهٔ راه
بازوی صحرائی مرا به تکان می‌آرد

در حالت عمیق عزیمت شتاب‌های موازی
درگردی مچ تو به هم می‌رسند و
باد
صفات باد ،

شکل عزیز زانو را
ـکه قدرت و اطاعت را باهم دارد ـ
تصویر می‌کند
تا قیصر ازکف پای تو
قوس بلند طاق نصرت را
برگیرد

در حالت عمیق عزیمت‌که سمت نیمرخ تو برابر نگهم ماند
پرواز طوطیان
جغرافیای صورت من را درهم ریخت
و آسمان ،
که بایر از درخشش‌های آبی می‌شد
ناگاه
نام تو از تمام جهت‌ها
می‌آمد.

(« دلتنگی‌ها » ، ۹۳-۹۱)

اگر دراین شعر دنبال معنا و یا ارتباط تصاویر معنادار بگردیم ، اشتباه کرده‌ایم. شاید بتوان معنایی را به « شکل راه رفتن » و « معنای مثنوی » نسبت داد. ولـی انگار بین « عمیق » و « عزیمت » ، و نیز بین «منظره» و «صحرائی» فقط قافیهٔ کلمات باهم تجانس پیدا کرده‌اند، ولی «درحالت عمیق‌عزیمت» چگونـه «منظرهٔ‌راه/بازوی صحرائی‌مرا به‌تکان می‌آرد»، روشن نیست؟ونیزچگونه «شتاب‌های موازی/درگردی‌مچ‌تو به‌هم‌می‌رسند» و «صفات‌باد» ، « شکل عزیز زانورا تصویرمی کند» مفهوم متیقن‌وروشنی‌ندارد. سه‌سطربعدی ازنظراتساق‌اشیای‌ناگهانی‌به‌یکدیگر فوق‌العاده درخشان‌است. خواننده ممکن‌است مبهوت شود، ولی‌نفهمد؛

ممکن است تحت تأثیر زیبایی پیکرهٔ کلمات و اشیا قرار بگیرد، ولی نداند که این‌چیست که اورا غرق درلذت کرده‌است. خواننده نمی‌فهمد که چرا لذت می‌برد، ولی در لذت بردنش، شك به دل راه نمی‌دهد. این مفاهم نیستند، این تصاویر نیستند که این شعر را می‌سازند، این ساختارپذیری ناگهانی کلمات در میعادگاه شبیخون است که شعر را می‌سازد. ساختار سمت نیمرخ در برابر نگاه و درهم ریخته‌شدن جغرافیای صورت باپروازطوطیان، تابلویی‌است که فقط «رنه ماگریت» قادر به ساختن آن بود. شعر مختاری در هیچ‌جا به‌این نوع زیبایی دست نمی‌یابد. ولی مختاری ازنظر زبان شدیداً متأثر از رؤیایی‌است، منتهی در جایی که رؤیایی ساختارهای کلامی را مطلق نگاه می‌دارد، مختاری برمی‌گردد و دنبال معنا می‌گردد. ازرا پائوند گفته‌بود: «شعرت را از معنا بینبار!» مختاری شعر را در معنا غرق می‌کند، ولی چگونه معنایی؟ نه معنای مفاهیم خودمختار ساختارهای شعری، بلکه مفاهیم مستعار اجتماعی.

آغاز شد
سال بلند
سالی‌که سروهای جوان
برفهای خونین را
از شانه‌های خویش تکاندند

شورش به سوی شادی
در ارتفاع بهمن ماه و برف

و شاعران
با یکهزار وسیصدوپنجاه وهفت سرو
خودرا به رودخانه سپردند

(« منظومهٔ ایرانی » ، ص ۶۷)

مختاری تجربهٔ شاعری مسن‌تر از خود راکه در«ساختارسازی» استاد مسلم است، جذب درون شعراجتماعی خود می‌کند و بعد دنبال ارجاعات تاریخی و اجتماعی می‌گردد. ولی رؤیایی در «لبریخته‌ها»، کتابی که در پاریس چاپ کرده، به راه خود می‌رود. تلائم کلامی درونی‌تر می‌شود. در شعری کوتاه که درارتباط با مرگ همسرش گفته، و بالاسرش « شدن مادلن »گذاشته‌است، موجزترین نحوهٔ بیان را انتخاب می‌کند. این ایحاز به مدعیان ایجاز، که اتفاقاًگمان می‌کنند به ایجازی از نوع رؤیایی دست یافته‌اند، ربطی ندارد. این بی‌ارتباط بودن نیز، بخشی از همان بحران رهبری شعری است که بدان دراین رابطه اشاره خواهیم کرد. ولی اول آن شعرکوتاه رؤیائی:

با نبض آرمیده
مهمان مختصر
گذر از من‌کرد

خالی در پشت در
معبر شدم
و در میان دو سو ماندم

«گذر از من کرد » در نهایت ایجاز است. شاعر «خالی» است، در « پشت در » است و مثل «معبر»ی در «میان دوسو» مانده‌است. اگر

این شعر این‌همه معنی دارد، به‌این دلیل‌است که ساختار محکمی دارد. من این شعر را برای خیلیهاخواندم. نتوانستند مفهوم مرگ یك همسر را از آن استنباط کنند. ونتوانستند مرگ عزیزی وماندن عزیز دیگری را بیان کنند. معبر شدن در پشت در و در میان دوسو مانـدن، احتیاج به ورود در عوالم تکنیکی داردکه بدون آن، درك ساختار شعر مشکل خواهد بود. البته این شعر نه بـه زیبایی شعر « شکل مثنوی » است، و نه حتی از نوع آن. ولی دو شعرکوتاه دیگر از لبریخته‌ها (چاپ ۶۹، پاریس) می‌آورم تا آنچه راکه واقعاً سراسر رؤیایی است، بیان کرده باشم:

من بگذرم اگر تو بمانی
از ماندن تو می‌گذرم

تو درگذشتن من بنشین
تا از خیال بگذرم
ای یال
ای خیال برشانه‌های من!

« گذشتن ـ ماندن »، « ماندن ـ گذشتن »، « گـذشتن ـ نشستن »، خیال ـ یال ـ خیال، « خیال ـ یال ـ شانه‌ها ». بازی بـا این کلمات، مثل بازی‌بانت‌های‌موسیقی‌است. این‌شعریك‌موسیقی کوتاه کلامی‌است. انگار کسی کلمات را باپیانو زده‌است. این فضا، فضای کلی«لبریخته‌ها» است . این بازی با صورتهای مختلف ماندن وگذشتن، مثل یك قطعهٔ کوچك «باخ» است. کلمات مفهوم ندارند. از درون یکدیگـر عبور می‌کنند. این‌سوی وآن سوی‌یکدیگرمی‌ایستند، وبه‌خود و به‌رفقاشان

می‌نگرند. سایه‌هاشان را روی آنها می‌اندازند واز آنها سایه‌هاشان را وام می‌گیرند. واین‌گونه، ما گام در جهان نت‌های کلامی موسیقی‌شعر می‌گذاریم. به‌این نیز توجه‌کنیم که تقریباً در همهٔ شعرهـای رؤیایی، وزن، وزن نیمایی، با توسعات خاصی که رؤیایی و نسل رؤیایی به‌آن داده‌اند، حضور دائمـی دارد. در شعر بعدی ، موسیقی کلمات، عملاً به‌دنبال نوعی هندسهٔ موسیقایی است. طوری که می‌توان تصویری را که نوع قرارگرفتن کلمات، بصورت درونی، درذهن آدم ایجادمی کند، تبدیل به نوعی معماری کرد. دراینجا موسیقی دست به ساختن منحنی خود زده‌است. و حالا خود شعر:

وقتی‌که فرار
رسم در دایره‌کرد
در دایره رسم
رسم برگشتن
وگشتن
تا شکل فرار
گم در رسم شود

درواقع، این‌شعر، کلمات را درحال ترسیم کردن یك‌دایره نشان می‌دهد. هرفراری یك دایره‌است. چون فرار در دایره‌است، درواقع فراری است‌گم. شکل فرار در رسم‌گم مـی‌شود. ذهن و عین، نیت و عمل، در یکدیگرغرق مـی‌شوند. فضا، یك فضای‌کاملاً هندسی است و ارجاعاتش همان خودش است.

البته این‌نوع برداشتهای رؤیایی از زبان، دیگران را نیز تحت

تأثیر گرفته است. نگاه کنید به‌این قطعه:

از شیوه‌ی چمن
دست نیلوفر
کمند شد
به سمت ستاره‌ها
پرتاب شد
و آفتاب و بنفشه و نیلوفر و آیینه ذات آب شد

(شاپور بنیاد، «سونات نیلوفر »، سال۶۰)

و یا :

ازکجای آتش ازکجای‌کجا
جرقه افتاد برساقه‌ی یاس
که
هرچه سپید
تکید
و
هرچه سبز
افتاد.

(همان‌کتاب)

ولی این شعرها بحران را عمیقاً به ذهن شاعر می‌برند و کمبودهای او را به‌رخ می‌کشند. این کمبودها درکجاست. رؤیا وزن را بسیارخوب می‌داند. از انعطافهای وزن بهترین‌استفاده‌ها را می‌کند. در صد وهشتاد ودوصفحهٔ « لبریخته‌ها »، بی‌وزنی نمی‌بینید؛ وزن هم درونی است، و هم با استفاده از لولاهایی، مفردات آن به یکدیگر پیوند می‌خورند. شاید شاعربعداز یادگیری وبکارگرفتن وزن،می‌تواند

وزن را هم‌کنار بگذارد. ولی حتی در شعر منثور هم، شاعر باید باارزش طولی، یعنی بلند وکوتاهی هجاهای زبان، آشنایی عملی داشته باشد. وزن،کارکردن با وزن، این مسئله را به شاعر یاد می‌دهد. اگر رؤیایی به سوی بی‌وزنی بیاید، یکسر بی‌وزنی نخواهد بود. طبیعی است که ذهنیت شاعرانه خیلی کمك می‌کند و دراین مورد ـ فرض کنید ـ به شاپور بنیادکمك کرده‌است، ولی تا کی می‌توان شاعر بی‌تکنیك، وشاعر مقروض به‌شعردیگران،ماند؟ وقتی که آتشی به‌سوی بی‌وزنی می‌آید، می‌داند چه بکند. وقتی که مفتون به‌سوی بی‌وزنی می‌آید، می‌داند چه بکند. حتی در مورد شاملو هم این نکته صادق است. شاملو به جای وزن، قافیه را بکار می‌گیرد. همه می‌دانندکه در خود قافیه مقداری وزن وجود دارد. فاصله‌گذاری کلامی بین قافیه‌ها حساب شده است، و علاوه‌براین،استفاده ازصداهای کلمات،گاهی در شعر شاملو به اوج می‌رسد.

اندوه
همان :
تیری به جگر در نشسته تا سوفار

تسلای خاطر
همان :
مرثیه‌ئی سازکردن. ـ
غم همان و غمواژه همان
نام صاحب مرثیه
دیگر

همیشه همان
شگرد
همان ...
(از «همیشه همان » ، احمدشاملو ، «آدینه» ، شمارهٔ ۵۳)

و یا :

تالار آشوب
تهی ماند
با سفرهٔ چیل وکرسی باژگون و سکوب خاموش نوازندگان
و چکاوکی مرده
برفرش سرد آجرش
(از « حکایت » ، احمدشاملو ، «آدینه»، شمارهٔ ۱۱)

و دراین‌جا دو نوع شعر بلافاصله در برابر ما قرار می‌گیرند. یکی شعری از نوع شعر آقای شاملو. که درآن، پربار بودن معنوی شعر، ملاك اصلی است. اصولاً آقای شاملو به‌این دلیل دست به‌حذف وزن زده‌است که در صورت امکان بار معنوی شعرش را قوی‌تر کند. یعنی آنچه راکه می‌خواهد بگوید، بتواند بگوید. گاهی ابزار شکلی درشعر شاملو به‌حداقل می‌رسد. و دیگری شعر رؤیایی است که درآن ابزار شکلی‌چنان نمود اغراق شده‌ای پیدا می‌کند که شعر، ساختاری خودمختار از زبان می‌شود، که نمونه‌هایش را دادم. یعنی شاعران جدی ما، خواه‌آنهایی که شعرشان را از معنا می‌انبارند، وخواه‌آنهایی که شعرشان را از ساختار واژه‌ها ، همآیش و اتساق و تلائم آنها می‌آفرینند، وخواه آنهایی که از ابزارقراردادی نیمایی‌استفاده می‌کنند

تا طبیعت را بسرایند (نمونه‌اش آقای‌کاظم سادات اشکوری)، به یك چیز وقوف آگاهانه یا ناخودآگاهانه دارند، و آن اینکه، شعری که فاقد ساختار اورگانیك باشد، شعرنیست. وساختار اورگانیك، ساختاری است دیالکتیکی: یعنی ساختاری که درآن حداقل دوچیز باهم به‌منازعه برخاسته باشند وحاصل منازعه ساختار شعرباشد. این دوچیز می‌تواند، دو تصویر باشد، این دو چیز می‌تواند دو صدا باشد، این دو چیز می‌تواند دوبرخورد مختلف با یك موضوع باشد، این دوچیزمی‌تواند برخورد زبان نثر بازبان شعرباشد، یعنی‌عملاً قلمروزبان را درنوردد، می‌تواند برخورد جامعهٔ موجود با جامعهٔ‌ایدآل باشد، می‌تواند تنهایی انسان در جهان طبیعی باشد. این حداقل ابزار اساسی یك ساختار اورگانیك است. وکسی که این را نداند شاعر نیست. و بخشی از بحران رهبری شعری ما ناشی از این می‌شودکه یك نفرگذشتهٔ زبان رانمی‌شناسد، ساختار هجایی زبان رانمی‌شناسد، مفاهیم جاری وساری عصر ما را در شعر نمی‌شناسد و تنها از دو صفحه‌ای که در یك مجله در اختیارش می‌گذارند استفاده می‌کند و خود را، داوطلبانه، به مقام رهبری شعر می‌رساند، و با استفاده از خلاء، بااستفاده از فرق متشکل و غیرمتشکل مطبوعاتی و با رفتارهای دیپلماتیك، می‌خواهد مشکل ادبی یك زمانه را رهبری وحل کند. چنین شخصی عامل اغتشاش ادبی است. هرکه می‌خواهدباشد. نمایندهٔ‌بحران، و یا نمایندهٔ‌بحران‌رهبری شعری، نیست، بلکه دقیقاً نمایندهٔ‌اغتشاش‌است. گاهی بعضی‌ازشعرهای این نمایندهٔ اغتشاش را می‌توان کتاب‌کتاب در یك روز نوشت . وگاهی شعرهای صادرشده ازقلم نمایندهٔ اغتشاش به‌حساب این‌گذاشته

می‌شود که رؤیایی هم از همین شعرها صادر می‌کرده است. ما ایجاز درخشان رؤیایی را درشعری که به مناسبت مرگ همسرش گفته دیدیم: آن روحیهٔ دیالکتیکی، یعنی برخورد حداقل دو حال، و تحصیل‌حالی مرکب از منازعهٔ آن دو حال، هم در بینش و هم در زبان. و می‌دانیم کـه آن همه در رقص هجاهای فارسی، و سنت همآیش این هجاها بپاخاست و ولوله در حس درونی مـا انداخت. ایجاز دراوج. حـالا نگاه کنید به‌چند مثال که باصطلاح «رؤیایی‌ها» هم خوانده شده‌است:

می‌نازد
به‌گرده‌ی ناز
در هجوم پاییز
جشن بهار
هدیه می‌کند
به‌کندوش

(«بهاریهٔ کندوان» ، فرامرز سلیمانی)

لنگری
برکرانه‌ی مه
غوطه می‌خورد
به دریای رؤیا
آبی
می‌شود

(« دریای رؤیا» ، همان شخص، همان‌کتاب، ص ۸۸)

آواز می‌دهد
مسافر خاموش را
پاروهاش

آشفته می‌شود
خاموش هزارساله
آواز سر می‌دهد
زنگار گلوش

(« آواز زنگاری». همان شخص، همان‌کتاب، ص ۸۸)

هر غیرشاعری می‌تواند از این قبیل نـوشته‌ها، روزانـه پنجاه شصت تایی بنویسد، و فوج فوج موج خلق کند. ولـی شعر واقعی؟ ببینید :

باران کنار در بوتیمار است ...
انسان کنار دریا شکل الهه‌ای است
ــ که روی تخته سنگ سیاهی دو زانو نشسته
و آبهای جهان را می‌پاید
بی‌آنکه انتظار آمدن هیچکس
گیسوی خیس و براقش را
به اهتزاز در بیاورد

(« ترانه‌های ساحلی، شمارهٔ ۳، ازمنوچهر آتشی
درکتاب «شعر به‌دقیقهٔ اکنون»، ص۱۷)

این دقیقاً ساختار اورگانیك دارد. بین باران‌کنار دریا و انسان کنار دریا، فرقـی هست. اولـی، بوتیمار است. دومی، شکل الهه‌ای است. آن تضاد، براساس زمینه‌ای مشترك ــ باران کنار دریا ــ بین‌شکل الهه و بـوتیمار شروع شده است و بعد توضیحی که راجع به‌انسان داده می‌شود توضیحی است هم اسطوره‌ـشعری، و هم خردمندانه. انسان دوزانو نشسته و آبهای جهان را می‌پیماید. و بعد یکی‌از

زیباترین تصاویر راجع به انتظار داده می‌شود. اگر انتظاری در کار بود، گیسوی خیس و براق انسان به اهتزاز درمی‌آمد، ولی نه. او منتظر هیچ‌کس نیست. فقط آبهای جهان را می‌پاید. آتشی فلسفه نمی‌بافد. ساده‌حرفش رامی‌زند. برای رسیدن به‌این سادگی، شصت سال آن آبها را نگاه کرده‌است. ریشهٔ وزنی شعر رؤیایی و شعر آتشی یکی است. هر دو ارزش هجای کوتاه و هجای بلند، و سبك سنگینی آنها را خوب می‌دانند. اسطورهٔ انسان اورا مجذوب خود کرده‌است. هیچ خردی بالاتر از خرد تماشای آرام انسان نیست. ولی این تماشا، باید از مجموع چند خاستگاه، رؤیت شود: دریا، باران، بوتیمار، الهه، و... گفتن چنین شعری، تجربه، زمان، درد از دست‌دادن عزیزان، غم زمانه، فقر، کار، بیکاری، کام وناکامی را به یك‌جا جمع می کند. «فراقی»های اخیر اوحتی‌ازاین‌خرد هم فراترمی‌روند. کلمهٔ منطبق برطلوع‌خورشید، بی‌واسطگی با اشیا و ساختارهای اشیای جهان. آری. شعر فارسی در دههٔ شصت پیشرفت کرده‌است.

آنچه بر ما دربحبوحهٔ انقلاب گذشت باید سرمشقی برای تمام اعصار باشد. جدی‌ترین شاعران ما به‌کار خود پرداختند، ولی عده‌ای گمان کردند که از نظر شعری باید میرفطروس را با اخوان مساوی دانست وگلسرخی را با احمد شاملو. شعور احزاب در شعر، جانشین شعور انتقادی شد و سیاوش کسرائی شاعر انقلاب و شاعر ملی شناخته شد. اشتباهاتی از این دست در حول وحوش انقلاب مشروطیت هم پیش‌آمده بود و بودند کسانی که ازهمان آغاز شاعری نیما، شاعرانی چون بهار، ایرج، عشقی، عارف، فرخی و شهریار را بر نیما ترجیح

می‌دادند. نسل این قبیل خیالبافان هنوز هم منقرض نشده‌است. کشتی شکسته‌ای که تخته‌پاره‌هایش برروی آبهای ساحلی بنادر متعفن انجمنهای ادبی غوطه می‌خورد، وامانده‌ترین‌نماد بحران‌رهبری شعری ملت ماست. ولی شاخص‌ترین نمایندهٔ آن بحران رهبری شعری، شعر همهٔ ماست، یعنی همهٔ آنهایی که حرفی جدی در عالم شاعری برای گفتن دارند. سیاست،چه بخواهیم وچه نخواهیم، در رگ وپی‌ماست. نسل ما، به محض اینکه چشم بازکرد، تظاهرات دید، و بعد سی تیر و بیست وهشت مرداد و پانزده خرداد و بیست‌ونه بهمن وبیست‌ودوی بهمن، و درفواصل اینها چه بساکه زندان و شکنجه وخفقان وسانسور دید. در بهمن پنجاه‌وهفت ما همه صف بسته بودیم تا سهم خودرا از آزادی بگیریم. و آزادی همیشه سیاسی است. دموکراسی همیشه سیاسی‌است. برادری وبرابری همیشه سیاسی است. وکیست که اینها را راجع به نویسندگان وشاعران جدی ما نداند. کسی که بخواهد این را به ما بیاموزد، از آن رگ و پی ما خبر ندارد.

بحرانی که در ادارهٔ امور ادبی و شعری ما پیش‌آمد از آنجا ناشی شد که شعر هویت خود را از دست داد و شد سراسر سیاست، و این بد بود. وقتی که شما کلاه علی را سرولی بگذارید، در واقع هردو سر را بی‌کلاه کرده‌اید. ازاین خلط مسئولیتهای ادبی باتکالیف سیاسی، سودی نبردیم، و فقط مورد سوء استفاده قرارگرفتیم. آنهایی که به سوی احزاب وگروهها کشش داشتند تن به بی‌خانمانی وتبعید خودخواسته و زندان دادند و آنگاه علی ماند و حوضش: ما، که باید در برابر وجدان ملتی در بحرانی‌ترین مقاطع تاریخی آن، یعنی

جنگ با اشغالگر خارجی، آیینه‌ای می‌گرفتیم. و باید از آن‌هم فراتر می‌رفتیم و آیینه را چنان وسیع می‌گرفتیم که گذشته، هم‌گذشتهٔ دور و هم‌گذشتهٔ بلافصل انقلاب، احضار می‌شد و در کنار امروز قرار می‌گرفت. بحران رهبری ادبی درست دراین مقطع با دینامیسم تمام دربرابر ما ایستاد. شکلی ازادبیات که می‌توانست این‌همه را بیان کند، چه بود؟ هرچه بود، شعر نبود. وبعد فهمیدیم که تنها رمان می‌توانست این‌همه را از درون وبرون به‌تماشابنشیند وبیان کند. اولویت درادبیات ما از شعر به رمان منتقل شد. سیطرهٔ هزاروصدسالهٔ شعر برفرهنگ ما، با پیدایش انقلاب، پایان یافت. رمان‌نویس از پشت دیوار به‌این سو پرید، و رمان پشت رمان نوشته شد. در ادبیات ما یك انقلاب اولویت پیش آمد.

البته چنین چیزی هرگز به معنای آن نبود که ادبیات ما درشعر به‌کوتاهی وخسران تن در خواهد داد. ولی شعر، برای آنکه مناسب حال و هوای عصر ما شود، باید دستخوش تحول می‌شد. زبان، بیان، برخورد با این دو، وتفکر مربوط به‌تصویر ومجاز، باید عوض می‌شد یا از نو معرفی می‌شد. ارزشهای ادبی ماگام در مرحلهٔ جا به‌جا شدن گذاشت. بعدها، وقتی که مجلات شروع به‌کارکردند، اول « آدینه »، بعد « دنیای سخن » و بعد دیگران، برغم چاپ شعرهای فراوان، بخش اعظم صفحات این مجلات به بحث رمان پرداخت. تیراژها بالا رفت و پرفروش وکم فروش، در معبر تیراژ، در برابر هم ایستادند.

شعر از بازشدن مجلات سود برد. ولی شعرا ازکار خود غافل نمانده بودند. درشبهای سه‌شنبه، هر دو هفته یك بار، یك‌گروه، و در

شبهای‌چهارشنبه، گروهی‌دیگر، شعرهاشان رابرای‌یکدیگرمی‌خواندند. تعداد زیادی ازشعرهایی که بعداً به‌صورت کتاب درآمد و یادرمجلات چاپ شد، نخست دراین دومحفل، بویژه درمحفل چهارشنبه، قرائت شده بودند . محفل چهارشنبه ، محدودیتی برای شاعران قائل نبود . درجلسات آخرآن ،که مربوط به سه سال و نیم پیشتر می‌شد ، بیش از پنجاه شاعر شرکت داشتند. در رویارویی شاعران دو نسل دراین جلسات و جلسات مشابه دیگر بود که شعر به‌سوی ابعاد واقعی خود برگشت، ویا به‌سوی ابعاد شاعرانه‌تر حرکت کرد . اگر در سال ۵۸ شاعری می‌سرود:

در مرتعی‌که
گله فراوان است
گه‌گاه
گرگی گرسنه می‌رسد از راه
و می‌رباید خشماگین
تك مانده گوسفندی،
تك مانده بره‌یی

در انتهای دشت
تنها به جای می‌ماند
یك مشت استخوان،

(شعر «میراث» از مجموعهٔ « از برکه‌ها به‌آینه» ؛
کاظم سادات اشکوری، ص ۶ ـ ۳۷۵)

هفت سال‌بعد، بادرنظرگرفتن همان حالت‌اورگانیك دیالکتیکی، همان شاعر، هم‌به‌طبیعت نزدیك می‌شد، وهم به‌درون خود، ومی‌گفت:

از روزن بهار
رؤیای دیرپای زمستانی
در متن سبز رویش
تعبیر می‌شود؛

اما درخت کوچک مازو
در حسرت شکوفهٔ نارنج
— پای نهالهای جوان —
پیر می‌شود.
(«تعبیر»، همان کتاب، ص ۳۸۳)

و در همین محیط برخورد شاعر با طبیعت و با حافظهٔ تاریخی خودبود که شعرهای کتاب «خروس هزاربال» حقوقی شکل گرفت، که بخشی از شعر اصلی آن، یعنی همان « خروس هزار بال » احیای آن بخشها از فرهنگ ماست که درجهان امروز ماندگارتر می‌نمایند. ولی هیجانی که غزلهای پیوستهٔ آخر کتاب درآدم ایجاد مـی کنند براستی از نوعی دیگر است. این غزلها بکلی با غزلهای خانم سیمین بهبهانی فرق مـی کنند. اگر در غزل خانم بهبهانی، نوعی خـرد لطیف دیده می‌شود، دراین شعرهای بهم‌پیوستهٔ آقای حقوقی، هیجانی «دئونیزوسی» به‌چشم می‌خورد و یا شنیده می‌شود.

خاتون خلیل خوب خاتونان
با نوی نبیل با نوانم کو؟
آن « مریم » مهر آن « رباب » ماه
مجموعهٔ نور هر دوانم کو؟
آهو بچهٔ سه مادر آهو، من
ماه‌آهوی مام آهوانم کو؟

در خیل سیاهجامه فرزندان
تنهای سپیدگیسوانم کو؟
آن سرو بلند ماه‌پیشانی
«بالا»ی هلال ابروانم کو؟
در شام ظلام و ظلمت ایام
مه‌چهرهٔ مهربازوانم کو؟
جادوی ادب فروغ چشمش داشت
مهتاب نگاه جادوانم کو؟
نه نور به‌دل نه تاب در زانوست
نور دل و تاب زانوانم کو؟
آن مام فرشته چهر من ـ افسوس
وان ماه سرشته‌مهر من ـ افسوس

موسیقی شعر، حرکت وزن و حال شطح‌ـگونهٔ تکرارها، این شعر را ازهمهٔ شعرهای موزون ومقفایی که درطول سالیان سروده شده، جدا می کند، و حقوقی راکه درسایر شعرهای کتابش، پیروز از وسط شعر جدیدگذشته است، به ریشه‌های اصیل مولوی‌واری پیوند می‌زند کـه تنها پس‌از عبور از هلهله‌ها، همهمه‌ها و فـریادهـای دسته‌جمعی انقلاب، در عصر ما، میسر می‌تـوانست بشود. این غزل‌های پیوسته، طوری‌گفته شده‌اند که می‌توان آنها را به‌صدای دهل و سنج، از نوعی که برای عزاداری بکار رود، خواند و شورید. و آنقدر از نظر بیان، محکم و نیرومند هستندکـه هرگـز نمی‌تـوان به فکـر تغییر کلمات آنها افتاد.

ما می‌توانستیم این حال را در «کوتاه مثل آه!» آقای منصور اوجی به‌دست بیاوریم. ولی متأسفانه، کارنکردن اوجی برروی دلبستگی

درونی کلمات، وگذرا انگاشتن زبان، تصویر و بیان، به رغم استعداد درخشان اوجی در بدیهه‌سرایی، شعرهای او را، از اوجی که شایستهٔ آنهاست پایین کشیده است. تصاویر «هایکو»وار «کوتاه مثل آه»، برای به‌هم‌پیوستن بندهای شعر، نیازمند تصوری فعال‌تر و شایسته‌تر از ساختار اورگانیك شعر بودند . دراین شعرها، که می‌توان برخی از آنهارا پرمغزخواند، مثل«گاوها به‌خیش می‌روند/عاشقان زخویش...» تنهاگذرا بودن حیات آدمی مطرح نیست. بلکه باید این گذرا بودن، در زبانی ماندگارتر، صیقل خورده‌تر، ومحکم‌تر بیان می‌شد. بدیهه ـ سرایی اوجی شدیداً نیازمند تسلطی کامل برزبان شعراست. شکل اغلب این شعرها سرسری است، مثل بسیاری شعرهای دیگر که درچارچوب شباهت به شعر سپهری سروده می‌شود. شعرهای اوجی از بیرون، زیبا، از درون،کارنکرده و ناقص هستند:

کجائی آتش، آتش؟ آه!
که غم نامی به دفتر نیست:
کلاغی می‌پرد تاریك تا آن‌کلبهٔ ویران
که اینجا سرد و خاموش است یکسر باغ گورستان
پس از باران
کجائی آب آتش؟ آه!

(«کلاغی می‌پردتاریك» در «کوتاه مثل آه» ، ص ۱۹۸،سال۶۸)

مسئله این است: نه زندگی، نه‌زبان، نه شعر، نه درد ونه لذت، هیچکدام، دراین شعرها، ازعمق جدی‌گرفته نشده‌اند؛ دریافتها، کلی، کلیشه‌ای، و تعداد کلمات محدود است.

وقتی که از این شعرهای قراردادی کنار می کشیم و تورقی در شعر خانم‌ها « ژیلا مساعد » و« فرشتهٔ ساری » می کنیم، به دوجو کاملاً تازه و پرروح و عمیق آمده‌ایم. از « غزالان خاطره » می‌توان قطعات مفصلی را نقل کرد. زبان، ساده، برهنه، دردآلود، و بسیار راحت است. هیچ‌گونه‌زورزدنی بر شعر حاکم‌نیست.شعر،از اعماق،از درون یك روان عمیق، بیرون می‌ریزد و درپاره‌ای جاها، شدیداً مؤثر است:

سرد است
تنها کلمات
چون بارانی از ستاره وگرما
بر شب انسان
فرو می‌ریزند

(از «سرداست»، «غزالان چالاك خاطره»، ژیلا مساعد، ص ۵۰، سال۶۴)

و یا :

بیرون ببر ما را
از این شب قطور
که کورسوی امیدی حتی
دهلیز وحشتمان را
روشنی نمی‌بخشد

(از « مگر بهاری » همان‌کتاب، ص ۵۵)

آنها صبح را درگلویم
پاره خواهندکرد
کلمات مرا صید می‌کنند

اتاق خالی می‌شود
پرنده‌ها نیستند
مردم نیستند
هیچکس نیست
وکلام،
چون شاهین
برگیسوان تنهائیم تشسته است
زنده‌ام
با هزاران هزار
غریزهٔ ازلی

(از «زنده‌ام»، همان‌کتاب، ص ۹۳ – ۹۲)

اندوه تنهایی، جداماندگی و اسارت، بر بطون این شعرها حاکم است:

در خانه
خون نداریم
در خانه
کالبد فرمانروا است

(از «درخانه»، همان‌کتاب، ص ۹۹)

شعر خانم «فرشته ساری»، ظهور درخشانی در شعر جدید مساست. حسیت عمیق اشیا، روابط انسانها، رابطهٔ عشق، سلوك اندوهگین حیات آدمها در زمان جنگ، و ایجاز خاص زبان، شعرهای دوکتاب شعر خانم «ساری» را ممتاز کرده است:

اینك
خیال تو چنان در برم می‌گیرد
که برهنگی‌ام را
جمله جامه‌های جهان
کفاف نمی‌دهد
و چون براین حال بمیرم
چنان می‌گسترم در جهان
که تمامت خاك هم
کفایت نمی‌کندم

(از «بیکرانه»، کتاب « پژواك سکوت »،
فرشتهٔ ساری، ص ۲۱–۲۰، سال ۶۵)

گاهی این شعرها عمقی پیدا می‌کنند که برای اولین کتاب یك شاعر غافلگیر کننده است. این عمق را خانم ساری از راه دقت در طبیعت، ارتباط ساختاری آن باساختار درون انسان، و دقت در عاطفه‌ای که این دو را در کوتاه‌ترین شکل به هم مربوط می‌کند، بدست آورده است:

همچنان‌که هر بهار
وظیفه‌اش را تکرار می‌کند
در درختان
مرثیهٔ من برای تو
مکرر می‌شود
هر بامداد

(همان‌کتاب، ص ۳۶–۳۵)

توازی آیین بهار و بامداد، وظیفه و مرثیه، و تکرار و تکرار، خصلت مجاز مرسلی شعر (آن حالت متانیمیك)، ارتباط ازلی بین بهارهای آغازین، وتغزلهای تراژیك دئونیزوسی رادربرابر مامی‌گذارد.

این شعر برخاسته از دانایی عمیق و غریزی شاعرانه است. نمونه‌های دیگری از این دست بسیار فراوانند:

تا چند پیراهن شعر را
برقامت شب اندازه‌کنم؟
تا چند خواب نوا را
در رگان ساکت ساز
برآشفته کنم؟
تا چند عشق را بهانه کنم
تا برهنگی‌ام را بپوشانم؟
تا چند این دوك کهن را چرخ دهم
و این رشته‌ها را تاب
به روزگاری اگر آیا
انبوه پنبه‌های سپید
طناب‌داری نخواهدگشت؟

(همان‌کتاب ۳۸-۳۷)

وقتی‌که جملاتی به‌این شگفت‌انگیزی می‌شنویم: « واز کجاکه آسمان/از نگاه محبوب من/چنین نیلگون نگشته‌است؟» و یا«کوکب رصد نشدهٔ رؤیائی‌است/درحصارهٔ رخسارم»وتقریباً تمامی تصویرهای عمقی شعر « راز شرف » را (ص ۸۶-۸۴)؛ و وقتی‌که درکتاب بعدی شاعر، (قاب‌های بی‌تمثال، سال ۶۸) دقت می‌کنیم و سطرهایی ازاین دست پیدامی‌کنیم: « و آیا براین دودی‌که هم‌اکنون برخاست/لبخند تو نپاشیده‌است؟» (ص ۱۳)؛ و یا: « غرش موشك‌ها/وهق‌هق نوروز رها شده/در قاب بی‌تمثال شهر» (ص ۱۵)؛ و یا: « ماه/درکودك -

ریزان‌کوچه‌ها/در جستجوی آخرین همبازی خود بود. »؛ و یا : آه فاتحان! آواز مغلوبان/چه زلال فرومی‌ریزد/از غربال شما »(ص۳۰)، مجبوریم اعتراف‌کنیم‌کـه شعر ما در حضور شاعـران زن معاصر نیز به قله‌های ستایش‌انگیزی دست یافته است.

این تصاویر خانم ساری برگرفته از شعرهایی بودکه او برای جنگ گفته بـود. ولـی من یك شعر بسیار زیبا دربارهٔ جنگ از آقای محمدعلی سپانلو خوانده‌ام، قبلاً درمجله‌ای، و بعد درکتاب «ساعت امید» (سال ۶۸)، که شاید یکی‌از بهترین مراثی قومی ما در شعرجدید است . شروع حزن‌انگیز شعر، بسیار موفق است:

نام تمام بچه‌های رفته
در دفترچهٔ دریاست
بالای این ساحل
فراز جنگل خوشگل
در چشم هر کوکب
گهواره‌ای برپاست ،
بی‌خود نترس ای بچهٔ تنها
نام تمام مردگان یحیی است.

و بعد آقای سپانلوتصاویر درخشانی ازجهان مرگهای ناگهانی هشت سال شیطانی‌حیات ما درزمان جنگ می‌دهد: «اسفندیار مرده‌ای/ (بی‌وزن، مانند حباب‌کوچك صابون)/تا می‌نشیند/شعر می‌خواند:

این پنج تا سیم چه خوشگله
مثل خطوط حامله
گنجشگك تپل مپل
نك می‌زند به خط سل

لحن عامیانهٔ این بخش ازشعرکه بسیار طبیعی، و درهمان ریشهٔ وزنی کل شعرگفته شده، از زبان بچه‌ها، بر ما اثـری غم‌انگیز دارد. و بعد شاعر تبدیل به یکی‌از بچه‌ها می‌شود. انگار خطاب او در آغاز حزن‌انگیز شعر به خودش بوده‌است و بعد، از اعماق نیستی و مرگ وخاطره وحافظهٔ مشترك یك‌قوم، به‌نیابت‌از یك مجموع،حرف می‌زند:

هر شب دراین‌کشور
با رفتگان، با برف و بوران بازمی‌گردیم
در پنجره‌های به دریا باز
از هایهو و بانگ چشم‌انداز
یك رشته‌گلدان می‌پرند از خوابهای ناز
ما را تماشا می‌کنند از دور
که همصدای بچه‌های مرده می‌خوانیم
آوازمان، در برف پایان زمستانی
برآبهای مرده می‌بارد
باکودکان مانده درآوار بمباران
در مجلس آواز، مهمانیم.

وصدای اسفندیار، منتها، این بار نه با لحن عامیانه، بلکه بالحن کل شعر، به‌گوش می‌رسد:

خرگوش و خاکستر شدی ای بچهٔ ترسو
دریای فردا کشتزار ماست
نام تمام مردگان یحیی است

از برخورد موسیقایی بندهای مختلف شعر، ساختار آیینی آن نزدیك می‌شود. وصف، و پشت‌سرش، همسرایـی یك قوم، قومی از

کودکان، کودکان ملت، ملتی از کودکان. همسرایی در پاسخ به‌توصیف یك جشن همگانی است. و همسرایی به همان زبان بچه‌هاست (ولـی ایکاش آقای سپانلو این همسرایی را هم باحفظ همان ریشهٔ وزنـی کل شعر می‌سرود)، و به‌دنبال آن وصف نهایی شعر می‌آید:

نوبت به نوبت، تا شب تحویل سال نو
گنجشکها و بچه‌های مرده می‌خوانند
با چشمهای کوچك شفاف
تا صبح، روی سیمهای برق می‌مانند.

(« ساعت امید »، ص ۹۱–۸۷)

تاریخ‌این شعر، اسفند ۶۶ است. تاریخ مقالهٔ حاضر،اسفند ۶۹. ولـی در پایان ایـن بخش بگویم که کتاب شعری درآمـد از آقای « محمد بیابانی »، تحت عنوان « حماسهٔ درخت‌گلبانـو »، بـه مناسبت «گرامیداشت هـزارهٔ شاهنامهٔ فـردوسی ». و در پایان سال ۶۹. ورود آقای بیابانی به‌صحنهٔ شعرجدید فارسی، بااین بازسازی امپرسیونیستی اسطوره ـ افسانهٔ حماسهٔ فردوسی، مبارك است.

سیمرغ :
گریان شده‌است
دجله و خفته است ببر پیر
در سایهٔ پری ز لادن و
پرچینی از خروس
زخمی عمیق مدید است
برگونهٔ شفق

سرب از گلوی ابر می‌چکد و
پرسه می‌زند با باد
در وادی سکوت
یکدست دام کرکس است
هوا
تا دور
با دانه‌های وسوسه‌انگیز اختران

یکشنبه ۱۲ اسفند ۶۹

مصاحبهٔ بحران

ـ آقای براهنی، در بررسی اخیرتان در مورد شعر دههٔ شصت به بحران رهبری شعر اشاره کردید. برای رفع این بحران چه اندیشیده‌اید؟

براهنی: رفع بحران رهبری از شعر، کار یك فرد تنها نیست. همانطور که در مقالهٔ «آدینه» نوشتم، بحران رهبری شعر، بخشی از بحران رهبری ادبیات است. من اعتقاد کامل دارم که در ادبیات ما، رمان شاخص‌تر شده است. تنها بخشی از این جابه‌جایی مربوط به‌خود ادبیات است. تحولات اجتماعی و تاریخی ما، بخش بنیادی‌تر مسئله را تشکیل می‌دهد. تاریخ، رمان را شاخص‌تر کرده‌است، نه یك‌فرد و یاافرادی در ادبیات. بخشهای‌جدیدی‌ازجامعه وارد حوزهٔ فعالهٔ تاریخ و اجتماع شده‌اند. در ادبیات، این بخشهای جدید، هویت و ابراز وجود فرهنگی می‌طلبند. اوج‌گیری رمان در دههٔ شصت به‌علت ورود این‌بخشها به حوزهٔ رمان است. این مسئله با زمینه‌سازی انقلاب،خود انقلاب،جنگ وبسیج مردم‌برای دفاع‌ازکشور و نفس جدید اجتماعی ـ تاریخی پیش‌آمده‌است. همین موضوع، شعر را دچاربحران رهبری

کرده‌است، یعنی شعر، ازنظر رهبری‌ادبی ـ که بطور سنتی دراختیارش بود ـ درحال عقب‌نشینی است. من شخصاً به‌دو صورت در برابر این بحران قرارگرفته‌ام: ۱ـ شعرهای منثور ـ نمونه‌اش شعر «اسماعیل»، و شعر « نامش را نمی‌گویم ممنوع است » که چاپ کرده‌ام، و دهها شعر دیگر که هنوز چاپ نکرده‌ام ـ مثل «کی آمریکا تاراج خواهد شد؟ » ۲ ـ شعرهای نیمه‌منظوم و نیمه‌منثور ، که بعضی از نمونه‌های آنها را در کتابهایم چاپ کرده‌ام، و بعضیها را هنوز چاپ نکرده‌ام ـ «یارخوش چیزی‌است» مشتمل بربرخی از این شعرهاست؛ ۳ـ شعرهایی دروزنهای مرکب بامصرعهای‌طولانی‌تر ازشکل‌قراردادی نیمایی این مصرع ـ نمونه‌هایش «دف» ، «وسوسهٔ سؤال»، «ماه» و و «نسیم و خاکستر» که چاپ کرده‌ام ، و ترکیباتی از اوزان مختلف که درآنها به‌کمپوزیسیون وزنها نظر داشته‌ام ـ نمونه‌اش «۵۵» که برای شما خوانده‌ام و تعداد زیادی ازشعرهای مجموعهٔ «خطاب به‌پروانه‌ها» که بزودی منتشرشان خواهم کرد. این‌تنوع شکلی، و تنوع مضمونی در خود من آن بحران را نشان می‌دهند. صورت دوم، از جهت ارائهٔ دیدگاههای‌جدید نقد و انتقاد ادبی‌است . درگذشته، من تئوری‌ادبی و انتقاد ادبی‌را تقریباً توأمان می‌نوشتم . هدف من نه‌تنها بررسی‌ادبیات، بلکه ارائهٔ راه به‌جوانان برای بررسی بیشتر ادبیات بود. زبان نقد ادبی من، هم‌نقد شعر و هم نقد رمان ، به‌اندازهٔ شعر نیما فراگیر شده است. ولی برای خود من، که مدام تئوری می‌خوانم و می‌نویسم، این فراگیری‌کافی‌نیست. تئوری، تفکررا بالا می‌برد. من یکسر با تعبد فکری مخالفم . برانگیختن مردم و کتابخوانها به‌داشتن اندیشه ،

به سر سپردن به فکر ، وظیفهٔ اصلی من است. فکر می‌کنم که ازنظر نقد ادبی ، از ۲۴ سالگی ، یعنی زمانی که دکتری ادبیات انگلیسی گرفتم ـ تا به‌امروز،شدیداً متحول شده‌ام، طوری‌که دکترا وتخصص من درمقایسه‌باتئوریهای‌فکری‌کنونی‌ام ، مثل کلاس آمادگی دربرابر فیزیك «کوانتوم» است . پیچیدگی کنونی خود من ، ناشی از تفکر است. ولی‌این پیچیدگی هم‌نمی‌تواندبحران رهبری را حل کند. یك نفر قادر به‌دفع و رفع چیزی نیست. تحول اجتماعی‌این بحران‌رهبری شکلهای هنری را بوجودآورده‌است، و تحول اجتماعی هم‌آن را حل خواهد کرد.

ـ باتوجه به شعرهای چاپ شده در مجلات ادبی که اکثرشان از چهره‌های مطرح دههٔ چهل‌می‌باشد، آیا شعرمعاصر جانشینان شایسته‌ای برای این عزیزان نیافته وآیا جوانان هنوزخودرا به‌ثبت نرسانده‌اند، یا اینکه دیپلماسی تیراژ دراین مورد نقش دارد ؟

براهنی : شعرهایی که از چهره‌های مطرح دههٔ چهل چاپ می‌شود، به‌این دلیل اهمیت پیدا نمی‌کند که ازچهره‌های مطرح چاپ می‌شود،بلکه به‌این‌دلیل‌مطرح‌می‌شود که هم‌ازنظر موضوعات انتخاب شده، هم‌ازنظرشکلها وشیوه‌های بکارگرفته‌شده، و هم‌ازنظرجهان‌بینی، حرف تازه‌ای برای گفتن دارد. شاعران مطرح دههٔ چهل، فرهنگ سنتی و فرهنگ جدید ایران ، فرهنگ غرب ، برخوردهای سیاسی و اجتماعی ایران و جهان را خوب می‌شناختند و علاوه برتسلط‌برزبان

فارسی ، به‌یك زبان خارجی هم تسلط داشتند و ازطریق این زبان خارجی، با تحولات ادبی و فرهنگی جهان مستقیماً در ارتباط بودند. در نسل جوان، کم نیستند کسانی که یك زبان خارجی‌را نسبتاً خوب بلدند، ولی نسل جوان، در طول‌سیزده سال گذشته، با فرهنگ جهان، بیشتر ازطریق‌ترجمه‌آشنا شده است تا از طریق تجربهٔ دست اول آن فرهنگ. به‌نظر من، این مسئله از دیدگاه مقایسه‌ای بسیار مهم است. ما ضمن اینکه یك فرهنگ قومی ملی داریم ، با یك فرهنگ جهانی هم سروکار داریم، هم دربخشهای اصیل فرهنگ خودمان، که درواقع جهانی‌هم‌هست،وهم‌درحضورسایر فرهنگهای‌بومی ملی که‌ازچارچوب بومی‌بیرون می‌آیند ودرکلیت‌انسان، و ارائهٔ‌آن‌کلیت، ویژگی جهانی پیدا می‌کنند. نسل جوان از این نظر کمبود دارد. در عین حال، در نسل جوان تعدادکسانی که بر ادبیات کهن فارسی تسلط خلاق داشته باشند، بسیار کم است. تسلط خلاق، برعکس تسلط مکانیستی و فنی، تسلطی درونی شده واورگانیك‌است. به‌این‌معنی که‌بااین‌تسلط،نویسنده یا شاعر، به‌سنت گذشته، به صورت خونی می‌نگرد، که از گذشته در رگهای‌امروز جاری می‌شود، ازفضا و هوای امروز استنشاق می‌کند؛ با حفظ نوعی هویت انقلابی و خلاق، به‌سوی رگهای آینده جریان پیدا می‌کند. تسلط شاملو و اخوان، تسلط اورگانیك بود. دو شاعر مهم دیگر، یعنی نیما و فروغ، برغم تازگی زبان هردو ــ نیما ازهمان زبان افسانه تا «تورا من چشم در راهم شباهنگام» ، و فروغ در اغلب شعرهای «تولدی دیگر» و همهٔ شعرهای «ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل فصل‌سرد»، درفضای تسلط اورگانیك برسنت‌گذشته نفس می‌کشیدند.

مثنویهای فروغ نشان می‌دهد که او «مثنوی معنوی» مولوی‌را درونی خودکرده بود. حرکت او در میان اوزان شعر فارسی، برغم فراروی برحق او از این اوزان، نشانهٔ تسلط خلاق او برشعر گذشته است.این تسلط ، باتسلط استاد دانشگاهی که صنعت «لف و نشر» می‌داند ، فرق می‌کند. این تسلط ، به‌این دلیل تسلط خلاق نامیده می‌شودکه گذشته را به خاطر ادامهٔ حیات هنری، فرهنگی و شعری جهان معاصر، می‌خواهد ، و ارتزاق آن از توشه‌ای است که برخورد دینامیك حال باگذشته می‌آفریند. این‌نکته را ما دروجود بسیاری‌ازشعرای سرشناس آن دوره به رأی‌العین می‌بینیم. شعر نادرپور، برغم محافظه‌کاری‌نسبی شکل‌آن، درهمسایگی با عظمت کلامی شعرگذشته سروده شده است. شعراو «ادبی‌ترین» شعر جدید ماست ، به‌این‌معنی که از ادبیات‌گذشته بیشترین استفاده را می‌کند ؛ درشکل و لحن زبان، و در عین‌حال در پاره‌ای موارد درخشان، جدید هم هست . و البته درموارد دیگر تسلط آن شکل و لحن آن زبان، آنقدر قوی است‌که شعر را خفه می‌کند، مثل موقعی که به ماشین هم با پدال گاز، بنزین رسانده شود و هم «ساسات» کاملاً باز باشد و ماشین خفه‌کند. ولی، درنسل جوان، کسی را نمی‌شناسیم که تسلط خلاق اخوان ، نادرپور، آتشی، رؤیایی، حقوقی، آزاد ، نیستانی و چندتن دیگر را برادبیات و فرهنگ وشعر گذشته داشته باشد. چگونه می‌توان شاعر فارسی بود ولی برخود شعر و زبان فارسی تسلط خلاق پیدا نکرد؟ درست است که صفحات اول شعر همهٔ مجلات مستقل فارسی ، به شعر شاعران تثبیت‌شدهٔ معاصر تخصیص‌داده می‌شود ــ و این‌روندی‌است که «کاظم سادات اشکوری»

در «آدینه» بوجودآورد و بعد از او در «آدینه» و سایر مجلات ادبی ازآن پیروی شد ـ ولی برخی از شاعرانی که شعرهاشان در صفحات دوم و سوم و چهارم این مجلات چاپ شده‌است، و من همیشه به‌آنها توجه داشته‌ام، فاقد حس اورگانیك نسبت به زبان و شعر کلاسیك و فرهنگ شعر جهان هستند. ولی نسل جوان، تجربهٔ خاصی دارد که بسیار مهم است ، و آن تجربهٔ عبور از سیزده سال‌گذشته در زمان شکل‌گیری ذهنی نسل جوان است. ممکن است نسل‌گذشته نسبت به‌سیزده سال گذشته ، دیدی قدیمی‌تر داشته باشد ـ گرچه در اغلب موارد ممکن است این‌گفته صادق نباشد ـ ولی نسل جوان ، تجربهٔ آمادگی‌برای‌انقلاب، شرکت در انقلاب، و بعدتجربهٔ زندان وجنگ و صلح و غیره را، قاعدتاً باید عمیق‌تر از نسل‌گذشته درك‌کرده باشد، به‌دلیل‌اینکه شکل‌گیری ذهنی او درطول‌پانزده سال‌گذشته ممکن‌است اتفاق افتاده باشد. این‌تجربه، تجربه‌ای است‌اصیل، ولی برای روشن شدن قضیه، باید ببینیم به‌این تجربه باید چه‌چیزهایی اضافه می‌شد تا ما در نسل جدید، یك شاملوی جوان، یك اخوان جوان، یك فروغ سی‌ساله می‌داشتیم ؟ تجربه‌ای از نوعی دیگر . نسل گذشته از پنجاه سال زندگی‌خود ، تجربه از حوزهٔ وسیع‌تری از تاریخ آموخته است. نادیده‌گرفتن این تجربه ، به‌معنای تکرار بخشی از تاریخ‌گذشته ازنظر تجربی خواهد بود. نسل گذشته، ازنظر سیاسی باتجربه‌های مختلف چپ و میانه سروکار پیداکرده بود. این نسل، راجع ، به‌چپ سنتی ـ یعنی‌توده‌ای استالینی ـ توهم داشت؛ در مورد ضدیت باآن هم توهم داشت. در مورد دین توهم داشت؛ در مورد ضدیت با دین هم توهم

داشت. درمورد مسائل‌اقتصادی و سیاسی و اجتماعی توهم‌های مختلف داشت. بیشتر موافقت‌ها و مخالفت‌ها برروی‌کاغذ بود. در مورد یك چیز توهم‌نداشت: مخالفت‌باسلطنت. تنها بایك شیوه باسلطنت مخالفت نمی‌کرد . هم احزاب مختلف چپ، و هم احزاب مختلف میانه و ایدئولوژی آنها ، ضدسلطنت بودند؛ بخش اساسی تفکر مذهبی هم مخالف سلطنت بود . سقوط سلطنت در نتیجهٔ شرکت اکثریت قریب باتفاق مخالفان سلطنت در انقلاب حاصل شد . تثبیت حکومت به‌صورت جمهوری اسلامی، بربخش عظیم توهمات‌گروههای سیاسی خط بطلان‌کشید. نسلی باآن توهمات زیسته‌بود. بخشی‌ازآن توهمات مایهٔ اصلی واقع‌بینی اورا تشکیل داده بود ، و بعد وارد انقلاب شده بود، شکل‌گیری‌های جدید، بنیادهای تازه و ارگان‌های اسلامی را از انقلاب تا زندان تجربه‌کرده‌بود، و با این تجربهٔ‌گرانقدر و تلخ و شیرین تاریخی خودرا به‌بعد از پنجاه سالگی به اواخر دههٔ شصت رسانده بود. این تجربه وسعت و عمق تاریخی دارد، و ادبیات‌آن هم وسعت و عمق خاصی . نسل مسن‌تر، حاصل جمع تجربهٔ گذشته و حال بود، و نسل جوان محصول تجربهٔ انقلاب. در مجموع تجربهٔ نسل گذشته باید ـ در تکنیك‌های هنری و شعری ـ به عنوان بخشی از تاریخ فرهنگ معاصر، درونی تجربهٔ نسل‌جوان می‌شد. چنین‌کاری در رمان داشت اتفاق می‌افتاد، ولی در شعر حالت دیگری پیداکرده بود. در حوزهٔ رمان «اهل‌غرق» ادامهٔ «عزاداران بیل»، و «اهل هوا» و «ترس و لرز» ، و «سمفونی مردگان»، ادامهٔ «سفرشب» بهمن شعله‌ور، ترجمهٔ او از « خشم و هیاهو»ی « فالکنر » ، «روزگار دوزخی آقای

ایاز» براهنی «سنگ‌صبور» چوبك، «شازده‌احتجاب» گلشیری وبخشی از«رازهای سرزمین‌من» براهنی،بویژه بخش «ماهنی‌بود». «اهل‌غرق» موقعی خراب می‌شد که ساعدی عقب می‌نشست «واحمد محمود» در آخر رمان جا باز می‌کرد. سمفونی مردگان نیز مشکلات دیگری‌دارد که جای بحث آنها اینجا نیست . و در زمان خود به آنها خواهیم پرداخت. ولی بطورکلی می‌توان در رمان، صحبت ازنسل جوان‌تری از رمان‌نویسها که‌کارجدی می‌کنند، کرد. درونی کردن‌تجربه‌های رمان‌نویسهای مسن‌تر ، گرچه خام صورت گرفته، ولی به‌هرطریق صورت گرفته است. ولی در زمینهٔ شعر، هنوز بهترین شعرها راکسانی‌گفته‌اند که فرهنگ شعر جدید ایران و جهان و فرهنگ ادبیات کلاسیك‌ایران راخوب می‌شناختندو یاخوب می‌شناسند. اگراین خصیصه‌ها درحضور شاعر مستعدی پیدا نمی‌شد، شعرخوب، فقط جنبهٔ تصادفی‌پیدامی‌کرد. آدم‌مستعدفراوان داریم،ولی کسانی که‌ثمرهٔ‌کارشان بهتر ازتجلیات‌ذهنی فعالان ثبت‌شدگان باشد ، بسیار کم داریم . شعرهایی که بسیاری از شاعران جوان چاپ می‌کنند، طوری شبیه‌هم‌است که انگار همه رایك نفرگفته است . درحالیکه شعر شاملو با شعر اخوان، حتی در سالهای ۳۳ و۳۴ هم، اشتباه نمی‌شد. شعر فرخزاد ازسال ۴۰ تا ۴۶ با شعر هر شاعر دیگری متفاوت بود. شعرآتشی و رؤیایی باهم اشتباه نمی‌شد . ولی می‌توان دهها شعر از جوانان را کنارهم‌گذاشت و نشان داد که باهم‌فرقی‌ندارند.شعر احمدرضا احمدی‌هم بااین‌شعرهای منثور اشتباه نمی‌شود. درشعر نسل‌جوان، جهان‌بینی شعر دچار بحران است. به‌نظر من اگر چهره‌های مطرح از نظرشعری در مطبوعات تیراژ می‌آورند،

علتش سابقه و نسبتی است که برای تفاهم شعری باخواننده بوجود آورده‌اند. اگراین‌شعر تیراژ نیاورد، مطبوعات دنبالش‌نخواهند رفت. اگر شعری از جوانان تیراژ بیاورد ، مطبوعات به دنبال اوهم خواهند رفت. بعضی‌از جوانها دنبال مطبوعات حاشیه‌ای می‌دوند و به‌پروپای نسل تثبت‌شده‌تر می‌پیچند تا سری تو سرها درآورند و برخی از آنها که ـ دیگر سوراخ دعا را گم کرده‌اند ـ که به بوی کباب به خانهٔ شعرای‌تثبیت شده می‌روند وآنها هم با اردنگی بیرونشان می‌کنند، و به‌هر مجله‌ای که می‌چپند، تیراژ مجله را می‌رسانند به صفر سوءظن و تعطیل و ایجاد بدگمانی بین نویسندگان و شاعران و ناقدان معاصر . نقد ادبی به جوانها می‌پردازد، باید هم بپردازد ، ولی جوانان باید این قبیل مأموران تحریك را از محیط زندگی خود طرد کنند . تخریب در امور جوانها، به‌منظور جلوگیری‌از ارتباط مستقیم‌بین نسل من و نسل جوان است . نسل من باید تجربه‌اش را مستقیماً با نسل جوان در میان بگذارد و از نسل جوان و جوانی او انرژی بگیرد .

ـ سهم رهبری ادبی از طرف مجلات به عنوان عامل خط‌دهنده به‌شعرا و نویسندگان تا چه‌حد بوده و آیا در اغتشاش رهبری شعری مجلات محدود ادبی نقشی داشته‌اند؟

براهنی : مجلات ادبی و فرهنگی کشور ـ آنهایی که مستقل از حوزهٔ‌نفوذ ادبیات مربوط به‌دیدگاه‌ادبیات‌رسمی و روزنامه‌ها ومجلات دولتی ، چاپ می‌شوند، جدا از تلاشهای ادبی وفرهنگی نویسندگان

مستقل شکل نگرفته‌اند. روزنامه‌ها و مجلات دولتی، شاعران، و نویسندگان خاص خود را داشته‌اند. گرچه برخی از این مجلات و روزنامه‌ها گاهی نیما و هدایت و یکی دوتن از شاعران و نویسندگان معاصر را می‌پذیرند، ولی تکنیک‌های هنری و ادبی بندرت در اختیار آنهاست. غزل و قصیده و مثنوی آنها تقلید از شکلهای گذشته است. چیزی که واقعاً راجع به آنها حقیقت دارد. این است که آنها، بی‌آنکه واهمه‌ای از آیندهٔ هنری و ادبی خود داشته باشند، نوشتهٔ خودرا در اختیار آرمانهای حکومت قرار داده‌اند. در واقع این شاعران و نویسندگان، ادبیات حزبی می‌نویسند. و منتقدان خودرا هم دارند. ولی آنهایی که استقلالی برای خود در نظر گرفته‌اند، بیشتر منعکس کنندهٔ شکلها و و محتواهای ادبی و هنری نویسندگان و شاعران مستقل هستند. درست است که کسانی که در مقاطع کلیدی قرار می‌گیرند، سلیقه‌های خاص خودرا اعمال می‌کنند، و اگر به‌گروه و حلقهٔ ادبی خاصی تعلق داشته باشند، افراد آن گروه و حلقه را برخ می‌کشند، ولی بازهم مجلات نیستند که خط می‌دهند. برغم کوشش عده‌ای در مجلهٔ دنیای سخن سه سال پیش برای جا انداختن چیزی به‌نام موج سوم، و یا کوششهای مجلهٔ «گردون» برای جا انداختن نسل سوم، واقعیت این است که راهی که شعر و رمان فارسی رفته، غیر از راههایی است که موج سوم و نسل سوم پیش‌پای جوانها گذاشته‌اند. به‌همین دلیل مجلات اگر خط هم داده باشند، آدمهای جدی این خطها را نادیده گرفته‌اند. شعر باید در ارتباط با تجربهٔ درونی انسان با عصر خود، با فرهنگ گذشته و حال و فرهنگ جهان، بوجود آید. کسی که صمیمانه به‌این تجربهٔ

درونی می‌اندیشد، بسادگی درداخل چارچوبهای پیشنهادی نمی‌گنجد. مجلات بخش بسیار ناچیزی از یك عصر را تشکیل می‌دهند. به‌همین دلیل، نسل جوان به جای آنکه به‌فکر خط گرفتن باشد باید پیام‌آور تجربهٔ درون‌خود باجهان معاصر باشد. خط واقعی در آن تجربه وجهان‌بینی منبعث از آن تجربه نهفته‌است. خود جهان‌بینی نه‌چیز خلق‌الساعه‌ای است و نه چیزی یکسر سنتی. تجربه کردن با مجموعهٔ اجتماع و تاریخ و فرهنگ است که سبب پیدایش جهان‌بینی می‌شود. آن جهان‌بینی، جهان بینی یك فرد منحصر به‌فرد نیست؛ جهان بینی یك‌عصر است، عصری که در آن هرآدم منحصر به‌فرد هم، به عنوان بخشی از آن به‌حساب می‌آید. به‌همین دلیل است که بیوگرافی نویسنده یا شاعر در ارتباط بازندگینامهٔ یك عصر نوشته می‌شود. اگر به‌جهان‌بینی توجه شود، به‌تئوری هم توجه شده است؛ به عمل ناخودآگاه به‌آن جهان‌بینی‌هم توجه شده‌است؛ به ساختارهای ارائه‌شده، و یا قابل‌ارائه هم توجه شده است. درگذشته، دو جهان بینی، جهان‌بینی تعهد شاعر در برابر عصر خویش، و تعهد شاعر باتجدد و نوآوری، اساس تفکر نویسندگان و شاعران مهم را تشکیل می‌داد. حالا باید نسل جوان روشن کند در ارتباط باکدام جهان‌بینی به‌خود نگاه می‌کند.

— در مورد شعرهایی که امروزه تحت عنوان موج سوم و امواج مشابه منتشر می‌شود، این سؤال برای خواننده پیش می‌آید که اصلاً این تقسیم‌بندی و نامگذاری از کجا ناشی شده و آیا موج سوم حقیقت‌دارد یا یك بازی انحرافی است؟

براهنی : موج سوم وجود ندارد. آنچه به‌نام شعر موج سوم

چاپ شد، از جاها، ونامها وکتابها و شاعرهای مختلف برداشته شده بود. علاوه براین آنچه به‌نام موج سوم معرفی شده ، بمراتب بهترش در جزوه‌های شعر اسماعیل نوری علاء در اواسط دههٔ چهل تا پنجاه، معرفی شده بود. بخشی از چیزی که «موج نو» خوانده می‌شد در شعر معاصر ادغام شد، بخشهای دیگر آن دفن شد. هر دو صورتش تنها بادید «آناکرونیستی» قابل‌شناسایی است. با رد کردن حرکتهای جدی شعر گذشته و معاصر ، در حرف و در عمل، و تحویل دادن بدترین نمونه‌های یك شیوه ، در واقع یکی از دهها شیوهٔ دههٔ چهل، نمی‌توان شاعر شد. وضع‌هنرمند مستعد، جدا ازاین تعمدهاست. بیان اضطرابها ، دردها و غمها و شادیهای هستی امروز انسان ، نیازمند رویارویی فرد هنرمند بااین عناصر هستی است. هنرمند مستعد از این طریق استعدادش را پرورش می‌دهد. پرورش دادن استعداد ، انضباط، مراقبه، مراقبت و دقت در ارکان هستی‌انسان و هستی شعر را می‌طلبد. خواندن شعر معاصر لازم است، ولی‌کافی نیست. خواندن شعرفارسی لازم‌است ولی‌کافی‌نیست. شاعر باید راز و رمزجهان هستی را بشناسد. این‌رازو رمز در زندگی درونی‌او و در ارتباط‌این زندگی‌با زندگیهای آدمهای دیگر نهفته است. زندگی‌کردن بامردم، شرکت در عواطف، احساسات، حسها، غمها و شادیهای‌آنها، بخشی‌ازآن رازو رمز است . خواندن شعر و رمان، دیدن فیلم، دیدن‌نقاشی، شنیدن موسیقی، فروتن شدن در برابر عظمت‌کاری‌که دیگران کرده‌اند، اصل فروتنی دربرابر جهان هستی، درك حسی معنای هستی ، زیربنای زیستن هنرمندانه را تشکیل می‌دهند. هنرمند ازطریق روابط عمومی‌نمی‌تواند تکیه برجای

بزرگان هنری‌بزند. باید دیپلماتیك بودن راکناربگذارد.اگرمی‌خواهد استقلال داشته باشد، نباید حلقه‌ای و حزبی عمل‌کند. هنر واقعی از حشرونشر انسانی هنرمند بامردم جامعهٔ خویش ، بامسائل جهان هستی و جهان بطورکلی، و از حشروتشر دائم باهنرمندان واقعی‌کشور خود وجهان ، از طریق حلول در جهان‌بینی آنها حاصل می‌شود . نادیده گرفتن ابزار و مکانیسمهایی که حاصل کوششهای هنرمندان جهان در طول قرنها بوده ، حتی بهترین نویسنده‌ها ، شعرا و هنرمندان را به آدمهای درجه سه و چهار تبدیل می‌کند و کوشش اصلی همهٔ ما باید مبتنی بر یادگیری بهترین‌درسهای‌هنرمندان، شعرا، فلاسفه ونویسندگان بزرگ‌گذشته‌وامروز باشد تا ما بتوانیم فرزندان‌لایق عصر خود،تاریخ بشری وخلاقیت انسان درطول اعصار باشیم. ما نمی‌توانیم بااعلام‌این نکته که می‌خواهیم صاحب موج ادبی یا شعری بشویم،آن موج ادبی یا شعری را بوجود آوریم. ما نمی‌توانیم با استفاده از دو تا شعر « هایکو » مانند، چهار تا تصویر از یك شاعر ایتالیایی و اسپانیولی و آمریکای‌لاتین،ادعا کنیم که درکشور ما نیزموج سومی‌خلق شده‌است. وقتی‌که مدعی موج سوم، شعرهای شاعر ساده‌ای مثل منوچهرنیستانی را چاپ می‌کند،می‌بینیم که شعراورا غلط‌چاپ‌می‌کند،وغلطها،غلطهای چاپی نیست؛ غلطهای قرائت شعر فارسی‌است. وقتی‌که همو تحقیقات راجع به‌همان شاعررا درمقدمهٔ‌کتابش چاپ می‌کند، می‌بینیم صاحب روش‌تحقیق نیست، سوابق‌کارآن شاعر را نمی‌شناسد، حرفهایی راکه او راجع به‌خودش زده، یا دیگران راجع‌به‌او زده‌اند، در زمرهٔ‌تحقیق به‌حساب نمی‌آورد. وقتی‌که‌همو راجع به‌شعر اجتماعی‌حرف می‌زند،

می‌بینیم که اجتماعی‌ترین شعرها را کنار می‌گذارد، و یا بی‌ارزش تلقی می‌کند؛ و به دنبال سلیقهٔ احزاب و گروههای اوایل انقلاب، تنها شعرهای بظاهر اجتماعی را شعر می‌شناسد. این قبیل امور ساده است، ولی درك درون آثار، درك سیر درونی و ساختاری و دیالکتیکی آثار، بسیار دشوار است و لازمهٔ انجام چنین کاری، درك فلسفهٔ ادبیات، خود فلسفه، درك سیر تاریخی هنر، درك اعماق انسان هنرمند و درك رشد یك اثر در اعماق اوست. ووقتی که من از بحران رهبری شعری صحبت می‌کنم، برای روشن کردن این قبیل نکته‌های اساسی است، به دلیل اینکه افرادی از نسل جوان، گول این قبیل آدمها را می‌خورند، و به‌جای آنکه مدام در حال خواندن و نوشتن وتجربه کردن باشند، شعرهای بی‌ارزش دوخطی، سه خطی صادرمی کنند. در حالیکه شعر نتیجهٔ عرقریزان عمیق و دائمی روح و روان هنرمند است، و نسل جوان باید تعهد کند که درد این عرقریزان عمیق را تحمل کند تا درخور نام شاعر و هنرمند باشد.

(۵)ـ باتوجه به‌اینکه شعر معاصر با گذر از دوران پرتب وتاب اوایل انقلاب و جنگ تحمیلی خود را به‌دههٔ هفتاد رسانیده است، آیندهٔ شعر معاصر را در دههٔ آینده چگونه می‌بینید و اصولاً شعر معاصر ازلحاظ محتوا و موضوع به‌کدام سو خواهد رفت؟

براهنی: اهمیت و مهابت حوادث بزرگی که در تاریخ اتفاق می‌افتد باید در ذهن و روان رسوب کند. اگر حادثه‌ای اتفاق بیفتد و ما بلافاصله راجع به‌آن شعر بگوییم، حتی جدا از حب و بغض‌ها و

تمایلات اجتماعی و سیاسی هم‌آن شعر را بگوییم، بازهم رنگی از ژورنالیسم در آن باقی خواهد ماند، و اثر، حالت سرمقالهٔ منظوم و یا شعار عاطفی را خواهد داشت. انقلاب و جنگ برهمهٔ ما اثر داشته است. شعر و رمان و نمایشنامه و فیلم، از این پدیده‌ها عمیقاً متأثر بوده است. بعضی آثار خوب راجع به‌این حوادث در اختیار داریم. حضور بحران رهبری شعری هرگز به معنای‌آن نیست که شعر خوب گفته نشده است. تاریخ ما ازسیزده سال به‌این‌ور، و جامعه و فرهنگ ما نیز به تبع آن تاریخ، دارای فضای دیگری شده است. این فضا، دیگرفضای بیست سال پیش نیست. این فضا ریتم‌های جدیدی‌پیشنهاد کرده است. این فضا در ذهنهای تیز، زودتر، و در ذهنهای کمتر تیز، کندتر اثر می‌کند. شعر ما در حوزهٔ شعر موزون کلاسیك، موزون نیمایی، موزون نیمایی پیشرفته ـ مثل استفاده از مصرعهای طولانی‌تر از معمول در وزنهای مرکب، استفاده از ترکیب چند وزن، استفاده از وزنهای مرکب و ساده باهم، استفاده از وزن و بی‌وزنی، استفاده‌از بی‌وزنی‌آهنگین، استفاده از بی‌وزنی‌کامل، به‌حوزه‌های جدیدی از فعالیت دست یافته است. در عین‌حال، انقلاب و جنگ و بقیهٔ مضامین بزرگ و کوچك، و فضای حاصله از مجموع حوادث تاریخی و اجتماعی و فرهنگی، و تصورها و جهان‌بینی‌های مربوط به هویت ما در بعد از انقلاب، در شعر دههٔ شصت منعکس شد وتردیدی نیست که در آینده نیز همین مضامین در شعر دههٔ هفتاد انعکاس خواهد یافت. اولین شعرهای مربوط به‌جنگ ایران و عراق را شاعران جدی کشور گفتند و در شمارهٔ مخصوص جنگ «نامهٔ‌کانون نویسندگان»

چاپ کردند. این روند در سالهای بعد ادامه یافت. جهان‌بینی عبارت است ازچکیده و عصارهٔ فضای روانشناختی یك عصر، بصورتی که در ذهن بهترین و برجسته‌ترین نمایندگان شعر و هنر جامعه انعکاس پیدا می‌کند. ما ناموزونی عمیق خود را با بسیاری از وقایع روز و جهان نشان دادیم . چند تن از شاعران ما قالب عوض کردند ــ مفتون امینی و منوچهر آتشی ــ چند تن قالب را عوض کردند ــ غزل اجتماعی سیمین بهبهانی ــ چندتن‌حوزهٔ شعر بی‌وزن را وسعت دادند تا مضامین جدید را دربر بگیرد ــ احمدرضا احمدی و شمس لنگرودی و فرشتهٔ ساری و ژیلا مساعد ــ چندتن درمحافل خصوصی شعرهای با ارزشی ارائه دادند، ولی شعرشان رویهم چاپ نشده ماند ــ منوچهر نیکو ، مرسدهٔ لسانی ، ناهید تقی‌بگلو ، شیوا ارسطویی و شیدهٔ تامی ــ چند تن‌از آنان به حافظهٔ مشترك طبیعی و یا تاریخی ــ فرهنگی ایران پرداختند ــ اولی اشکوری ، دومی مجابی ــ چند تن فضای اجتماع و تاریخ معاصررا در ارتباط با مضامین گذشته، از دیدگاه سمبولیك و اساطیری‌خلق کردند ــ سپانلو ومحمدمختاری ــ و نیز به‌منظومه‌سرایی روی آوردند ؛ چند تن حوزهٔ فعالهٔ شعری خود را با حفظ شیوه‌های خاص خودگسترش دادند ــ یداله رؤیائی، نادرنادرپور، اسماعیل‌خوئی، منصور اوجی ، علی باباچاهی ــ و چندتن حرف خود را در شعر ، درمقابل حرف‌تاریخ‌قرار دادند ــ نمونهٔ بارزش‌احمد شاملو ــ. نیازی به‌بیان وضع همهٔ شاعران معاصر نیست. ولی نقد ادبی آینده باید هم به شعر بیژن کلکی بپردازد که خست‌بخرج می‌دهد و شعرهایش را مجموعه نمی‌کند و به چاپ نمی‌سپارد، و هم باید به‌عمران صلاحی

بپردازد که گاهی شعرهای سهل و ممتنع می‌گوید و یکی ازاجتماعی‌ترین شاعران ماست. نقد شعر درآینده باید به‌موضوعی به‌نام «پیش‌ــ شعر» جدی‌تر بپردازد. در گذشته در یادداشتهای خصوصی به‌پیش‌ــ شعرهای بعضی از شاعران، مثل جورکش در شیراز و خاطرهٔ‌حجازی در تهران، پرداخته‌ام، بی‌آنکه چاپشان کرده باشم. بطور کلی، تنها در حضور این شاعران نیست که من حضور پیش‌ــ شعر را می‌بینم. به نظر، من وقتی که ابزارهای شکلی در شعر به حداقل می‌رسند ، و یا ابزارهای ساختاری عقب‌نشینی می‌کنند و یك جزء به‌اجزای دیگر و همهٔ اجزا به‌سوی‌یك کل‌متشکل حرکت‌نمی‌کنند، سروکار ما با پیش‌ــ شعر است. نمونهٔ بارز این گونه شعر، شعرهای شمس لنگرودی است ، حتی وقتی‌که شعر به‌چند صفحه بالغ می‌شود. در این شعرها، حرف تصویر، باکمی فلسفه، کمی اجتماع گرایی ، حرف نهایی‌است. در حالیکه شعر احتیاج به اورگانیسمی قوی‌تر دارد تاجزئیت هریك از اجزایش به‌سوی کلیت ساختاری سیر کند. در شعر نصیری‌پور، شعر ازیك تصویر ساخته می‌شود، ولی‌همین یك تصویری‌بودن ممکن‌است شعر او را پیش‌مرگ شعر آینده بکند. اجتماع و تاریخ عمداً از این نوع شعر بیرون انداخته شده‌اند، و شعر از شکل‌هایکو، فقط به‌فضای آن اکتفا می‌کند و ساختار ریتمیك هایکو را نادیده می‌گیرد، و جزء راکل می‌پندارد. و شعر، گرم نمی‌شود. در شعر شاپور بنیاد، نفوذ تصویر، حرکت عواطف، عبور از بی‌وزنی به‌سوی نوعی ریتم درونی، شعر را از حالت پیش‌ــشعر نجات می‌دهد. هرجاکه معماری شعر، هندسهٔ شعر ، ساختار شعر ، به حداقل برسد ، ما به‌پیش‌ــشعر

می‌رسیم، یعنی شعری که مثل شعر خوانده می‌شود، ولی باشعرواقعی فقط مشتبه می‌شود. اگرقرار باشد که شعردرحضورشاعران پیش-شعر، یعنی پیش-شاعران، عینیت کامل پیدا کند لازم است به‌دوتکنیك توجه شود: یکی‌تکنیك‌تکرار، و دیگری تکنیك‌دایره. برای‌آنکه پیش - شعر بصورت شعر درآید، لازم است شاعر بخشی از جزء قبلی‌را دروجود اجزای بعدی مکرر کند. دریك قطعه موسیقی جدی‌این اتفاق می‌افتد. در هنر، اجزای مستقل، اجزای مکررند. این حرکت، حرکت جدی آفریدن‌معماری‌وموسیقی‌شعراست. از این حرکت ارتباط اجزا بوجود می‌آید. به محض اینکه شما این ارتباط ناشی از تکرار باحفظ‌هویت اجزای مکرر را ایجادکردید، وارد فضای فرم شده‌اید، و فرم‌دایره‌ای است‌مرکب‌ازتکرارهای‌پایان‌ناپذیرحلقوی، طوری که وقتی‌به‌پایان‌شعر رسیدید،دوباره قدمهای مکرر اجزا، دایره‌وار، در سماع‌فرم به‌حرکت خود ادامه می‌دهند. پس‌توجه به‌تکنیك‌تکرار و تکنیك دایره، می‌تواند نجات بخش پیش-شعرهای امروز ما باشد، وگـر نه شاعران آینـده با محتوای این پیش-شعرها، شعرهای واقعی‌آینده را خواهند آفرید. اشتباه نشود: تکرار ممکن است گاهـی همـان تکرار وزن بـاشد، ولی منحصر به‌آن نیست. درقصیدهٔ بهار، ریتم افاعیلی درهربیت‌تکرار می‌شود. ولی‌شعر باز هم‌شعر نیست. ابزار تکرار وسیع‌ترازاین‌است. گاهی سطری در وسطها تکرار می‌شود، گاهی آن سطر باتغییراتی در سطرهای دیگرتکرارمی‌شود، گاهی یك تصویرمکررمی‌شود، طوری که دریك شعر، انگار ما مدام چیزهایی را فراموش‌می‌کنیم و به‌یادمی‌آریم وبعد دوباره فراموش می‌کنیم وبعد دوباره به‌یاد می‌آریم. هرفراموش

کردنی،هم تکرارفراموشی قبلی‌است، وهم‌فراموش کردن چیزهایی که بعداز چیز فراموش‌شده، ظهورکرده‌اند، و به‌یادآوردن نیز، هم‌تکرار به‌یادآوردن قبلی‌است و هم به‌یادآوردن چیزهایی که درفاصلهٔ تکرارها آفریده شده‌اند. دایره از مجموع این عناصر بوجود می‌آید. به‌همین دلیل در فـرم، چیزی شبیه سماع دسته جمعی وجـود دارد، چیزی کهکشانی و منظومه‌ای وجود دارد. چرخش به دور خود، چـرخش به‌دور دیگری، که به‌دور تو می‌چرخد.

(۶) – می‌دانیم که بسیاری‌ازشعرای خوب ما که به شعرای بی‌کتاب‌معروفند در دههٔ شصت و قبل از آن به عللی موفق به چاپ مجموعه شعر نشدند و فقط گاهگداری به‌چاپ چند شعر در مطبوعات بسنده‌کردند. آیا در بررسی‌اخیرتان در مورد شعر دههٔ شصت، شعرهای این‌گروه مورد توجه شما قرارگرفته بود یانه ؟

– در حدود صد وپنجاه مجموعهٔ شعر چاپ شده وچاپ نشده در اختیار داشتم؛ دوست داشتم راجع به بسیاری ازآنها حرف بزنم. مجله‌گنجایش همهٔ حرفها را ندارد. ازاطراف و اکناف کشوربرای من شعر می‌فرستند. گاهی مجموعهٔ اشعار چاپ نشده هم، بین‌این شعرهای ارسالی هست. درجلسات چهارشنبه شب که‌ازشش‌سال پیش‌تا سه سال پیش تشکیل شد، راجع به‌دهها شعر ازشاعران معاصر -- که اکثرآنها جوان‌بودند--حرف زده‌ام. بسیاری‌ازشعرها چاپ‌نشده‌است. این‌شعرها، حرفهای من و حـرفهای دیگران، که راجع به‌شعرها حرف زده‌ایـم،

برروی نوار ضبط‌شده، و بخشی ازاین نوارهادراختیارعلی دهباشی است که درآن زمان ازجلسات چهارشنبه شب‌ها نوارمی‌گرفت. درآن زمان بحث‌این‌بود که شعرها وحرفهای‌جمع راجع به‌شعر چاپ خواهد شد. حرفهای من راجع به کارهای شمس لنگرودی، عباس عارف، حسن فدایی، مرسدهٔ لسانی، منوچهر نیکو، ناهید تقی بگلو و چند شاعر دیگرجوانتر ازنسل‌خود ما، درآن نوارها ضبط شده‌است. علاوه‌براین شاعران شناخته شده‌تری مثل منوچهر شیبانی، محمدعلی سپانلو، علی باباچاهی،محمدمختاری وعمران‌صلاحی درآن جلسات شعرخوانده‌اند و شعرشان توسط حاضران درجلسه، نقد وبررسی شده است. حرفهای من راجع به «خانم زمان» سپانلو، شعرهای جدید باباچاهی و محمد مختاری درمیان‌آن جمع ومیان‌آن حرفهاست. جلسه‌ای هم درآن شبها برای بزرگداشت روانشاد اخوان تشکیل دادیم، پیش‌از مرگ‌او، در حضور خود او، که بخشی ازحرفها را من زدم، بخشی از حرفها را دیگران‌که، من می‌دانم تنها بزرگداشت‌اخوان، در بعداز انقلاب، در زمان حیات او در ایران‌بوده است. امیدوارم نوارها در اختیار دوستان شاعر و ناقد قرار بگیرد تا بعداز ویرایش، چاپ شود. در کلاسهای خودم که قبلاً روزهای یکشنبه و چهارشنبه تشکیل می‌شد و حالا روزهای یکشنبه تشکیل می‌شود، رمان نوی ایران و جهان و شعر جدید ایران، و شعر شاعران خود کلاس، بررسی شده است. بخش اعظم‌آن جلسات ضبط شده است. وحتی از ضبط‌شده‌ها، بخش اعظم آن‌پیاده شده است. وما دنبال ناشری جدی می‌گردیم تا سه‌هزار صفحه مطلب را چاپ کند. این‌مطلب، کمبودی راکه شما به‌آن‌اشاره می‌کنید،

جبران خواهد کرد.

(۷) ـ آقای براهنی، ویژگیهای یك شعر خوب، آن هم درآغازدههٔ هفتاد به نظر شما چه می‌باشد ؟

ـ ممکن است در پاره‌ای موارد معیارهای شعر این وروآن ور شده باشد. ولی روی‌هم، معیارهای پیشنهادی دههٔ چهل، که دگرگونی جدی درشناخت شعر بوجود آورد، هم‌اکنون نیز در مورد شعرصادق است. انتخاب نیما، شاملو، اخوان، فروغ، و نادر نادرپور، به‌عنوان برجسته‌ترین شاعران آن دوره، و تمرکز روی آثار آتشی، رؤیائی و چندتن دیگر، توجه خوانندگان شعر درآن دوره ودورهٔ بعدی به‌این شعرا و یکی دوتن دیگر، نشانهٔ‌آن بود که ویژگیهای شعر خوب پیدا شده، و با در نظرگرفتن این معیارها می‌توان حتی شعرکهن فارسی را هم بررسی کرد. در مورد پیداکردن این معیارها طبیعی است که ما با درنظرگرفتن‌مختصات اصلی شعرکهن وشعرجدیدفارسی این معیارها را پیدا کردیم. حرکت زمان، هنوز این معیارها را دگرگون نکرده است.

(۸) آیا دوران شعر نیمایی با اوزان متداولش سپری شده است ؟

ـ نه، سپری نشده است. اوزان متداول شعر نیمایی، مثل‌اوزان عروض کلاسیك فارسی مبتنی برساختار هجایی زبان فارسی است. ساختارهجایی زبان فارسی قابل‌استخراج و قابل‌تدریس و تعلیم است.

شعر، جدا از این ساختار هجایی و ترکیبات هجاها ، می‌شود نـه‌تنها بی‌وزن، بلکه بدون هرگونه ریتم. اوزان نیمایی جدا از این ساختار هجایی آفریده نشده‌اند. این ساختار هجایی یك مسئلهٔ زبـانشناختی است ، ولـی ساختار یـك شعر بـه دنبـال ساختار زبـانشناختی ، هم در ادامهٔ آن بوجود می‌آید و هم مستقلاً . یعنی شعر باید به‌همان اندازهٔ ساختار زبان، ساختاری مستقل داشته باشد. در اثر ادبی، کلمه به‌عنوان نشانه تبدیل به‌نشانه بـه‌عنوان سمبول می‌شود. ساختارنمادین جای ساختار نشانه‌ای را می‌گیرد ، و معانـی نـه‌براساس کلمات به ـ عنوان نشانه‌های معانی، بلکه به‌عنوان نمادها و سمبولهای معانی، بکار گرفته‌می‌شوند. به همین‌دلیل، بندرت معنای کلمه به‌عنوان نشانه، همان معنای کلمه به‌عنوان سمبول‌است. از این نظر چیزی بوجود می‌آید که به آن «فرازبان» یا«متالانگاژ» می‌گویند. اساس «متالانگاژ» ـ که‌زبانی است فراسوی زبان معمول کلمات به‌عنوان نشانه‌های معانی ، ولـی به‌هر طریق نوعی زبان است ـ برجانشین‌سازی و مشابهت است ، که‌بیشترزبان استعاره است، دربرابرقرابت ومجاورت وهمنشین‌سازی کـه بیشتر زبان مجاز مرسل است . کسانی‌که به قول « یاکوبسون » دچار زبان‌پریشی می‌شوند ، از داشتن «متالانگاژ» یـا قدرت استعاره ـ سازی و قدرت تشبیه‌سازی محـروم می‌شوند ، و زبـان را جـز به‌عنوان نشانهٔ یك معنی نمی‌بینند، به همین دلیل، وقتی‌کـه جامعه، و ناقدان روزنامه‌ها می‌گویند فلان شاعرو یا نویسنده به‌چه مناسبت فلان کلمه را بکار برده ـ چرا که آن کلمه فلان معنی را می‌دهد ـ عملاً نشان می‌دهند که دچارزبان‌پریشی‌هستند. روان‌پریشی‌استالینی در دوران

حاکمیت استالین و استالینیست‌ها برشوروی، ایجاد نوعی زبان‌پریشی کرده بود. این‌حرف‌ناقدان استالینیست که‌شاعرباید‌ازبکاربردن استعاره‌های زیـاد اجتناب کندوبه‌زبان معانی اضافی تحمیل نکند، از روان‌ـ پریشی و زبان‌پریشی جمعی این ناقدان سرچشمه می‌گرفت . دیدگاه مأموران‌سانسور،دیدگاهی‌است که در آن‌از«متالانگاژ»خواسته می‌شود، یا به‌عنوان «لانگاژ» عمل کند یاگورش راگم کند.

(۹) ـ باتوجه به شعرهای بی‌وزن و پیچیده شدن شعرمعاصر، آیا امکان‌دارد شعرمعاصرمان به‌سرنوشت سبك هندی‌دچار شده و به‌یك «بازگشت‌ادبی» به اوزان نیمایی تن بدهد؟

ـ اولاً شعر معاصر در همه‌جا پیچیده نیست. در شعر بی‌وزن، سه نوع شعر داریم: در نوع اول شاعر باشناخت جدی شعر کلاسیك و شعر نیمایی، برگزیده است که شعری بگوید غیر از شعر کلاسیك وشعرنیمایی: شاملو، مفتون امینی، و اخیراً منوچهر آتشی. من خود ازابتدای حیات‌شاعری‌ام، مقداری شعربی‌وزن‌داشته‌ام. در«آهوان‌باغ» تقریباً بیست شعر، و بعد برخیها را چاپ نکردم تا اینکه در «ظل الله» رسیدم به سه نوع شعر : موزون نیمایی، بی‌وزن، و ترکیب وزن و بی‌وزنی. هرگزاحساس‌نکرده‌ام که‌درشعر بی‌وزن ما داریم‌برمی‌گردیم، یا می‌مانیم. به‌شعر ما، معمولاً موقعی حس بازگشت دست خواهدداد که ما طراوت بینش خودرا از دست بدهیم . نوع دوم شعر بـی‌وزن، شعری است که شاعرانی می‌گویند بدون آن سوابق شعر کلاسیك و شعرنیمایی. احمدرضااحمدی،بیژن جلالی، شمس لنگرودی.پیچیدگی

شعراحمدرضا احمدی دراین است که خارج ازهنجارعام شعر، هرگونه شعری‌است. ولی شعری است که طراوت دارد. درشعربی‌وزن آتشی، نوعی تصنع دیده می‌شود. شعر احمد رضا احمدی بکلی فاقد این تصنع است. و زیبایی‌آن به تصادفی بودن و ناگهانی بودن عناصر متشکلهٔ‌آن است. بسیاری از این شعرها بسیار زیباست، حتی درجایی که زبان خام وناشیانه جلوه می‌کند. طنز قوی و سرشتی و جبلی‌احمد رضا احمدی، که شعررابه‌سوی نوعی‌سوررئالیسم پرطراوت می‌برد، نوشتهٔ اورا دراین نوع شعر، از شعر همه ممتازتر می‌کند، درجاهایی که زبان می‌خواهدفاخر شود، انگار اوازدرون روان خود مایه‌گذاشته است. شعر جلالی، قابل‌ترجمه‌ترین شعر فارسی است، به‌دلیل اینکه بر آن هیچگونه صنعت و تکلف و سابقه و مکتب حاکم نیست. ولی بخش اعظم آن فلسفه است، بصورت سطر به‌سطر، و می‌شد همه را به‌صورت پشت سرهم نوشت. به‌نظر من هیچ اتفاقی نمی‌افتاد. معنا و تأکید برمعنا همان می‌بود که الان هست. شمس لنگرودی را همیشه می‌توان تلخیص کرد. شعری است که می‌خواهد از تصویر، استفاده کند، ولی فاقد تشکل تصویری است. استفاده ازتصویر، به‌تنهایی، بدون تشکل تصویری، و یا بدون تأکید برطنز و تصادف، و یا بدون حکمت سینه که اساس کار مفتون را تشکیل می‌دهد، خواننده را وسط راه دعوت به حذف می‌کند. خواننده می‌خواهد مدام چیزی موجزتر از آنچه ارائه شده بخواند. این ایجاز در شعر مفتون وجود دارد. ولی درشعر شمس لنگرودی هم طراوات هست. منتها، بسبب فقدان تشکل، یا فقدان فلسفه، یافقدان طنز، خواننده با حس ویرایش

پیش‌می‌رود. این شعرها رویم‌پیچیده نیستند. در شعر بعضی ازشعرایی که شعرشان،شعر جدی‌است، ولی هنوز متأسفانه، یااصلاً چاپ‌نشده، و یا بطورکامل چاپ نشده (مثل شعر منوچهر نیکو، که آنرا ترکیب و روی‌هم سوارکردن کلمات، و خشم صوتی حاکم برارائهٔ معانی از شعر دیگران ممتازتر می‌کند، و من شعر اوراـنه درجاهایی که سیاسی است، بلکه در جاهایی که تغزلی است ـ برشعر بسیاری از شاعران بی‌وزن‌گو ترجیح می‌دهم، وامیدوارم روزی شعرهای تغزلی‌او، همراه نوار صدای این شعرها در اختیار قرارگیرد؛ و حیف است که شعر او در پرده بماند؛ و یا شعر ناهید تقی‌بگلو، که بیان نرم تغزلی آن، و ایجاز حاکم برآن باید معرفی شود؛ و یا شعر عباس عارف،باتأکید نیرومندی که برروی استخوانبندی زبان، گزیدگی واژه‌ها و تحرک صوتی شعر بی‌وزن دارد؛ و یا تصویرسازی افشان شعر ندا ابکاری که حس کودکی را باحس زنانه در می‌آمیزد؛ و یا خیالبافی نزدیک به‌اسطوره‌سازی که در شعر مرسدهٔ لسانی دیده می‌شود، و در آن انگار شاعر آگاهانه وارد جهان مخفی اشیای کهن و سنتی و زنانهٔ «آنیما» شده است و...)؛ و شعرشعرایی که برآن، برخی ازاین ویژگیها حاکم است، ولی شناسایی‌آنها تازه شروع شده: فرشتهٔ ساری، شاپور بنیاد، ژیلا مساعد، فیروزهٔ میزانی، منصورکوشان؛ و ضرورت دارد که شعر این شاعران بیش از اینها نقد و بررسی و معرفی شود. بطورکلی این نوع شعر،بی‌اشاره‌وکنایه‌به‌گذشتهٔ کلاسیك ونیمایی‌زبان‌سروده‌می‌شود، و در پاره‌ای حوزه‌ها به‌دلیل بی‌وزن بودن، شعر شناخته نمی‌شود، و باید شعر شناخته شود. می‌توان جنگی بسیار زیبا و چهارصد و ـ

پانصد صفحه‌ای ازشعر این شاعران باتأکید تمام‌برروی منوچهرنیکو، شاپور بنیاد، احمدرضا احمدی، شمس لنگرودی، فرشتهٔساری ترتیب داد، باحفظ حوزه‌ها و تعریف مبانی، و تدوین تعاریف، تـا این نوع شعر به‌صورت بخش جدایی‌ناپذیر شعر فارسی درآید، واین است آن شعر براستی جوانی که باید برآن تأکیدکرد. شعر بی‌وزن نوع سوم، شعری‌استهنوزگم‌وسردرگم.شاعران این‌شعرها برغم‌صمیمیت‌خاصی که دربیان دارند ــ گاهی در پاره‌ای از شعرهاشان وارد آن حوزهٔ دوم می‌شوند، ولی اغلب این سردرگمی است که آن پیچیدگی را به ذهن متبادر می‌کند. البته هستند شاعرانی که من نامشان را نبردم و براحتی درآن حوزهٔ دوم قرار می‌گیرند. منظور آن شاعران نیستند. منظورم شعرهای فراوانی است که‌به دست مسؤولان شعر مجلات مستقل‌ماهانه می‌رسد، و برخی ازآنها هم به‌چاپ می‌رسد، و یا شعرهایی کـه حتی به‌صورت کتاب هم‌درمی‌آید. چون تعداد این‌قبیل‌شعرهابسیار بالاست، خواننده سردرگمی رابه‌جای پیچیدگی می‌گذارد. دراین تردیدی‌نیست که تعدادی ازاین‌شعرها باکمی‌اصلاح در حضور خود شاعر، می‌تواند به‌حوزهٔ شعر شاعران نوع دوم راه یابد. ولی برای نجات این‌شاعران یك حرکت جدی لازم است: نقد حضوری، کلاس شعر، بررسیهای نمونه و غیره.

و حالا برگردیم ودقیق‌تر راجع به‌سئوال شما بحث کنیم.اوزان نیمایی، مثل اوزان شعرکلاسیك حضور دارند. نمرده‌انـد. استفاده از آنها به معنای بازگشت نیست. الان تعداد زیادی از شاعـران معاصر، باسبکیها وشیوه‌های خاص خود ازآنها استفاده می‌کنند. در خارج‌از

ایران، رؤیائی و خوئی و نادرپور، در داخل ایران، حقوقی، سپانلو، آتشی، اوجی، باباچاهی، از این وزنهای نیمایـی استفاده می‌کنند. تسلطی که اینان براوزان نیمایی دارند، به آن اوزان وسعت می‌دهد. رؤیائی بندرت شعربی‌وزن می‌گوید، حقوقی‌نیز همانطور و سپانلوهم، وگرچه اطلاح من ازشعرهای اخیرخوئی و نادرپور بسیار ناقص‌است، ولی‌گمان‌نمی‌کنم آنهاشیوه عوض‌کرده باشند. مجموعه‌شعرهای چاپ‌نشده‌ای از ایران به‌دست من می‌رسد، اغلب منتشر نشده وبرای نظرخواهی. برخی ازاینها بی‌وزن است. ولی‌گاهی شعرهای موزون‌هم در میان‌آنها پیدا می‌شود. مسئله این است: آیا شعر، شعر است؟ نیمایی وغیرنیمایی آن از دیدگاه من فرقی نمی‌کند. آنهایی‌که در این وزنها شعر می‌گویند بازگشت ادبی نمی‌کنند. پیچیدگی در شعرهای حقوقی وسپانلو در شعرنیمایی، بویژه شعر رؤیایی، کمتر ازپیچیدگی شعراحمد رضا احمدی نیست. شعر بی‌وزن آتشی و شعر مـوزونش بـه یك اندازه پیچیده یا ساده است. مسئله این است که کاری که من با شعر «نام تمام مردگان یحیی است»، از سپانلو، کردم، یعنی نوعی بررسی ساختاری، باید در مورد شعرهـای دیگری از او، و شعرهـای دیگران صورت‌گیرد. امروز شعرهای فـرخ تمیمی بمـراتب بهتر ازشعرهای گذشتهٔ اوست. او شعربی‌وزن نمی‌گوید. شعری می‌گوید که درآن‌زبان موج تازه‌ای برمی‌دارد. او به‌سوی‌گذشته برنمی‌گردد. بـرعکس، در وزن‌های مرکب، به تکمیل‌کار نیما همت می‌کند. شعـر حقوقـی در حالتهای عاشقانه دارد نرم می‌شود، مفهوم و تصویر ووزن و عاطفه و اندیشه باهم به‌حرکت درمی‌آیند. بیست سال پیش، مـن می‌خـواستم

حقوقی را به این صورت که او الان درآمده، و شعر می‌گوید، ببینم. شعری که نادرپور، خطاب به نصرت رحمانی درخارج از ایران گفته، بابهترین‌شعرهایی که اودر طول‌این چهل‌وپنج سال‌گذشته‌گفته، برابری می‌کند. شعری دارد نادرپور که در یکی از مجلات خارج از ایران چاپ‌شده وچهارپاره است، یکی از شعرهای زیبای زبان فارسی است. شاعر ریش می‌زند، لباس‌مرتب می‌پوشد و برای تفرج بیرون می‌آید. شهر، یك شهر غربی است. می‌تواند پاریس ، لندن، نیویورك ، رم، لس‌انجلس یا هر شهر غربی دیگری باشد . گدایی راه براو می‌بندد و از او پول می‌خواهد. وقتی که او دارد به‌گدا پول می‌دهد درچشم گدا خیره می‌شود و می‌بیند که او خودنیز درچشم‌گدا، به صورت گدا منعکس شده است. هیچ شعری از خارج از کشور، تبعید ، تنهایی و و انزوا وعسرت تبعید را مثل این شعرنادرپور نشان نمی‌دهد. معماری زبان شعر هم بسیارقوی است. گدای غربی، فرستاده‌ای غیبی است تا شاعر به‌عسرت چهرهٔ درونی خود پی ببرد . اینکه خضر مرادگاهی به صورت سائلی برشخص ظاهر می‌شود و او را به‌حضور جهانی دیگر، جهانی‌جدا شده ازاو، وقوف می‌دهد، موضوعی سراسر شرقی است. ولی به‌نظر من، همین وقوفهاست که ازدرون شاعر برمی‌خیزد، و اورا به‌سوی اعماقی‌بزرگ‌تر، قاره‌ای از اندیشه‌ها و عواطف تازه، رهنمون می‌شود.

(۱۰) ــ چرا شعر معاصرمان هنوز نتوانسته چونان دههٔ ۴۰ فراگیر باشد و تأثیر اصلی خود را برتودهٔ مردم بگذارد ؟

ــ شعر دههٔ چهل، از دور که به‌آن نگاه می‌کنیم، فراگیربه‌نظر می‌رسد. آن شعرهم برتودهٔ مردم اثرنداشت. تودهٔ مردم‌روی هم‌چندان تأثیری از شعر معاصر خود نمی‌پذیرند. در عصر ما باید صدای شاعر معاصررا به‌گوش عاشقان شعر رساند. باید شعرخوانیهای مرتب‌تشکیل داد. من‌فکر می‌کنم‌اگر ما همین حالا، بامجموعه‌ای که هستیم، نیمایی وغیرنیمایی،شعرخوانی‌داشته‌باشیم، دهها‌هزارنفرمستمع‌خواهیم‌داشت.

(۱۱) ــ آیا زنان شاعرمان توانسته‌اند در حال حاضر از تأثیرپذیری‌های فروغ برکنار مانده و به یك استقلال زبانی‌شایسته برسند ؟

ــ جواب من درپاره‌ای حوزه‌ها در برابر این سؤال شما «آری» است. نخست به‌علت‌زبان خود فرخزاد . زبان شعرهای‌آخر «تولدی دیگر» و شعرهای «ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد» شعرهای سهل و ممتنع هستند. تقلید ازآنها بسیار دشوار است. اولاً باید آدم وزن را، هم‌بکارگیرد و هم ازآن به‌سوی سبك وزنی خود فرخزاد فراروی کند؛ ثانیاً باید عمق عاطفی فرخزاد را داشته باشد؛ ثالثاً کمپوزیسیون شعری بداند؛ ورابعاًاندیشه‌ای داشته باشد درخور این شرایط خاص. من بسیاری از شاعران مرد و زن را دیده‌ام که به سوی این نوع شعر رفته‌اند و نهایتاً ترجیح داده‌اند به‌سوی شعر خود برگردند و یا شعررا رها کنند. ولی در همین مصاحبه من از چند شاعره اسم بردم که دارند جدا از فرخزاد کار خودرا می‌کنند: خانم ساری، خانم مساعد، خانم لسانی، خانم میزانی، و ازکسانی که هنوز شعرشان درست و حسابی

به‌دست مردم نرسیده، خانمهای شاعری را می‌شناسم که شعرهای بسیار خوبی به‌دور ازتأثیر فرخزاد می‌گویند. در عین حال ما خانم بهبهانی‌را داریم که شعرش همیشه‌جدا از تأثیر فرخزاد بود، و الان درحوزهٔ غزل، برای خودحوزهٔ منحصر به‌فردی‌است.چند شعر از خانم‌شیوا ارسطویی خوانده‌ام‌که خوب بوده، و چند شعر ازخانم ناهید تقی‌بگلو. تأثیری از فرخزاد را در این شعرها ندیدم.

(۱۲) ــ شما عمری در زمینهٔ نقد ادبی فعالیت داشته‌اید و ما جوانان شما را نمایندهٔ نقد ادبی می‌شناسیم . امروز فقدان نقد ادبی بویژه درزمینهٔ شعر را چگونه توجیه می‌کنید ؟

ــ شما می‌دانید که اکثر مجله‌های ادبی‌مستقل درطول همین‌چند سال گذشته پا گرفته‌اند. نقد ادبی احتیاج به مجلات مرتب دارد. من از اوایل انقلاب مسئله‌ای مطرح کردم به‌نام بحران رهبری نقدادبی در ایران.بخشی از آن به‌صورت سه مقاله به مجلهٔ کتاب انتقاد انتشارات زمان که قرار بود به‌سردبیری من درآید، سپرده شد، ولی با اوضاعی که درسال ۶۰ برای من پیش آمد، ناشر جازد و همکاران‌آن‌زمان‌من، آقایان ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی هم رفتند سراغ کارهای خودشان. بعد از چاپ «کیمیا و خاك»، ملك ابراهیم امیری، ازدبیران وزارت‌آموزش وپرورش ، مصاحبهٔ مفصلی بامن کرد تحت عنوان « بحران رهبری‌نقدادبی»، که چهارصد صفحهٔ آن حروفچینی شده ولی بقیه هنوز مانده است . علاوه براین ، من راجع به‌کارهای شاعران معاصر، هم در جلسات شعر چهارشنبه شب حرف زده‌ام، و هم بیش‌از

پانصد صفحه راجع به‌آنها نقد نوشته‌ام‌که در چاپ جدید طلا درمس چاپ‌می‌شود. مسئلهٔ انتشار « بوطیقای قصه نویسی» هم حل شده‌که امیدوارم امسال یا اوایل سال آینده منتشر شود، دیگران نیز در زمینهٔ نقدکارهایی کرده‌اند و می‌کنند . ولی من مثل شما معتقد به فقدان نقدادبی نیستم، برعکس‌اعتقاد دارم‌که نقدادبی وجود دارد، ولی‌کافی نیست. ما باید روی نقد شعر بطور متمرکز کارکنیم.نخست‌اینکه باید شاعران، پس ازتشکیل‌کانون نویسندگان، درچارچوب کانون، انجمن شاعران ایران را تشکیل دهند. ثانیاً باید مجلاتی مخصوص‌شعردرآید، فقط شعر، و نقد شعر . ثالثاً مجلات باید بطور مرتب صفحات خود را به‌بررسی شعر جدید ایران تخصیص دهند . رابعاً باید مکانیسمهای جدید نقدشعر راه بیفتند.این مکانیسمها عبارتند ازمعرفی کوتاه وهفتگی کتابهای شعر؛ بررسی‌آثار یك شاعر، بصورت مجموعهٔ شعرهای او ، یا کتابی ازاو؛ بررسی تئوریك شعر که هم می‌توان در مجلات ماهانه انجام داد وهم در مجلات فصلی. باید متون معتبر انتقادی شعر، بویژه کارهای تئوریك را، ترجمه ومعرفی کرد، و نیزباید کتابهای‌کامل راجع به‌زندگی و سوابق شعری ــ فرهنگی شاعران جدید نوشت. ارائهٔ گزینه‌های شعر باتفسیرهای انتقادی نیزبسیار مفید خواهد بود.

(۱۳) ــ به‌عنوان یك ناقد ادبی ویك شاعر چه پیشنهادهایی به‌شعرای جوان و چه راههایی برای مشاورین ادبی مجلات پیشنهاد می‌کنید ؟

ــ درجواب پرسشهای مختلف شما به‌این سئوال جواب داده‌ام.

(۱۴) ـ شعر نسل سوم و جوان‌ترها را چگونه می‌بینید ؟

ـ راجع‌به‌شعر جوانترها در پاسخ پرسشهای مختلف شماجواب داده‌ام.

(۱۵) ـ وضعیت شعر معاصر در خارج از ایران چگونه است ؟

ـ اطلاعات من از شعرمعاصر درخارج از ایران بسیار محدود است. از نادرپور فقط یك کتابش را دیده‌ام ، از رؤیایی هم فقط یك کتاب‌را.چندتن‌ازشاعران‌جوان‌ایران‌برایم‌شعرفرستاده‌اند، که‌خوانده‌ام و پاره‌ای ازآنها بسیار خوب است. میرزاآقا عسگری شعرهایش را به مطبوعات ایران می‌فرستد کـه می‌خوانم و بعضیهایش را می‌پسندم. ولی این مقدار اطلاعات برای بررسی شعر ایران در خارج از ایران کافی نیست.

(۱۶) ـ باتوجه باینکه زبان مادری شماآذری است، وضعیت فعلی‌ادبیات معاصرآذربایجان راچگونه می‌بینید و برای معرفی ادبیات آذربایجان چه‌اقداماتی کرده‌اید ؟

ـ در سفرهایم به‌آذربایجان،عده‌ای از شاعران آذربایجان، در جلساتشان به دو زبان شعر می‌خوانند: ترکی و فارسی. برخی از اینها بسیار خوب است . قصه‌هایی هم که گهگاه از نویسندگان آذربایجان چاپ می‌شود به دستم می‌رسد و می‌خوانم . بطورکلی مشکل مـا در

خودزبان ترکی است.معیار شعر ترکی‌آذربایجان ، نه ازلحاظ کیفیت شعر و سبك و غیره، بلکه تنها از لحاظ زبان، شعرهای ترکی‌شهریار است. شهریار ازترکی‌ای استفاده می‌کندکه ازلحاظ ریشهٔ‌آذربایجانی بسیار اصیل و دینامیك است. شعرهای ترکی او، جدیدتر از شعرهای فارسی‌اوست. وبطورکلی شعرترکی او دراوزان شکسته وفولکوریك بسیار غنی‌تر از شعر فارسی اوست . ولی هنوز هستندکسانی‌که گمان می‌کنند باید از نحو ترکی استانبولی استفاده کرد ، در نوشتن نثر ، و یا باید از کلمات و اصطلاحات ترکی باکو استفاده کرد. شکی نیست‌که ریشه‌های این سه ترکی یکی است. ولی هرکـدام از ایـن لهجه‌ها در بستر موقعیتهای تاریخی و اجتماعی خاص رشدکرده‌انـد و به‌همین دلیل باهم فرقهای اساسی دارند. در شعر ترکی امروز ، هنوز شاعران ما از جهان فئودالی و عقب مانده بیرون نیامده‌اند. شعرهایی که در «وارلیق» چاپ می‌شود ، بویژه نحوی‌که در مقالات این مجله بکارگرفته می‌شود، به‌نسبت قرن بیستم، عقب مانده‌اند. البته‌این‌محققان و شعرا دارند به نوع خاصی از ادبیات ترکی خدمت می‌کنند . ولی من شعر به زبان آنها را نمی‌پسندم، و از نحو مقالات آنها هم خوشم نمی‌آمد. گرچه آنها را در کار خود، و در دفـاع از آزادی زبـان و ادبیات مـردم آذربایجان ، صادق می‌دانـم. ولی‌کاری هـم ازدستم برنمی‌آید. قسمت اعظم آثار من به زبان فارسی است. دو سه سال پیش در حضور جمعی از جوانان و دوستم کیومرث کیاست ، نقاش برجستهٔ آذربایجان ، بحث این شد که کتابی راجع بـه شاعران و نویسندگان آذربایجان (چه پارسی‌گوی وچه ترکی‌گوی) و هنرمندان

ولایتمان فراهم کنیم، ولی متأسفانه طـرح در مراحـل جنینی است و به‌جایی‌نرسیده است.حقیقت این است که قاعدتاً من نباید حتی از کار دیگران هم انتقادکنم، چراکه جز در حوزهٔ شعر، آن هم، نه بیش از بیست سی قطعه ، در هیچ حوزه‌ای از ادبیات ترکی آذربایجان فعال نبوده‌ام. دیگران هر قدمی که بردارند، مغتنم است و من آن قـدم را روی‌چشمم می‌گذارم.

سایر سؤالها :

سؤالهای ۱۷ و۱۸ شما مربوط به‌زبان فارسی است ومن ترجیح می‌دهم در یك بحث جداگانه‌ای به آن بپردازم . سؤال ۱۹ مربوط به کانون نویسندگان است ، و قاعـدتاً نباید بیش از آن مقدار کـه در مطبوعات راجع به آن نـوشته‌ام، مطلبی بنویسم . دیگران هم مفصلاً راجع به‌کانون حرف زده‌اند و اگر اقدام جدیدی از سوی نویسندگان صورت بگیرد ، حتماً به‌اطلاع عموم علاقمندان خواهد رسید . سؤال آخر را در جوف پاسخ به سؤالهای دیگر جواب گفته‌ام*.

* سؤالهای‌دوست‌شاعرم،اکبر اکسیر،در اواخر فروردین‌ماه در آستارا به من داده شد. پاسخها در اوایل شهریور ماه دراختیار اکسیر گذاشته‌شد.
۷۰/۶/۴

یك مصاحبه

ـ این سؤال را از آقای شاملو پرسیده‌ام . از شما هم می‌پـرسم . سالهای جنگ دوم جهانـی شما در تبریز بوده‌اید .گوشه‌ای از ضربه‌هـای هولناك آن را شاهد بوده‌اید . اما جنگ آثار ادبی بسیاری آفرید وباعث پیدایی چهره‌های درخشان در ادبیات جهان شد. دراین مقطع تاریخی خیلی از نویسندگان هم به‌خلق آثاری نائل شدندکه متأثر از تجارب شخصی‌شان از جنگ بود. یعنی تأثرمستقیمشان ازجنگ مایه وپایهٔ خلق آثاری بزرگ و بعضاً با ارزشهای جهانی و ماندگار شد . شما شرایط زمانـی و مکانـی شاعر و نویسنده و بطورکلـی هنرمند را در تأثیرپذیری از جنگ چگونه می‌بینید ؟

ـ سؤال شما به سه بخش تقسیم می‌شود :

یکی اینکه درزمان جنگ دوم جهانی من درتبریز بودم وممکن است آن جنگ برکار من اثـرگذاشته باشد . دیگر اینکه جنگ دوم باعث و بانی پیدایش آثار بزرگ در سطح جهانی شد. و سوم اینکه تأثیرپذیری ازجنگ، (اصولاً) و بطور کلی ، چگونـه چیزی است . اولی بطور خصوصی به من و آثـارم در ارتباط باجنگ دوم و مسئلهٔ

تبریز مربوط می‌شود . دومی مسئله را به سطح آثار جهانی گسترش می‌دهد. و سومی از من دیدگاه تئوریك راجع به ادبیات جنگ می‌طلبد . با حفظ همان سلسله مراتب از جزء به کل مسئله را بررسی کنیم :

درشهریور ۲۰ ، من شش ساله بودم ، و تبریز دم تیغ. وارتش شوروی به یك طرفةالعین وارد تبریز شده بود و رتق و فتق امور می‌کرد . من کوچك‌تر از آن بودم که راجع به‌این قضیه درآن زمان نظری داشته باشم . در نتیجه بیشتر یاد و خاطره در ذهنم مانده است. البته اشغال ، جابجایی عینی و ذهنی ایجادکرده بود، و ما همه از آن جابجایی سهم برده بودیم. مثلاً در بمباران تبریز ما همه رفتیم چپیدیم توی سقاخانه‌ای که درست نبش خانهٔ وقفی«گود مرده‌شوخانه » بود. ما دراین خانهٔ وقفی زندگی می‌کردیم . مادر بزرگ رهبر ما شده‌بود و امر و نهی می‌کرد . مثل همیشه ، فشار اشغال ، و نه‌جنگ ـ به‌دلیل اینکه کسی با کسی جنگ نمی‌کرد ـ روی دوش طبقهٔ محروم بود . آنچه در طول پنج یا شش سال بعد ، برخانوادهٔ کارگری من گذشت ، به معنای واقعی شوم بود . من رمان چاپ نشده‌ای به نام « تبریزیها » دارم که مربوط به همان دوره است . دو فصل از این رمان در مجلهٔ « نگین » دراوایل انقلاب چاپ شد. وحالا در«جنون نوشتن»گنجانده شده‌است . این رمان مستقیماً با تأثیر جنگ و اشغال برروحیهٔ مردم تبریز سروکار دارد . رمان چاپ نشدهٔ دیگری دارم تحت عنوان « مردگان خانهٔ وقفی »که مشخصاً به حوادث شهریور ۲۴ تا آذر ۲۵ می‌پردازد وباپی آمدهای‌جنگ دوم واشغال وموضوع فرقهٔ دموکرات

سروکاردارد. صفحاتی اززندگی‌شخصیت «محمودشریفی» ، شخصیت اصلی « آواز کشتگان»، به روزهای اشغال تخصیص داده شده‌است . می‌دانید که بخشی ازحوادث «رازهای سرزمین من» ، بویژه بخشهایی از زندگی « سرهنگ جزایری » ، « تیمسارشادان » و « حسین میرزا » مربوط به جنگ دوم ، جریان اشغال ، ارتباط روسها با منطقه ، و تقابل فرهنگی ـ اجتماعی مردم با فرهنگ خارجی است . شعر من ، بویژه شعرهایی از نوع « حوادث » ، « حوادث و پدر و مادر » ، « تصاویر شکستهٔ زوال»، و تعداد زیادی از شعرهای مربوط به دوران کودکی ، با همین موضوع سروکار دارد .

بطور کلی، مسائلی که‌برای‌یك‌نویسندهٔ‌جدی آذربایجانی مطرح می‌شود، سوای مسائلی است که‌برای‌یك‌نویسندهٔ‌شیرازی، اصفهانی‌و یا تهرانی‌مطرح‌می‌شود. دراین تردیدی نیست که‌نویسندگان ایران وجوه اشتراك فراوانی‌بایکدیگردارند. مثلاً موضوع «شهادت» درکار «سیمین دانشور » شیرازی ، «آل‌احمد» تهرانی ، «گلشیری » اصفهانی و من تبریزی یکی از آن اشتراکات است ، ولی نویسندهٔ آذربایجانی تصویر خاص خود ازآن موضوع را مطرح می‌کند که مقداری ازآن مربوط می‌شود به تصور منطقه‌ای و آذربایجانی او از منطقه . این ، البته نوعی اختلاف و یاسلیقه و ویژگی فکری و تخیلی درچارچوب اشتراك مضمون است . ولی یك نویسندهٔ آذربایجانی ، به‌دلیل تعلق داشتنش به‌یك حوزهٔ خاص‌جغرافیایی و«ژئوپولیتیکی»، به‌علت مرزی بودن منطقه‌اش ، محصور بودنش از شمال به‌آذربایجان شوروی ، از

غرب به ترکیه ، به دلیل وجود صد سال سابقهٔ نسبتاً فشردهٔ انقلاب و ضد انقلاب در حوزهٔ حافظه ، تخیل و تجربه‌اش ، به دلیل تحقیر نژادپرستانه که درزمان سلسلهٔ پهلوی ، فقط از دیدگاه آن به آذربایجانی نگریسته می‌شد ، به دلیل اختلاف زبان مادری‌اش با فارسی زبانان ـ که منشاء بروز حرکات گریز از مرکز خاص شده و نتیجتاً چیزی جز سرکوب عاید آذربایجانی نکرده‌است ، به دلیل هجومهای مختلف که تجربه کرده ، و مردانی که هراز چندگاهی بالای‌دار دیده ، به‌دلیل شدت‌وحدت‌حوادث‌ازرهگذرقرارگرفتن درمعبرحوادث‌جهانی، وسایر علل وموجبات دیگر، با نویسنده‌ای که فرضاًشیرازی یا اصفهانی است فرقهای اساسی دارد . از این بابت این نویسنده به تجربهٔ اشغال در زمان جنگ دوم جهانی بصورتی دیگر نگاه می کند. ظلم عصر پهلوی اول ، در مرحلهٔ بعدی ، یعنی دراوایل سلطنت پهلوی دوم ، در زمان اشغال آذربایجان توسط نیروهای سرخ و حضور فرقهٔ دموکرات ، در ذهن نویسندهٔ آذربایجانی احساسهای متضادی ایجادکرد ، طوری که هیچکدام از نویسنده‌های ما در طول سی یا چهل سال‌گذشته از منطقهٔ آذربجان ، از داشتن این احساسهای متضاد ـ مثلاًحس‌گریز از مرکزخیلی قوی برای دست یافتن به‌نوعی هویت ـ درامان نبوده‌اند: از یك سو مغرور ، ازسوی دیگر متزلزل ؛ از یك‌سو صاحب تفکری جدی، وازسوی دیگرگرفتار وجدانی معذب به‌دلیل ننوشتن ونسرودن به زبان مادری ؛ از یك سو خلاق به معنای واقعی ، از سوی دیگر ، روبرو باتحقیر وحس خودمحوری شوونیستی اکثریت قریب به‌اتفاق نویسندگان فارس . باری ، اینها و دهها خصلت دیگر ، او را از بقیهٔ

نویسندگان و شاعران نه ممتاز ، بلکه متمایز می کند.

ولی شوروی ، برغم اشغال آذربایجان ، در حال جنگ با دولت ایران و ملت ما نبود. ایران مظلوم واقع شده‌بود. ولی جنگی درکار نبود. وهمین،احساسهای متضادی را درهمهٔ مردم بوجود آورده بود . در نتیجه تجربهٔ ما با تجربهٔ نویسندگان فرانسوی و نویسندگان لهستانی در زمان اشغال فرانسه و لهستان توسط نیروهای نازی ،کاملاً فرق می کرد . همهٔ نویسندگان لهستانی و فرانسوی، درتهدیدکامل‌نیروهای‌اشغالگر زندگی‌می کردند. این تهدید درآن کشورها صورتهای مختلف داشت . در فرانسه « لویی فردینان سلین» به نازیسم دل سپرد ، و برغم نبوغ عظیمش مدتی طولانی در بدنامی زیست . دیگران ، مثل « آندره مالرو » و «ژان پل‌سارتر» از تجربهٔ اشغال و مبارزه با نازیسم، روسفید بیرون آمدند. برخی دیگر مثل «روبر دسنوس » جان خودرا در بازداشتگاه از دست دادند. ولی سرود زیبا و بلند «دسنوس» پیش‌از مرگ او از رادیوهای متفقین به‌گوش دنیا رسید. لهستان خرد شده، نویسندگان بالفعل و بالقوه‌اش را به چهارگوشهٔ جهان پراکند « آیزك بشویس سینگر» ، نویسندهٔ یهودی از آمریکا سر درآورد ، و همچنین ، « یرزی‌کازینسکی» که در زمان جنگ کودکی بیش نبود و همه زجرهای دوران کودکی‌اش را درکتاب « پرندهٔ رنگین » یا « پرواز را به خاطر بسپار » و بقیهٔ آثارش‌منعکس کرد.این‌تجربه‌ها باتجربه‌های‌ماکاملاًمتفاوت‌بود. ازسال ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵ ، من ، جزیکی از شعرا ، هیچ نویسنده و شاعری را نمی‌شناسم که زندانی متفقین بوده باشد . یعنی اگر در قبل از شروع

جنگ هم در کسی همدلی با آلمان بود ، بعد از اشغال ایران ، لااقل در میان شاعران و نویسندگان چنین چیزی مشهود نبود . تجربهٔ خود شورویها هم با تجربهٔ ما متفاوت بـود . از ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۰ ، مضامین مهم بدنهٔ اصلـی نویسندگـان روس ، جنگ اول جهانـی ، انقلاب بلشویك ، جنگ داخلـی و مبارزهٔ علیه کشورهای امپریالیستی بود . ادبیات استالینی‌وادبیات ضداستالینی توأمان درحال شکل‌گرفتن بود . ولی تضادهای اعماق اجتماع، از طریق تداخل مستقیم و غیر مستقیم با آن مضامین مهم ، خودرا انعکاس می‌داد. ازسال ۴۰ ببعد ، «جنگ میهنی» که از دیدگاه استالینی،اصلی‌ترین مضمون اجتماعی ــ تاریخی بود ، به پیروی از خط‌مشی حزب ، برشعر و رمان حاکمیت داشت. تقریباًنویسنده‌ای درشوروی‌نمی‌توان‌یافت که‌راجع به‌جنگ‌دوم شعری نگفته،یارمانی‌ننوشته‌باشد.مصیبت‌جنگ،مصیبت‌خفقان‌استالینی رابکلی تحت‌الشعاع قرارداد. نویسنده سلاح به‌دست‌گرفت وبه‌جنگ نازیسم رفت . تجربهٔ مرگ ، قتل عام ، دم دروازهٔ مسکو بود . دانشجویان مسلح بی‌تجربه ولی پرشور ، سینه سپر کردند ، تامسکو سقوط نکند. مرگ و ایستادگی در برابر مرگ، مرگ به خاطرخاك کشور، آرمان اصلی شعر و رمان شد .

ــ در میهن ما چطور ؟

ــ تجربهٔ دوران کودکی من جدا از تجربهٔ اشغال ایران توسط نیروهای شوروی نیست. برای آنکه بدانید این تجربه چقدر متفاوت از تجربهٔ دیگران ، و چقدر برای مـا مهم است ، من دو مثال از دو

زن مختلف رامی‌آورم که سرنوشتشان به‌آن اشغال‌ارتباط پیدامی کند. در سال ۲۳ ، عباس آقـای مهاجر از عمـهٔ من خـواستگاری کـرد. پدرم ، که باصطلاح بزرگ خانواده بود ، با ازدواج آن دو موافقت کـرد . ولی در سال ۲۵ ، وضـع فـرقه تـق و لـق شد . عباس‌آقـا یا بایـد در می‌رفت و یا می‌ماند و می‌مـرد . بوساطت اقوام ، پدرم طلاق عمه‌ام را، چند روزی پیش از رفتن عباس‌آقا به‌آن سوی مرزگرفت . و بعد مرز از سال ۲۵ تا ۵۷ بسته شد . اگـر این دو شرعاً از یکدیگر جدا نمی‌شدند چه اتفاقی می‌افتاد. در سال ۶۴ ، در خانهٔ یکی از اقوام زنم ، زن شصت وسه چهار ساله‌ای را دیدم که دو پسر ۴۰ ساله و ۳۹ ساله داشت ، و خود او داشت حـاضر می‌شد که برود به باکو و برای اولین بار پس ازگذشت ۳۹ سال ، شوهرش را ببیند . وقتی که در ۲۱ آذر ۲۵ ، شوهر داشت در می‌رفت ، درشهر مرند می‌آید دنبال زنش که باهم به‌آن سوی مرز بروند . دوستانش به‌او می‌گویند که زنش پیش‌از او براه افتاده‌است . مـرد می‌رود تـا بـه زنش بپیوندد . ولـی زن فقط یك تك پا رفته بـود دو سه خیابان آنورتر به خانواده‌اش سر بزند . زن می‌ماند ، بابچه‌ای کنار دستش، و بچه‌ای در شکمش . و شوهر درآن سوی مرز ، منتظر مـی‌ماند . انتظاری سی‌ونه ساله فقط درافسانه‌ها و درآذربایجان می‌تواند واقعیت داشته باشد . این تجربه دراصفهان ، شیراز و تهـران ، چیزی خیالی است . ارس ، دیواری محکم‌تر از دیـوار برلین بوده‌است . پیوند دو آذربایجان فجیع ، خیالی ، باورنکردنی و شورانگیز بوده‌است . زنی که پس‌ازگذشت آن همه سال‌می‌خواست به‌شوهرش درآذربایجان

شمالی بپیوندد ، به من گفت : « تو باید زندگی مرا می‌نوشتی . » در طول قریب به چهل سال ، سه چهار نامه و چند خبر غیرمستقیم ، بین دو دلداده رد و بدل‌شده بود. هم چیزی از زندگی « دکتر ژیواگو» دراین مرد و زن بود ، و هم چیزی از سولژنیتسین و زنش . زن سولژنیتسین ، به خیال اینکه شوهرش مرده ، با مردی دیگر ازدواج کرده بود . بعدکه سروکله سولژنیتسین پیدا شد ، زن از شوهر دوم طلاق‌گرفت و زن شوهر اولش شد. وضع زن وشوهرآذربایجانی، حتی باورنکردنی‌تر بود. تجربهٔ ما ابعاد خاصی داردکه با ابعاد تجربهٔ سایر اقوام و ملل فرق می کند .

ـ گفتیدکه تجربهٔ دوران‌کودکی شما جدا از تجربهٔ اشغال توسط نیروهای شوروی نیست . به نظر شما این تجربه با تجربهٔ سایرکشورهای تحت اشغال چه فرقی داشت ؟

ـ نازیها ورشو را ویران‌کردند . ولی تبریز در زمان اشغال روسها، ویران‌نشد. روسهاافغانستان رامتلاشی کردند. ولی آذربایجان متلاشی نشد . آمریکایی‌ها ویتنام را ویران‌کردند . آذربایجان ویران نشد . علت روشن بود . ایران در حال جنگ با متفقین نبود . پس از رفتن‌رضاشاه، ایران متحد متفقین شد. خدمات خودرا دراختیار متفقین گذاشت . بهمین دلیل ، در جنگ دوم ، از طرف ما نه جنگی درکار بود ، نه مقاومتی و نه نهضت مقاومتی . به همین دلیل بر ذهن نویسندگان آن روز آذربایجان توهمی از نوعی دیگر حاکم بود . شعر و نثر ترکی آذربایجانی درآن دوره‌گل کرد . و در بسیاری از

نویسندگان و شاعران این حس ایجاد شدکه سرگذشت و سرنوشت فرهنگ ، زبان و ادبیاتشان ، اشتراکاتی با آذربایجان شوروی دارد . این تجربه ، در دورهٔ بعدی ، یعنی پس‌از خروج نیروهای شوروی از آذربایجان و سقوط فرقهٔ دموکرات ، به زبان و ادبیات و فرهنگ آذربایجان، بطورغیر مستقیم لطمه زد ، به‌این معنی که زبان وفرهنگ آذربایجان مترادف حرکتهای سیاسی‌ای شناخته شدکه تصور می‌رفت حضور نیروهای شوروی و فرقهٔ دموکرات درآذربایجان به میراث‌گذاشته است. زبان وادبیات آذربایجان درعصر پهلوی دوم، حتی مشکوك‌تر ، و به یك معنی ، خائنانه‌تر قلمداد می‌شد . ناله‌هایی که شهریار ازاین بابت‌کرده ، بیانگر خائن قلمدادشدن زبان وفرهنگ بومی است . تازه‌شهریار باید از اقبال خود شاکر بوده باشدکه توانست « حیدر بابا » وچند شعر ترکی دیگر را بگوید و منتشرکند. غزلسرایی مثل محزون (فخرالدینی) از ۲۵ تا ۵۷ چیزی چاپ نکرد. قصه‌نویسی مثل گنجعلی صباحی ، در طول هشتاد سال زندگی‌اش ، فقط پس از انقلاب تا مرگش شاهد چاپ قصه‌هایش به ترکی بود . نسل‌جوان‌تر، من وساعدی وبهرنگی ـ که چند سالی پس ازما شروع به‌نوشتن کرد ـ بایدازدوشق محتوم یکی را انتخاب‌می کردیم : یاباید به ترکی می‌نوشتیم و تاچند دهه روی‌چاپ نمی‌دیدیم. و یا به سبب ممنوع بودن ترکی ، به فارسی می‌نوشتیم ، وخود را از تسلط یافتن به ترکی وتأثیرگذاشتن مستقیم برمردم آذربایجان محروم می کردیم. تاریخ ، شق دوم رابر ما تحمیل کرد . بدین ترتیب ما به فارسی روی آوردیم . تجربه‌ای از این دست با تجربهٔ هدایت ، آل‌احمد ، چوبك

وگلستان فرق می‌کرد. وضع ما بی‌شباهت به وضع نیما نبود. ما برزبانی زاده شدیم و با زبانی دیگر نوشتیم. به نظر من جنگ و اشغال ما را هرچه بیشتر به‌حضور زبان مادری وقوف داد، و ما را بی‌تاب و تشنهٔ آن کرد. ولی این بی‌تابی هرگز از بین نرفت. این تشنگی هرگز مرتفع نشد. ساختار این بی‌تابی، این تشنگی دستخوش نوعی جابجایی شد، خودرا به فضای دیگری از روح وروان ما منتقل کرد. انگار من تشنه به دنیا آمده‌ام و تشنه خواهم مرد. ودیگر هیچ زبانی مرا سیراب نخواهد کرد. شاید بخشی ازعطشی که من برای نوشتن دارم، به‌این سبب باشد که زبانی که من بکار می‌برم، یعنی فارسی، سیرابم نمی‌کند. یعنی هیچ چیز مرا قانع نمی‌کند، نه زیادنوشتن، نه زیادگفتن، نه خوب نوشتن وخوب گفتن، ونه حتی شکستن همهٔ سنتهای زبان فارسی ازدیدگاه زیباشناختی و درآن‌سوی این سنتها چیزی را پروراندن و آفریدن. تاریخ، روابط زبانی خاصی را برمن تحمیل کرده که من احساس می‌کنم برغم‌داشتن تسلط کامل برسه‌زبان، هرسه‌زبان ناقص‌اند. به‌سبب وجود روابط تاریخی خاص، چیزی در وجود من شکسته است، وهنوز چیزی که درکمال مطلق جانشین آن بشود، بوجود نیامده‌است. شاید به‌این دلیل باشد که من فارسی را هنوز هم زبان ناقصی برای بیان منویات خودم می‌دانم. حقیقت این است: من در وضعی قرارگرفته‌ام که زبانهایی که می‌دانم، برای بیان درونیهایم کافی نیستند. امکان دارد بگویید که وقتی حافظ این‌همه نازك بینانه مسائل خودرا به‌زبان فارسی بیان کرده، توچکاره‌ای که فارسی‌را ناقص‌می‌دانی؟ ومن‌جواب می‌دهم: نقص زبان فارسی امروز، زاییدهٔ نقص تاریخی ماست.

ـ نقص تاریخی ما؟ منظورتان چیه؟

ـ منظور من این است که تاریخ ما ناقص است. البته به یك تعبیر، هر تاریخی ناقص است، ولی تاریخ ما بصورتی ناقص است که من صاحب آن تاریخ حسش می‌کنم. من نویسنده، نیمی از نویسندهٔ یك‌نوشته هستم، نیمهٔ دیگر آن زبانی است که ازگذشته آمده، و به امروز رسیده، و امروز تاریخ آن را شکل داده‌است؛ و چون این تاریخ مرا ارضا نمی‌کند، ونیمه‌ای‌است که نیمهٔ مرا کامل نمی‌کند، نسبتی که من با جهان دارم، نسبتی است ناقص. کل هستی من در زبان جاری نمی‌شود. من با انقلابهای ناقص، طبقات ناقص، و با تصورهای ناقص از برابری، دموکراسی، آزادی، فرهنگ و هنر سر وکار دارم. به نظر من انقلاب مشروطیت ما را ناقص‌گذاشت، جنگ دوم جهانی وحرکات آذربایجان، کردستان وخوزستان ونهضت نفت در تهران و جنوب ما را ناقص‌گذاشتند و ۲۲ی بهمن هم ما را ناقص‌گذاشته است. برای حل مشکلات روانی جامعه که به دنبال مشکلات مادی‌جامعه پیدا شده‌است، ماهمیشه چشم به‌آینده می‌دوزیم. چیز بدی نیست. رهایی و رهایی‌بخش در جایی درآینده به انتظار تاریخ ما نشسته‌اند. ولی من چی؟ منی که شیر حلال مادرم را برایم حرام کردند، چی؟ بهمین دلیل من این ستم را برزبان فارسی که این همه دوستش دارم، روا می‌دارم، و می‌گویم تو ناقص هستی وآن چیزی که کل مرا بیان کند، هنوز بوجود نیامده‌است. از نقطهٔ‌نظر زبان من درست در نقطهٔ مقابل آقای «شاملو» قرار دارم.

ـ چطور؟ به شاملو چه ربطی دارد؟

ـ در جایی خواندم که آقای شاملو نوشته بود: «ما بی‌چرا زندگانیم / آنان به چرا مرگ خود آگاهانند»، شعری است که «از بافت کلام تجلی کرده و حادثه‌یی است که از خطر کردن در زبان و مداخلهٔ تعمدی در دستور زبان بوجود آمده است، و وقتی آن را به زبان انگلیسی ترجمه کنند حاصل سخن این می‌شود که: «ما نمی‌دانیم چرا زنده‌ایم / آنان می‌دانند چرا مرده‌اند.» مشکل آقای شاملو خود مداخله در دستور زبان نیست. همهٔ شعرا، چه بزرگ، چه کوچک، در دستور زبان مداخله می‌کنند. مشکل در «مداخلهٔ تعمدی» است. هر کسی که تعمداً در دستور زبان یا هر چیز دیگری دخالت کند، آن چیز را فقط تا سطح تعمد دگرگون می‌کند، و آن چیز تا هر حدی هم که دگرگون شده باشد، باز دگرگونی تعمدی است، و مداخلهٔ تعمدی حد شهود شعری شاملو را پایین می‌آورد. در شعر مداخله در دستور زبان از هستی شعر باید سرچشمه بگیرد، و هستی شعر تعمدبردار نیست، و هر چیزی که تعمدبردار باشد، شعر نیست، به همین دلیل این دو سطر به تعقل نزدیک‌تر می‌شود، و تعقلی از این دست، ظرفیت شاعرانه را در شاعر بزرگی مثل شاملو، به تکلف نزدیک می‌کند، و لازم نیست آدم استعداد درخشانی مثل آقای شاملو در شاعری داشته باشد تا از این قبیل مداخلات تعمدی در زبان بکند. هر استاد معمولی دستور زبان فارسی می‌تواند از این مداخله‌های تعمدی در دستور زبان بکند. این تصنع آنچنان قوی است که خواننده

بلافاصله می‌خواهد بفهمد غرض از این تصنع چیست، و آن را ترجمه می‌کند به مفهوم، و مفهوم به جای آنکه چیز شگفت‌انگیزی باشد، در همان ترجمهٔ خود آقای شاملو، بصورت یک قطعهٔ منثور در می‌آید. و این خود تبدیل می‌شود به شکایت از زبانهای دیگر که قدرت کشش مطلب ما را ندارند. و اینجاست که من درست در نقطهٔ مقابل «شاملو» قرار می‌گیرم.

ـ ولی انگار فراموش می‌کنید که شما هم از نقص زبانهای دیگر حرف می‌زنید. شما همین حالا گفتید که زبان فارسی را ناقص می‌دانید. آقای شاملو هم زبان انگلیسی را ناقص می‌داند.

ـ آقای شاملو گله دارد که «ما بی‌چرا زندگانیم / آنان به‌چرا مرگ خود آگاهانند» ایشان که بر اساس «مداخلهٔ تعمدی در دستور زبان» بوجود آمده در زبان دیگر پیش پا افتاده می‌شود. من می‌گویم اگر فکر در یک زبان معمولی باشد، برغم سبک متصنع آن، در زبان دیگر نیز معمولی می‌شود. فارسی و انگلیسی این قضیه فرقی نمی‌کند. مشکل‌ترین زبانها، که زبان فلسفهٔ هایدگر و مبتنی بر ریشه‌یابی لغات است به زبان انگلیسی ترجمه شده، و هرگز در ترجمه مبتذل نشده است، علتش روشن است. هرتغییر اصیل یا تعمدی دریک زبان، بصورت تغییری اصیل و تعمدی در زبان دیگر قابل ارائه است. یعنی اگر در دستور زبان انگلیسی مداخلهٔ‌تعمدی بکنیم، ترجمهٔ «شعر» آقای شاملو به این صورت درمی‌آید:

We are the whyless living

they are the aware of their why death

حالا شما این چیز تعمدی و تصنعی و متکلف را مقایسه کنید با جمله‌ای به این صورت در انگلیسی:

We don't know why we live

They know why they die

برای آنکه به خوانندگان اطلاعات بیشتری از این بابت بدهم، به سراغ زبان انگلیسی می‌روم و بخشی از سفر «ای. ای. کامینز» به روسیه را به زبان انگلیسی در اینجا نقل می‌کنم، بدون ترجمه، تا خواننده بداند که در همان زبان انگلیسی «ناقص» ایشان چها که نشده است. شعر راجع به گور «لنین» است. وقتی که خواننده نداند دیگران در زبانهای خودشان چه کرده‌اند، ممکن است گمان کند این قبیل تکلفات و ابداعات فقط در زبان فارسی عملی است. و این قبیل سطرهای متکلف و متصنع را به عنوان شاهکارهای غیرقابل ترجمه تلقی کند. نقص زبانی که من از آن حرف می‌زنم در جایی دیگر است و بدان اشاره خواهم کرد. کافی است به یک کلمه از این شعر، یعنی " eachotherish "، توجه کنیم. این کلمه در واقع از سه بخش تشکیل شده است:

۱ـ each [به معنای «هر» یا «یک»]، ۲ـ other [به معنای «دیگر»] و ۳ـ " ish " [که یک پسوند با چندین معناست: همانطور که «وبستر» بزرگ نوشته، در ملیت بکار می‌رود، مثل " Turkish "، یعنی زبان ترکی و ترک؛ در نشان دادن خصائص عام بکار می‌رود، مثلاً در "boyish"، یعنی پسرگونه؛ و در حال و هوا بکار می‌رود، مثل "summerish"، یعنی تابستان‌گونه؛ و در تخمین سن بکار می‌رود،

مثل fortyish ، یعنی چهل ساله‌مانند ؛ و برای اشاره‌به حول و حوش ساعت شبانه روز بکار می‌رود ، مثل eightish ، یعنی حدودساعات هشت.]حالا کلمهٔ «eachother» در زبان انگلیسی وجود دارد ، ولی «eachotherish» وجود ندارد ؛ و غرض‌کامینز از بکار بردن آن ، بهیچوجه مداخلهٔ تعمدی در دستور زبان نیست . هدف او نشان دادن تعلق آدمها به یکدیگر است ، و بهمانگونه که ما به فارسی به غلط می‌گوییم، « رهبریت » ، دراینجا اگر به غلط بگوییم «یکدیگریت »، و غرضمان تعلق یك به دیگر و دیگر به یك و مکتب تعلق آدمها به یکدیگرباشد، می‌رسیم به «eachotherish» . حقیقت این است که در همین یك صفحه ونیم از این شعر ، دهها ترکیب بسیار بدیع بکار گرفته شده ، وهمچنین در صدها شعر دیگرکامینز که برای ترجمهٔ آنها باید زبان را دگرگون کرد .

facefacefaceface
hand-
fin-
claw
foot-
hoof
(tovarich)
es to number of numberlessness(un
-smiling)
with dirt's dirt dirty dirtier with others' dirt with dirt of themselves dirtiest waitstand dirtily never smile shufflebudge dirty pausehalt Smilingless.

Some from nowhere(faces of nothing)others out of somewhere(somethingshaped hands)these knew ignorance(hugest feet and believing)those were friendless(stooping in their deathskins)all—
numberlessly
—eachotherish
facefacefaceface
facefaceface
faceface
Face
: all(of whom-which move-do-not-move numberlessly)Toward the
Tomb
Crypt
Shrine
Grave.
The grave.
Toward the(grave.
All toward the grave)of himself of herself(all toward the grave of themselves)all toward the grave of Self.
Move(with dirt's dirt dirty)unmoving move un(some from nowhere)moving move unmoving(eachotherish)
: face
Our-not-their
faceface ;
Our-not-her
, facefaceface
Our-not-his
—toward
. . .
all—
(hand-
fin-
claw
foot-
hoof
tovarich)
es : to number of numberlessness ; un
-smiling

ـ مسئلهٔ نقص زبانها در مورد خودتان . برای من این نکته بسیار جالب است .

ـ ببینید ، وقتی که به یك نفر می‌گویند تو نمی‌توانی از زبان مادری خودت استفاده بکنی ـ شیرازی ، اصفهانی ، تهرانی ، مشهدی هرگز در چنین وضعی قرارنگرفته‌اند ـ به او می‌گویند چیزی در وجود تو هست که باید برای همیشه مخفی بماند . بجای آن تو باید چیزی را یادبگیری که ما به‌تو می‌گوییم باید یادبگیری. پس‌حس ناقص بودن زبان با تو رشد می‌کند . زبان مادری تو بداست؛ زبان مادری‌ما مناسب توهم هست . پس شما بین آن چیزی که ناقص و مخفی و بد است، وآن‌چیزی که کامل‌و آشکار وخوب است، دائم در حال‌نوسان هستید. تلفظ‌شماهر لحظه‌باید تصحیح‌شود،دستورشماباید تصحیح‌شود. از شمادر آن ابتدای کارمی‌پرسند:«شما اول به‌ترکی‌فکرمی کنیدوبعدفارسی حرف می‌زنید ، یااینکه ازهمان ابتدا . . .؟» یعنی شما ناقص هستید مگر اینکه عکسش در زبان برتر ثابت شود . و شما زبان برتر را یاد می‌گیرید . و در همان حال یك زبان برتر دیگر را هم یاد می‌گیرید . و بعدکمی یونانی و کمی فرانسه ومقدار زیادی عربی هم یاد می‌گیرید . و بعد ناگهان متوجه می‌شویدکه آن تصویری که دیگران در ذهن شما ، از آن زبان مادری ناقص شما ایجاد کرده بودند ، رشد عجیبی پیدا می‌کند و زبانهای دیگر را هم فرامی‌گیرد . زبان برتر هم ـ ازآنجاکه زبانها با زبانها و روانها با روانها ، زیر جلکی رابطه برقرار می‌کنند ـ به یك زبان ناقص دیگر تبدیل می‌شود . و ناگهان می‌بینیدکه هیچ زبانی‌کامل نیست . همهٔ

زبانها ناقص‌اند . به‌دلیل اینکه تصویری از نقص که دیگران بشما داده بودند ، و شما مثل آدمی که مخفیانه حامله شده باشد این بچه را در ماههای اول حاملگی مخفی می کردید ، شروع می کند به تکان خوردن و شکم برآمدهٔ این تصویر اعلام وجود می کند ، و تبدیل می‌شود به مایهٔ رسوایی کسی که‌شخص را حامله کرده‌است . نقص فراگیر می‌شود . حقیقت این است که من ناقص ، بعدها فهمیدم که فارسی شدیداً ناقص است . وباید بوسیلهٔ دیگران تصحیح شود . و تصحیح فارسی هم فقط با آفریدن‌کارهای دیگر در زبان فارسی عملی بود . بهمین دلیل است که من یك جملهٔ چهارصد صفحه‌ای به نام «روزگار دوزخی آقای ایاز» نوشتم ، به‌دلیل اینکه از دیدگاه من ، به عقل ناقص من ، « در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را در انزوا می‌خورد » ، ناقص بود و احتیاج داشت به تصحیح من . یعنی من تصویرنقص را بااعلام وجود تصویر نقص در خود محکوم کننده، پاداش می‌دادم . این نکته مربوط بود به مسئلهٔ هستی ـ زبان ـ روانشناسی من . ولی علاوه‌برآن یك‌چیز مهم دیگرهم بود که مربوط بود به هستی همهٔ آدمها در همهٔ زبانها ، بویژه آدمهای خلاق . در هر لحظه‌ای که من چیزی را می‌نویسم ، دهها‌چیز دیگر همزمان فشار می‌آورند که نوشته شوند . یعنی از صدها عنصر همزمان مشتاق بیان، در هرلحظهٔ داده شده ، فقط تعداد معدودی رخصت این رامی‌یابند که در زبان بیان شوند. آن عناصر همزمان هستند ، ولی کافی است ما بخواهیم پنج تاازآنها را همزمان بیان کنیم. دست‌به‌کارمحالی زده‌ایم. همزمانها درطول‌زمان گسترده می‌شوند، یعنی صدهاعنصر سنکرونیك،

تبدیل به چندچیز دیاکرونیك می‌شوند . ازاین بابت همهٔ زبانها ، ناقص‌اند . زبانهای هنری هم همانطور . حالا در مورد من ، که‌کارم ، همیشه با زبان بوده‌است ، آن ادراك اولیه از نقص زبانی را به این نقص بنیادی زبانها اضافه کنید ، آنوقت می‌فهمید که بچه مناسبت من زبان فارسی را زبان ناقصی می‌دانم . و این تصور من از نقص با تصوری که‌شاملوی عزیزمی‌خواهد با « مداخلهٔ تعمدی در دستور زبان » آن را رفع کند ، بکلی فرق دارد .

ـ حالا برگردیم دوباره راجع به‌جنگ صحبت کنیم .

ـ موافقم . راجع به جنگ صحبت کنیم . سؤال شما یکی‌از اساسی‌ترین سؤالهای ادبیات کنونی ما است : « شما شرایط زمانی و مکانی شاعر و نویسنده و بطورکلی هنرمند را در تأثیرپذیری از جنگ چگونه می‌بینید؟» من معتقدم که باستثنای آقای احمد محمود که رمان « زمین سوخته » رانوشته ، باستثنای اسماعیل فصیح که «زمستان ۶۲ » را نوشته و باستثنای من که « اسماعیل » را نوشته‌ام ، بقیهٔ روشنفکران بسبب نادیده‌گرفتن مضمون جنگ (توجه داشته باشید که می‌گویم « نادیده‌گرفتن مضمون جنگ » ، و نه چیزی دیگر) ، نسبت به وظایف خود بعنوان متفکر ، روشنفکر ، نویسنده وهنرمند کوتاهی کرده‌اند . بسیاری از روشنفکران گمان کرده‌اند که نادیده‌گرفتن یك مضمون خود نوعی موضع در برابر کسانی است که موضع متفاوتی راجع به‌آن مضمون گرفته‌اند. مضمون جنگ متعلق به‌دولت ونویسندهٔ دولتی نیست. مصائب جنگ ملی است. جنگ نویسنده را بعنوان عامل بیان

برگزیده‌است ، اگر نویسنده در برابر این مضمون بزرگ و فراگیر، از خود خلاقیت نشان ندهد ، در واقع ، پیش از ملت ، به هستی بنیادی خود به‌عنوان نویسنده خیانت کرده است . درست است که تاریخ ناقص است . درست است که اطلاعات کامل در دست نیست. درست است که کوشش آدمی مثل من برای دیدن جنگ با شکست مواجه شد، ولی وظیفهٔ ما ، رسوخ در بطون واقعیتها و حقایق، برغم همهٔ مشکلات بود . اگر قرار براین باشد که نویسنده و شاعر عصر و ملت‌خود باشیم، کافی‌نیست که در یك دوران بحرانی، فقط در کشور خود بمانیم. ماندن تنها، توی خانه‌نشستن تنها، مقادیری کلسترول، تری‌گلیسرید ، و گلوکز و اسیداوریك در رگها چپاندن، و مدام شجریان و ناظری گوش کردن، شانه خالی کردن از وظایف بنیادی نویسندگی و شاعری است . ماندن در خانه ، کافی نیست. بیرون، مدام غیرت نویسندگی و شاعری ما را به‌مبارزه می‌طلبد ؛ بیرونی از هرنوع . بیرون انقلاب ، بیرون ضد انقلاب ، بیرون‌صف، بیرون‌جنگ، بیرون‌زندان، بیرون‌اعتیاد، بیرون مرض، بیرون شرایط عینی و ذهنی بیرون. نویسندگان ما «موضع» را با «مضمون» عوضی‌گرفته‌اند. وگمان کرده‌اند که نوشتن دربارهٔ مضمونی که شدیداً دولتی می‌نماید، ممکن است مجبورشان کند که موضع دولت را هم به‌عنوان موضع اثر بپذیرند. این قبیل نویسندگان راجع به انقلاب هم چیزی ننوشته‌اند. ولی موضع نویسنده، موضع دیگری است . وظیفهٔ او فراروی از مواضع دولت و ضد دولت، برای ارائهٔ حقیقت برغم این مواضع است . دولت و ضد دولت، دولت وملت،

کارفرما و کارگر، پس از عبور از توازی تاریخی، بصورت مستعار و بصورت ساختاری در یك اثر شرکت می‌کنند. بدین‌ترتیب مخاطب‌اثر، حقیقت اثر است، نه‌دولت، نه‌ملت، نه‌کارفرما، نه‌کارگر. آقای احمد محمود، از مضمون جنگ با موضع خود حرف زده است، آقای اسماعیل فصیح هم با موضع خاص خود، و من درشعر بلند «اسماعیل» با موضع خاص خودم. مضمون یکی است، موضع متفاوت است. این مضمون، بطور یکسان، در اختیار نویسندگان و شاعران دولتی و غیردولتی بوده است . ولی اختلاف مواضع است که جامعه را صاحب دیدهای مختلف می‌کند. نویسندگان غیردولتی از انتخاب مضامین باصطلاح دولتی وحشت داشته‌اند، ولی شجاعت نویسندهٔ واقعی در فراروی او ازتقسیم‌بندیهای زودگذر و بیان شکلی کل محتوای اجتماعی ـ تاریخی و سیاسی یك جامعه است ـ اعم از جنگ آن، انقلاب آن، زندان آن ـ در صورت مستعار پس از فراروی از توازی تاریخی ـ طوری که اثر بیان موقعیت بکند، بی‌آنکه نویسنده خود را تاحد شعارنویس به‌نفع یا به‌ضرر حکومت تنزل بدهد. رسوخ در اعماق واقعیتهای اجتماعی و روانشناسی فرد در این اجتماع، فراروی از این محتویات، از طریق شکل اثر به سوی استقلال اثر ، و ارائهٔ اثر مستقل، ـ سراپا مستقل ـ بطوریکه همه، اعم ازحکومتی، غیرحکومتی وضد حکومتی، بطور یکسان، خود را در جهان مستقل اثر ارائه داده شده بیابند، و نیز از سکوی آن اثر، با تخیل و هستی بنیادی ودرونی آن به سوی آینده‌های خود حرکت کنند، این است رسالت اصلی یك نویسنده.

ـ مشخصاً در مورد جنگ نویسنده چه باید بکند ، و یا ، چه باید می‌کرد ؟

ـ بگذارید از سه‌اثری که نامشان را بردم، بیشتر حرف بزنم . در «زمین سوخته»، شخصیتهای کلیشه‌ای خوب بیان شده‌اند . ولی می‌شد این نوع شخصیتها را در جاهای دیگر هم ترسیم کرد. با وجود این، بیان همان شخصیتهای کلیشه‌ای و یا تیپها، برای آن رمان یك امتیاز است. ولی من با موضع آقای احمد محمود درمورد «محمد مکانیك» موافق نیستم، و این را هم نوشته‌ام. باوجود این، اگر خودم را بگذارم جای کسی که موضع آقای محمود را راجع به «محمد مکانیك» دارد، از او خوشم خواهد آمد. من به‌دلیل موضع خاص خودم، نمی‌توانم آن موضع‌را بپذیرم. من کارگر مکانیستی‌نمی‌خواهم. اگر رمان فقط همینها بود، یکسر بی‌ارزش بود. ولی رمان غیر از اینهاست. از سه‌برادر رمان، یکی راوی است، یکی شهید می‌شود، و به‌سومی حالت جنون دست می‌دهد. دخالت راوی باید به‌ما اجازهٔ فراروی بدهد . راوی پیشنهاد فراروی می‌دهد ، ولی فراروی را رها می‌کند. دراینجا موضع سیاسی، هنری ، ادبی و زیباشناختی من یکسر بااحمد محمود فرق می‌کند. حتی بااو سرجنگ دارد. وقتی که یك برادر برسر جنازهٔ برادر دیگر از خود بیخود می‌شود، من اولین جوشش اصیل امکان نگارش یك چیز بسیار جدی راجع به شهادت را می‌بینم. ولی متأسفانه ، آقای محمود بادو سه‌صفحه سر و ته آن را هم می‌آورد، و می‌رود دنبال رمان‌نویسی‌واقعیت‌گرایی سوسیالیستی‌اش. مضمون او در این رمان، و مضمون بخشی‌از شعر

بلند من «اسماعیل» یکی است. من به‌موضوع شهادت می‌پردازم. آقای محمود از آن در می‌رود. من شهادت را در پروسهٔ فراروی قرار می‌دهم. احمد محمود آن را در آستانهٔ فراروی رها می‌کند.

ـ فصیح چطور ؟

ـ آقای فصیح، در رمانش آهسته آهسته حرکت می‌کند. با طنز، وانگار بی‌میل به‌پیشرفت رمان. و ناگهان رمان «زمستان ۶۲» را مثل یك قصهٔ کوتاه بسرعت تمام می‌کند. ما باید باهم صریح باشیم. آقای فصیح، همهٔ شانسهای خوب رمانهای خود را تحقق نیافته رها می‌کند. خود «ثریا در اغما» رمان خوبی نیست . وقتی که این رمان را «رضا جعفری»، مدیر «نشرنو»، پیش از انتشار به‌من داد تا نظرم را بگویم ، طی یادداشتی ، خطاب به‌ناشر دوسه مسئله را عنوان کردم، یکی اینکه رمان دو نوشتهٔ همینگوی را شدیداً به‌ذهن متبادر می‌کرد: یکی «جشن متحرك» که فقط بخشهایی از آن به‌فارسی ترجمه شده است، و دیگری «خورشید هم می‌دمد» که تحت عنوان «خورشید همچنان می‌دمد» به‌فارسی درآمده است. ایراد دیگرمن به‌مسئلهٔ «فلش بك» بود. تا آنجاکه به یاد دارم پیش از چاپ تعداد فلش‌بکها یکی دوتا بیشتر نبود . من اعتقاد داشتم یا باید فلش‌بك باقدرت بکار گرفته شود و یا اصلاً نباید بکار گرفته شود. بعدها آقای فصیح به‌من گفت که نقیصهٔ تأثیر زیادی همینگوی را باآوردن اسم خود همینگوی در متن کتاب مرتفع کرده است، و تعداد فلش‌بکها را هم بالا برده است. ولی نقص رمان علاوه براین مسائل که دیگران هم

به‌آنها اشاره کرده‌اند،در جایی دیگر است. «ثریادراغما» می‌توانست رمان خوب و حتی رمان بزرگی باشد، در صورتیکه نویسنده خود ثریای در حال اغما را مرکز فنی قصه قرار می‌داد. یعنی ما می‌رفتیم درون ذهن در حال تلاشی ثریا، ومی‌دیدیم آن ذهن، که می‌توانست هم یك ناخودآگاه فردی باشد، هم ناخودآگاه مشترك زنان، و هم ناخودآگاه قومی، و حتی از این طریق ناخودآگاه جمعی نوع بشر، چگونه جهان را می‌بیند. یعنی‌می‌شد سفر بیرونی‌را حذف کرد و به جای آن سلوك درونی ثریا راگذاشت. افسوس!

ـ زمستان ۶۲ چطور ؟

ـ مشکل در اینجا نیز دقیقاً همان است. منتها در چارچوب این رمان. اولاً اغلب شخصیتهای اهوازی از بورژواها هستند. قرار است بورژواها زنده بمانند،ولی موجه جلوه داده شوند. بورژواهای خود اهواز در واقعیت‌موجه نیستند. شهید کتاب جوان تحصیکرده‌ای است که در عشق شکست خورده. شاهد مرگ معشوقش بوده، آن هم در آمریکا. او می‌آید، می‌رود به‌اهواز و نهایتاً در اهواز جای جوانی را می‌گیرد که اگر به کمك آن جوان تحصیلکرده از مرگ نجات نیابد، نمی‌تواند با معشوقش از ایران خارج شود. جوان تحصیلکرده‌به‌جای آن جوان می‌میرد . راوی شهادت می‌دهد که شهید جوان فرار کرده است. فصیح به‌هیجان می‌آید و چندصفحهٔ خوب راجع به‌شهادت می‌نویسد. باحرفهای او راجع به‌شهادت موافقم، ولی با شخصیت شهید او موافق نیستم. شهادت شهید او، توریستی،

هالیوودی و آمریکایی است. استثنایی است که جای قاعده‌را گرفته است . این نوع ایدآلیست در جامعهٔ ما، بویژه در میان آنهایی که باصطلاح بافرهنگ و روشنفکر، بویژه مستفرنگ هستند، بسیار نادر است. «ثریادر اغما»، در پاریس،غریب است. این جوان تحصیلکرده در آمریکا. ثریا می‌توانست در اغما «فراروی» کند، از آن حال عروج کند و فرم رمان را بهم بزند. این‌جوان تحصلکرده می‌توانست رابطه‌ها را بهم بزند، منظومه‌ای از روابط جدید خلق کند. ولی حالت قهرمانی همینگوی ـ گونهٔ او ، از او سلب‌صلاحیت می کند، صلاحیت برای انجام عملی که به‌خاطر آن من‌هم مثل فصیح حاضرم هم به‌شهید غبطه بخورم و هم برای او اشك بریزم. ولی‌باید بدانیم که در آن صورت من به‌شهیدی عوضی‌غبطه خورده‌ام واشك‌ریخته‌ام. چه‌چیز آن جوان تحصلکرده را به‌اهواز می کشاند، فرار از مصیبت عشق از دست رفته. این شهادت نیست، نوعی خودکشی‌است به خاطر از دست دادن معشوق دچار مصیبت شده. حتی‌اگر این فرار از مصیبت عشق‌از دست رفته می‌توانست این جوان‌را نه‌به‌سوی شهادت، بلکه به‌سوی نوعی‌خودکشی بکشاند، بازهم لازم نبود او منحصراً در اهواز و در جبههٔ جنگ ایران و عراق به‌سوی آن خودکشی کشانده شده باشد . او می‌توانست به نیکاراگوا برود و یا به فیلیپین و لهستان برود. مسئله این است: اهواز و جبههٔ جنگ ایران وعراق یکی از دهها جایی است که او می‌توانست انتخاب کرده باشد ، نه‌تنها جا، نه‌جای منحصر بفرد. از این‌نظر ساختار این رمان، بر اساس بوطیقای ناقص گذاشته شده است. صناعت شاعری این رمان

پادرهواست.

ـ و « اسماعیل » ؟

ـ «اسماعیل» شعر بلند است. راجع به‌مضامین نو، و بزرگ، شعر کوتاه نمی‌توان گفت. «اسماعیل» یك شعر چندصدایی است، از این‌نظر، اگر هرصدا را یك شخصیت بخوانیم، تعدد صداها، آن رابه‌یك رمان چندشخصیتی نزدیك می کند. موقعیت روشنفکران، پیش و بعد از انقلاب، موقعیت شعر، پیش و بعد از انقلاب، موقعیت بورژوازی، پیش و بعد از انقلاب، موقعیت جوانان، پیش و بعد از انقلاب، موقعیت جوانان، کارگران و روستاییان در حال جنگ، موقعیت اسماعیل و اسماعیلها، موقعیت شاعر در عرصهٔ اجتماع و تاریخ، پیش و بعد از انقلاب ، موقعیت شاعر در ارتباط با زن، زبان، زمان، و فراروی نهایی‌شاعر از همهٔ موقعیتهای داده شده به‌سوی اسماعیلی که نوید نبوت آینده را بدهد، همهٔ اینها، مضامین شعر «اسماعیل» را تشکیل می‌دهند. تنها در دوران جنگ، با حس جنگ و صلح، می‌شد این شعر راگفت. «اسماعیل» من، فریاد نبوت آینده‌اش را فقط از جبههٔ جنگها ـ ونه تنها جنگهای جسمانی ـ بلکه جبههٔ دهها جنگ درونی و برونی‌می‌توانست سر دهد. اسماعیل نوید آینده است. فراروی از برزخ ارزشهای امروزین به‌سوی آینده است. او طلایه‌دار قافله‌ای است که باید آینده را بسازد. پس از چاپ کتاب از جبهه نامه‌های فراوان به به‌دستم رسید. یکی از جوانها نوشته بود: اسماعیل را سی وهفت بار

خوانده است. «اسماعیل» رستاخیزی است علیه تصنع آزار دهندهٔ شعر پلکانی منثور. آنچنان فراروی کرده است که تنها با زبان نبوت ذاتی شعر می‌توان آن را درك کرد. انقلاب مرا دگرگون کرده است. جنگ مرا دگرگون کرده است. کوپن مرا دگرگون کرده است. زندان مرا دگرگون کرده است. شعر و نثر من، مشروط به شرایط این دگرگونیها، و مشروط به‌شرایط فراروی از این دگرگونیها به سوی دگرگونیهای دیگر است. من شاعر و نویسندهٔ انقلاب هستم، نه انقلاب حکومت، نه انقلاب این گروه و آن فرقه، بلکه انقلاب نفس، تپش، هیجان،جنگ،زندگی و مرگ‌نه‌فرد، بلکه جمع، نه‌خود-آگاهی وناخودآگاهی‌فردی، بلکه‌خودآگاهی وناخودآگاهی‌جمعی. من‌زبان‌یخ‌زدهٔ شکل‌گرایان، زبان‌شل‌وول‌محتواگرایان، زبان‌تفریق‌این حس‌ازآن حس، این عامل‌ازآن‌عامل، این عنصراز آن عنصر، این زن از آن زن ، این مرد از آن مرد، این قبیله از آن قبیله، این مرز از آن مرز، این زمان از آن زمان، این مکان از آن مکان نیستم. چشم درونم عادت‌کرده است که زیبایی همهٔ مکانها را با تیر بزند. زیبایی همهٔ زمانها را باتیر بزند. بعنوان شاعر و نویسنده به‌خود می‌بالم که درعصر غرورهای بزرگ و مصائب بزرگ، انسانیتهای قد برکشیده و انسانیتهای به‌خون غلتیده زندگی می کنم. ولی شانه‌هایم را برای کشیدن بار عصرم باید قوی‌ترکنم. اگر فردا بیفتم، بمیرم، برهنگی کامل عصرم را در برابر جهانیان خواهم نشاند، چراکه در زیر بازوهای من، هزاران اسماعیل و سهراب جوان نفس می کشند و به

من مـی‌گویند : « ما در رکاب توایم ، و روزی تورا برروی بالهای خـود خواهیم نشاند و تورا در چشم خورشید پرتاب خواهیم کـرد ، برروی خاکستر تو خودرا خواهیم آفرید. زندگی ومرگ تو میراث توست .» به من مـی‌گـویند : « نترس ، نباز ! من ، دوست عزیز ، شرایط زمانی و مکانی شاعر و نویسنده و هنرمند را در تأثیرپذیری از جنگ اینگونـه می‌بینم . جنگ را تحویل مـی‌گیرم ، و اسماعیل را تحویل می‌دهم .

ـ گفته مـی‌شود جایزهٔ « نوبل » ، بیش وکم متأثـر از معیارهـا و منظورهـای سیاسی است تا نفس هنر و دانش و خـلافیت دراین زمینه‌ها . شما هم اینطور فکر می‌کنید ؟

راجع به این مسئله من مقالهٔ مفصلی به مناسبت اهـدای جایزهٔ نوبل به « جوزف برادسکـی » شاعر روسی‌الاصل نوشته‌ام کـه مدتی پیش درمجلهٔ دنیای سخن چاپ شده‌است . درمقدمهٔ آن مقاله، مفصلاً راجـع به‌این مسئله حرفی زده‌ام . جایزهٔ نوبل متأثـر از معیارهـا و منظورهای سیاسی است. دراین تردیدی نیست . به نظر من ، حالا که جنگ تمام شده‌است ، و دنیا با ما از طریق قبول آتش‌بس از سوی ما ، از در آشتی درآمده‌است ، ممکن است جایـزهٔ نوبل هـم از در آشتی‌درآیدوبالاخره‌هر کسی که‌روابط عمومی‌اش بهترازدیگران‌است، برندهٔ این جایزه شود ، چراکه آکادمی نوبل هرگز نخواهید فهمید که ما چه نوشته‌ایم وچگونه نوشته‌ایم، و حتی چگونه چاپ کرده‌ایم. و شایـد بهتر است بـه جای دادن جایـزهٔ نوبل ، به ما یك کارخـانه کاغذسازی بدهند ، با یك جنگل مجانی ، و در جایی دور از تیررس

همسایگان تا ما بتوانیم کتابهایمان راچاپ کنیم، به‌جای آنکه پیشمرگ چاپ کتابهایمان بشویم.

مسئله‌ای که از نظر جایزهٔ نوبل اهمیت دارد این است کـه مـا هنوز روابط عمومی کامل، مناسب، و متناسب با عظمت ادبیات گذشته و امروزمان، با مراکز بزرگ فرهنگی جهان نداریم. مراکزی که مـا را به تعداد محدودی از خارجیها معرفی می کنند، مراکـز خاورمیانهٔ دانشگاههای معتبر جهان هستند که حالت سلف‌ـسرویس دارند، یعنی مطالبی را ترجمه وچاپ می کنند که تنها به درد استادان و دانشجویان آن مراکز می‌خورند، ولی متأسفانه سطح ارائهٔ فرهنگی این مطالب، هم ازنظر وسیله، یعنی زبان ترجمه، و هم ازنظر بررسی ونقد وانتقاد ادبی، چندان بالا نیست که ادبیات شناسان بزرگ جهان، ادبیات امروز ما را از رهگذر این قبیل ترجمه‌ها و ارائه‌ها جدی بگیرند.

موضوع دیگری کـه اهمیت دارد این است کـه هیچکـدام از نویسندگان و شاعران امروز ما رابطهٔ نیرومند و عمیقی با نویسندگان وشاعران سایر کشورهای جهان، بویژه کشورهای اروپایی و آمریکایی، ندارند، و هیچ نیرویی هم‌وجود ندارد کـه این ارتباط را برقرار کند. آنهایی که در جهان از قبل تحقیق در ادبیات جدید فارسی و تدریس آن زندگی می‌گذرانند، به‌درس وتحقیق فقط به‌عنوان ناندانی نگاه می کنند . این مراکز ، در آینده نیز خواهند کوشید فقط با مراکز فرهنگ رسمی ایران ، رابطه برقرار کنند . حتی یکی از این مراکز حاضر نشده است بگوید نویسنده‌ای از ایـران شایستهٔ جایـزهٔ نوبل است . مشکلشان سیاسی است . وقتی که من می‌گویـم شاملو شایستهٔ

جایزهٔ نوبل است. حرف من‌هم سیاسی است .

جایـزهٔ نوبل در مورد نویسندگان بلوك شرق ، همیشه سیاسی بوده است . چرا به «پاسترناك» دادند، ولی به«آنا آخماتووا» ندادند؟ به دلیل اینکه پاسترناك ، « دکترژیواگو » را نوشته بـود . وقتی کـه جایـزهٔ نوبل را به « ویلیام گولدینگ » انگلیسی دادند ، من به عنوان شاگرد ناچیز ادبیات انگلیسی احساس کردم که حضرات آکادمی سوئد، ابتدایی‌ترین مسائل را راجع به ادبیات معاصر انگلیسی نمی‌دانند . به «یاشار کمال» کرد هم که مدتهاست کاندید جایزهٔ نوبل است ، جایزه‌ای تعلق نخواهدگرفت،چراکه طرف چپی‌است. بازهم قضیه سیاسی شد. اول باید نویسندگانی پیداکردکه غیرسیاسی باشند تـا وقتی آکادمی سوئد به‌آنها جایزه داد ، به غیرسیاسی بودن آکادمی ایمان بیاوریم . ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد . وقتی که هیچ چیز در زیـر آسمان کبود و یا شب پرستاره نمی‌توان پیداکردکه غیرسیاسی باشد، چگونه می‌توان انتظارداشت که آکادمی سوئد غیرسیاسی عمل کند، مخصوصاً که درك نبوغ ادبی نوابغ همهٔ ملل در هرسال داده شده ، خیلی خرج برمی‌دارد . و به همین دلیل آکادمی سوئد، روی هم ،کارش را محدود به‌زبانهایی کرده‌است که معمولاً نمایندگان کشورهای متمدن درسازمان ملل ، آن زبـانها را تکلم می‌کنند : انگلیسی ، فرانسه ، آلمانـی ، روسی ، وکمی اسپانیولـی. وکمی ایتالیایـی. یعنی زبانهای سیاسی شده ، جهانی ، و رابط ملل . زبان ما را ، جز خودمان کـه می‌فهمد ؟ اگر شاعر بزرگ ، حافظ شیراز ، در عصر ما زندگی می‌کرد ، حتماً به‌دلیل فارسی زبان بودنش ، نامفهوم باقی می‌ماند . باری ، ما ، برغم

داشتن شعری مایهٔ افتخار، و زمانی مایهٔ مباهات،نادیده‌گـرفته خواهیم شد . مگـر اینکـه سیاست روز ایجاب کند کـه ببینندمان . از تصادم مصیبت ، هیجان ، واقبال، ممکن است جایزهٔ نوبل نصیب یك ایرانی هم بشود. ولی آیا جایزهٔ نوبل واقعاً اهمیت دارد ؟ مسئله این است: ارتباط ادبی ما با دنیا ناقص است . تصوری که جهان از ادبیات وهنر مـا دارد ، تصوری باستانشناختی است . یك رابط مـا بـا دنیا جهان ایرانشناسی است . از نظر ادبی ایرانشناسی تصوری باستانشناختی از مـا دارد . تصوری که این باصطلاح ایرانشناس از ما پیداکرده ، در بازگشت، بخود او منتقل‌شده‌است. اغلب ایرانشناسان درکشورهای مربوطهٔ خود بیگانه‌اند و یا دچار از خـودبیگانگی هستند . زبانها و فرهنگهای ملل‌خودرا بسیارکم می‌شناسند. ما ایرانشناسی نمی‌شناسیم، در آمریکا ، انگلستان ، آلمان ، یا فرانسه ،که به‌اندازهٔ یك نویسندهٔ آمریکایـی ، انگلیسی ، آلمانی ، فرانسوی برفـرهنگ قومی خود و فرهنگ جهان اشراف داشته باشد . یعنی مغز اغلب ایـرانشناسان بـا غرق شدن در ادبیات‌گذشتهٔ ما از تعلق به جهان معاصر فرهنگ خود ، دور مانده است . کهنگی، کهندوستی ، علاقه به فرهنگ بادیدگاههای کهن ، خصائص اصلـی انـدیشهٔ ایـرانشناسان مهم جهـان را تشکیل مـی‌دهد . من باستثنای یکـی دو نفر از ایرانشناسان فـرانسوی ، بقیهٔ ایرانشناسان را فاقد جهان‌بینی معاصر می‌دانم. درمیان این ایرانشناسان کسی که زبان ورمان جدید جهان را بفهمد، تقریباً حکم کیمیا را دارد. فلسفه از «کانت» تا «میشل فوکو»، ادبیات غرب بطورکلی ، نقدادبی از « لوکاچ » تا « لوسین گلدمن » تا « ژاك دریدا » و « پل‌دمـان » ، از

دسترس ایرانشناسان خارج است. شیوه‌های تحقیق اغلب ایرانشناسان منسوخ ،کهنه و ابتدایی‌است. هرگز نباید اجازه داد که این اشخاص، معرف ادبیات و فرهنگ ما به معاصران ما در نقاط دیگر جهان باشند. انگلیسی ایرانشناسان انگلیسی زبان ، از نظر ریتم زبان ، تجدد زبان ، نحو و ساختار جملات ، در ابتدایی‌ترین سطوح قرار دارد ، و بطور کلی اینان که به زبان‌خودشان ، بادیدگاه خلاق نگاه نمی کنند، رمان، شعر ، نمایشنامه و نقدادبی دوران معاصر خودرا نمی‌شناسند وخود در تبعید فرهنگی در خانهٔ خود ، در میهن خود زندگی می کنند ، چه خدمتی می‌توانند برای فرهنگ معاصر ما بکنند ؟ بهمین دلیل ایرانشناسان غربی،مجلات ، انتشارات و مکانیسمهای خاص خودشان را دارند . کتابهایی راکه از زبان فارسی ترجمه می کنند ، در تیراژ دو سه هزارتایی ، وفقط برای خودشان چاپ می کنند ، و مجلاتی که چاپ می کنند ، بیشتربرای ایجاد ارتباط بین نمایندگان دردنیای‌خاص فرهنگی‌ای است که بظاهر ایرانی است ، ولی در واقع ایرانشناختی در همان مفهوم عقب مانده‌ای است که‌گفتم . معرفی شدن از طریق این قبیل آدمها ،که‌گاهی حتی خود را بمراتب از نویسندگان ما هوشیارتر ، فهمیده‌تر و دقیق‌تر هم می‌دانند ، واقعاً دون‌شأن ماست. و حقیقت این است که اغلب این حضرات ، تحقیقاتشان تنها از طریق مسموعات است . و تازه این تحقیقات‌به‌آنچنان حب و بغضهایی آلوده است که واقعاً شرم‌آور است . پس این مکانیسم‌ها و نمایندگان آنها باید نادیده‌گرفته شوند. و باید سعی کنیم بادنیا مستقیماً ارتباط برقرار کنیم ، از طریق نویسندگان مختلف جهان ، و مکانیسمهایی که آنها

را بهمدیگر ، دوستانه و رفیقانه و در سطح برابر ، پیوند می‌دهد . و بعد در ترجمه متوسل به‌کسانی بشویم که روح خلاقهٔ زبان دوم را مثل یك نویسنده و شاعر آن زبان درك می کنند .

ـ این مسئله بسیار اهمیت دارد ، ولی‌گمان نمی‌کنم که نویسندگان و شاعران ما به این مکانیسمها آشنایی داشته باشند.

ـ در شعر، مسئله بسیار راحت است . اگرکسی که شعر ما را دوست دارد و خودش هم به اندازهٔ یك شاعر غربی ، زبان مادری خودرا می‌داند ، بخواهد شعر جدید ما را ترجمه‌کند ، باید از «شیوهٔ اطلاع دهنده»[The informant method] استفاده کند . یعنی یك‌نفر که فرضاً انگلیسی وفارسی را خوب می‌داند واستعداد ادبی هم دارد، مفاهیم، تصویرها ، نحو،نوع‌قرارگرفتن کلمات و وزن وابزارصوتی را، کلمه‌به‌کلمه،جمله‌به‌جمله، سطربه‌سطر، تصویربه‌تصویر وریتم به‌ریتم در اختیار شاعر دوم آن شعر قرار می‌دهد ، و آن شاعر شروع به بازآفرینی شعر در زبان دوم می کند ، در حالیکه با انرژی خلاقهٔ شعر شاعر اولی راه افتاده‌است، و آدمی که در وسط قرار دارد ، یعنی اطلاع دهنده ، بعنوان پل عاطفی ، زبانی ، صوتی ، تصویری ، ریتمیك عمل می کند ، وحتی به‌صورت تحلیل کنندهٔ شعر درمی‌آید، وطوری از اعماق شعر حرف می‌زندکه شاعر دوم ، در روند الهامی و عاطفی زبان اول قرار می‌گیرد ، و شعر را عملاً در زبان خودش ، با در نظر گرفتن حوادثی‌که درشعر زبان بومی او ، وشعرخود او بوجود آمده، مجدداً خلق می کند .

ـ این پروسه تاحال امتحان هم شده‌است؟

ـ این نوع ترجمه ابتکار من نیست . من هم در پروسهٔ تجربهٔ شاعران جهان قرارگرفتم ودست به‌این‌کار زدم. وقتی‌که درسال ۱۹۷۳ در دانشگـاه « یوتا » درس مـی‌دادم ، پـروفسور « هریس لنوویتز » [Harris Lenowitz] می‌خـواست از کم و کیف شعرمن اطلاع پیدا کند . اول من چند شعری را برای او خـواندم . او اول تحت تأثیر موسیقی زبان فارسی قرارگرفت . فارسی نمی‌دانست . من واو باهم از طـریق همان « شیوهٔ اطلاع دهنده »، سی قطعه از شعرهـای مـرا به انگلیسی ترجمه‌کردیم. بعضی ازاین ترجمه‌ها را«لارنس فرلینگتی»، شاعر معروف آمریکایی، در سال ۱۹۷۳ در جنگ « سیتی‌لایتز » چاپ کرد. بعضی ازآنها درمجلهٔ « پینت براش» [Paintbrush] چاپ شد، و یکـی از طولانـی‌ترین آنها در مجلهٔ «امـریکن پوئتری ریویو» [American Poetry Review] چاپ شد، کـه معتبرترین مجلهٔ شعر آمریکاست . من و « ویلیس بارنستون » [Willis Barnstone] ، که از شاعران و مترجمان معروف آمریکاست ، در مورد مولوی هم این‌کار راکرده‌ایم . من از این تجربه در ترجمهٔ شعرهای ظل‌الله نیـز استفاده کرده‌ام. باوجود این باید بگویم‌که همه روزه در دانشگاهها، مجلات و بین شاعران جهان ، از این بده بستانهای هنری صورت می‌گیرد ، و نتیجه بسیار مطلوب بوده‌است .

ـ و اما رمان ؟

ـاین‌کار در رمان عملی نیست. من و«کارتر براینت »، درزمانی

که من در تکزاس بودم ، روی ترجمهٔ « روزگار دوزخی آقای ایاز» شروع بکارکردیم. من سبك رمان را بـرای او توضیح دادم . او ده صفحه از رمان را در مدت تقریباً یکماه ترجمه‌کـرد . نتیجه مطلوب نبود. من به‌او پیشنهادکردم‌که شروع به‌خواندن دقیق آثار «جویس» ، « فالکنر » و« ویرجینیا وولف » بکند. او ایـن‌کار راکـرد . بعد من متن تاریخ بیهقی و شرح شطحیات را بـه او از دیدگـاه سبك شناسی توضیح دادم . او دو ماه ونیم بعد ، ترجمهٔ « اپیسود » اول رمان راکه در حدود صد صفحه می‌شد ، تمام‌کـرد. بعد من همهٔ غلطهای متن را گـرفتم ، واو مجدداً شروع‌بکارکرد. درسالهای ۵۱ و ۵۲ کـه من در آمریکا بودم، دویست صفحه از رمان را ترجمه‌کرد. در سفر بعدی من به آمـریکا رمـان تکمیل شد . ترجمه قریب هشت سال و توضیحات و مقدمه‌اش مدتی طول‌کشید. وقتی‌کـه اپیسود اول تحت عنوان مثله در یك‌کتاب معروف درآمد ، اغلب مترجمها و اهل ادب ، ترجمه را شاهکار می‌شمردند.کارتر براینت برخلاف‌آدمهای‌دیگری‌که درآمریکا دست به‌ترجمهٔ آثار ادبی زده‌اند ، ادبیات آمریکا را خوب می‌شناخت و فلسفه و روانشناسی جدید را هم مدام می‌خواند. مرگ اوطرحهای بعدی مرا به تعویق انداخت . این کار در حق رمانهای دیگـران هم شده‌است . مترجم باید از نزدیك با کار رمان‌نویس آشنا باشد و مدام با او ، یاکسانی‌که راجع به آثار او تحقیق می‌کنند، در تماس باشد. و از آن بالاتـر ، زبان بومی خـود را در حـد یك نویسندهٔ تـوانا بلد باشد .

ـ گفته می‌شود سیاسی شدن شدید جامعه ومشغله‌های گوناگون ، دیگر فرصتی برای پرداختن به نقد ادبی نگذاشته‌است . در واقع دچار یك نوع بحران نقد ادبی شده‌ایم ، و بالاخره در مورد خودتان سؤال این است که تاکنون نقدی‌جدی وقابل تعمق برکار شما نوشته شده یا نه ؟ اگر جواب مثبت است ممکن است توضیحی بدهید و احیاناً برافراد معینی تأکیدکنید.

ـ این سؤال شما نیز مثل بقیهٔ سؤالهاتان به چند بخش مختلف تقسیم می‌شود. آیا واقعاً درست است که سیاسی شدن شدید جامعه ومشغله‌های‌گوناگون دیگر فرصتی برای پرداختن به نقدادبی نگذاشته است ؟ به نظر من وقتی جامعه سیاسی می‌شود ، ما بادموکراسی سرو کار داریم. نقد ادبی دراعصار دموکراتیك رشد می‌کند. به‌همین دلیل نقدادبی ، به‌تبع‌جو ارتباط سیاسی مردم با یکدیگر ، بین‌خوانندگان آثار ادبی و نویسندگان آنهاگفت وگو و ارتباط ایجاد می‌کند. ولی چون ما دموکراسی‌کم دیده‌ایم و یا فقط در سایهٔ تحرك انقلاب ، تنها در حول و حوش انقلابهامان ، سایهٔ دموکراسی را بربالا سر خود احساس کرده‌ایم، همهٔ مقولات دیگر را دراین قبیل مواقع فراموش می‌کنیم و فقط به بحث سیاسی می‌پردازیم . و بعد موقعی که انرژی ونیروی حیات‌بخش انقلاب فروکش کرد وخواستیم راجع به‌انقلاب با قدری فاصله تعمق بکنیم ، به نقدادبی وبررسی تئوریك می‌پردازیم. مثلاً با انقلاب مشروطیت، فقط مقدمات سیاسی نقدادبی ما پا به‌عرصهٔ وجودمی‌گذارد، ولی بعددرکارتقی رفعت، جمالزاده‌ونیمایوشیج،بویژه درآثارانتقادی‌این‌شخص‌سوم‌عملاًبصورت‌نوعی‌نقدادبی‌درمی‌آید.یعنی نقدادبی‌هم،مثل‌هرکارفرهنگی‌دیگراحتیاج‌به‌گذشت‌زمان،ریختن‌برگهای

خزان‌دیدهٔ تاریخی ، اجتماعی و ادبی ، و رسوب تدریجی وزنه‌های سنگین در ته چشمه‌ای تقریباً زلال دارد. انتقاد نیما از قصه‌های هدایت و«ارزش احساسات» او در دوران رضاشاه نوشته می‌شود. بوف‌کور و اولین شعرهای جدید نیما هم در همان سالها نوشته می‌شود. جالب است که در عصر ضد انقلاب ، ادبیات انقلابی ، از نظر شکل و محتوا نوشته می‌شود. هم بوف‌کور و هم شعرهای جدید نیما ، بزرگ‌ترین انقلابها را درشکل وساختار ادبیات ما بوجود آورده‌اند. نقدهای نیما هم دقیقاً انقلابی است . در عصر دموکراتیك بعدی ، یعنی از شهریور ۲۰ تا ۲۸ مرداد ۳۲ ، فضا شدیداً سیاسی است. ولی چون زمان این دوره از زمان دوران مشروطیت نسبتاً طولانی‌تر است، هم بحث سیاسی رواج دارد ، و هم تا حدودی نقدادبی نوشته می‌شود . در این دوره نیز ، نامه‌ها و یادداشتهای نیما ، اصیل‌ترین آثار انتقاد ادبی ما را تشکیل می‌دهند. بعد از سال ۳۲ تا ۴۰ ، تقریباً یك دوران سکوت نقد و انتقاد ادبی بوجود می‌آید . ولی از سال چهل ریشه‌های زیرزمینی مشروطیت وریشه‌های زیرزمینی جنگ دوم تا سقوط مصدق ، شاخ و برگ سیاسی خود را در مسیر دیگری می‌رویانند ، و آن پیدایش نقد علمی واقعی از سال چهل و ادامهٔ آن تا به امروز است . وقتی‌که در سال ۵۷ انقلاب شد ، ما همه سیاسی شدیم، یعنی بیش از حدی‌که یك نویسنده باید سیاسی باشد، سیاسی شدیم ، و خواستیم نقش سیاسی بازی کنیم . تحرك سیاسی ، فضا را برای پیدایش بحران نقد ادبی ، بویژه بحران رهبری نقد ادبی ، باز کرد. بلافاصله بعد از آنکه دوباره به سوی شغلها و اشتغالات واقعی

ذهنمان برگشتیم ، جهتی راکه از چارچوب ادراکات خود ازحرکات انقلاب‌گرفته بودیم ، منتقل کردیم به ساخت آثار خـودمان ، و در واقع ادراکات خودرا از بیرون ، درونی آثار خودکردیم .

ـ من دوست دارم شما دراین مورد از آثار خود و یاآثار دیگران مثالی ارائه بدهید تا بدانیم‌که این پروسه چگونه صورت گرفته است .

ـیکی از مسائلی‌که من راجع به‌آن هم از دیدگاه اجتماعی و تاریخی، وهم از نظر ادبی ، درطول ده دوازده سال‌گذشته پرداخته‌ام، مسئله ناموزونی، ویا رشد ناموزون تاریخ ایـران ، و بالنتیجه ،رشد ناموزون ادبیات معاصر ایران ، بویژه در طول سالهای بعداز انقلاب مشروطیت بوده‌است . اگر شما خاطرتان باشد ، من به‌این قضیه ، هم درکتابی‌که راجع به‌انقلاب نوشته بودم و دراوایل انقلاب چاپ شد، پرداخته‌ام ، و هم در مقالات و مصاحبه‌های متعدد در سالهای بعد از انقلاب . مصاحبه‌ای هم‌که شما در مجلهٔ « برج » چاپ‌کردید وبخشی از مصاحبه‌ای بودکـه آقای نصیری‌پور بامن کـرده بـود ، اشارات مفصلی به‌این نکته دارد. حرکت ناموزون تـاریخ ، بعداً تبدیـل شد به نکته‌ای‌که دیگران هم درمقالات و مصاحبه‌هاشان بارها به‌آن اشاره کردند. درآن زمان سیاست زدگی افراطی جامعه ، مانع ازاین می‌شد که مواضع مختلف راحت دریکدیگر تداخل بکنند. بخشهای مختلفی درجامعهٔ روشنفکری تشکیل شده‌بودکه منبعث از تفرقهٔ جهانی و ملی در سیاستهـای مختلف چپ بـود. خـود همین مسئله سبب پیدایش جزمیتهایی درافکاربسیاری‌ازفکرسازان جامعه شده‌بودکه اجازه نمی‌داد تمامی دریچه‌های ذهن به سوی ابداعات جدید فکـری‌گشوده شود .

درآن زمان فکر ناموزونی ، و رشد ناموزون اجتماعـی و فرهنگـی نادیده‌گرفته شد. ولی بعدها همین نکته بخشی ازتفکری شدکه دوستم آقای محمد مختاری‌در « به‌دیدار فرزانگـی » در شماره‌های مختلف دنیای‌سخن ، دوسه سال پیش به‌آن پرداخت .گرچه تفسیر و تعبیر من از ناموزونی تا حدودی با تفسیر و تعبیر آقای مختاری فرق می‌کند، ولـی اصل بحث همان است‌کـه در مصاحبهٔ برج وکتاب مربوط به انقلاب درج شده‌است . مـا در دنیای ناموزونی زندگـی می‌کنیم . مراحل مختلفی‌که برای‌کشورهای اروپایی بصورت افقی، ویکی پس از دیگری مطرح شده ، درمورد ما، بویژه در مقاطع انقلابی جامعه ، همزمان مطرح مـی‌شود . ناگهان وجـه تولید آسیایـی ، بورژوازی تجاری ، بورژوازی کمپرادور، مسئلهٔ اقوام وخلقهای مختلف، مسائل مربوط به‌دموکراتیزه‌کردن اجتماع، اندیشه‌های مربوط به‌سوسیالیسم، باهم معاصر مـی‌شوند. در جامعهٔ اروپایـی بعضی از این مسائل کـه بوده ، رویهم پی در پی ، و یا باتناسب زمانی خاصی ، با رشد طبیعی اجتماعی صورت‌گـرفته است . طبیعی است‌کـه ما هیچکدام واضع تئوری ناموزونی نیستیم ، بلکه مفسر ومعبرآن درشرایط اجتماعـی و فرهنگی وادبی جامعهٔ خودهستیم. لازم نبودکه مایك بودلرداشته باشیم تا بعد یك والری یا یك‌کلودل ، یا یك الـوار داشته باشیم . مراحل مختلف تاریخی به سوی هم‌کشیده شده و به تبع آن مراحل مختلف ادبی درهم ادغام شده‌است. ما ممکن است والری والوار بدون بودلر داشته باشیم . ما این ناموزونی را شدیداً حس‌کرده‌ایم و هنوز هـم حس می‌کنیم .

ـ می‌خواستید راجع به‌آن پروسه حرف بزنید.

ـ داریم راجع به همان پروسه حرف می‌زنیم. وقتی که جامعه شدیداً گروه‌بندی شده بود، امکان تداخل فکری نبود. تصویر من از ناموزونی تأثیرش را بعدها نشان داد. سیاسی شدن افراطی جامعه مانع پرداختن بعضی اذهان سیاسی به نقدادبی گردید. بعدها که سر و صدای این سیاسی شدن افراطی‌جامعه خوابید، آنهایی که به نقدادبی روی آوردند، وفکرهای انتقادی را که دربحبوحهٔ آن دوران سیاست‌زدگی افراطی نادیده‌گرفته بودند، بعنوان بخشی از تفکر جامعه درونی نوشته‌های خود کردند. گرچه من نیز به‌تبع همان سیاست‌زدگی افراطی، گاهی مقالات سیاسی چاپ می‌کردم، ولی دست از نوشتن مقالات ادبی نکشیده بودم. این مقالات ادبی، وگاهی ادبی ـ سیاسی، یا در مطبوعات درمی‌آمد، یا در «نامهٔ کانون نویسندگان ایران». در همان سالهای ۵۹ ـ ۵۸، من طرح اولیهٔ «بوطیقای قصه‌نویسی» را در هفتاد صفحه دراختیار دبیران کانون گذاشتم، برخی از کسانی که با مسائل قصه‌نویسی درکانون سروکار داشتند، آن را خواندند و قرار بود بعنوان سرآغاز نشریات مستقل کانون چاپ شود. ولی نشد، ولی حرفهای اصلی آن مورد سوء استفاده قرارگرفت، یعنی موضوعاتی مثل ساختار از دیدگاه بوطیقا، مسئلهٔ استقلال و باصطلاح خودمختاری ادبیات، مسئلهٔ اهمیت شکل در مباحث ساختاری، همه بسرقت رفت و در مطبوعاتی که جانشین نامهٔ کانون شدند و به‌دست اعضای کانون افتادند، به نام این و آن چاپ شد. این هم پس از پشت‌سرگذاشته شدن آن‌جو سیاست‌زدگی افراطی

روشنفکران بود. ولی کسی که حرفه‌اش تفکراست، خلجان فکر دارد، در هیچ مرحله‌ای از مراحل رشد خود ساکت نمی‌ماند. شکل عوض می‌کند تا فکر کند؛ و به‌این می‌اندیشد، که شکل بعدی فکرش باید چه صورتی بخود بگیرد.

ـ من دوست دارم راجع به تأثیر تئوری رشد ناموزون باز هم حرف بزنید.

ـ وقتی که دوست عزیز، آقای مختاری می‌نویسد: «این شیوهٔ اندیشیدن، ریشه در سنت دیرپای جامعه‌ای دارد که به هر دلیل وعلتی قادر نشده‌است در تاریخ منظم و پیوسته‌ای ... راه تکامل سالمی را بپیماید. تاریخ ما شاهد یك تکامل و رشد موزون و منظم نبوده‌است. در نتیجه از برخی مراحل تاریخی که جامعه‌های پیشرفته با ذهنیتهای پیشرو گذشته‌اند، نگذشته‌است.» [نگاه کنید به شماره‌های ۱۸، ۱۹ و ۲۰ «دنیای سخن»] این حرفها را آقای مختاری، متأسفانه، بدون ذکر مأخذ و ریشهٔ فکر و انطباق آن برایران، درسال ۶۷ می‌نویسد. اساس آن درسال ۵۷ نوشته شده، در همان کتاب مربوط به انقلاب، و بعد درمقالات و مصاحبه‌های بعدی به‌ترکیب جدید نیروها، وصورت‌بندی امروزی آنها اشاره شده است.

ـ و شما گویا همین فکر را به‌فکر بحران نقد ادبی مربوط می‌کنید؟

ـ طبیعی‌است. هم به بحران نقدادبی، و هم به بحران رهبری نقد ادبی. همیشه از نظر من، بین ساختار، جهان‌بینی و نظام فکری، ارتباط ارگانیك وجود داشته است. رشد ناموزون تاریخ ما، رشد ترکیبی آن و بحران رهبری نقدادبی، و ساختارهایی که براین

جهان‌بینی و نظام فکری استوارند ، باهم ارتباط درونی و حیاتی دارند.

ــ فکر بحران رهبری نقد ادبی درچه موقعی به‌ذهن شما خطور کرد ؟

ــ در ابتدا این نکته بصورت یك پدیدهٔ اجتماعی و تاریخی مطرح بود . عقیدهٔ اصلی ، یعنی مسئلهٔ اجتماعی مربوط می‌شد به‌سالها پیش،واز دیگران گرفته‌شده‌بود. دقتی که من‌درقضیه کردم مربوط‌می‌شد به‌فرهنگ هرجامعه‌ای، بویژه جامعهٔ خودمان ، علی‌الخصوص ادبیات خودمان. بارهااین‌مسئله‌رادربحثهای‌ادبی‌ام‌درآمریکا وسرکلاسهایم‌هم‌در آمریکا ، پیش ازانقلاب ایران ، وهم درسال اول‌تدریسم بعدازانقلاب در دانشگاه تهران ، مطرح کرده بودم. درسال ۵۹ ، مقالهٔ مفصلی نوشتم تحت عنوان « بحران رهبری نقد ادبی در ایران» ، و آن را به جزوهٔ « انتقادکتاب» که قرار بود توسط انتشارات زمان ، به سردبیری من و همکاری شورایی مرکب از ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی ، و یکی از سهامداران زمان به نام عبدالحسین آل‌رسول،چاپ شود . سه شماره از جزوهٔ کتاب درسال ۵۹ ، حروفچینی و آمادهٔ چاپ شد، ولی آل‌رسول که استادکورتاژ فرهنگی است ، این سه جزوه رانگهداشت و در نتیجه ، نه مقالهٔ من درآمد ، و نه پولهای نویسندگان پرداخته شد . بحث راجع به حافظ خانلری هم از همان جزوه شروع شد ، با مقاله‌ای از دکتر حسن انوری ، ومتعاقب‌آن مقاله‌ای از ابوالحسن نجفی . آنهاهم دچار همان احتکار فرهنگی شدند ، و بعد از جاهای دیگری سردرآوردند . آن مقاله اصل قرارگرفت ، برای یادداشتها ، و بحثهای بعدی ، و نهایتاً کتابی شد تحت عنوان «بحران رهبری نقدادبی درایران» ،که‌به‌صورت سؤال و جواب است : سؤالها از

آقای ملك ابراهیم امیری و جوابها از من. دویست صفحه از آن کتاب مربوط به بحران رهبری حافظشناسی درایران است که جداگانه هم چاپ خواهد شد . و بخشی از آن در یکی از مجلات چاپ شده است . و ...

ــ به جای خود به حافظ هم خواهیم پرداخت ، ولی فعلاً خود آن بحران ، تعریف و بررسی آن بحران .

ــ بسیار خوب . من هرگز کلمهٔ بحران را بصورت منفی مطرح نمی کنم . کسی که به بحران وقوف دارد ، مثبت است ؛ حتی کسی که بحران زده‌است ، مثبت‌است . منفی کسی است که نه بحران‌زده است و نه به‌بحران‌وقوف‌دارد. وقوف‌به‌بحران،یعنی‌وقوف‌به‌ناموزونی‌رشد. هرگاه‌دریك کشور«جهان‌سومی» مثل کشورما،ناموزونی‌رشدپیش‌بیاید، من آن‌را علامت تحرك از یك موقعیت راکد قبلی به سوی یك‌موقعیت پویای بعدی می‌دانم . مرداب، ناموزونی رشد ندارد. موقعیت راکد مثلاً این خیابانهای تنگ و تاریك و کوچه پسکوچه‌های تهران است و موقعیت دینامیك حضور این همه آدم ، ساختمان ، موتور و ماشین و جرثقیل که مدام با این تنگ و تاریکی در جنگ هستند و روزی یا تهران رامنفجر می کنند و یا اعضا و جوارحش را از هم باز می کنند و دوباره برای یك موقعیت جدید سوار می کنند . ناموزونی ، یعنی هم‌زمان شدن چیزهای ناهمزمان در یك موقعیت داده شده . از چنین چیزی فقط انفجار زاییده می‌شود . آن دویست یا سی‌صد شتری که دوروبر تهران هستند ، پهن و کود جنوب تهران را می‌برند به دروس و قیطریه و شمیرانات ، در نتیجه از کنار سروهای‌کاخها و اتومبیلهای

آخرین سیستم ، و زنان دکولته زیر روپوش‌در شمال شهر با انـواع عطرها و کرمهای فرانسوی و آمریکایی ، بوی بسیار « اشتهاآور »کود طبیعی به مشام می‌خورد. ناموزونی یعنی حضور چیزهایی که زمانی در مکانی دیگر با آن مکان و آن زمان موزون بودند ولی حالا در زمان و مکان دیگری با چیزهای متعلق به‌این زمان و مکان ، ناموزون هستند. این بحران است . عیبی ندارد . ولی باید بدانیم که چه چیزی نسبت به چه چیز دیگری عقب‌تر و یا جلوتر است ، از نظر زمانی ومکانی. نمونه می‌دهم ، نمونه‌ای بسیار نزدیك به ما . آقای اخوان ، بعداز آن « بکـردار پرستاری کـه ... » و یا « باتـو دیشب تاکجا رفتم » و یا «گپ زدن از آبها و آبیاریها » ناگهان غزل می‌گوید ، مثل ماه ، و به نفی عملی شخص شخیص خود و تاریخی دست می‌زند که شخصاً در ساختن آن دست داشته است . بحران وجـود آقای اخـوان را شقه کرده‌است . در واقع آقای اخوان از غزل به سوی شعر جدید آمد، وحالا آقای اخوان از شعر جدید به‌سوی غزل می‌رود . یعنی همینقدر که یك نفر دو شکل متناقض را به‌کار بگیرد در یك عصر ، با بحران سروکار پیدا کرده‌است. محتوای جدید شعرهای خانم بهبهانی درشکل کهن غزل تصوری است از ناموزونی مثبت ، مثل محتوای زندگـی جدید درکوچه‌های تنگ و باریك تهران . تنها در عصر جدید می‌شد به‌این صورت ناموزون بود . فرم غزل درگذشته برای مضامین غزل موزون بود . فرم غزل برای مضامین نو ناموزون است ، و باوجـود اینکه ناموزون است ، چـون سروکار عصر ما با ناموزونـی است و بزرگ‌ترین خصیصهٔ عصر ما ازنظر تاریخی، ازنظر جهان‌بینی تاریخی

وهنری و فرهنگی ناموزون‌است ، پس شعر خانم بهبهانی هم‌خواننده دارد ، چونکه بالاخره بخشی از ساختار ناموزونی عصر ما را درونی خودکرده‌است . عصر ما به ما می‌گوید : متجدد باشید به دلیل اینکه عصر ، عصر تجدد است . به همین دلیل آقای نصیری‌پور که اخوان را ملامت می‌کند که نسل جوان را نادیده می‌گیرد، شاید حقیقتی را بیان می‌کند که منطبق با حرکت ناموزون تاریخ ما است ، ولی تجدد در حضور آقای اخـوان نیست که خودرا با قدرت متجلی مـی‌کند . آقای نصیری‌پور ، به عنوان شاعـری کـه یك نسل جوان‌تر از آقای اخوان است، باید تجدد خودرا در وجود اشخاص دیگری بجوید که باآقای اخوان شدیداً، به تبع‌جهان‌بینی ناشی از ناموزونی ، ناموزون هستند . ولـی آقای نصیری‌پور بـرای آنکه برسمیت شناخته شود ، غرق درناموزونی دیگری می‌شود باتصویرهای هایکومانند، و باقرار گـرفتن درکنار شعـر باصطلاح موج سوم ،کـه قـرار است شعری ممتازتر، حق بجانب‌تر، متجددتر از شعر دو موج قبلی باشد ، ولـی درعمل نوعی رجعت به‌گذشته را بیان می‌کند ، هم از دیدگاه نداشتن شکل ، و هم ازدیدگاه تصویرسازی خاصی که شعر برخی از جوانان کم سن و سال اوایل دههٔ چهل شمسی را به‌خود مشغول کرده بود . در واقع موج‌سوم، موجی است‌برای حذف‌مرحله‌ای ازتاریخ ، برای بازگشت به‌آن مرحله ، و اشغال جسمانی آن ، و آوردن آن به زمان حال وکاشتن آن در زمان حال . موج سومی‌هـا به ندرت به موج نو اشاره می‌کنند، در حالیکه براحتی می‌توانند برگردند و در چارچوب کارهایی قرار بگیرند کـه زمانـی اسماعیل نوری علا جزوه جزوه

چاپ می کرد ، منتها اگر برموج‌نو ، برغم عدم تشکل ، تازگی‌حاکم بود ، وگهگاه تصادفهای سوررئالیستی بارقه‌های بدیعی جدیدی را در برابر مـی‌نشاند ، در مـوج سوم اصلاً تعمد در تصویـرسازی ، یا عکس‌برداری ساده از طبیعت ، و یاگزارش‌نویسی از تاریخ وجغرافیا بچشم مـی‌خورد ، بدون شکل ، بدون تشکل درونـی ، بدون هیجان وشبیخون، که نمونهٔ عالی آن شعرهای آقای فرامرز سلیمانی است که متأسفانه از طریق زبان‌بازی ، سفر از جنوب به شمال ، از شمال بـه غرب و شرق و خارج و داخل ، اعمال نفوذ مبتنی‌بر روابط عمومی از یك‌سو، و حرکات‌کاملاً ضد دموکراتیك دردنیای سخن برای کسب قدرت از سوی دیگر ، از همه جا سردرمی‌آورد ، و شعر «لامصب» آنقدر خسته‌کننده‌است کـه وقتی چهارخطش را مـی‌خوانـی انگار چهارصد صفحه‌اش را خـوانده‌ای . سلیمانـی در واقع بخشی از یك اغتشاش‌است‌تاناموزونی،درحالیکه‌نصیری‌پوربخشی‌ازناموزونی‌است.

ــ آیا ارتباطی بین اغتشاش و ناموزونی هست ؟ شما تعریفهایی از ناموزونی دادید ، ولی اولین بار است‌که به اغتشاش اشاره می‌کنید .

ــ اغتشاش زاییدهٔ کوششهای آدمهای بی‌استعداد وکم استعداد ولی جاه‌طلبی است‌که از شرایط ناموزون می‌خواهند به سود خـود استفاده‌کنند و خودرا داخل جریانهای جدی فرهنگی جـامعه بکنند و در حل بحران رهبری ادبـی جامعه نقشی بازی کنند . این اغتشاش می‌تواند ازهربخش جامعه و از هر نوع سلیقه سرچشمه بگیرد . چون بسیاری از دست‌اندرکاران فرهنگـی جامعه ، به دلیل برشهایی کـه در جـامعه پیدا شده ، تاحدودی درانزوا زندگـی مـی‌کنند ، عده‌ای از

انزوای این افـراد استفاده مـی‌کنند و می کـوشند نخست در نقش میانجی عمل کنند و بعد ناگهان به روی سکو بپرند و ادعای رهبری فرهنگ و شعر جامعه را داشته باشند . حالا آقای یدالله رؤیایـی کـه شاعر خوبی است منزوی است ودستش از ماکوتاه ؛ آقای آتشی‌که شاعر خوبی است، درجنوب است و دستش از تهران‌کوتاه . عده‌ای ازجوانهای مستعد هستند که مدام به‌دنبال راهنمایی می‌گردند و به‌دلیل نبودن مجله ، منتقد، تئوریسین ادبی ، و یا به‌دلیل بی‌اعتنایی مجلات ، منتقدان و تئوریسینهای ادبی موجود در جـامعه و یا به دلیل انزوای شاعران‌جدی جامعه ونویسندگان جدی جامعه، نمی‌توانند از راهنمایی درست و حسابی برخوردار باشند . امثال آقای فـریدون سلیمانـی ، بی‌آنکه شعربدانند ، شعر بلد باشند ، تئوری ادبی بدانند و یاشعرشان از ارزش نسبی برخـوردار باشد ، داوطلب حل بحران رهبری ادبی جامعه می‌شوند . و این دقیقاً همان اغتشاش است . باید فرق قائل شد بین اخوان ثالث‌که مظهر ناموزونی تاریخی و فرهنگی ماست و یا در یك سطح دیگر خانم سیمین بهبهانی ، وآقای فرامرز سلیمانی. آقای سلیمانی، فاقد حس دموکراتیك است، چیزی‌که شاعران ونویسندگان ما برای به دست‌گرفتن آن بهای سنگینی پرداخته‌اند . از چارچوب این اغتشاش، ناگهان آدمهای بسیار خوبی مثل دکتر محیط ، به‌عنوان شاعر سر درمی‌آورند. حقیقت این است‌کـه آقای محیط در شعرش بیشتر تکیه برمقادیری پند واندرز دوستانه و انساندوستانه دارد ونتیجه بی‌شباهت به خطابه‌های کشیش‌هایی که به تصویر هـم علاقـه دارند ، نیست. حقیقت این است‌که سلیمانی ومحیط وشرکا به دلیل نداشتن

بضاعت ادبی ، به دلیل فقدان استعداد هنری ، به دلیل کار نکردن با فرمهای مختلف ادبی ، خواه گذشته و خواه امروزین ، به دلیل یادگیری جسته‌گریختهٔ شعر جدید جهان ، تنها با یك امتیاز ، که زبان انگلیسی می‌دانند و می‌توانندگاهی شعر خارجی را به زبان فارسی ترجمه کنند ، وارد میدان شده‌اند و نتیجه ایجاد اغتشاش است و گمان می‌کنند که نقدادبی قادر به‌درك چیزهایی که آنها واشباهشان می‌نویسند نیست . در حالیکه بخش اعظم این قبیل شعرها ، به‌آن حدی که لایق دقت یك منتقد واقعی باشد ، دسترسی پیدا نمی‌کنند ، ونتیجه اغتشاش است . کسی که شعر می‌گوید باید ساختار موسیقایی زبانی را که درآن شعر می‌گوید بداند. سلیمانی فاقد قدرت درك ساختار موسیقایی زبان‌فارسی است. وقتی که بحث ساختار موسیقایی می‌کنیم، غرضمان نه وزن عروضی تنهاست ، و نه وزن نیمایی تنها ، بلکه غرضمان آن چیزی است که براساس آن هم‌وزن عروضی سنتی ساخته شده، هم‌وزن عروض نیمایی ، هم هرنوع وزنی که دارد ساخته می‌شود و درآینده ساخته خواهد شد ، و هم ترکیبات دیگری که از کلمات و صداهای آنها توسط هرآدم مستعدی درآینده ساخته خواهد شد. نه هجای بلند، به تنهایی ، نه هجای کوتاه ، به تنهایی ، بلکه ترکیبی از هجاهای کوتاه و بلند که بطورکلی موسیقی شعر را می‌سازند ، یعنی اجزایی از هجاها، درکلی ازترکیبهای هجایی. طبیعی است که هجای فارسی، هجای زبان دیگری نیست . این ترکیبهاست که اهمیت دارد. کافی است یك شعر فارسی را با حروف لاتین به‌کامپیوتر بدهید ، و از آن بخواهید که آن شعر فارسی را بخواند . آنچه‌کامپیوتر می‌خواند ،

ربطی به شعر فارسی، به‌آن صورت که شما و من می‌خوانیم، ندارد. اهلیت موسیقایی با زبان شعری که شاعر درآن شعر می‌گوید، اساسی است. این اهلیت موسیقایی است که بین شاعر و زبان از یك سو، و شعر او و مخاطبان او که اهل آن زبان هستند، از سوی دیگر، رابطهٔ مستقیم و سالمی برقرار می‌کند. سلیمانی وهمگنان او فاقد این اهلیت هستند؛ واهلیت ازطریق یادگیری به‌دست نمی‌آید، بلکه ازطریق غرق شدن در زبان به‌صورت خلاق به‌دست می‌آید. آقای شفیعی ازطریق یادگیری سیستماتیك وزن شعرفارسی را یادگرفته‌است، ولی به‌صورت خلاق در زبان غرق نشده‌است، درنتیجه شعرهای دکتر شفیعی، هرگز به‌سطح شعردرجه یك جوشیده از درون شاعر و درون زبان، نمی‌رسد. کسانی که به‌اندازهٔ شفیعی در شعر کلاسیك تبحر داشته باشند، بسیار کمند. ولی‌گاهی این تبحر، اورا به تبحر بیشتروابسته‌کرده‌است تا به ماجراهایی که زاییدهٔ تحرك خود شعر باشد. بسیاری از شعرهای او در سطح شعر « ادیبانه » باقی می‌مانند، تا شعرهای واقعی.

ـ در حرفهاتان صحبت رؤیائی و آتشی راکردید. ارتباط اینها با مقولهٔ « موج سوم » چیست؟

ـ در شعر رؤیائی، رابطهٔ بین کلمات شعر را می‌سازد. یعنی رؤیائی به‌کلمات به‌عنوان سازندهٔ جهانی می‌نگرد که جهان شعراوست. کلمات یکدیگر راتداعی می‌کنند واین‌حالت، گرچه ممکن است درشعردیگران هم‌وجود داشته‌باشد، ولی درشعردیگران، برحسب

اتفاق پیش می‌آید . درشعر رؤیائی ، این وضع صورت غالب است. یعنی وضعی که کلمات در شعر رؤیائی پیدا می‌کنند ، وضعی است که تصاویر در شعر نیما یا فرخزاد پیدا می‌کنند . این شعر کوچکترین ارتباطی به‌شعری که موج سومی‌ها می‌گویند ندارد. موج سوم نامفهوم بودن ظاهری شعر رؤیائی،ربی‌مفهوم بودن ظاهری و باطنی شعر خود را ، یکی می‌پندارد ، و درواقع شعری راکه فرمی بسیار قوی ومتکی برارتباط مبتنی‌بر تداعیهای کلامی دارد، با بی‌فرمی ، تصادفی ودرهم و برهم و مغشوش بودن خود یکی می‌شمارد . شعر آتشی با شعر رؤیائی فرق دارد. اساس شعر آتشی تصویراست نه‌فرم. این تصویرها غنی و قوی است .گاهی تشکل درونی برمجموعه‌ای از آنها حاکم می‌شود،وگاهی تشکل‌درونی‌برآنهاحاکم نیست . ولی چیزی که شعر آتشی را همیشه نجات می‌دهد تخیل تصویرساز اوست . این شعر با شعر رؤیائی فرق دارد . رؤیائی ، معمار روابط درونی کلمات است ، بقیهٔ شعرای ما به‌این صورت ازکلمات استفاده نمی‌کنند ، حتی نیما. موج سومی‌هادراین سوی‌شعرباکلمات بازیهای غیرشاعرانه می‌کنند، و نتیجه اغتشاش است. آتشی دقت عاطفی دربیان تصویرهایش دارد، تصویرهایش از اعماق برمی‌خیزند. چنین چیزی در موج سومی‌ها دیده نمی‌شود. آتشی کمك کننده به‌گسترش تخیلی وعاطفی شعراست. موج سومی‌ها با بستن خود به او و به‌رؤیائی ، درواقع دنبال پدرهایی می‌گردند که درکرات‌دیگری زندگی‌می‌کنندو جو دیگری رااستنشاق می‌کنند. یعنی اغلب شعرهای باصطلاح موج سوم چنان خارج از زمینه و قرینه است که بعد از این هرچیزی راکه بی‌قواره ، بدقواره،

زشت، بی‌آهنگ، بدآهنگ، بی‌معنی و بی‌تصویر جدی است، باید گفت موج سومی. چهار سطر رؤیائی می‌ارزد به‌همهٔ این کارها.

ـ و شاملو ؟

ـ می‌دانید، شعراخوان، نیما وفروغ مشکل‌است. شعر رؤیائی مشکل است. پس برویم شعری بگوییم که در آن امکانات شکلی به حداقل رسیده است . شعر شاملو سهل و ممتنع است، ولی جوانها گمان می‌کنند اگر شعر شاملو این همه شهرت پیدا کرده، پس ما هم می‌توانیم به‌تقلید از او، همان‌نوع شعر را بگوییم، وگمان کنیم داریم به‌زبانی شعر می‌گوییم که در واقع کل زبان فارسی است. در حالیکه شعر شاملو، حوزه‌ای از زبان شعر فارسی است، و کسانی که ازشاملو تقلید می‌کنند، فراموش می‌کنند که شاملوخود مراحل‌مختلفی را پشت سرگذاشته تا به‌این نوع شعر دسترسی پیدا کرده است : امکانات نثر گذشته ، عبور از امکانات شعر نیمایی، تجربه با قافیه و سجع، وقوف یافتن به قابلیتهای زبان عامیانه، عمومی وکوچه و بازار، آشنایی با نوسانات موسیقی‌کلاسیك و نوی غربی، و آشنایی با شعر جدید جهان،به‌شاملو کمك کرده‌اند تاآن زبان‌سهل وممتنع راپیداکند،گاهی شعرهای بسیار بزرگ در آن زبان بگوید، وگاهی ، اگر شعربزرگی هم‌نگفت، بانوعی‌استمرار، بخش‌اعظم آن‌امکانات‌را پیش‌روی‌خواننده داشته باشد. درست است که شاملوگاهی تکرار می‌کند، ولی او شیوهٔ خودرا تکرارمی‌کند،درحالیکه این‌همه شاعرجوان،که به‌دنبال‌او به‌راه افتاده‌اند، فقط به‌پای‌اوقربانی می‌شوند، چراکه به‌آن امکانات، دسترسی ندارند. بعضی‌ازجوانان نفوذ می‌کنند در دوتا ونصفی مجله‌که دراختیار

روشنفکران مملکت است ، و بعد مرخص می کنند هرچه راکه شعر است ، هرچه راکه نقد سالم است ، هرچه راکه قصهٔ واقعی است . وشعر ونقدادبی در جای دیگری نفس می کشد . بین جوانانی که می‌خوانند و متوجه می‌شوند که شعر و نثر چه کسی را بخوانند وشعر و نثر چه کسی را نخوانند . این بحران بین روشنفکران را چگونه می‌توان حل کرد ؟ این بحران نشان می‌دهد که بسیاری از آدمهایی که حاضرنیستند دربرابر تجربهٔ شعرگذشته ، اعم از نیمایی ، غیر نیمایی، کلاسیك، غیرکلاسیك ، و تجربهٔ شعر منثور ومنظوم جدی معاصر، وشعر بزرگ و مهم جهانی ، سر تعظیم فرود بیارند ، باید صحنه را خالی کنند . نسل جوان ما می‌خواهد که این بحران رهبری نقدادبی توسط کسانی که مطمئن و مورد اعتماد هستند ، حل شود. و حل‌شدن بحران نیاز به‌درك کامل بحران دارد. انقلاب قراربود آن دکانداریهای سابق را از میان بردارد. بعضی از همین دکانها و دکانداریها در حال احیا شدن هستند . نسل جوان می‌خواهد این بحران رهبری نقدادبی درایران به سود اوحل شود. ولی به‌این نسل‌جوان متاع قلب نمی‌توان فروخت : « قلب اندودهٔ‌حافظ براو خرج نشد/کاین معامل به همه عیب نهان بینا بود .» نسل جوان که می‌گویم غرضم پیرانی نیستند که چون به رغم سن بالاشان چیزی چاپ نکرده‌اند ،گمان می کنند جوان هستند چون یکی‌از خصائص نویسنده و شاعر جوان این است که او هنوز چیز مهمی چاپ نکرده‌است. نه ! نسل جوان واقعی ، نسلی تشنه ، که می‌خواهد کلیهٔ معنویتهای بشری ، دردوران معاصر دراختیار اوگذاشته شود ، نسلی که ناموزونی عصر حاضر را تا بن دندان حس

کرده‌است، و تشنهٔ یادگرفتن است، نسلی که اطلاع دارد ، ولی هنوز تفکر ندارد ، شیوه‌های تفکر ندارد ، نسلی که اطلاعات محیط خودش راکافی برای داوری نمی‌داند ، به‌دلیل اینکه شیوهٔ داوری رانمی‌داند، نسلی که‌چیزی‌لایق‌همت‌وغیرت‌خودمی‌خواهد، ومی‌داند که‌چیزی‌در آن سوی‌اطلاعات ضرورت دارد،این نسل‌جدید، تفکر می‌خواهد. بحران رهبری نقدادبی ، بخشی از بحران بزرگ‌تری است که عبارت است از بحران تفکر، که نه تنها جامعهٔ ما، بلکه همهٔ جوامع ، بویژه جوامع در حال تحول ، عمیقاً درآن غرق شده‌اند . نسلی که از انقلاب سر برآورده‌است، نسلی که درسنگر نشسته بود، و می‌جنگید ، و وقتی که نمی‌جنگید ، به‌فکرفرو می‌رفت و می‌خواست مفهوم انقلاب، جنگ، حکومت، جهان،هستی،خلاصه همه‌چیزدنیا را بفهمد، نسلی که دانشگاه ارضایش‌نمی کندودرخارج ازدانشگاه‌به‌دنبال استاد، مراد، پیر ومرشد می‌گردد ، نسلی که زندان‌کشیده ، اشتباهات احزاب وگروههای مختلف ، برگردهٔ او سنگینی می کند ، نسلی که ازاین همه تجربه که به‌دست‌آورده ودرونی خودکرده ، می‌خواهد خردمندانه وهوشیارانه استفاده‌کند ، به‌دلیل اینکه نمی‌خواهد دربه دری‌های سابق را تکرار کند ، نسلی که چشم امیدش به‌آیندهٔ میهن خود و سازندگان آیندهٔ این میهن است و نمی‌خواهد مورد لعن و نفرین نسلهای آینده قرار گیرد ، نسلی که تشنهٔ آزادی ، زیبایی ، تشنهٔ شعر و موسیقی و سینما و تئاتراست ودرهمهٔ جشنواره‌ها وکنسرتها و تئاترها وسینماها وشعر- خوانیهای خصوصی حضور می‌یابد و سؤال پشت سؤال درکلاسهای غیررسمی از بزرگترهای خود می کند ، باری ، چنین نسلی که غرق

دربحران است ، سراپا آغشته به بحران است و می‌خواهد این بحران را به سود لیاقتهای خود و ظرفیتهای ملت خود حل کند . آری نسلی این‌چنین مخاطب‌ما باید باشد. درسال ۳۸، وقتی که‌روح‌شعراخوان در «زمستان» با بیت «نادری پیدا نخواهد شد،امید/ کاشکی اسکندری پیدا شود» ، برفضا حاکم بود ، من شعری به نام «تبر»گفتم ،که این‌طور شروع می‌شد :

من تبر دردست
کنده‌هـای کهنه و پوسیدهٔ این جنگل تاریك را یکسر
خرد خواهم کرد

نسل جدید باید حـالا تبر خودرا به‌دست بگیرد و «کنده‌هـای کهنه و پـوسیده» را با بیرحمی تمـام دروکند و دور بریزد . به‌این زودی این نسل دارد به‌وظیفهٔ خود آگاه می‌شود . با چشم باز دربرابر وظیفهٔ خود باید بایستد و در برابر بتهایی که سرش کلاه می‌گذارند ، سر تعظیم فرود نیاورد . این نسل نیازمند یك جهان‌بینی تفکـر است . او باید سؤال کند ، مدام . در همه‌چیز تردیدکند تا به یقین دست پیدا کند. این نسل نیازمند حل بحران رهبری نقدادبی ونقد هنری است. نویسنده‌ای کـه حرمت قلم را می‌شناسد ، باید دردها و رنجهای نسل جـوان را پاس بدارد و به نسل جوان کمك کند تا اصل را از بدل در عالـم معنویات و تفکر تشخیص دهد و به او کمك کند تا او خـود مسائل خودرا واین بحران رهبری نقدادبی را ، به‌سود ارزشهای بلند انسانی ، حل کند.

ـ شیوه‌هایی‌که برای حل بحران رهبری نقدادبی پیشنهاد می‌کنید ، چیست ؟

ـ باید به‌این نکته توجه‌کرد که بخشی ازبحران رهبری نقدادبی مربوط می‌شود به نزاع‌بین کهنه و نو . کتابـی به نام « حافظشناسی » چاپ می‌شود که سراپا انباشته از کهنگی است . روی‌هم هنوز ناقدان متجدد عنایت جدی به شعر کهن ایران نکرده‌اند . شعر کهن درجایـی که بزرگ است، کهنه نیست ، بلکه جدید است ، و وظیفهٔ روحیه‌های تجدد طلب است کـه شعر بزرگ کهن را از دست کهنه‌پرستها نجات بدهند. اساس این کهنه‌پـرستی برلغت‌شناسی و براصول دستور زبان فارسی و عروض و قافیه و بدیـع کهنه است . آن بدیع به درد جهان امروز نمی‌خورد. دستور را هر کسی می‌تواند یاد بگیرد ، و اگـر ما لغت‌نامه‌های خوب دراختیار داشته باشیم و یاازآنهایی که دراختیارمان هست به‌درستی استفاده کنیم نود درصداستادان ادبیات فارسی به‌محض گرفتن دکترا بازنشسته خـواهند شد ، به‌دلیل اینکه چیزی جز لغت و معنی و اصول مدون دستور و عـروض وقـافیه در چنته‌شان نیست . ولی همینها سلیقه‌ساز شده‌اند ؛ و یا در واقع سلیقه‌های ادبی را نابود می‌کنند . ناقدان جدید ادبیات فارسی نمی‌توانند فقط مترجم دوره‌ای از تاریخ نقدادبی کشوری دیگر باشند ، دراین صورت درواقع دست به‌کارمتعبدانه‌زده‌اندونه‌متفکرانه. دراین‌موردگله باید کردازدکترشفیعی کدکنی. درزمانی که تصویر مرسوم بود، «صورخیال» شد، رساله‌اش؛ درزمانی که‌مسئلهٔ‌چریکی مطرح‌وهمه‌جا بحث سیاهکل بود ، مبارزان سیاهکل وحرکتشان ، یکی‌از دوره‌های «ادوار شعر فارسی» راتشکیل

داد. بعد که مسئله فرم‌شناسی بصورت جدی توسط عده‌ای پیش کشیده شد، تصویر دورهٔ اول بکلی منتفی شد، نقش سیاسی - اجتماعی ادبیات در دورهٔ دوم معطل گذاشته شد، و فرم فرم‌شناسان روس شد شعار دکتر شفیعی. غافل از اینکه اگر تصویر را از شعر «بیدل» حذف کنیم، اگر تصویر و موضع انسانی را از شعر حافظ حذف کنیم، اگر تصویر، رسالت اجتماعی و سیاسی هنر را از شعر نیما و فرخزاد حذف کنیم، در واقع بخش بسیار مهمی از شعر ایران را حذف کرده‌ایم، و اگر فقط فرم را در نظر بگیریم، بخش اعظم شعر اخوان ثالث خود به خود حذف شده است. آقای دکتر شفیعی در هر لحظهٔ داده شده عاشق بخشی از چیزهایی است که به او ارائه داده شده. در حالیکه ناقد متفکّر، جهان‌بینی، ساختار و منطق مستمر دارد. نه اینکه یک روال منطقی را بگیردو تا آخر عمر به آن وفادار بماند. نه! بلکه منطقی اندیشیدن، با جهان‌بینی اندیشیدن، با معماری کلمات شخصیتها و ماهیتها اندیشیدن، کار اصلی منتقد متفکر است. در عین حال، بحران حاکم بر رهبری نقد ادبی بر دوست ما حاکم است. از یک سو در گروه ادبیات فارسی تدریس می‌کند که بر آن کهنگی مطلق حاکم است، از سوی دیگر می‌خواهد راجع به شاملو مطلب بنویسد که آن گروههای ادبیات فارسی به خونش تشنه‌اند. برغم حرکت همهٔ ادبای کشور از دانشگاه به خارج از دانشگاه، دکتر شفیعی در جایی گیر کرده است که خود نماد بحران است. و شعر شفیعی هم متأسفانه از همان بحران مایه گرفته است. شعری که شفیعی گمان می‌کند نیمایی است، نیمایی نیست، غزلی است که پلکانی نوشته شده و از بعضی مصراعها قافیه

حذف شده است . از این نظر شعر شفیعی محافظه‌کارانه است و بوی شعر شاعران ادیب را می‌دهد تا شاعران صاحب تخیل وبینش شاعران اصیل را . همهٔ اینها از سرشت و سابقهٔ زندگی سرچشمه گرفته است . وقتی که درزندگیمان، درمحیطمان خطری نکنیم ، نهایتاً در شعر و نثر و سیاست و تحقیق وتفکر هم محافظه‌کار خواهیم ماند. وشفیعی باید همت کند ودرکنارتجدد جدی قراربگیرد .

– غیر از شفیعی دیگر چه‌کسی را می‌توان مثال همین بحران رهبری نقدادبی دانست ؟

– اگر شفیعی در مقولات شعری نماد بحران رهبری نقدادبی شده‌است ، در مقولات مربوط به رمان ، بیش‌از همه جمال میرصادقی گرفتاری بالا آورده‌است . «طبری» را به یاد دارید ؟ فجایعی از نوع سیاوش کسرائی، شاعربزرگ ! و فریدون تنکابنی به عنوان قصه‌نویس مهم ! آقای میرصادقی ادامهٔ آن حرفهاست ، وادامهٔ چهل سال تحریف ادب معاصر ایران وکانالیزه کردن آن در مسیر استالینیسم . هنوز هم این جریان درادبیات فارسی ادامه دارد. جهان به‌هم‌خورده است . و چهارتا شاعر و قصه‌نویس و منتقد قلابی ، هنوزهم فکر می کنند که دیدگاه استالین نهایتاً برنده‌است و باید بهر طریق تا پایان راه باهمین دید جهان خود را وارانداز بکنند. مشکل اصلی میرصادقی دراین است که دنیای تئوریهای ادبی را از طریق فرهنگهای ادبی می‌شناسد ، و تازه آن فرهنگهای ادبی را هم‌کانالیزه می کند در همان مسیرچهل سال انحراف . سواد انگلیسی او کمی بالاتر از سواد انگلیسی دیپلمه‌های معمولی است.بااین سواد انگلیسی‌نمی‌توان‌متون‌انتقادی جدی‌خواند.

نتیجه روشن است : میرصادقی بیشتر از دائرةالمعارفها و مقالات طرح‌وار استفاده می‌کند . و اغلب ، چون به ادبیات جهان وارد نیست ، گمان می‌کنند ترجمه و توضیح ناقص چهارتا اصطلاح فرنگی « دمده » ،کلیشه‌ای و قالبی و دستمالی شده ، مشکل حرکت دینامیك تئوریهای ادبی در عصر ما را حل می‌کند . بدبیاری نویسندگان جوانی که دردانشگاهها هم درس می‌خوانند و یا تازه از دانشگاهها بیرون آمده‌اند و دعوت به‌کار دردانشگاهها شده‌اند، این است که حرف و سخن امثال میرصادقی را در ادبیات حرف و سخن ادب جدید جهان می‌دانند ، و در نتیجه رئالیسم سوسیالیستی ، آن‌هم از نوع بسیار عقب مانده‌اش را تنها نوع ادبیاتی می‌دانند که باید در ایران نوشته شود.کار میرصادقی خیانت به نسل جوان وادبیات معاصر ایران است ، وطبیعی است که غرض ازگفتن این حرفها عوض کردن میرصادقی نیست . داشتن رسالتی از این نوع آب در هاون کوبیدن است .

ـ به نظر من نویسندگان جوان ایران دوست دارند دراین مورد دقیق‌تر راهنمایی شوند. چرا بایدجوانها ازمنابعی استفاده کنندکه منابع سالمی نیست،وچرا به‌دنبال‌منابع سالم نمی‌روند؟ آیا این‌مسئله بخشی‌از بحران‌نیست ؟

ـ باید متفکر انتقادی جای ناقد سادهٔ ادبی را بگیرد. او باید ناموس آن ناموزونی را بصورت علمی درك کند و آن را به دیگران بیاموزد. ما از یك طرف شدیداً عقب مانده‌ایم ، واز طرف دیگر فوق‌العاده پیشرفته. عقب ماندگی مافقط دراین‌نیست که از وسائل اولیهٔ زندگی و تفکر بی‌بهره‌ایم . بخشی از عقب‌ماندگی ما مربوط می‌شود

به‌اینکه‌مامرعوب کسانی هستیم که تا همین‌چندسال‌پیش گمان‌می کردیم صاحب ایدئولوژی پیشرفته‌ای هستند ، به دلیل اینکه مدعی هستند که ازآن ایدئولوژی‌پیشرفته‌پیروی می‌کنند. بحران حاکم برچپ، ازاین دیدگاه بخشی ازبحران ماست. این بحران خودرا دراعماق داوریهای ادبی ما درونی کرده‌است. از این دیدگاه ناقدان باصطلاح چپ ما متعبدانه‌عمل کرده‌اندتامتفکرانه.مابایدبه‌جای پیروی‌ازسیستمها، به‌دنبال این می‌رفتیم که آن‌چیست که به سیستمها، سیستم بودن آنهارامی‌دهد، به‌ساختارها، ساختاربودن‌آنهارا می‌دهد. ریشهٔ تفکر دراین است که ما به‌ریشهٔ‌پیدا شدن سیستمها بپردازیم، نه‌اینکه ازیك سیستم فکری پیروی متعبدانه بکنیم . یك نکته طبیعی است . جهان پیشرفته خودرا بر ما تحمیل کرده‌است. ولی همان جهان پیشرفته در پاره‌ای ازموارد شدیداً عقب‌مانده است ، شدیداً فقیر است. واتفاقاً همان جهان پیشرفته ازاین نظر به ما پناه می‌آورد. به‌دنبال حل بحرانهای سیستمی‌خود به‌ریشه‌های ما می‌پردازد.

ـ ممکن است مثالی بزنید .

ـ یکی از معروف‌ترین شعرهای قرن بیستم ، شعر « سرزمین ویران » الیوت است . الیوت برای حل بحران فکری و حسی خود از آمریکایی بودن دست‌کشید و انگلیسی و سلطنت‌طلب شد. ولی سرزمین ویران شعر یك انگلیسی سلطنت طلب نیست . وقتی که شعر بااین مصراع شروع می‌شود : «آوریل ستمگرترین ماهها است »، از اسطوره‌های مصرکهن استفاده می‌کند. وقتی که درپایان شعرمی‌گوید: « شانتیه ، شانتیه ، شانتیه »،که به معنای «صلح بالاتر از ادراك»است،

از یك دعای هندی استفاده می‌کند . نه در اولی ، نه در دومی ، و نه در دهها عنصر دیگری که در بخشهای دیگر شعر برآنها تکیه می‌کند، او به‌دنبال مدنیت انگلیسی و سلطنتی نیست . پس او بحـران فکـری وحسی و هنری، بحران هستی‌شناختی خودرا چگونه حل مـی‌کند ؟ با تکیه برفرهنگهای پیش‌ـ تاریخی شرق ، از آفریقا تا هند . یعنی او برای نشان دادن فقر حاکم برجهان پیرامون خود ، برای حل بحران «سرزمین ویران» خودکلاً سیستمهای اسطوره‌ای وپیش‌ـتاریخی مارا بصورتی‌جدید تألیف می‌کند. در واقع او به تألیف‌جدیدی از ما برای حل بحران خود دست می‌زند .کافی است شعر را بخوانیم تـا بفهمیم که برغم استفاده ازتکه تکه‌های متون شعری وفلسفی غربی، مرکزیت شعر با ادراك قدیم از اسطوره ، تورات ، انجیل ، و فلسفه و مشارب فکـری هندی است . کل سیستم فکـری یك متفکر دیگـر ، « کارل گوستاو یونگ»،مبتنی‌براساطیرگذشتهٔ هندوان، ایرانیان وسامیهااست. درمرکز تفکر یونگ طرح « ماندالا » قرار دارد. و طرح ماندالا، که همان طرح ترنج ماست، سراسرشرقی‌است. یونگ خلاءِ خودآگاهی سطحی امروز غربی رامی‌خواهد باعمق ساختارهای ناخودآگاه جمعی پرکند ، و ناخـودآگاه جمعی او از ریشهٔ سیستمهای فکـری و حسی هند وخاورمیانه وشمال آفریقا سرچشمه‌گرفته است . در واقع او نیز « سرزمین ویران » غربـی را قابل جبران توسط آن بخش از هستی ما می‌داندکه ما خود انگار برای هستی یافتن به صورت غربـی مجبور به ترك آن شده‌ایم، و به‌کسانی پناه برده‌ایم‌که حتی درخود آن غرب کوچکترین اهمیتی ندارند . برای درك بوف‌کور یا شعر نیما ، و یا

شعر فرخزاد، ما باید باریشه‌های خودمان تماس بگیریم، تماس جدی. بعضیها باریشه‌های ما تماس‌گرفته‌اند، وغربی هستند. کسی‌که درغرب، مطلب ریشه‌ای راجع به هومر و یا اسطوره‌های پیش‌از او می‌نویسد، باریشه‌های ماسروکار دارد، به دلیل اینکه هومریعنی همان آسیای‌صغیر سه هزار سال پیش .کسی کـه مطلب ریشه‌ای راجـع بـه دئونیزوس می‌نویسد ، با ریشه‌های ما سروکار دارد . وقتی‌که فرهنگ دئونیزوسی وارد فرهنگ آپولویی می‌شود ، باآن درمـی‌آمیزد ، و آن را عقب مـی‌زند ، ما باید بفهمیم آن دئونیزوس ازکجا آمده‌است. فـرهنگ آپولویی یونان او را خارجی می‌داند ، ولی او ازکجا آمـده‌است ؟ درهیچ جای فرهنگ غربی‌گفته نشده‌است‌که دئونیزوس ازمرز غربی یونان وارد یونان شده‌است . دئونیزوس ، هرصورتی هـم به او داده شده باشد ، ریشه در شرق ایران دارد. دئونیزوس درواقع یك شمس تبریزی سه هزار سال پیش‌تر است ، یك حسام‌الدین چلبی (ارموی) سه‌هزارسال‌پیش‌تراست. روحیهٔاو روحیهٔ عشق و عیش‌ابتدایی‌وآتشین وشورانگیز و رقص‌آور آن چیزی است‌کـه بعداً در خـود ایـران و آسیای‌صغیر، روحیهٔ شمس تبریزی وروحیهٔ مولانای پس‌از دگرگونی شناخته شد. به‌همین دلیل ، وقتی غربیها خود معتقد مـی‌شوندکـه او به‌همان اندازه از آن ماست ، که خضرو زرتشت ، ما چرا نباید او را وارد حوزهٔ ادراکات امروزینمان از شاخه‌های اصلی فرهنگ وادبیات نکنیم ؟ علی‌الخصوص کـه رابطهٔ بین دئونیزوس و آپولو ، بعدها در حـوزهٔ آن فرهنگی‌که ما عملاً آن را از آن خـود می‌دانیم ، تکرار شده است ؟

ـ من اول یك توضیح مختصر راجع به‌این مسئلهٔ دئونیزوس و آپولو می‌خواهم . اینها نمایندهٔ چه‌چیز هستند و ترکیبشان چه وضعیتی پیش‌آورد که بعداً همان ترکیب درفرهنگ خود ما وضعیت خاصی بوجودآورده‌باشد؟

ـ من از این بابت می‌خـواهم اشاره‌کنم بـه نیچه ، فیلسوف آلمانی . فلسفهٔ او را بحق فلسفهٔ هستی خوانده‌اند ، ولی به نظر من ، فلسفهٔ او فلسفهٔ هنر است و، دستکم در آغازکارش، او فقط از دیدگاه یك هنرشناس بـه هستی نگاه مـی‌کند .گـرچـه تاکنون‌کسی او را ساختارگرا نخوانده‌است ، ولی به نظر من او از لحاظ بررسی هنر و شعر و موسیقی یکی‌از بنیانگذاران تفکـر ساختارگرایی است . یعنی تفکـر او ساختاری داردکـه از اجـزا وکل تشکیل شده‌است و این اجزاوکل و ارتباط آنها با یکدیگر ابتدا در هنر معنی پیدا می‌کنند . ازاین نظر اشارهٔ من به « تولد تراژدی » اوست‌که درآن ، او هنر را دو بخش مـی‌کند : « آپولو » نمایندهٔ رؤیا ، تصویـر ، و هنرهـای پلاستیك‌است، به‌همان‌دلیل،اونمایندهٔفرم،بویژه‌فرم‌ظاهری‌است.درواقع، در هنر آپولونین ، هنرمند فقط وظیفه داردکـه جهـان را به صورت افراد، یابه‌صورت‌شکلها قطعه قطعه‌کند. وظیفهٔ هنرمند دادن فرم صوری به رؤیاست . ولـی در برابر او دئونیزوس ، هنر جذبه‌ها و سکرهـا ومستیهای آغازین و سوائق درونی انسان است ، و از طریق این هنر انسان ، رنگ جمعی درونـی خودرا دوباره به‌دست می‌آورد . یعنی انسان از فرد به سوی جمع حرکت می‌کند ، این جمع از نظر نیچه جمع اجتماعی‌نیست،جمع‌درونی است‌که درآن سبعیت خاص‌کنترل‌ـ ناپذیری نهفته‌کـه نهایتاً در یونان در برخورد باآپولو ، توسط تصور

شکلی آپولویی‌کنترل‌پذیر می‌شود. به‌همین دلیل هرچیز بسیار زیبا ، بسیار ترسناك هم‌هست. ترکیبی ازاین دوحالت آپولویی ودئونیزوسی را شما در زن اثیری هدایت دربوف‌کـور مـی‌بینید. زنی‌کـه سایـه برزندگی «من» دربوف‌کور انداخته‌است . زنی‌که از اعماق من بلند شده،ویك‌بار،فقط‌یك‌باردرزندگی‌اوشکل‌پیدا کرده‌است. آن‌چیزدرونی جمعی ، بوسیلهٔ یك فرم فـردی ، یعنی فرم بیرونی زن اثیری ، ظهور خارجی پیدا کرده‌است . از نظر نیچه : حالت دئونیزین ، حالتی است که درآن انسان خودرا فراموش می‌کند، مفاهیم راپشت‌سر می‌گذارد، با منطق نمی‌تواند مسائل را حل‌کند ، به دلیل اینکه رازهای جهان ، از اعماق بـه سراغ او آمـده است . واقعیت از نظر نیچه ، واقعیت دئونیزین است ، درحالیکه تمامی ادراك آپولویی مبتنی‌بر شکلهایـی است‌که در وهم و رؤیا برآدم ظاهر می‌شوند. بین این دو خدای‌کهن یونانی ارتباط عمیقی پیدامی‌شود وازاین وصلت دومفهوم، دوجهان‌بینی هنرمند یونانـی پا به عرصهٔ جهان می‌گذارد ، و هنرمند یونانی‌کسی است‌که انگیزه‌های غیرمنطقی دئونیزین رادرکنترل شکلهای آپولویی درآورده باشد. وقتی‌کـه دئونیزوس درکالبد فرد بدمد ، او به رقص برمی‌خیزد. ریشهٔ سماع دراین نکته نهفته است . او دیگر خودنیست. سرمستی عمیق درونـی به او نشان می‌دهدکـه اندام فردی او بـرای دربرگرفتن وجـود اوکافی نیست. فرد فقط به دو صورت مـی‌تواند کالبد خودرا پشت‌سر بگذارد، یکی بصورت مرگ.یعنی بمیرد و قالب تهی‌کند ؛ ودیگری بصورت قالب تهی‌کردن هنری ، یعنی ارائه مرگ برروی صحنهٔ نمایش تراژیك. به همین دلیل قهرمان تراژدی ، نمایندهٔ

دئونیزوس بـرروی صحنه است و وجـود او ازآن حس فـراروی دئونیزین سرچشمه می‌گیرد . به‌همین دلیل زیبایی در تقلید از طبیعت نیست ، بلکه دراین است که برآن سائقه‌ها وانگیزه‌ها و رازهای عمیق درونی ، شکل آپولویی را تحمیل کنیم. به‌همین دلیل اساس این‌نوع هنر بر«بازیابی» انسان است. وظیفهٔ هنر « بازیابی » انسان نهفته ، و ارائهٔ شکل آپولویی آن است . این بازیابی با درد ورنج توأم‌است. به‌دلیل اینکه اساس آن بـر بیرون‌رفتن از قالب فردی، فرو ریختن در قالب جمعی وشکل یافتن درقالب‌مرگ است . از این طریق ما معنای جهان را درك مـی‌کنیم . انسان‌به جهان به‌عنوان یك محصول هنری ، با بازیابی خـود درآن به عنوان‌محصول هنری ، شهادت می‌دهد.

ـ آیا دئونیزوس و یا آپولو فقط نمایندهٔ همین چیزها درهنر هستند؟

ـ دئونیروس خدای موسیقی است ، ولی موسیقی خـاصی . دئونیروس نمایندهٔ موسیقی عوام است. ازنظر نیچه در موسیقی عوام، ملودی برمتن شعر اولویت دارد . متن شعر ممکن است عوض شود ، ملودی می‌ماند . در واقع ملودی آن چیزی است که پشت‌سرهم شعر بوجود می‌آورد . آنوقت شعر عامیانه چیست ؟ شعر عامیانـه وسیله‌ای است برای تقلید ازموسیقی بوسیلهٔ زبان. شعر عامیانه موسیقی راتقلید می‌کند، یعنی ساختار آن‌را، ملودی آن را، درحالیکه شعرآپولونین، شکل ظاهری اشیا را تقلید می‌کند . درواقع جهان موسیقایی واقعیت دئونیزین را بوجود می‌آورد ، و جهان پلاستیك تظاهـرات آپولونین را. همانطورکه هنرهای پلاستیك در برابر هنرهـای موسیقایی قـرار مـی‌گیرند ، آپولوهم در برابر دئونیزوس قـرار دارد . موسیقی فاقد

تصویر ومفهوم است. موسیقی به درد، به‌احتضارعمیق درد، به‌چیزهای متباین و متضاد اشاره می‌کند ، چیزی است قبل از ظهور فرم ، وآن سوی تمامی چیزهایی که فرم خوانده می‌شوند. درشعر، درشعر مرگ، زبان با موسیقی درمی‌آمیزد ، درحالی کـه در شعر آپولویی صرف ، زبان درخارج هیجان حرکت می‌کند . از نظر نیچه، در تراژدی مثلاً اعمال در صحنه بازی نمی‌شد. همهٔ نقشها برعهدهٔ دستهٔ کر بود ، و در واقع دسته‌کر، لولایی بودکه درآن صحنه از لنگهٔ دئونیزوس به‌سوی لنگهٔ آپولومی‌چرخید. بعدها قهرمانهابرروی صحنه ظاهرشده‌اند،وعمل شکل‌خاصی‌پیدا کرده‌است. آن‌شکل‌خاص، شکل‌تراژدی‌است،ولی‌خود تراژدی‌ازجریان‌ظهورقهرمان دئونیزوسی‌وحرکت‌اوبه‌سوی‌مرگ،یعنی حرکت ازشکل فردی، قالب تهی‌کردن فردازززندگی،درمرگ‌حاصل می‌شود . فردی کـه روی صحنه شکل فردی دارد ، نمی‌تـواند درآن شکل محصور بماند ، می‌میرد تا ازآن شکل خلاص شود. آن مرگ، بعدها در عرفان ، در شعر عارفانه ، بصورت آزاد شدن جان از قالب خاکی توصیف شده‌است .

ـ برای من ارتباط موسیقی عامیانه با این مـرگ و قالب تهی‌کردن روشن نیست.

ـ سماع دراویش ما ، از موسیقی عامیانه سرچشمه‌گرفته‌است. درست‌است که‌گاهی بعضی کلمات تکرار می‌شود ، و درواقع موسیقی در وجود بعضی واژه‌ها تفرید می‌شود ، ولی حقیقت این است که شما هرکلمه‌ای و یا هر سلسله‌کلماتی کـه درآن ملودی بگـذارید ، غرض چرخش با موسیقی است ، نه خودکلمات . غرض حرکت براساس

ملودی است نه کلماتی که ممکن است گاهی بسیار عارفانه باشد، گاهی بسیارشاعرانه وگاهی بسیارعادی و بسیار مبتذل . ملودی دائمی است وکلمات موقت وگـذرا. در موسیقی مـا با پایداری حرکت سروکار داریم ، درکلمات ملودی با ناپایداری کلمات . کلمات قالب و مفهوم دارند ، ملودی ، قالب و مفهوم ندارد ، حرکت از این دسته کلمات بـه سوی آن دسته کلمات را دارد . کلمات اهمیت ثانوی دارند . در تراژدی ، مرگ ، موسیقی مرگ ، دائمی‌است . برهمهٔ تراژدیهاحاکم است ، ولی درکلمه ، یك تراژدی از آن اودیپوس ، آنتیگونه ، یـا یك شخصیت تراژیك دیگر است. دئونیزوس ، آپولو را درصحنه از خویش می‌انبارد، وبعد آپولو، فرد شخصیت تراژیك راتعیین می کند. و بعد شخصیت تراژیك با مـرگ خود دوباره به حـوزهٔ موسیقایی دئونیزوس رجعت می کند. درواقع یك ارتباط از نظر ساختاری پیدا می‌شود بین نیچه، و « فردینان دسوسور»،بنیانگذار زبانشناسی جدید.

ـ چطور ؟

ـ در زبانشناسی جدید ، یك صورت عمقی زبـان هست کـه اساس آن برهمزمانی‌است و یك صورت صوری زبان هست که اساس آن بر«در زمانی» است . صورت عمقی زبان آن ملودی دائمی است، و صورت صوری زبان، آن چیزی است که در هرلحظهٔ داده شده آن ملودی دائمی را فردیتی عینی می‌دهد . یعنی یك عنصر ثابت هست که صورت عمقی زبـان [لانگ] است ، و یـك عنصر متغیر هست کـه صورت صوری زبان [پارول] را تشکیل می‌دهد . ترکیبی از این دو می‌شود آن‌زبانی که مامی‌فهمیم و باآن ارتباط برقرارمی کنیم. به‌همین

دلیل وقتی ما از یك تکه از زبان ، یا از یك قطعه شعر ، ساختارزدایی مـی کنیم و یـا آنها را بقول انگلیسی زبانها deconstruct می کنیم ، به‌دنبال تفکیك کل ثابت آن از اجزای متغیر آن هستیم. اجزای متغیر در عمل مثل کل ساخته شده‌اند ، یاکل اجزا را به‌شکل خـود شکل داده‌است . اجزا وقتی از یکدیگر تفکیك می‌شوند، در شکل عمقی کل غرق می‌شوند ، یعنی فردیت خودرا از دست مـی‌دهند و از کل سردرمی‌آورند. به همان صورت که درارتباط با تفکر ساختاری نیچه، کل ، افراد را ازخود می‌آکند ، وقتی افراد می‌میرند ، دوباره به کل برمی‌گردند. بین ساختارهستی‌شناختی وهنر شناختی نیچه ، وساختار زبانشناختی فردینان دسوسور ، ارتباط ساختاری وجود دارد.

ـ اینها خیلی جالب است . ولی برگردیم سرنیچه .

ـ آره . برگردیم سرنیچه . نیچه می‌گوید پس‌از افول تراژدی در یونان کهن ما با هنری سروکار پیدامی کنیم که باید آن را هنر مفید بنامیم . نیچه این هنر مفید را سقراطـی و یـا اسکندری می‌خواند. نیچه معتقداست که «اوری‌پیدس»، آخرین تراژدی‌نویس بزرگ یونان کهن به‌جای‌آنکه باتأسی به‌روح وناموس تراژدی دئونیزوس، تراژدی خودرابنویسد، آن را براساس تلقینات سقراطی وعقایدسقراطی نوشته است.درنتیجه‌تراژدی‌ازواقعیت دئونیزوسی، یعنی‌واقعیت‌موسیقایی‌جدا شده، بدل به‌واقعیت اجتماعی وتاریخی شده‌است . اسکندر این تعقل یونانی را تبدیل به مبتذل کردن جهان از طریق تسخیر و تجاوز به‌آن کرده‌است . به‌همین دلیل نیچه معتقد است که‌اززمان سقراط، و بعد، بویژه از زمان اسکندر ، فرهنگ غرب با تأسی به روحیهٔ این دو نفر

خودرا سامان داده‌است . یعنی تعقل زمینی را به‌جای خرد موسیقایی دئونیزوس گذاشته است. و به همین دلیل زندگی غربی خالی از معنی شده‌است . ولی نیچه در عصر خود امیدی برای ملت آلمان می‌بیند، و معتقد می‌شود که‌چون موسیقی درآلمان، بویژه درعصر خود او ، از طریق «واگنر» به‌اوج رسیده‌است ، امکان احیای روحیهٔ دئونیزوسی در آلمان وجود دارد . نیچه مـی‌خواهد این روحیهٔ دئونیزوسی را ، از طریق آثار خود ، و با درنظرگرفتن موسیقی آلمان ، بویژه موسیقی اپرایی واگنر، احیا کند .

ـ اینهایی که‌گفتید چه ربطی به مولوی و شمس تبریز دارد ؟

ـ مسئله این‌است: پیش‌ازآنکه نیچه به‌این‌تقسیم‌بندی ساختاری برسد ، درفرهنگ خاورمیانه نمونه‌های‌کامل این تقسیم‌بندی ساختاری وجـود داشته است ، و نیچه اگر ازاین مقولات اطلاع مـی‌داشت ، می‌توانست فصول بسیارمعتبری را بر تولد تراژدی بیفزاید. من اعتقاد دارم که نه تنها ریشه‌های دئونیزوس شرقی است و حتی توصیفی که از قیافهٔ او در اساطیر داده شده بی‌شباهت به توصیفاتی نیست که ما خود از عرفا و دراویش گذشتهٔ خود داریم، بلکه ساختاهایی ازنوع ساختار آپولـو و دئونیزوس در فـرهنگ مـا بـارها تکـرار شده است. ملاقات شمس بـا مولوی در قونیه ، نمونهٔ عالی این ساختار است . مولوی پیش‌از ورود شمس اهل منطق‌است. شمس‌اورا چنان دگرگون می‌کند که او به‌رقص برمی‌خیزد . مولوی قبل از آن دگرگونـی ، تا حدودی آپولویی است . شمس یك دئونیزوس است : مولوی پس‌از دیدارباشمس ترکیبی است بسیار غریب وعجیب از ذهنیت آپولویی‌و

دئونیزوسی. ملاقات خضررا باموسی‌از یك‌سو، وملاقات او بااسکندر و سفر او درکنار اسکندر به ظلمات را از سوی دیگر در نظر بیآورید. خضراسراری‌رامی‌داند که‌موسی‌نمی‌داند. درعین‌حال‌خضر،سبزی‌است، دئونیزوس خدای بهار است و با « دمیتر » که مرکز اسرارجهان است نسبت نزدیك دارد. خضرواسکندرباهم به ظلمات می‌روند،خضربه‌آب حیات‌دست‌می‌یابد،ولی‌اسکندرفقط به‌تسخیرموقت‌جهان‌بسنده می کند. خضررازهای عمیق جهان را می‌داند و اسکندرفقط خرد زمینی وگذرا دارد. حتی‌ازدیدگاه تراژدی هم، قهرمان‌های دئونیزوسی‌ما، بی‌شباهت به‌قهرمانهای دئونیزوسی یونان‌نیستند. مصلوب شدن عیسی مسیح رادر نظرآورید. مثلهٔ شدن و بالای دار رفتن منصور رادرنظرآورید. کسانی که اسرار ازل را می‌دانند ، مرگشان ، مرگی شایسته‌است . و بامرگ پیوندی عمیق وسرنوشت‌سازدارند. اسکندر قصص‌الانبیای نیسابوری بـی‌شباهت به اسکندر نیچه نیست ، و خضر نیسابـوری بـی‌شباهت به‌دئونیزوس‌نیچه نیست. نیچه بی‌آنکه خودبداناسلافی درخاورمیانه داردکه اسلاف ما هم هستند. این رفتن به‌ریشه‌هاست که مارا عمیق‌تر می کند. دئونیزوس، ریشه‌است ، هومر ریشه‌است ، عیسی مسیح ریشه است ، موسی ریشه است ، اسکندر بومی شده در ایـران ریشه است نیچه ، یونگ، بورخس و دیگران، ازریشه‌های ما،مستقیم وغیرمستقیم استفاده کرده‌اند . ما چرا به ریشه‌های خود توجه نکنیم ! مـا مدام از «صد سال تنهایی » دم می‌زنیم. ولی ما هزاره‌های خضری داریم . مـا طولانی‌ترین تنهایی عالم‌را داریم. مرگ را تجربه کرده‌ایم وبی‌مرگی را هم تجربه کرده‌ایم . حقیقت این است کـه دراینجا ما دیگر دنبال

شباهتهای صوری نیستیم . ما دنبال دنیای اسطوره و شعر و موسیقی و رقص و سماع یك آیین بسیار کهن بهاره هستیم. بقایای این سماع را ما دررقص‌های روستاییان در کشتزارها می‌بینیم. موسیقی ما و مرگ‌ما در بهار در میان ماست . جملهٔ اول سرزمین ویران الیوت : « آوریل ستمگرترین ماهها است » ، فرا افکنی اروپایی تصور بنیادی ما از آیین‌های بهاره است . الههٔ شعر ، همانطور که می‌توان در کتاب «الههٔ سفید » « رابرت‌گریوز » دید ، از هند ، یاآسیای مرکزی ظهور کرد، بصورت زن اثیری (همان زن اثیری بوف‌کور) هزاره‌ها قبل درایران بومی شد و بعد به‌تدریج رفت و سراسر یونان را تسخیر کرد و بعد حتی سراسر اروپا وآمریکا را. هدایت به ریشه برگشته است. و ریشه در ما است .

ـ این قبیل دست‌آوردها را شما چگونه می‌توانید به نسل‌جوان‌تر از خودتان منتقل کنید ؟

ـ با انتقاد صریح ازکارهایی که نسل‌جوان انجام می‌دهد. ماچند مسئله را به چند نفر در نسل جوان می‌گوییم ، و انتظار داریم که نسل جوان خود این مسائل را به بحث بگذارد. هیچ ملتی درپاره‌ای از مسائل به‌گرد پای ما نمی‌رسد . و شعر یکی از آنهاست ، اشراق عارفانه و بیان شعری عرفان یکی دیگر است . ولی خواه ناخواه جهان پیشرفته خود را بر ما تحمیل کرده است . پس ما باید غرب و شرق را بشناسیم ، ولی نه متعبدانه ، بلکه متفکرانه . تفکر اساس‌کار ما را تشکیل می‌دهد. از میان کسانی که سنشان از من کمتر است من

دو نفر را انتخاب می‌کنم که یکی شعر می‌گوید و راجع به شعر نقد می‌نویسد ، و دیگری راجع به قصهٔ‌کوتاه و بلند مطلب می‌نویسد و به درك آن علاقهٔ فراوانی دارد. اولی علی‌بابا چاهی است. دومی فرج سرکوهی. و هر دو بیشتر درآدینه مطلب می‌نویسند. آقای باباچاهی گاهی شعرهای نسبتاً خوبی می‌گوید ، ولی مقالات بدی می‌نویسد . نه ازنظر فارسی ، نه ازنظر دستور زبان ، و نه حتی از نظر قانع کردن متوسط معدل خوانندگان مجله. ما می‌گوییم آقای باباچاهی متفکرانه نمی‌نویسد، متعبدانه می‌نویسد. یعنی خود او قادر به تفکر ادبی، هنری و فلسفی نیست . یعنی آقای باباچاهی فاقد فلسفهٔ ادبی است . ولی آقای باباچاهی آفریده شده‌است تا فکر کند ، سیستم داشته باشد ، جهان‌بینی داشته‌باشد و به ساختار فکری دست پیداکند . این تعبد دو ریشه دارد ، یکی خودی و دیگری بیگانه . تعبد خودی دراین است که راجع به‌آدمی مثل من به همانگونه فکر می‌کند که یك عده ، با جوسازی، عده‌ای دیگر را مجبورکرده‌اند فکر کنند. آقای باباچاهی راجع به من جوزده است . به همین دلیل ، وقتی راجع به من مطلب می‌نویسد ، به دنبال کشف ظرفیتهای من نیست ، بلکه به دنبال تأیید جوی است که آدمهای دیگر راجع به ظرفیتهای من ساخته‌اند . ولی آقای باباچاهی برای ارائهٔ برهان باید یا به متفکران خودی اشاره کند و یا به متفکران غیرخودی. من یکی از کسانی هستم که دراین مملکت راجع به‌ادبیات فکر ایجادکرده‌ام، ولی آقای باباچاهی راجع به‌افکار خود من‌کاری ندارد ، به‌دلیل اینکه فکر می‌کند باید ازکسانی مثال بیاورد که جو امروز اجازه می‌دهد از آنها مثال بیاورد . نتیجه فاجعه

است ، بـه دلیل اینکه بهترین مرجع راجع بـه شعر و یا رمان من، اندیشهٔ تئوریك من است . آقای باباچاهی با مطرح نکردن این ریشهٔ اصلـی ، دستکم درارتباط باخود من ، خودرا از درك‌کار من محروم می‌کند ، وهمین محرومیت را به‌خواننده هم تحمیل می‌کند. این یك بخش مسئله. بخش دوم مسئله این است‌که آقای باباچاهی برای درك شعر من، بررسی و رد و قبول آن ، به‌آثار انتقادی غیرخودی ، یعنی ترجمه متوسل می‌شود. از این نظر توسل او به دیگران درادامهٔ همان محروم‌کردن خود از درك شعرمن‌است. به‌این معنی‌که آقای باباچاهی به «آونر زیس» و یا «الکسی تولستوی»متوسل‌می‌شود. «آونر زیس» و «الکسی تولستوی» هم متفکر نیستند ، بلکه متعبدند . این اشخاص خورهٔ استالینیسم‌گرفته‌اند، چیزی‌که من بیش از بیست وپنج است در نوشته‌هایم باآن مخالفت مـی‌کنم . بدین‌ترتیب به جـای آنکه آقای باباچاهـی به شعر من نزدیك شود، استالینیست‌ها به شعر من نـزدیك می‌شوند ، وچون استالینیسم به تفکرکاری ندارد ، آقای باباچاهی در زیر پای آنها خرد می‌شود ، درنتیجه « اسماعیل » من مظلوم می‌ماند ، و بقیهٔ‌کتابهای شعر من با سکوت مواجه مـی‌شود . در مرحلهٔ بعدی ، وقتی‌که‌آقای باباچاهی دربارهٔ شاعر دیگری نقد می‌نویسد باز بااشاره به استالینیستها است ، و نیز با اشاره به‌کتاب جدید «تری ایگلتیون»، که‌کتاب خوبی است، ولی آقای باباچاهی فقط برای تأیید عقایدخود از «ایگلتیون» استفاده می‌کند ، یعنی درمورد ایگلتیون هم متعبد است نه متفکر . باباچاهی بااین‌کار به تحقیر خودش قیام می‌کند. بخشی از وجود من در وجود آقای باباچاهی است . زبان انتقادی او، و زبان

بسیاری از آدمهای دیگر مثل او ، از زبان انتقادی خـود من نشأت گرفته است . آقای باباچاهی ، زبان انتقادی مرا هم ازطـریق پذیرفتن آرای استالینیستهای خائن،دراختیار آن بیگانگان می‌گذارد. در واقع مرا هم تبدیل به یك‌آدم متعبد مـی‌کند و به من مـی‌گوید شعر بگو ، آنطورکه آونر زیس و الکسی تولستوی‌گفته‌اند بگویی . درحـالیکه آقای باباچاهی یك حوزهٔ بسیار امن ومصون ازتعرض وامین دراختیار داردکه هیچکدام از آن خارجیها درارتباط با من ندارند ، وآن عقاید من ، نوشته‌های من و شعرهـای من است ، و چـون من هنوز زنده‌ام خود من هم دراختیار او هستم . باباچاهی بـرای شناختن شعر من ، بخشی از سوابق مرا می‌تواند بشناسد ، یعنی سوابق ایرانی مرا، ولی چون عصر ما ، عصر رشد ناموزون تاریخ است و غرب و شرق خود را به من تحمیل کـرده‌اند ، و من مجبور شده‌ام آن غـرب و شرق را بشناسم ، و آقای باباچاهی آن شرق و غرب را فقط از طریق ترجمه می‌شناسد ــ و از این نظر آقای باباچاهی زنجیر اسارت ترجمه‌هـای شکسته بسته را به دورگردن دارد ــ خود به‌خود از حوزهٔ تفکر خارج می‌شود وگام در حوزهٔ تعبد می‌گـذارد . وقتی‌کـه بررسی یك‌کتاب کوچك من ازاین دیدگاه صورت‌گرفته باشد ، وای به حال آن تاریخ شعر معاصری‌که آقای باباچاهی بخشی ازآن را درآدینه چـاپ‌کرده است. اساس آن مقاله ــ که‌گویا بزودی بصورت‌کتاب هم خـواهیم دید ــ برحذف فرهنگی من از طریق همان جوسازی مألوف ومأنوس است. درایران عادت براین بوده‌است‌که نقد مثبت را راجع به‌کسانی بنویسند‌که در یکی از حلقه‌های روشنفکری عضویت دارند. بـراین

حلقه‌های روشنفکری که ریشه‌های آنها را باید به‌دوران شاه و ابتلائات خاص آن دوران برگرداند، چیزی جز احساساتی شدن به‌سوی یکدیگر و رفیق‌بازی حاکم نبوده‌است. من در طول سی سال گذشته به‌ندرت وارد یکی از این حلقه‌های روشنفکری شده‌ام ، جز کانون نویسندگان ایران، که تکلیفش از هرچیز دیگری جداست. متأسفانه آقای باباچاهی دارودسته‌دوست است و در نتیجه در اختیار کسانی است که گمان می‌کند روزی در اختیار او خواهند بود . خب ، ما می‌توانستیم در وجود آقای باباچاهی یك منتقد خوب داشته باشیم . چرا نداریم ؟ منتقد باید فلسفهٔ ادبیات یاد بگیرد، و دربررسی ادبی عدالت‌پیشه باشد. ولی آقای سرکوهی با آقای باباچاهی فرق می‌کند. آقای سرکوهی تجربهٔ اجتماعی را با هوشیاری اجتماعی در وجود خود ترکیب کرده است، ولی او تضادهای خود را در حوزهٔ تحلیل اجتماعی رمان حل نکرده است و امیدوارم حل کند . مثلاً آقای سرکوهی می‌خواهد بگوید انساندوستی در رمان بسیار پسندیده‌است . مثالی می‌زند از سرهنگ سیامك در یکی از کتابهای احمد محمود که به راوی می‌گوید ، بگویید که ما به خاطر میهنمان و به خاطر آزادی و رفاه ملتمان مبارزه کردیم وحالا داریم کشته می‌شویم. خب ، ما این‌طور فرض می‌کنیم که آقای سرهنگ سیامك را اعدام نمی‌کردند و ایشان درکنار حزب توده می‌ماند و حکومت را هم به‌دست می‌گرفت . آیا نه این است که ماهم سی سال بعد ، سراز پروستریکا ، و سقوط قطعی استالینیسم در ایران درمی‌آوردیم ؟ ولی با وضعی که پیش آمده است فقط محتوای حرف آقای سرهنگ سیامك بر ما حاکم است ، نه آن

چیزی که از نظر شکلی بر سر آن محتوا آمده‌است ، چرا که شکلهای بعدی اندیشیدن، محتوای تفکرقبلی را بکلی نفی کرده‌است ، و آقای سرکوهی برگشته است سر محتوای حرف آقای سرهنگ سیامك ، و دارد ازقول او به‌رمان‌نویسها و راویهای رمانهای آنها می‌گوید گزارش چه چیزی را بدهند . حقیقت این است که یك فرد سیاسی با اعدام سیاسی از بین نمی‌رود . به دلیل اینکه اوگذشته ، حال و آینده دارد. وظیفهٔ نویسنده این است که اورا دیالکتیکی خلق کند . فرق سرهنگ « بوئندیا»ی مارکز و سرهنگ سیامك دراین است که به بوئندیا عملاً گفته می‌شود، و او خود هم می‌داند، و نویسنده‌اش مارکز هم می‌داند که اگر او بماند بصورت یکی‌از دهها دیکتاتور آمریکای لاتین درخواهد آمد. آقای احمد محمود سرهنگش را درهمان انسانیت‌صوری استالینی متوقف کرده، آقای سرکوهی هم به همان بسنده کرده است. آقای سرکوهی وقتی راجع به نقداستالینی می‌نویسد با آن مخالفت می‌کند،ولی‌وقتی‌راجع‌به‌رمان‌استالینی‌می‌نویسد،باآن موافقت‌می‌کند، و حتی به دیگران هم پیشنهاد می‌کند که امثال همان رمان را بنویسند. ولی دیالکتیك خود رمان، وفلسفهٔ رمان جدی ، این نوع یك سویه‌دیدنها را نفی می‌کند. از لوکاچ تالوسین‌گلدمن ، همهٔ منتقدان مهم رمان به شخصیت رمان به‌این صورت نگاه کرده‌اند که او موجودی است متشتت، دودل وشقه شده، چرا که اوبحران طبقاتی، روانشناختی و جامعه را درونی خودکرده‌است . به همین دلیل انسان شقه شده در یك‌رمان،ساختررادرونی‌خودکرده‌است.اشکلوفسکی،فرم‌شناس‌بزرگ روس ، در بررسی آثارگوگول ، تولستوی و استرن ، عمداً به‌جاهایی

اشاره می‌کند که در آن نویسنده‌ها هنجار عادی را پشت‌سرگذاشته ، تعمداً حالتهای غیرعادی را نوشته‌اند. مثلاً دیدن اشیا و مفاهیم مختلف از دید حیوانات و یا در وضع نابهنجار عاطفی وجنسی قرارگرفتن . آقای سرکوهی این قبیل امور را در رمانهای من بـه حساب پایین‌تنه گذاشته است ، در حالیکه مارکز ومیلان‌کندرا ، دونمایندهٔ مشخص و متشخص رمـان جـدید جهـان ، بدون ارائـهٔ آن اوضاع نابهنجار ، نمی‌توانستندرمانهای خودرا نوشته باشند. هوشیاری و استعداد آقای سرکوهی نباید تلف شود. موضوع این است که ما به‌این قبیل مسائل از دیدگاه رمان‌شناسی، یا بوطیقای رمان‌نویسی نگـاه کنیم ، و شخصیتها را به عنوان آدمهایی که باید از هـر لحاظ تکامل پیدا کنند ، ببینیم. اساس این تکامل برحضورآن تشتت ، دوشقگی، بحران ، یعنی دیالکتیك است و آقای سرکوهی می‌تواند در ساختارهای بحران‌زده و متشتت هنری رسوخ انتقادی کند و منتقد شایسته وقابل اعتماد رمان ما بشود.

ـ آیا مثالهای دیگری برای این قبیل قضاوتهای یك‌سویه دارید ؟

ـ مثالها فراوان است . وقتی که رمانی مثل « رازهای سرزمین من » « حجیم » است، به‌این دلیل که ۱۲۸۰ صفحه است ، رمانی کـه ۲۸۰۰ صفحه است قاعدتاً باید «حجیم‌تر» خوانده شود ، نه « سترگ»، به‌دلیل اینکه ویراستار محترم نشر دانش ، آقای فرخفال، بایدبـه امر ویرایش بهتر از این وارد باشد.

ـ ممکن است قدری بیشتر توضیح بدهید.

ـ درسخنرانی آقای فرخفال که بعداً در«کیهان فرهنگی »چاپ

شده‌است ، آقای فرخفال به‌صفحهٔ اول رمان من ایراد می‌گیرد که چرا وقتی که زمان حاضر رمان، زمستان‌است، تابستان یك محل هم‌توصیف می‌شود، در این صورت باید پاییز وبهار آن محل هم توصیف شود، و این نقض غرض است . ولی نقض غرض بدتر موقعی است که یك نفر فقط صفحهٔ اول یك رمان را بخواند و نظر بدهد ، ونفهمد که آن تابستان در چند صفحهٔ بعدی رمان ، بصورت ارگانیك به ساختار رمان ارتباط پیدا مـی‌کند. ولـی مـا سراین قضیه بحث نمی‌کنیم . آقای فرخفال در ستون بعدی مقالـهٔ خود از قول آقای کـریم امامی ، یك ویراستار محترم دیگر ، می‌گوید «کلیدر» باید به یك هفتم حجم فعلی کتاب تقلیل داده شود. خب ، مرد حسابی ، اگر می‌توانی یك رمان ۲۸۰۰ صفحه‌ای را به‌یك هفتم‌آن ، یعنی چهارصد صفحه تقلیل بدهی، چرا به رمان من می‌گویی « حجیم » و به رمان دولت‌آبادی می‌گویی « سترگ » ؟ و این دقیقاً آن چیزی است که در مملکت مـا بـه حق گفته‌انـد و این فقط دربـارهٔ ادارات دولتی صادق نیست ، در مـورد ویراستاران دولتی و غیردولتی هم صادق است : روابط جای ضوابط راگرفته است .

ـ شما در پاره‌ای ار مباحثتان به جای منتقد، کلمهٔ متفکـر را بکـار می‌گیرید . ممکن است دراین مورد توضیح بیشتری بدهید.

ـ من بیشتر متفکـر را در برابر متعبد قرار مـی‌دهم. ولی کلمهٔ متفکررابیشتردوست دارم. ولی چون بحث‌آقای فرخفال شد، بلافاصله جلسه‌ای به ذهن من تداعی می‌شود که ریاست آن بـا آقـای فرخفال بود . جلسه‌ای که در مرکز آن آقای هوشنگ‌گلشیری قـرار داشت ،

و یکی‌از حاضران آن جلسه، وگویا یکی از اعضای دائمی آن، خانم آذرنفیسی بود. خیلی مؤدب و خیلی مهربان . جلسه قرار بود راجع به تئوریهای ارائه شده درکتاب کیمیا و خاك باشد ، که خود بخود تبدیل شد به‌جلسهٔ مانورهای قراردادی آقای هوشنگ‌گلشیری. آقای فرخفال هم جزو قربانیان‌آن مانورها بود. به‌دلیل اینکه ریش وقیچی خودرا سپرده بود دست آقای‌گلشیری. من با ده دوازده‌کتاب شرقی و غربی وبینابین رفته بودم تا تئوریهایم را شرح دهم ، و مخصوصاً راجع به ساختار حرف بزنم . برای نخستین‌بار بصورت جدی مسئلهٔ مرگ و زندگی فرمها ، مقولهٔ ادبیت ، و یاکوبسون و اشکلوفسکی را پیش‌کشیده بودم و با دیدگاههای زبانشناختی ـ ساختارشناختی ، براساس تئوری‌زبان‌پریشی یاکوبسون، موضوع استعاره و مجازمرسل را پیش‌کشیده بودم و بوف‌کور صادق هدایت را براساس بررسی جدید از استعاره ، مجاز مرسل و اسطوره نقد کرده بودم . جلسه بطورکلی برای‌کوبیدن من تشکیل شده بود ، ولی من برای نجات جوانترها از دست مانورهای گلشیری رفته بودم به‌آن محل ، و تنها راه قضیه این بودکه ساختار را با تکیه برآن‌کتابها و تئوریهای‌کیمیا و خاك حل‌کنم. ولی مشکل آقای‌گلشیری این بودکه چرا من راجع به او و بهرام صادقی قبلاً نقد ننوشته‌ام . و یك جمله‌اش یادم نمی‌رود که می‌گفت: «بعد از مرگ من، نقد آثار من به‌چه درد من می‌خورد!» ولی مسئله برای من جدی‌تر از آثار آقای‌گلشیری بود . یك عده جوان معقول‌نشسته بودند ومی‌خواستند من‌حرف‌بزنم نه‌آقای‌گلشیری وفرخفال وخانم نفیسی، به‌دلیل اینکه اینها درجلسات مختلف هرحرفی

داشتند زده بودند. آقای‌فرخفال از سورهٔ یوسف مطلبی راجع به‌کلمهٔ قصه آورد ؛ آقای‌گلشیری‌گفت باید یکی دوتا از «است»های «کیمیا و خاك » بشود «هست» ، و از من تشکرکردکه یاکوبسون را توسط کتابم به او معرفی کرده‌ام ؛ و بعد باقی حرفهایش بودکه مفصل است و مربوط به‌خودش بود و دهها اشتباه‌که راجع به «لوکاچ» و دیگران کردکه ما هم مچش راگرفتیم . ولی درعین حال ، یك نفر هم معقول نشسته بود و به من می‌گفت از قصه‌نویسی فقط صد صفحه‌اش را خوانده‌است و احساس می‌کندکه من از قصه‌نویسی تاکیمیا و خاك عوض شده‌ام واز تعهد به سوی «سمیولوژی» [نشانه‌شناسی] رفته‌ام . ولی او حرف یاکوبسون و اشکلوفسکی را نمی‌زد وکاری به استعاره ومجاز مرسل و زبان‌پریشی هم نداشت : خانم دکترنفیسی ـ

ـ حرفهای دیگری هم بود ، دیگران هم حرف زدند، جلسهٔ پرسرو صدایی بود .

ـ هرچه بودگذشت ، وآقای‌گلشیری بزرگوارانه متواری شد. ولی بیست سال پس‌از چاپ قصه‌نویسی، سال‌گذشته خانم نفیسی مقاله‌ای دربارهٔ رمان روانشناختی نو منتشرکردکه متن سخنرانی‌اش در بنیاد فارابی بود. من این مقاله را ندیده بودم . یکی‌از دانشجویان سابقم نسخه‌ای از مقالهٔ خانم نفیسی، باضافهٔ بخشی از قصه‌نویسی راکه مربوط به رمان روانی بود برای من فرستاد. من بین مقالهٔ خودم و مقالهٔ خانم نفیسی ، اگر نه توازیها ، دستکم شباهت‌های رازآمیز دیدم . خانم نفیسی ، حتی از قصه‌نویسی در شمار مراجع خود بحث نکرده بود . و پنج سال پس‌از چاپ کیمیا و خاك ، وقتی شمارهٔ اول

مجلهٔ «کلک» درآمد، دیدم خانم نفیسی از زبان‌پریشی یاکوبسون حرف زده، از مجاز مرسل و استعاره حرف زده و به بررسی بوف‌کور از این طریق پرداخته، و در واقع تئوریهای معرفی شده در کیمیا و خاک را ـ البته بدون کوچک‌ترین اشاره‌ای به کیمیا و خاک، حتی در کتابنامه ـ بزعم خود دوباره معرفی کرده و بعد نتیجه گرفته است که بوف‌کور زبان استعاره را بکار می‌برد، چراکه در ادبیات نو از استعاره استفاده می‌کنند. خانم نفیسی می‌توانست یک اثر دیگر را بررسی کند، ولی بوف‌کور را برای بررسی خود انتخاب کرده بود، بی‌آنکه کوچکترین اشاره‌ای به کتابی که بحث آن در حضور خود او به جنجال کشیده بود، اشاره کند. البته نتیجه‌گیری او راجع به بوف‌کور کاملاً در خلاف جهت نتیجه‌گیری من بود. ولی تحقیق، جهت تحقیق، معرفی نوع تحقیق، همه به من تعلق داشت. اگر کسی در آمریکا دست به چنین کاری بزند، در مراجع آکادمیک او را به «عدم صداقت حرفه‌ای [Professional Dishonesty] متهم می‌کنند. جالب است که سردبیر آن مجله هم که در جریان کیمیا و خاک بود، کوچکترین اشاره‌ای به اینکه پیش از خانم نفیسی، یک نفر دیگر این شیوهٔ بررسی را در ایران معمول و مرسوم کرده، ننوشته بود. وظیفهٔ فرهنگی سردبیری ایجاب می‌کند که به مخاطبان مجله سوابق تحقیقی یک مقاله و نوشته داده شود تا آنها با دید روشن‌تری به موضوع بنگرند. ولی خانم نفیسی در شمارهٔ بعدی کلک دست به کار دیگری زد. مقاله‌ای در رد نظریات من و شاملو راجع به سهراب سپهری نوشت. اشاره‌اش به آقای شاملو بسیار کم و محترمانه بود، ولی قسمت اعظم اشاراتش مربوط به من

بود. ولی دراینجا آن «عدم صداقت حرفه‌ای» را به صورت دیگری نشان داده‌بود. بیست ودوسه سال‌پیش‌ازاین، من مقاله‌ای‌نوشتم تحت عنوان «بچه بودای اشرافی». اگراین مقاله‌که متن‌کامل آن در طلا در مس درسال ۴۸ چاپ و بعداً تجدید چاپ شده، نخستین مقاله راجع به سپهری نباشد، بی‌شك یکی ازاولین مقالاتی است‌که راجع به او نوشته شده. شاعران و ناقدان جدی دیگر، روی‌هم دربررسی آثار سپهری راهی رارفته‌اندکه من رفته‌ام، منتها هرکدام بالحن‌خاص خود حرف زده‌اند. نمونه‌اش شاملو، نمونه‌اش اخوان، نمونه‌اش آزاد. بعدها آتشی هم رویهم حرفهای مرا تأییدکرده‌است. منتها حرفهای این شاعران تقریباً بیست‌سال بعد از حرفهای من‌گفته شده.

ـ ولی این مسائل چه ربطی به «عدم صداقت حرفه‌ای» خانم نفیسی دارد؟

ـ حرفهای من، پیش از چاپ مقالهٔ خانم آذرنفیسی در رد حرفهای من، در حدود پنجاه صفحه‌ای می‌شود، ولی خانم نفیسی فقط به‌آن مقدار از حرفهای من اشاره‌کرده‌است‌که در مصاحبهٔ ناصر حریری با من و شاملو، درج شده‌است. درآن مصاحبه حرفهای‌گذرایی راجع به فرم، تصویر، شکل درونی، و مسئلهٔ اجتماع و سهراب سپهری زده، رد شده‌ام. خانم نفیسی با استفاده از اشکلوفسکی و مسئله آشنایی‌زدایی یابیگانه‌گردانی، که من خود درکیمیا وخاك برای اولین بار به‌جامعهٔ ادبی معرفی‌کرده‌ام، سعی کرده‌است نظر مرا راجع به فرم و تصویر و بقیه چیزها ردکند. ولی وظیفهٔ یك منتقد این است‌که اول خودرا با مطلب آشناکند. اغراق نیست اگر بگویم‌که

من صدها صفحه راجع به فرم ، شکل درونی و تصویر و استعاره وغیره مطلب نوشته‌ام. خانم نفیسی باید اول خودرا بااین مطالب آشنا می‌کرد، و بعدحرف می‌زد. فرض کنیدشما مقالهٔ خانم‌نفیسی را برای گرفتن نمره در دورهٔ لیسانس به یك استاد جدی نشان بدهید. اگر آن استاد جدی ، تخصصش در شعر معاصر ایران باشد ، بی‌شك طلا در مس و کیمیا وخاك و دهها مقاله‌ای راکه من راجع به مسائل مربوط به شعر نوشته‌ام خوانده‌است . مقالهٔ خانم نفیسی راجع به سپهری نیست ، راجع به عقاید من دربارهٔ سپهری است . استاد متخصص ادبیات فارسی ، در هر دانشگاه جدی ، خانم آذرنفیسی را درآن مقاله مردود می‌شناخت . به‌دلیل اینکه شرط اول در تحقیق ، آشنا شدن با تمامی مطالب مربوط به موضوع آن تحقیق است . بسیاری از نتایجی که خانم آذرنفیسی درارتباط با فرم‌گرفته است ، ممکن است شبیه نتایجی باشد که من در برخی از آثار انتقادی‌ام‌گرفته‌ام . ولی خانم نفیسی خود را ازآن آثار من بی‌اطلاع نشان داده‌است . یعنی چیزی که در نوشتهٔ خانم نفیسی یك کمبود جدی است مقولهٔ شناخت‌ـ شناسی اوست . چگونه یك مطلب را ، یك عقیده را، بشناسیم. خانم نفیسی کوچکترین اشاره‌ای به‌موضوع «شکل ذهنی» شعر نکرده‌است. من راجع به‌این قضیه از بیست وهشت سال پیش تا به امروز مطالب نوشته‌ام ، وگستردگی این مطالب به صورتی بوده‌است که تقسیمات من دراشکال شعر ، فرم ، حدوث زبانی شعر وغیره ، درکتابهای همهٔ منتقدان بعد از من پراکنده‌است ، طوری که این منتقدان ـ خواه در شعر و خواه دررمان،گمان کرده‌اند عقاید من آش نذری است و هر

کسی باید آنها را هرت و هرت بالا بکشد . نامه دارم ازجمال میرصادقی درسال ۵۷ ، وقتی که آمریکا بودم که نوشته است ما قدر شما را ندانستیم ، به نظر من قصه‌نویسی شما حادثه‌ای مهم است. ولی همین شخص، وقتی که به تقلید ازساختار کتاب من و در پاره‌ای موارد درجهت عکس‌دید من، کتاب دربارهٔ قصه ورمان چاپ کرد، حتی آنقدر صداقت‌انسانی‌وادبی‌نداشت که مرجع اصلی کتابش، یعنی قصه‌نویسی را جزومراجع کتابش، ذکر کند. کسی که‌کار جدی درنقدادبی می‌کند باید شرافت نشان بدهد. آقای عابدینی دوکتاب راجع به صد سال داستان‌نویسی درآورد و یك کتاب راجع به داستان‌نویسان ایران تا سال ۵۷ . جز در یکی مورد ناچیز اشاره‌ای به کتابهای من نمی‌کند. در حالیکه زبان بررسی او زبانی است که من در زبان فارسی هموار کرده‌ام و تقریباً کلیهٔ اصطلاحاتش، اصطلاحات قصه‌نویسی است . آقای دکتر شفیعی کدکنی حاشیهٔ صفحهٔ اول طلا درمس مرا، حرفی را که من قریب بیست‌وپنج سال‌پیش زده‌ام ـ به عنوان شعر حادثه‌ای است در زبان ـ در صفحهٔ اول کتابش در موسیقی شعر ، باکمال تعجب، به‌عنوان آخرین کشف در عالم شعروشاعری، عنوان می‌کند . درهمان کتاب، آقای‌دکتر شفیعی ازتحقیق بیست وپنج سال پیش من راجع به ریشه‌های زبان شعر شاملو عملاً کوچکترین حرفی نمی‌زند . در « ادوار شعر فارسی » کتاب دیگری از آقای دکتر شفیعی ، تقسیم‌بندی شکل ذهنی و شکل عینی راکه من بار اول بیست وهفت سال پیش مطرح کرده‌ام و بارها چاپ و ترجمه و تدریس شده است، بی‌اشاره به‌نام‌من، به‌عنوان یك‌حقیقت‌مسلم‌درج‌می‌کند،وتقریباً،باهمان

کلمات که من مطلبم را نوشته‌ام . و وقتی که من در « دیباچهٔ طلا در مس » از او به عنوان محقق تمجید می‌کنم، ولی حاضر نمی‌شوم به‌او عنوان متفکر بدهم ، او چنان عصبانی می‌شود که مقدمه‌ای برای چاپ بعدی همان کتاب « موسیقی شعر » می‌نویسد ، و می‌گوید آن کسی که به من محقق گفته ، خودش دزد آثار یاکوبسون است . در حالیکه کافی است یکی بردارد مراجع کیمیا وخاك راکه اسم کتاب یاکوبسون درآن بارها آمده ، در جایی چاپ کند تا همگان بفهمند که آقای شفیعی اشتباه می‌کند . باوجود این ، من هنوز روی آن حرف اولیه‌ام ایستاده‌ام که آقای شفیعی ، مرد زحمتکش و محققی است . اگر او ، زرین‌کوب، و محققان دیگری از این دست، نباشند ، دست محققان و متفکران ، از برخی از متون کهن کوتاه خواهد بود ، و کارهای اینان زمینه را برای پیدایش محققان و متفکران بعدی آماده می‌کند.

ـ آیا این قبیل مسائل ، بخشی از بحران رهبری نقدادبی نیست؟

ـ بی‌شك . فروتنی ایجاب می‌کند که یك نویسنده ، منتقد یا شاعر ، ریشه‌های تفکر ، الهام، و توازیها و تواردهای فکری خود را بیان کند. برای آنکه من نمونه‌ای ازکاری که تعبدی است به دست بدهم ، می‌خواهم اشاره کنم به‌مقالهٔ دیگری که خانم آذرنفیسی نوشته است . نوعی از قصهٔ جدید را،قصهٔ روانشناختی ، قصهٔ روانی ، قصهٔ جریان سیال ذهن ، وگفتار درونی خوانده‌اند . موقع بررسی قصهٔ «سنگ‌صبور» خانم‌نفیسی‌اشاره می‌کند که رمان جویس سراسر ذهنی است ، ولی چوبك چون به فوت و فن رمان ذهنی وارد نیست ، در

چیزی که باید ذهنی‌باشد، مسئله و یاشیوهٔ عینیت را هم‌دخالت می‌دهد. اولاً کجای رمان جویس سراسر ذهنی است ؟ ثانیاً چگونه می‌توان به یك نویسنده گفت که چون رمان جویس ذهنی است ، و توهم داری ذهنی می‌نویسی، پس عینیت را دخالت نده . چنین چیزی نشانهٔ تعبد است نه تفکر : چون جویس این‌کار را نکرده‌است ، نویسندهٔ ایرانی حق ندارد این‌کار را بکند . پس ما باید رمانها و شعرهامان را درست براساس الگوی رمانها و شعرهای غربی چاپ کنیم . این تعبد است نه‌تفکر. مشکل اصلی خانم نفیسی این است: چیزی راکه نمی‌شناسد، فکر می‌کند به‌درد هیچکس نمی‌خورد . وظیفهٔ اصلی منتقد متفکر امروز ، شناخت گذشتهٔ فرهنگی زبان و ادبیاتی است که راجع به‌آن می‌نویسد . باکمال تأسف ، برغم زحمات فراوانی که خانم نفیسی می‌کشد ، عدم شناخت شکلهای ادبی و فرهنگی گذشتهٔ ایران ، و عدم شناخت شعر جدید ایران ، صلاحیت اورا مخدوش می‌کند . ومنتقد متفکر ، هرروز باید سطح این صلاحیت را تعالی بدهد. و امیدوارم برای خانم نفیسی دیر نشده باشد. تاآنجاکه من راجع به رسالهٔ ایشان می‌دانم ، تحقیق ایشان تا سال ۵۷ ، مربوط به ادبیات پرولتاریای آمریکا از دههٔ ۳۰ تا ۴۰ میلادی بوده . مسائلی که خانم نفیسی حالا راجع به‌آنها حرف می‌زند، مربوط است به‌مقولاتی جدا ازآن تحقیق، و حتی‌گاهی در جهت مخالف آن تحقیق . درست است که یك نفر دروس مختلفی را در دوره‌های مختلف لیسانس ، فوق لیسانس و دکتری می‌گیرد ، ولی حضورآن تحقیق نشان می‌دهد که مشغلهٔ اصلی خانم نفیسی تا سال ۵۷ چه بوده‌است ، و این ده دوازده سال‌گذشته ،

متأسفانه برای تحقیق در ادبیات فارسی وادبیات غرب ، بویژه ادبیات تئوریك ،کافی نبوده‌است . ما این نقصان را در سراسرکارهایی که خانم نفیسی می‌کند ، می‌بینیم. در بررسی ساختار شعر،خانم نفیسی ادامه دهندهٔ راههای سنتی نقدادبی غربی است ، و این‌کافی نیست . اهلیت باید پیداکرد در تئوری ، صلاحیت باید پیداکرد در بیان منطقی و عقلایی مطالب ، نفس باید پیداکرد در زبان و فرهنگ جامعه‌ای که خانم نفیسی درآن زندگی می‌کند. قابلیت تداعی انتقادی را مدام با بحث و جدل، پیش خود و پیش دیگران، باید تقویت کرد، طوری که فکر ، فکر را ، شعر ، شعر را ، روحیه ، روحیه را ، زبان ، زبان را و یا عناصر دیگر را با فوریت به ذهن تداعی کند . بخش اعظم کارانتقادی، بویژه درعالم تئوری، مربوط می‌شودبه‌اینکه‌ذهن چگونه عقیده‌ای‌رابه‌عقیده‌ای‌دیگر،بسادگی‌ولی‌باانرژی،مرتبط‌می‌کند،هیچ‌چیز مثل‌پیشداوری، ویران‌کنندهٔ ذهن یك منتقد متفکر نیست . جوشش و تحرك فکر، برای‌کار یك منتقد اساسی است . بیان سالم ، خالص و دقیق، بیان متکی برایجاز تفکر،طوری که بیان قابلیت ضرب‌المثل‌پروری داشته باشد و در اذهان مثل یك ضرب‌المثل بنشیند ، باید محصول نوشتنهای طولانی، مستمر وبه بحث‌گذاشتنهای مداوم باشد.نویسندگان و شاعران ایران ، حتی بهترینشان، از نقد و انتقاد بیزارند ، و هرگز برمنتقد نمی‌بخشایندکه او برکارشان ایراد بگیرد. این نشانهٔ اختناقی است‌که برجامعهٔ ما حاکم بوده‌است . شاعران ونویسندگان ما آنقدر تحقیر شده‌اندکه هرایرادی را با منیت رد می‌کنند . و دراین تردیدی نیست‌که نقد خانم نفیسی هم دشمن‌پروری خواهدکرد ، ولی‌کافی

است به تاریخ نقدادبی سی سال‌گذشته بنگرد. به منتقد فحش می‌دهند، ولی از او یاد می‌گیرند . می‌گویند منتقد به ما یاد نداد ، ولی موقع نوشتن شعر یا رمان بعدی ، صدای اورا از کنار میزشان می‌شنوند و به اوگوش می‌دهند . مسئله این است‌که برغم دشمنی‌که با منتقد می‌کنند ، او را نزدیك‌ترین دوست اثر بعدی خود بشمار می‌آورند . علیه او توطئه می‌کنند ، ولی در برابر منطق او خلع سلاح می‌شوند. منتقد درجامعهٔ ما یکی ازعوامل‌اصلی تولید فرهنگ وتفکراست.منتقد ورمان‌نویس‌وشاعرباز کنندگان‌فضاهای‌مختنق‌اند. فضاهای‌دانشگاهی‌ما عقب‌مانده‌اند. خانم نفیسی نباید تسلیم عقب‌ماندگی دانشگاهی بشود. باید آنجا را دگرگون‌کند . البته چنین‌کاری به تنهایی مقدور نیست. ولی متحد هراستادی که حرف حق راجع به‌ادبیات وفرهنگ می‌زند، دانشجو است . متحد دیگر خود نشر است . باید به هر قیمتی منتشر کرد. کسانی‌که از ابتدا با تجدد بزرگ شده‌اند تضمین بهتری برای دگرگون‌کردن هستند ، منتها شرط اساسی این است‌که اینور قضیه را هم به اندازهٔ آنور قضیه و حتی بمراتب بهتر از آنور یاد بگیرند.

ـ بااین تعاریفی‌که شما از موقعیت متفکرانتقادی می‌کنید ، کار او بسیار مشکل‌است. یعنی شما به‌جای آنکه مشکلات اورا حل‌کنید، برمشکلات او مشکلات دیگری را می‌افزایید .

ـ کسی که تفکردارد برانگیخته‌است. درهرزمانی، متفکرواقعی برانگیخته است . برانگیختگی اوریشه در لبهٔ تیغی دارد که متفکر مدام برروی آن حرکت می‌کند.دیده‌ایدکه بعضی از آدمهای‌سرازپا-نشناس، وقتی که بی‌عدالتی می بینند ، اگر نتوانند کاری بکنند، یقهٔ خود را پاره می‌کنند . جهان وعصرما مبتنی برجهل،

مبتنی بر بی‌عدالتی است، ومتفکر دربرابر بی‌عدالتی یقهٔ خود را پاره می‌کند. خودرا برروی آن لبهٔ تیغ قرار می‌دهد و مشتاق شقه شدن، یعنی تفکر پیداکردن می‌ماند. این فقط برای ما مطرح نیست. برای ابن‌عربی هم مطرح بود. «فصوص‌الحکم» توصیف یك حسرت‌است. موجود زمینی از آسمان طلب معنی می‌کند. سخن زمین برایش کافی نیست. در جست وجوی آسمان است. وقتی‌که عصر وحی به پایان آمده، در عسرت وحی، چهره‌اش را به سوی هستی کهکشان‌گرفته است. انگار جبریلی بی‌اعتنا از بالاسر او رد می‌شود و راه سیاره‌ای دیگر را در پیش می‌گیرد. ابن‌عربی با حسرت تمام می‌پرسد: پس من چی؟ من چی؟ چرا؟ چرا؟ آن سر و خرامان آسمانی را می‌بیندکه از بالاسرش می‌گذرد و راهی منتظر دیگری می‌شود. درمنظومه‌ای دیگر، یك‌نفر قرار است به معراج برود، و این ابن‌عربی نیست. لسان‌الغیب ما حافظ نیز برنوك‌آن شمشیر ناموزونی‌حرکت می‌کند. حسرت تمام وجودش‌را می‌سوزاند. مولوی باچهره‌ای زرد در پایان عمرش این‌سو و آن‌سو می‌رود، می‌پرسند حال و روح شما چون است؟ می‌گوید : عاشقم. حسرت! حسرت! حسرت! جبریل از بالاسر این مردان عبور می‌کند، و آنها پنجره را باز می‌کنند، سایهٔ او را می‌بینند، می‌گویند بیا پایین، این خانه، خانهٔ تست. آن فرشتهٔ پرنده بی‌اعتنا عبورمی‌کند و می‌رود. این مردان مشتاق معراج باقی می‌مانند. فکرش را بکنید، خضربی‌مرگ، از پایگاه ابدی خود دیده است‌که چند نفر به معراج رفته‌اند، و بقیه برروی زمین خاکی مانده‌اند. عیسی را دیده‌است‌که دارد می‌رود، محمد را دیده‌است‌که دارد می‌رود. ولی او هم محروم

است. او هم برغم عمر مدامش روی لبهٔ تیغ زندگی می‌کند. به او آب حیات را در ظلمات نوشانده‌اند. چشم اورا به‌روی رازهای‌جهان گشوده‌اند، ولی او به معراج راه ندارد. از دیدار واقعی، از بینش حقیقی محروم است. عسرتی ازاین بالاتر نمی‌توان پیداکرد. این اسطوره‌ها، اسطوره‌های حسرت‌اند. من به‌این اسطوره‌ها که می‌اندیشم جان تازه‌ای می‌گیرم. وقوف به‌این مسائل بسیار اهمیت دارد. مسئلهٔ بود ونبود واقعی این مسائل مهم نیست. مسئله این است: چرا وقوف به‌این قبیل بود و نبودها وجود دارد؟

– مفهوم این جان تازه‌گرفتن چیست؟

– اینکه من هم به‌نوبهٔ خود عاشقم، و جهان به‌من بی‌اعتناست. برغم اینکه من جهان راگشته‌ام و با یك زبان‌جهانی، بخش بزرگی از آثار جهان را خوانده‌ام ، احساس تشنگی می‌کنم . امکان ندارد غرب بفهمدکه پیامی‌که من دارم و یا دوست دارم داشته باشم، چیست: عشق. عشق من به هدر می‌رود. چرا از بالاسر من، آن طایر قدسی پرواز می‌کند و یك‌بار، به پنجرهٔ باز شبانگاهی من توجهی نمی‌کند، یك‌بار، برروی هرهٔ بام من نمی‌نشیند؟ یك‌بار مرا بر بال‌خودنمی‌نشاند؟ چه‌گناهی کرده‌ام که او برشانه‌هایم بوسه نمی‌زند؟ من بر نوك شمشیر بی‌نشان هویت و بی‌هویتی، خواب و بیداری، وحی و عدم وحی زندگی می‌کنم، و دوست دارم آنچه می‌نویسم شتاب پرواز یك نیزه را داشته باشد. ولی چرا آن تیر حقیقت دردوچشم من نشسته‌است؟ چرا مراکور کرده‌اند؟چرا؟ همیشه حالت اسفندیاررادارم. مرادرآستانهٔ

بینایی کور کردند. تفکر یعنی کوشش برای دسترسی پیدا کردن به بینایی، درست در زمانی که نوکهای شعله‌ور آن تیر در چشم آدم فرو می‌رود. فاصلهٔ بین حقیقت و تفکر، همیشه همینقدر است. وقتی که فکر می‌کنی که رسیدی کور شده‌ای. به‌همین دلیل حقیقت در ظلمات است . مفهوم اسطورهٔ خضر، جدا از مفهوم اسطورهٔ اسفندیار نیست . به‌همین دلیل همیشه باید دراین آستانهٔ خونین تفکر قرارگرفت. من هرگز این نوع تفکر را جدا از فلسفهٔ واقعی، شعر واقعی وعشق واقعی نمی‌دانم . حکمت؟ شاید من می‌خواهم صاحب حکمت شوم . راهش کجاست؟اینکه‌بخواهم‌دنبالش‌باشم،بطلبمش،وازپنجره،آسمان‌را شب و روز بپایم. و مدام به اعماق خود خیره شوم.

ـ این حالت برای هرآدمی میسر نیست. باید شیوه‌های دیگری هم باشد.

ـ حتماً هم هست، بعضیهایش را هم شما بفرمایید. فکر کنید، به فکرتان می‌رسد. به دلیل اینکه فکر به فکر نزدیك است. اصلاً یك فکر، همان فکر دیگراست. ببینید دوست من ، ماکه‌حالا روبروی هم نشسته‌ایم، البته شما در منزلتان، در غرب تهران، و من در منزلم، در شرق تهران، بیایید فکرهایمان را روی هم بگذاریم تا بفهمیم چه می‌گوییم. چونکه به تنهایی قادرنیستیم بفهمیم چه می‌گوییم. این، آن شیوه‌ای است که باید بین ما وجود داشته باشد. شما حتی می‌توانستید متعلق به یك عصر دیگر، یك زبان دیگر، یك مکان دیگر باشید. آیا درآن صورت ما نمی‌توانستیم باهم « دیالوك » داشته باشیم؟ طبیعی

است که اگر شما و من متعلق به‌زبانها، اعصار و کشورهای مختلف بودیم، بیداریهایمان نسبت به‌هم می‌خفت، و خوابهایمان به‌سوی هم بیدار می‌شد. آنوقت ما، در جایی باهم ، هم‌زمان ، هم‌مکان و هم‌زبان می‌شدیم که در بیداریهای معمولی‌مان غیر ممکن بود باشیم. یك شیوهٔ حل آن بحران ، هم‌زمان‌کردن، هم‌زبان‌کردن و هم‌مکان‌کردن رؤیاهاست. درآن صورت باتصویرهای رو و سطح سروکار نداریم. آن‌طوری که سپهری باآنها سروکار داشت و فکر می‌کرد که به‌این‌کار می‌گویند حکمت، عرفان، بودیسم، ذن بودیسم. ولی پیش‌از آن تصویرها، خیال ابدی و ازلی انسان است که وقتی ما از زمانها، مکانها وزبانهای مختلف می‌خواهیم به‌هم نزدیك شویم، و یانزدیك می‌شویم، باآن خیال آغاز و فرجام است. زمان ناپدید می‌شود ، مکان ناپدید می‌شود و زبان ظاهر ناپدید می‌شود، و می‌ماند یك‌چیز بسیار عمیق، حك شده در اعماق هستی. درآن بی‌نامی مطلق، مشترکاً هستیم. من شما هستم، شما من هستید و همهٔ فاصله‌ها از میان رفته است. وظیفهٔ اصلی و اساسی ادبیات و تفکر، استخراج آن عمق شخصیت انسان دائمی است. اسفندیار در لحظهٔ کورشدنش دید که آنجا چه حك شده و یا خواست ببیند. این‌نوع خواستن، تفکر است. ریشهٔ طبیعت و و مابعدالطبیعه هم این است: بینایی اعماق، بینایی مشترك. آبی در ظلمات. عمر جاودان اعماق. وظیفهٔ متفکر عمده، وقوف دادن ادبیات و شعر به‌این عمر جاودان اعماق است. اگر حادثهٔ گذرا ـ تاریخ معاصر ـ تکیه بر عمر جاودان اعماق نکند، اگر شعر معاصر، علاوه‌بر ایجاد توازی تاریخی ، ازآن توازی فراتر نرود و به بینایی اعماق ،

بینایی مشترك همهٔ انسانها از آغاز تا ابد، دست پیدا نکند، حتی معاصر با ما هم نیست. پس یك شیوه برای حل بحران رهبری نقد و انتقاد و تفکر ادبی، وقوف دادن انسان معاصر به رؤیای ابدی انسان است. این هم می‌تواند بصورت جدی، یك شیوه باشد. استخراج امکانات درونی انسان و به رؤیت رساندن آنها.

ـ دیگر چه شیوه‌ای هست؟

ـ شیوهٔ آتش. شیوهٔ آب.

ـ بله؟

ـ ها بله.

ـ یعنی چی؟

ـ درگذشته‌های دور، چاه نفت نبود. نفت از اعماق به سطح زمین نشت می‌کرد. در نتیجهٔ جرقه‌ای، نفت آتش می‌گرفت و تا ابد می‌سوخت. آتشکده‌ها بر روی آن جرقه‌ها بنا شدند. این آتشکده‌ها نخستین پالایشگاههای روان آدمی بودند. آتش با پیغمبران اولیهٔ جهان گفت و گو داشته است. « پرومته »، پیشگوی نخستین جهان، دزد آتش به‌این معناست. آتش بینایی است. هر کسی که این بینایی را به‌دست بیاورد برانگیخته است. بیخود نیست که اورا بر کوه قاف، نزدیك نخستین جاهایی که نفت از اعماق به سطح جوشیده‌است، زنجیر کرده‌اند و عقاب یا کرکسی از جگر دردمند او می‌خورد. زرتشت با آتش محشور بوده. میراث‌بر بزرگ‌ترین آیین‌های آتش است. سیاوش را آتش پاك شناخته است، همچنین ابراهیم را. از اعماق

آتش به‌موسی گفته شد کفشهایت را بکن و گام در خاك مقدس بگذار. خاك آتش‌گرفته، بوتهٔ آتش‌گرفته،مقدس است. آتش صورت نوعی بینایی ازلی ماست. ما آتش را بردوشمان بلند کردیم و در آسمان جایش دادیم. وحی و شعر دراینجا در یکدیگر ادغام شده‌اند. اینها در ابتدا استعاره، توریه ونماد نبودند. خودشان‌بودند. هستی به‌آگاهی و ناخودآگاهی‌قسمت نشده بود. انسان (سوژه) جدا از جهان(اوبژه) نبود. شقاق پیدا نشده بود. جهان شاعر بود و شاعر سراسر جهان. ما همه هم خبروهم مخبر بودیم. مایع اعماق جهان ما به بیرون نشت کرد و آتش‌گرفت. میترا حرف زد، دئونیروس حرف زد. پرومته حرف زد، موسی حرف زد. اینها آتشهای سخنگوی ما هستند: آتش است این بانگ‌نای ونیست باد ـ هر که این آتش ندارد نیست باد! و این آتش، ابدی بود. آبی که خضردراعماق ظلمات، شاید دراعماق یك‌چاه نفت ابتدایی، نوشید، ازنوع‌خاصی بود. آب اعماق ظلمات، آب درون بود، خضر آتش‌گرفت. خضر خودش یك آتشکده است، به‌دلیل اینکه آب اعماق به‌اوگرمی می‌دهد. پیرمغان خضر است.خضر و «هرمس» یك وجودند در دوقالب اسطوره‌ای. پیرمغان حافظ،خضر و زرتشت و میترا و دئونیزوس را یك‌جا جمع می‌کند . در وجود او دو عنصر اصلی شرقی، آب و آتش به‌یك‌جا جمع می‌شوند. او مبلغ « آب‌آتش » است. مستی ما مربوط به اعصارکهن است. مستی ما از آن اعصار اولیه‌آغاز شد. شعر ما از آن دوران آغاز شد. فقط مغهای شرقی می‌دانستند که عیسی مسیح دارد به‌دنیامی‌آید. ارتباط بین‌عناصر اصلی شعر، ووحی، هم کهکشانی و هم قلبی است.آتش اعماق‌خاك

به‌سوی نور سماوات فواره زده‌است. انگار ما دو ناخودآگاهی داشته‌ایم: نور و نار. در هیچ کجای جهان، آسمان این‌همه به‌زمین این‌همه به اعماق انسان نزدیك نبوده‌است. بینایی ما ازاین نوع است.

ـ آب چه ربطی به‌این مسئله دارد؟

ـ آب، یك مضمون اصلی‌است. سراسرحیات ازآب برخاسته است. اشارهٔ قرآن به‌این موضوع صریح و دقیق است. اگر حیات ازآب برخاسته است، زندگی خضر بیان‌کنندهٔ نوعی رجعت به‌اصل، رجعت به‌ریشه‌های حیات است. در واقع از این بابت، خضر، یك موجود دریایی است. نیما در یکی از نامه‌هایش، به دوستی، او را رفیق دریایی‌خود می‌نامد. آب برای شرق یك مسئله‌است. هم‌بودش، هم نبودش. همیشه‌درچند قدمی آب مرده‌ایم. همیشه‌توسط آب، حیات گمشده را بازیافته‌ایم. بین خضر و «کارل‌ویتفوگل» [نویسندهٔ «استبداد شرقی»] که سرزمینهای سراسر شرق، بویژه سرزمینهای خاورمیانه وآسیای مرکزی را سرزمینهای «آبی» خوانده‌است، ارتباطی از نوع ارتباط اسطوره و علم برقرار می‌شود. خضر اسطورهٔ چیزی است که «ویتفوگل» علمیت آن را بثبوت رسانده‌است. مثالهای فراوان دیگری می‌توان زد: توفان نوح، اسطورهٔ عدم‌کنترل آب است. نیل برای موسی، آب‌کنترل شده‌است. همان‌آب برای فرعون کنترل نشده‌است. در نوح تضاد آب حل شده‌است. خرد نوح، بشر را نجات می‌دهد. از دست سیل، توفان و دریای آسمانی. اسکندر وقتی که به‌شرق می‌آید، آب حیات می‌خواهد، ولی آب حیات به‌خضر داده می‌شود.

بینایی زمینی ازآن اسکندراست، بینایی زمانی، از آن خضر. به‌همین دلیل خضر، آن بخش مخفی همهٔ ملل خاورمیانه است. ناخودآگاه مشترکی است که ما در نتیجهٔ مراقبه به‌آن دسترسی پیدا می‌کنیم. پیرمردی است که دم دروازهٔ «شارستان جان» شیخ اشراق سهروردی نشسته است و کلید رموز جهان در اختیار اوست. این مسئله را در اصحاب کهف‌وخود سورهٔ کهف، درارتباط موسی وخضرهم می‌بینیم. در مقایسه با خضر، موسی هم نوعی اسکندر است. خضر به رموزی دسترسی دارد که موسی ندارد. به‌موسی گفته می‌شود که او چه بکند ولی به‌خضرگفته نمی‌شود. او می‌داند، به‌دلیل اینکه بینایی او فقط زمینی نیست. زمینی وزمانی است. به‌همین دلیل ازگذشته به ما می‌رسد و از ما به‌آینده. یکی از عناصر اصلی ناخودآگاه ما همین حضور انسانهای زمانی است. تفکر سوشیانت، یك برخورد زمانی است. تفکر منجی موعود در دین یهود وتفکرمهدی موعود درتشیع اسلامی، از برخورد زمانی ما سرچشمه می‌گیرند. آب و جاروکن تا خضر به دیدنت بیاید. جهان را برای مهدی موعود آماده‌کن. چه بخواهیم وچه نخواهیم صورت نوعی تفکرما در ارتباط با زمان، صورت نوعی خاصی‌است که‌ازاصحاب کهف، ازسوشیانت، ازخضر، ازمنجی‌موعود، ازمهدی‌موعود، وازاندیشهٔ مربوط‌به‌هزاره‌های‌طولانی‌زمانی، که‌من آنها راهزاره‌های‌خضری‌نام‌گذاشته‌ام، سرچشمه‌می‌گیرد. خواستن آب‌حیات برای اقوام مختلف درارتباط باخواستن آب صورت‌گرفته است. این مطالبه هم مادی و هم معنوی است. چگونه آب را طلب‌کنیم؟

این طلب با فنا ارتباط دارد. این طلب را در تراژدی بـزرگ شیعی، یعنی مرگ سومین امام شیعیان بـرأی‌العین می‌بینیم. خـواه آب، این اهمیت را که جهان شیعه در نوحه‌ها و مـرثیه‌هایش به‌آن نسبت داده، دراصل هم داشته باشد، وخواه اهمیت عملاً منتسب باشد، درصورت واقعی قضیه توفیری نمی‌کند. مـا، آب، مـرگ، شهادت، معنویت و شعریت وجودی خودمان را در وجود آن تراژدی متمرکز کـرده‌ایم. توسط تفکـر ناخـودآگاه مـا راجـع به‌آب، مـا عناصر «حیات»ی دیدگاههای ناهمـزمان را همزمـان می‌کنیم. خضر، اسکندر، موسی، جمشید، سوشیانت، حسین‌بن‌علی، و مهدی موعود، همزمان مـی‌شوند ومدام بسراغ ما می‌آیند. جام جم، آیینهٔ اسکندر، جام مـی ، عناصر بینایی ما درارتباط باآب‌اند: «آیینهٔ سکندر، جام می‌است بنگـر ـ تـا بر تو عرضه دارد احوال ملك دارا.» تنهایی‌های عمیق ماهـم دقیقاً از همین‌جا ناشی می‌شود. وقتی کـه مـا در غیبت این عناصر «حیات»ی زندگی می‌کنیم، دچار شدیدترین تنهایی‌ها و افسردگـی‌ها می‌شویم . درواقع وقتی که با«رئالیته» تنها می‌مانیم، غم غریبی ما را فرامی‌گیرد. این تنها ماندن باخـود نیست. بلکه تنها مانـدن با « رئالیته»ی بیرون است. « رئالیتهٔ » بیرونـی فاقد ساختارهـای بوطیقایـی، و یا «شعر»ی است. در اعماق ما، ساختارهای بزرگ‌تر رسوخ کرده‌اند. در واقع، اعماق ما، همان حضور ساختارهای بزرگ است. این ساختارها که در طول هـزاره‌ها شکل گرفته‌اند، در ما مکانیسمهای دفاعی مـا را بودیعه گذاشته‌اند. ما توسط آنها از خود دربرابر قساوت «رئالیته»ی خارج‌ـ صرفاً خارجی ـ دفاع می‌کنیم. و یا وقتی که حرکتی از ما سرمی‌زند،

با معناهای عمیق آن ساختارهای گسترده برطول زمان، به آن حرکت جهت می‌دهیم. ممکن است یکی به ما بگوید که شما در واقـع توسط اسطوره خودرا فریب می‌دهید و یا از دگرگون کردن «رئالیته» منصرف می‌شوید. به نظر من این طور نیست. تسخیر «رئالیته»، همیشه صورت گرفته‌است. خودآگاهی جمعی انسان مربوط به همان تسخیر «رئالیته» و تصرف درآن است. اگر تسخیر «رئالیته» انسان را قانع می‌کـرد، او در یکی‌از مراحل رشد خود این قانع بودن را بـروز می‌داد. یعنی می‌ایستاد و متوقف مـی‌شد. ولـی این‌طور نیست. چیزی که در طول زمان اهمیت داشته، و یا خـود را برطول زمان‌گسترده، به سوی مـا حـرکت داده‌است، عمیقاً در وجـود ماست. مـا به‌دنبال بقا هستیم، خضر بقا یافته است. ما به‌دنبال ارزشهای ابدی می‌گردیم، سوشیانت و مهدی موعـود، آن ارزشهای ابدی تجسد یافته‌اند. در «رئالیته»، از وجود همهٔ ما، چیزی غایب است. ولی یك رئالیتهٔ بزرگ‌تر وجـود دارد. آنچه درطول ماقبل تاریخ و تاریخ بوجودآمده، نهایتاً دراعماق ما، بصورت مکتوم، هستی یافته است. این، آن رئالیتهٔ بزرگ است. این مابعدالطبیعه نیست . این ریشهٔ هستی است . حقیقت هستی است. آن ارزش عمیق است که به ما می‌گوید تسخیر رئالیته، تصرف درآن، امتداد دادن رشته‌های هستی به‌سوی اقالیم جدید، وظیفهٔ تست.«رئالیته» مس است. ارزش ریشه‌ای کیمیاست. اکسیر است. جهـان رؤیای‌مـا انباشته از حسهای کیمیاگری است. برترین و عالـی‌تـرین انعکاس آن حس کیمیاگـری درون، عالـی‌ترین تجلی آن، به‌صورت هنر است. وقتی کـه کلمات عادی زبان درکنار هـم قـرار مـی‌گیرند و شعر را

می‌سازند؛ وقتی که سنگ، تبدیل به مجسمه می‌شود. وقتی کـه رنگ وخط، بصورت تابلو پرتاب مـی‌شود. خضر و مسیح و مهدی موعود تجلیهای جسمانـی آن اکسیر درون هستند. همسفران دائمـی نسلهای مختلف. در خواب و در بیداری.

ـ آیا اینها تنها انواع ارتباط ما باریشه‌های هستی هستند؟

ـ نه! وقتی که ما زمان را پشت‌سر می‌گذاریم، در واقع بخش عظیمی از مکان را هم پشت سرگذاشته‌ایم. ولی ما در عالـم مکاشفات خود ازفضایی به‌فضای دیگری می‌رویم. از زمین به‌آسمان. ازآسمان به‌زمین. ازاین زمین بـه‌آن زمین. تقریباً سه هـزاره پیش از پیدایش ماهواره، وسفر انسان وکشتی‌های فضاپیما به‌فضا، سروکار ما با پرواز انسان‌های اولیه و یا موجودات اولیه است. مکاشفات «حزقیال نبی» درتورات، نمونهٔ درخشان این نوع سفرهای فضایی است. اوچشم باز می‌کند ودربرابرخودنزول وحرکت چیزی‌شبیه‌یك ماهواره رامی‌بیند. دروسط این ماهوارهٔ مکاشفه‌ای، یهوه نشسته است. آنچه ما به‌بشقابهای پرنده نسبت مـی‌دهیم، شبیه چیزی است که «حزقیال نبی» در مکاشفهٔ خـود دیده‌است. انگار غم درون، تنهایی، عزلت بیکران حزقیال نبی، دست دراعماق او افکنده، وآن پدیدهٔ درخشان را از اعماق اوبیرون کشیده،دربرابر او نشانده‌است. وقتی که «حزقیال نبی» را می‌خوانیم، می‌فهمیم که انسان ازهمان ابتدا چه موجود شگفت‌انگیزی بوده‌است. پرواز کاووس دربرابرنزول آن ماهوارهٔ فضایـی در برابر حزقیال نبی، بسیار کـوچك است. ماهواره‌ها انگار نخست از اعماق مـا پـرواز

کرده‌اند و بعد در غرب تجسم علمی خودرا پس از چند هـزاره پیدا کرده‌اند. پرواز«دیده لیس»، معمارکهن یونان،نیزجزو غرایب است، ولی رؤیت آن دو فرشته توسط پیغمبر اسلام، دراوایل سنین کودکی، از نوع همان مکاشفهٔ حزقیال نبی است. با این نوع برخوردهاست که ما ارتباط دقیق و عمیقی بین عهد عتیق، عهد جدید، قرآن، ازیك‌سو، و متون اساطیری و افسانه‌ای از سوی دیگر، پیدا می‌کنیم. پرواز در هزارویك شب عادی جلوه می‌کند. شخصیتهای نیمه حیوانـی ـ نیمه انسانـی شاهنامه عادی جلوه مـی‌کنند. خرد باستانی سیمرغ از نوع خرد باستانی یهوهٔ‌نشسته درماهوارهٔ مکاشفه‌ای‌است. موجودی که‌درآن ماهواره نشسته به‌حزقیال می‌گوید که به زبان خود بامردم حرف بزن. سیمرغ‌زبان‌درونی‌ما را به‌قهرمان‌یاد می‌دهد. آن زبان‌درونی،یك‌ساختار است، ساختار رابطهٔ زال با رستم، رستم با اسفندیار، رستم با مرگ، رستم بابرادرش شغاد. هند، وچین نیز بااین نوع اسطوره‌ها وافسانه‌ها سروکار دارند. همهٔ این افسانه‌ها در ذهن ما، یك فضا مـی‌سازند. یك فضای عینی که عملاً برخاسته از ذهن ماست. خضر ما قبل‌ازشخصیتهای «ژول ورن»از اعماق جهان دیدار کرده‌است. چشمه‌های چل پله و صد پلهٔ قدیم ما، فقط انعکاس کوچکی ازآن کوشش ما برای درك آب‌حیات بوده‌است. مـا فضای بزرگی درست کرده‌ایم کـه درآن فضا آرامش داریم. برغم هجوم صنعتی غرب، آن فضا بهم نخورده‌است. به دلیل اینکه صورتهای‌بیرونی‌این صنعت، یعنی‌ماهواره، کامپیوتر، تلویزیون، از صورتهای‌درونی ما سرچشمه گرفته‌است. اول،ما، ماهواره رادیده‌ایم. اول جمشید، یك جام جم دیده‌است و ما بعد صاحب جام جم شده‌ایم.

امثال الیوت، یونگ، لوی‌ـاشتروس، برای درك جهان خود، به اساطیرالاولین ما متوسل شده‌اند. یونگ معتقد است وقتی که‌جهان دچار اضطراب می‌شود، روح در تلاطم خود برای برطرف کردن اضطراب متوسل به‌درست کردن مکانیسمهای دفاعی همگانی‌می‌شود. غرب در جهان پوچی خود، از پهلوی روان متلاطمش، قیافهٔ مرئی و نامرئی بشقاب پرنده را تراشیده، آن را به بیرون پرتاب کرده‌است. سراسر فیلم امروز غربی، یا فرویدی است (در قتل، در جنایت، در علت‌یابی روانکاوانه قتل و جنایت و جنسیت و نابهنجاریهای مربوط به‌آن)، و یا یونگی‌است (در مسائل مربوط به‌بشقابهای پرنده، جنگ ستارگان، بازگشت ارواح بروی زمین و ساختن عالم صغیری ازعالم کبیر روح، وارتباطهای اساطیری بین کودکان وپدر ومادرها، ومسائل مربوط به جن وپری و پرواز وکارهای مربوط به «پولترگیست» و «تله کینسیس» وادراك فراحسی [ای. اس. پی] و دیدن ساختاربزرگ در پشت‌سر ساختارکوچك). یونگ معتقداست که اضطرابهای انسان غربی تنها از طریق درك هستی‌گمشدهٔ او، یعنی درك ساختارهای عمقی شرق عملی‌است. خرد علمی باید با عشق روان شرقی، هم جبران وهم تکمیل شود. ولی ما حتی نباید از یونگ، از الیوت، از هایدگر، از بورخس، یعنی کسانی که دیدگاههای هنری ـ فلسفی‌شان به ما این‌همه نزدیك است تبعیت کنیم. عینیت موجود تحمیلی بر ما مرده‌است، یك مردار است. وظیفهٔ ما عبور از آن است. راههای عبور از آن را در گذشته ابن سینا ، ابن عربی و سهروردی، شمس تبریزی و مولوی وحافظ به ما یاد داده‌اند. نوشته‌های اینها بوطیقای فرشته‌شناسی است.

فضایی که ما از آن صحبت می کنیم، فضای‌جغرافیایی‌نیست. به‌همانگونه که مشرق سهروردی، مشرق جغرافیایی نیست. فضای ذهنی ما نمی‌تواند فقط فضای زمانی و مکانی باشد. به‌همانگونه‌که دوازده هزارهٔ زرتشتی، هزاره‌های کمی نیستند، این فضا نیز یك فضای کمی نیست. این فضا یك جهان‌بینی است. معنی دادن به شیء مردهٔ روبرو، به معنای آغشته کردن آن درفضای یك جهان‌بینی است. بورخس به ما نزدیك‌ترمی‌نماید، به‌دلیل اینکه آثار ما راخوانده‌است.«هانری کربن» نزدیك‌تراست به‌دلیل اینکه عملاً خودرا غرق درجهان ما کرده‌است. ولی تنها یك‌چیز را می‌توانیم بگوییم: «کربن» به‌این مسائل‌طرح‌واره نگاه کرده‌است. می‌خواهد ما را با علمیت تطبیق با غرب شرح کند. واین گرچه درابتدا راهگشاست، ولی‌کافی نیست. او در فاصله زندگی می کند، به‌دلیل اینکه شرح می‌دهد. کسی که باما فاصله ندارد شرح نمی‌دهد، چراکه هر شرح دادنی یك فاصله است. او فاصلهٔ زمین وآسمان را نادیده می‌گیرد وناگهان از میان آب وآتش، باسربریده، از مرگ، درواقع از میثاق ناپیدای عینیت و ذهنیت، از آن سوی این تقسیم‌بندی‌های غربی،سخن‌می‌گوید. غرضم‌ازآن فضا،فضای‌جهان‌بینی ابن‌عربی‌واراست. وقتی که او می‌گوید « از میان آری و نه، ارواح از ابدان و اعناق از اجساد خود پرواز می کنند. » این جهان‌بینی، جهان‌بینی «آپوکالیپسی»، جهان‌بینی تجلی، جهان‌بینی پریدن سرها از بدن‌ها و تشکیل کرات جدید از آن سرهاست. کلامی که از این نوع جدا شدن سر از بدن، و سخن‌گفتن سر بی‌بدن، سر داده می‌شود، کلامی‌است مبتنی‌بر ظهور. تجربهٔ من در«روزگار دوزخی آقای ایاز»

از این دست بود. من اصلا و ابدا قصد نداشتم در شیوهٔ جریان سیال ذهن رمان بنویسم، و یا قصد نداشتم که به تقلید ازجویس و مسئلهٔ «اپی‌فنی» [Epiphany] مسیحیت، بارقه‌های ظهوری روزگار دوزخی آقای ایاز را بنویسم. صاعقه بردرختی در روان من فرودآمد وسراسر روحم را مشتعل کرد و جنگل کلمات آتش‌گرفته برزبانم جاری شد. شعر «دف» وشعر«نامش را نمی‌گویم ممنوع‌است» نیز به‌همین‌صورت بوجود آمدند. در گفتن شعر عاشقانه من به مسئله‌ای اشاره کرده‌ام که به‌آن نام «کاتبهٔ درون» داده‌ام. وقتی که من شعر عاشقانه می‌گویم، من نیستم که می‌گویم. آن «کاتبهٔ درون» مرا برمی‌گزیند. به من دیکته می‌کند، به‌من می‌گوید: «بنویس!» و یا به‌من می‌گوید: «نوشته شو!» دراین لحظات دستهایم می‌لرزد. درون ذهنم می‌لرزد. می‌ترسم، وآنوقت سریع می‌نویسم. من آن «کاتبهٔ درون» را به فرشته‌شناسی ادیان ابراهیمی و فرشته‌شناسی زرتشتی اضافه می‌کنم. آن‌کاتبهٔ درون، فرشتهٔ مؤنثی‌است. در«روزگار دوزخی آقای ایاز»، نام او«کیمیا»ست. در « آوازکشتگان»،نامش « سهیلا » و « ماهنی » است. در «رازهای سوزمین من»، نامش تهمینه، رقیه خانم وحاجی فاطمه‌است. این فرشته باجهانی ارتباط داردکه حواس من درحال عادی باآن ارتباطی ندارد. حواس من غرق در واقعیت است، واقعیتی محصور در زمان عادی، فضای عادی وعلیت عادی. باآن فرشته من این مکانها و زمانها وفضاها و علیت‌های عادی را با نظام کهکشانی جهان مرتبط می‌کنم، واز آن هم فراتر می‌روم و به‌آفریدن معناهایی دست می‌یابم که درآن سوی حضور آن فرشته قرار دارند.

ـ اینها همه بسیار جالب. ولی اگر آن‌کاتبهٔ درون پیدایش نشود چطور ؟

ـ حافظ بیتی دارد که من خیلی به‌آن فکر کرده‌ام. می‌گوید: « مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هردم ـ جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها». چندین‌سؤال راجع به‌همین یك بیت به‌ذهن من رسیده‌است. منزل جانان کجاست؟ این عیش‌چیست؟کدام جرس فریاد می‌دارد؟ و، و... تصور من این است که حافظ موقعی درمنزل جانان است که «کاتبهٔ درون» در حضور اوست و یا در وجود اوست، و او می‌تواند شعرش را بگوید. شعرگفتن باحضور جانان، یعنی همان «کاتبهٔ درون»، به معنای داشتن « امن عیش » است. «عیش» به معنای همان وجه دئونیزوسی است، همان مستی و سرمستی آغازین است. وقتی که شعر می‌گوید وآن‌جانان حضور دارد، امن عیش هست، ولی آن امن عیش دیری نخواهد پایید. همان «میان آری ونه»ی ابن‌عربی است. به‌دلیل اینکه«جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها». کاتبهٔ درون یك صاعقه است. یك اکسیر است. یك کیمیاست. دگرگون می‌کند. عشق است. ولی بعداً مشکلها پیش می‌آید:

«که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها » همین معناست
اگر معنای «امن عیش» را دانسته بودی کارآسان بود
و روحت در تمنای وصال واژهٔ آغاز پر می‌زد
که « امن عیش » دید چشم بینایی است
که انگاری تب درد جهانی را به قاب ساختارکهکشان‌کرده‌ست
و درآیینهٔ این هندسه، مظلوم می‌گرید

و خونش از نوك انگشت می‌ریزد
به‌روی سیمهای تار و ابروهای نستعلیق و نقش فرش
و مصرعهای عشق سعدی و نفرین اندهگین فردوسی
به هنگامی‌که از سهراب می‌گوید
و یا خون سیاوش بربهاری سرخ می‌ریزد
سراسر شعر و موسیقی و خط و رنگ و ربط ما سوار مصرع
درد است

چراکه « امن عیش »ی نیست
و اما «امن عیش» این چنینی را طلب کردن
درونی مشتعل از درد می‌خواهد
و درمان را رهاکردن
ولی افسوس
تو درمانی، همه!
و پرسش همچنان باقی‌ست: دردت چیست؟

ـ از چه شعری است؟

ـ از شعری است به نام «رؤیا» کـه خطاب به سهراب سپهری گفته‌ام و در کتاب «بیا کنار پنجره» آمده‌است. و در واقع در توضیح آن بود ونبود «امن عیش» است، درارتباط با سراسر فرهنگ ایـران، درارتباط با سپهری کـه به نظر من در همان قدم اول ادراك فـرهنگ ایـران دچـار اشتباه شده‌است، و درارتباط با تصوری کـه من خـود از « امـن عیش » دارم. « امن عیش » یك جهان‌بینی است. یك چشم است، یك بینایـی است کـه ما را به‌آن تصویـر آغازیـن جهانمان پیوند می‌زند. نبودآن، درد جهانی ماست. دردی است کـه مـا دراین جهان می‌کشیم. و سراسر جهان را، ساختار دنیا را باآن درد منعکس

می‌کنیم. قاب ساختار کهکشان، قالب هندسی آن درد ماست. ما چون امن عیش نداریم، ولی داشتیم واحساس می‌کنیم که باید داشته باشیم، صاحب‌یك‌فرهنگ مظلوم هستیم، وانگشتهای ما روی سیمهای سازهای ما، خط ما و نقش فرش ما وشعر ما درهمهٔ ابعادش ـ فردوسی، سعدی، مولوی ، حـافظ و دیگران ـ خون می‌گریند، و «مصراع»، کـه هـم درآواز ما، خط ما و هم در موسیقی شعر ما یك ساختار مهـم است، در واقع متر ومعیار وساختار درد ماست. درد می‌کشیم چون‌امن عیش نیست، ولی ما آن را می‌طلبیم، و بـرای داشتن آن حس طلب، مـا « درونی مشتعل از درد » می‌خواهیم، و ما درسراسر فرهنگ جدیمان ـ کـه درآن درد فـردی و حسی، یك معنای عظیم فراحسی و فرافردی وفراتاریخی پیدا کرده، معنایی‌که ما به‌عنوان هویت خود به‌سوی‌جهان پرتاب کرده‌ایم ـ باآن درد سروکار داریم، درد ناشی از « آری ونه » در همان مفهومی‌که ابن‌عربی آن را دربرابر ابن‌رشد بیان کرده‌است. ما این درد را در«فروغ فرخزاد» می‌بینیم، ولـی در سپهری نمی‌بینیم. به ما تصویری از آسمان نشان داده‌اند، ولـی بعد ما را ازآن تصویر جدا کرده‌اند و ما را دچار تنگدستی کرده‌اند، وهنر ما، سراسر هنر ما بیان ومرکز تجلی آن تنگدستی ماست. حافظ می‌گوید:

« مهر تـو عکسی بر مـا نیفکند آیینه‌رویا ، آه از دلت ، آه.»

تو بوده،خاطرهٔ مهر تو بوده، تصور عکس تو بوده، انعکاس تو بوده، تصور آنکه باید انعکاسی از مهر تو بـر مـا افکنده شود بوده، ولـی انعکاس آن «آیینه‌رو» بر ما افکنده نشده است، و ما مدام « وااسفاها همی » زنیم که چرا آن انعکاس نبوده‌است: «کویری مسین را نمودند

و گفتند: ببین، سوسن و نسترن دسته دسته‌ست!/... دلم زان قد و قامت همچو طاووس،به جز پای زشتش که طرفی نبسته‌ست!»

ـ ازکدام شعر؟

ـ از شعر « پای طاووس » درهمان کتاب «بیاکنار پنجره.»

ـ ولی آیا این مصرعها بیان‌کنندهٔ موقعیتهای تاریخی و اجتماعی ما نیستند؟

ـ چرا؟ این شعرها بیان‌کنندهٔ آن موقعیتها هستند باضافهٔ موقعیتهای دیگر. موقعیتهای اول قالبهای ارتباطات حسی ما هستند، موقعیتهای بعدی، بیان‌کنندهٔ تمثیلهای فراحسی، فراتاریخی ما هستند. درست است که در بوطیقای « ادبیت‌شناسی» جهان، اکنون از این مسائل صحبت می‌شود، ولی ریشه‌های این نوع بیان، در بیانهای وحیی، پیامبرانه و پیامبرگونه و شاعرانهٔ مبتنی‌برآن اشراق و یا مشرق غیرجغرافیایی است...

ـ در غرب چه‌کسانی از این مقوله صحبت می‌کنند؟

ـ درگذشته این قبیل اشارات را درتوجیهات «بوکاچیو» برآثار هلنی نویافته در درون رنسانس و یا درتوجیهات « دانته الیگری» برفردوس درکمدی الهی دیده‌ایم، و من سالها پیش راجع به‌آنها نوشته‌ام، ولی هم‌اکنون «ادبیت‌شناسی» جدید براین نوع برداشتها صحه می‌گذارد. دانته اثر خودرا تمثیلی می‌خواند. بوکاچیو می‌گوید

فرقی بین هومر و عهد عتیق وعهد جدید نیست. هردو از متن مکتوب فراتر می‌روند و درسی ورای حسیت ظاهری کلمات به ما می‌دهند که همان درس از طریق تمثیل است. و حالا «سو تان تودوروف» « ادبیت شناس » بزرگ بلغارکه آثار تئوریك خودرا به زبان فرانسه می‌نویسد، این موضوع را از دیدگاه جدیدی بررسی کرده‌است. او می‌گوید دراثر ادبی، نخست ما ارتباطات بیشمار یك متن را باید به‌دو گروه قسمت کنیم : ارتباط عناصر حاضر و ارتباط عناصر غایب. او این دو حالت را با اسامی لاتین آنها بیان می‌کند: in praesentia, in absentia. ارتباطات غایب، ارتباطات مربوط به‌معنا و نمادسازی هستند. یك دال، دلالت به‌مدلول‌خاصی‌می‌کند،پدیده‌ای،پدیدهٔ دیگری را احضار می‌کند، واقعه‌ای،نماد اندیشه‌ای‌قرارمی‌گیرد، واقعهٔ دیگری، نوعی روانشناسی را ترسیم می‌کند. ارتباطات‌حاضر،ارتباطات مربوط به شکل دادن، و ساختار دادن هستند. تودوروف، به دنبال این تقسیم‌بندی، یك تقسیم‌بندی فرعی را می‌آوردکه بسیار مهم است. می‌گوید اثر ادبی سه مسئله را پیش می‌کشد: ۱ـ کلامی، ۲ـ نحوی، ۳ـ معنی‌شناختی. و می‌گوید فرم‌شناسی روسیه در اوایل قرن، این سه مسئله را به‌این صورت نامگذاری کرد: سبك‌شناسی، کمپوزیسیون، و مضامین. بطورکلی برای زبان دوحالت در مسئلهٔ معنی‌شناختی آن اتفاق می‌افتد: یا قضیه‌براساس «دلالت» است [signification]، یعنی یك کلمه‌معنای‌لغوی‌خودرا می‌دهد،و یا قضیه‌براساس «نمادسازی»است [symbolization] ، یعنی تأمین معنایی ورای معنای لغوی ساختار. درگذشته این قضایای نوع دوم را به‌نام استعاره، مجاز، مجاز مرسل،

کنایه، ایهام وغیره می‌آوردند، حالا سعی‌می‌کنند به‌آنها هم با دیدگاه جدید «ادبیت‌شناسی» نگاه‌کنند و می‌گویند: ادغام، حذف و غیره.

ـ آیا منظور این است‌که بین آنچه بظاهر گفته می‌شود و آنچه در باطن فهمیده می‌شود، فرقی هست؟

ـ دقیقاً، ولی چرا زبان چنین حالتی پیداکرده‌است؟ چرا ما چیزی را می‌گوییم وچیز دیگری را می‌فهمانیم؟ چرا باچیزهای‌حاضر، به‌چیزهای غایب اشاره می‌کنیم؟ علتش این است‌که زبان درادبیات برمی‌گردد به‌ریشهٔ خودش. درگذشته بین آنچه‌گفته می‌شد و آنچه فهمیده می‌شد، فاصله‌ای وجودنداشت، به‌دلیل اینکه هنوز تقسیم‌بندی به‌ذهنیت وعینیت صورت نگرفته‌بود. یك‌بار دلالت ویك‌بار نمادسازی نداشتیم. دلالت و نماد چنان غرق در یکدیگر بودند و ما چنان غرق درآنها بودیم‌که در زبان زندگی می‌کردیم، و زبان، مرکز هستی ما بود. زبان هستی ما بود. « درآغاز کلمه بود.» آدم شاعر نخستین بود. بعدکه ما ازآن منبع هستی فاصله‌گرفتیم، زبان شد وسیلهٔ بیان، یعنی هستی خودرا با تصوری‌که ما ناخودآگاهانه از هستی خود داشتیم، از دست داد، و تبدیل شد به‌زبانی‌که می‌خواست معنایی را بصورت تحت‌اللفظی، منتها به‌عنوان وسیله، منتقل‌کند. زبانی فاقد حس غیب. حالا ما چیز می‌نویسیم وحرف می‌زنیم، بی‌آنکه بفهمیم یك‌چیز عظیم و هستی‌دار و هستی‌بخش را بکار برده‌ایم. این زبان سود می‌رساند به‌بقیهٔ چیزها. وقتی‌که اکنون در ادبیت‌شناسی، بحث‌آن مسائل غایب می‌شود، ما در فاصله باآنها صحبت می‌کنیم، یعنی می‌گوییم اول

معنای تحت‌اللفظی وبعد معنای نمادی. درگذشته این دو درون هم‌بودند، و شقاق صورت نگرفته بود وانسان وقوف به‌این تقسیم‌بندی نداشت. و زبان، اسطورهٔ هستی بود. وفرق بین اسطوره ونماد درهمین است. نماد مربوط به‌دورهٔ تاریخی است و اسطوره مربوط به دورهٔ پیش ـ تاریخی. حسیت تاریخی به معنای جداکردن دو حالت زبانشناختی از یکدیگر است، یعنی‌گفتن اینکه معنای تحت‌اللفظی،این‌ور، ومعنای نمادی، آن‌ور. اسطوره در غیاب این تقسیم‌بندی اتفاق می‌افتد. در دیوان شمس مولوی این بینش اساطیری است‌که حاکم است، در دیوان حافظ، «آری ونه» حاکم است، یعنی به‌حالت اسطوره‌ای هم آری می‌گوید، و هم نه، و به‌آن تقسیم‌بندی زبانشناختی یعنی تقسیم زمان به تحت‌اللفظی و نمادین، هم، هم آری می‌گوید، وهم نه. و به‌همین دلیل، بعد ازحافظ،آن شقاق‌اتفاق افتاده‌است. مثلاً در«بیدل» آدم‌احساس‌می‌کندکه شاعر بعمدچیزهای ناخودآگاه می‌سازد. شعرش راوسیلهٔ بیان پیچیدگیهای مبالغه‌آمیز تصاویر ذهنی می‌کند. این نوع شعر با شعر حافظ فرق می‌کند، وعلی‌الخصوص با شعر مولوی. در دیوان شمس، شاعر در شعر و در معشوق غرق است. از خود خبر ندارد. درشعر بیدل، شاعرمی‌گوید: نگاه‌کنید من دارم به‌شما می‌گویم که از خود خبرندارم. یعنی شعر وسیلهٔ بیان عرفان و عشق است،خود عرفان و عشق نیست. بیدل فاصله‌گرفته است، و فاصله بعدها هم ادامه می‌یابد. درشعر سپهری هم،زبان وسیلهٔ بیان تصاویر عارفانه قرارگرفته است، ولی شاعر، عاشق نیست، عارف نیست.گویندهٔ شعر باگفتهٔخود در فاصله قرار دارد، در حافظ، وحشت از تبعید ازحضور اسطورهٔ

آغازین هست، بیدل می‌خواهد با تصویرهای بی‌نظیرش، بین خود و یك بیرون ناپیدا پل بزند، ولی این‌کار را به‌یك ادراك حسی نزدیك می‌کند، نه ادراك فراحسی. حافظ به‌خلاء معنی می‌دهد، تا معانی ناپیدا را صدا بزند، صداهای گمشده را احیا کند و دردش دراین است که می‌داند صداها گم شده‌اند و فقط توسط او پیداشدنی هستند، ولی هرگز پیدا نخواهند شد. حافظ شاعر قاره‌های گمشدهٔ درون انسانی ماست. در آن قاره‌های گمشده، فرشته‌ها وانسان‌باهم زندگی می کردند. دستی آمده و پنجره‌ای راکه به سوی آن قاره‌ها باز می‌شد، کور کرده‌است.

ـ آیا حالا وظیفهٔ ما این است‌که برویم‌کنار آن پنجره بایستیم ؟

ـ مسئله این است‌که باآمدن غرب، با جهانی شدن غرب، آن پنجره نه تنها کور شده، بلکه چنان سنگ و ساروجی برآن‌گرفته شده که اصلاً پنجره از دیوار قابل‌شناسایی نیست. تقدیر تاریخی غرب، سنگ و ساروج کردن آن پنجره‌ها بود. تقدیر تاریخی ما هم این بود‌که در تاریکی بنشینیم و منتظر بشویم. این یك واقعیت است. از آن بالاتر یك حقیقت است‌که ما تاریکیم و «مای تاریك» شدیداً دچار بحران هستیم. و ما باید نه تنها این را بفهمیم، بلکه باید از فهم مطلب فراتر برویم، خود این تاریکی را با لیاقت خلق‌کنیم. حالا ما‌کل موضوع روانمان هستیم. با روانمان درتاریکی، تنها هستیم. حالا باید آن را خلق‌کنیم. نه‌اینکه ارتباطات جهانی از بین رفته باشد، نه‌اینکه کتابهای دنیا تمام شده باشد، نه‌اینکه متأثر از حوادث جهان نباشیم،

نه‌اینکه ازگذشته چیزی به ما نرسد. نه! اینها هست. منکر واقعیت نیستیم. ظهور وسقوط ایدئولوژیها،فلسفه‌ها، روانشناسیها،انسانشناسیها، همه در برابر ما هستند. وحتی ممکن است موضوع زندگی ماهم شده باشند. ولی ما باید دراین ظلمت آنقدر سفرکنیم‌که در مقطع یك سپیده‌دم جدید قرارگیریم. ممکن است آن جهان‌بینی جدید از رجعت ما به تاریکی درون‌کل روانمان پیدا شود . این جهان‌بینی، جهان‌بینی سادهٔ عملی برای زندگی کردن نیست،گرچه ممکن است آن‌هم در داخل آن قرار بگیرد. این جهان‌بینی یك جهان‌بینی فضایی باید باشد. یعنی ازنوع فضا باید باشد. ما باید درآن، یك سقف، یك‌کف اتاق، یك خانه، یك‌آسمان، یك زمین، یك منظومه، داشته باشیم. در واقع ما باید به یك « امن عیش » برسیم. آن « امن عیش » یك‌چیز فضایی است‌که‌کل ما را به‌سوی یك آینده پرتاب می‌کند. این «امن عیش» جغرافیایی و عددی نیست. کمی نیست. کیفی است. چیزهایی‌که از این‌سو و آن‌سو آمده‌اند، چیزهایی‌که در ما منقرض شده‌اند و ما فقط سوسوهای پشت‌سرماندهٔ آنها را از دور درك می کنیم، توضیحاتی‌که دیگران از ما به ما داده‌اند، همه بسیار خوب است. ولی ما خانه می‌خواهیم وآن خانه، یك فضاست، یك جهان‌بینی‌است.

ـ ازگذشته چه چیزهایی به ما می‌رسدکه به ما یاری می‌کند؟

ـ گذشتهٔ ما مثل ناوگان عظیم نابودشده‌ای است‌که فقط تخته ـ پاره‌های‌آن به‌دست ما رسیده‌است. مثلاً ازعرفان، خود عرفان به‌دست ما نرسیده‌است، تخته پاره‌هایش‌که همان‌کتابها باشند و همان شعرها

باشند، به‌ما رسیده‌اند. عرفان یك جهان‌بینی و یا جهان‌بینی‌های متعدد بوده. آن جهان‌بینی یك‌چیز کیفی بوده. آن‌چیز کیفی به تکه پاره‌های کمی تبدیل شده، به ما رسیده‌است. باآن تخته پاره‌ها، ما نمی‌توانیم ناوگان عظیم یك‌جهان‌بینی را بسازیم. فلسفهٔ ما نیز دستکمی از عرفان ما ندارد. تکه پاره‌است و تازه دارد در سایهٔ فعالیتهای «کوربن» و دیگران به‌دست ما می‌رسد. تأثیر«کوربن» دارد تأثیرتقی‌زاده وامثال اورا جبران می‌کند. ولی«کوربن»گمان می‌کرد که اگر «شیخ اشراق» و «شیخ اکبر» و «قاضی سعید قمی» و «میرداماد» و « رجبعلی تبریزی » و دیگران احیا شدند، ما روی خط صحیح خواهیم افتاد. احیای آنها بسیار مفید است ولی احیای نوشته‌های آنها، فضای جهان‌بینی آنهارا احیا نمی‌کند. ارتباط ما با آنها یك ارتباط تاریخی ـ حتی ـ نیست. ما آنها را می‌خوانیم، تحت تأثیر قرار می‌گیریم، ولی بسبب آنها راه نمی‌افتیم. هوای بحران‌زده‌ای که ما استنشاق می‌کنیم، آن هوا نیست که «ابن‌عربی» استنشاق می‌کرد، آن هوا نیست که «شیخ اشراق» و پیش‌از او«ابن‌سینا»، استنشاق می‌کرد. خوش‌بینی«کوربن» مبالغه‌آمیز است. توضیحی که او ازگذشته می‌دهد، و وجدی که او نسبت به‌نشان دادن بخش گم شدهٔ فلسفهٔ ما بروزمی‌دهد، همه درخور تحسین وتقدیر است، ولی اوگمان می‌کند به محض اینکه نوشته‌های آن بزرگان گذشته احیا شد، و معلوم شد که فلسفه درمیان ملل اسلامی ـ آنطور که غربیان،تحت‌تأثیر «ارنست رنان»، گمان می‌کردند با«ابن رشد» وهشت قرن پیش پایان یافته است ـ پایان نیافته ـ به‌دلیل اینکه بعد ازابن‌رشد، وکاملاً درخلاف جهت جهان‌بینی او رشد پیداکرده است ـ ما

در ادامهٔ آن بخشهای احیا شده راه می‌افتیم و فلسفه و شعر و عرفان تولید می‌کنیم. ولی اگر ما به‌بخشی ازمفروضات فکری‌خود«کوربن» وفادار باشیم، وآن اینکه هیچ متافیزیکی بدون نوعی حسیت بوجود نمی‌آید ـ باید نتیجه بگیریم که ما ضمن تحویل‌گرفتن آن تکه پاره‌ها، نمی‌توانیم براساس آنها آن فضای جهان‌بینی خود را بسازیم. برای آنکه این مسئله را روشن‌کنیم‌کافی است بگوییم که بخش اعظم شعر جدی ما و شعر عارفانهٔ جدی ما از سالها پیش دراختیار ما بوده. اگر ما درادامهٔ آنهاچیزی می‌ساختیم، می‌شدیم‌ـحداکثرـ بهار، صورتگر، ایرج. ولی یك نفر پیدا شد، و برغم این همه شعر خوب‌کهن، و وزنهای مختلف،گفت که ما باید یك جهان‌بینی بسازیم، در شعر، یك وزن جدید بسازیم، و واضع آن «آرمونی» جدید باشیم. فلسفهٔ جدید درایران می‌تواند آن تکه پاره‌ها را درنظر بگیرد، ولی اگر فلسفه قرار است در سپیده‌دم خود قرار بگیرد، باید اول ظلمت خودرا درك‌کند. باید تنها باشد با تاریکی خود، و متمرکز باشد با تنهایی عمیق حسی خود، با جهان خود، تا سپیده‌دم جدید خود را بزاید. آن سپیده‌دم، درآن صورت یك هدیه خواهد بود. از نوعی که در عصر سهروردی مشرق او یك هدیه است. در عصر ابن عربی، «آری ونه»ی او یك هدیه است. آنگاه، به‌همان صورت‌که زرتشت، با فاصله‌ای دو هزار ساله دیگر باره در مشرق سهروردی طلوع می‌کند، امکان دارد ابن‌ـعربی یا سهروردی و یا ابن‌سینا، دیگر باره در فضای یك جهان‌بینی جدید طلوع کنند.خفاش باید نخست بال درآورد، بعد دگردیسی پیدا کند، از محالی به محال دیگر سیر کند تا به پرواز درآید، تاافق پیدا

کند. وقتی که درافقی پرواز کرد، از افقی به افق دیگر خـواهد رفت و مدام درحال ادغام کردن افقهای دیگر درافقهای بعدی خـواهد بود.

ـ این تاریکی کـه شما حرفش را می‌زنید بـرای بسیاری از آدمها رعب‌انگیز است.

ـ بـرای من هم رعب‌انگیز است. ولـی آن تاریکی، آزمون روان‌شناسی جمعی ماست. سیاوش از آتش گـذشت. آن یك آزمـون درونی برای نسل‌جوان بهار آغازین زندگی افسانـه‌ای و تاریخی مـا بود. حـالا این تاریکـی درون، آزمون ماست. این تاریکـی اعماق کلیت ماست. آن چیزهایی که ازگذشته می‌آیند، ممکن است درآن تاریکی جا پیدا کنند و یا در سپیده‌دم آغازین بعد ازآن تاریکی. ولی آنها کلیت ما نخواهندبود. هرکسی که اجزای گذشته را، کل ما درنظر بگیرد، از عهدی که با عصر خود واز طریق عصر خود با سایر اعصار و کل جهان هستی دارد، سر پیچیده‌است. عهد اول بـا آن عصر است. گذشته با استمرار به ما نمی‌رسد، از آینده هنوز کوچك‌تـرین خبری نداریم، پس ما درزیر تل خاکستری زندگی می کنیم که آتشی زیرش نیست. این سخن که اگر شما «افلاطون» و « افلوطین» را از پشت‌سر ابن‌سینا و این عربی و شیخ اشراق بـردارید، اینها حیات خـودرا از دست می‌دهند، حرف مفتی است. تاریکی اعماق، تاریکـی جانهای مشترك هزاره‌ای پیش، آن سردی زیرخاکستر، «ابن‌سینا» و«ابوالحسن خرقانی» و «ابوسعید ابی‌الخیر»، و بعدها جانهای دیگر را در سراسر عالم اسلام، از خراسان‌گذشته تا «اندلس»، مشتعل کرد. اشتباه نکنیم،

افلاطون و زرتشت، در صورتیکه درابتدا با تاریکی روان شیخ‌اشراق عهـد نمی‌بستند، امکان نداشت به‌صورت بخشی از مشرق او درآیند. این مشرق در حـافظ، « مشرق پیاله » می‌شود. درطول این بحث، من از دئونیزوس صحبت کرده‌ام. روح دئونیزوس دروجود عرفان شعری ایران از ابوسعید تا حافظ دمیده شده‌است. ولی اول تنهایی وتاریکی بوده، و بعد اشتعال. عصر ما دراستمرار ازگذشته نیست که نور خود را پیدا خواهدکرد. و حتی معلوم نیست که آیا اشتعال خـود را پیدا خواهدکرد یا نه. این درد اعماق، درد درونهای تنها وتاریك است که نـاگهان از شدت تیرگـی و تاریکی، به سبب شدت تکاثف خـود، از درون منفجر خواهد شد. درآن جهان نورانی ـ درصورتی که پیش بیاید ـ امکان دارد چیزهایی ازگذشته باآن جهان معاصر بشوند. اول، خوشا به‌حال کسانی که‌آن انفجار درعصرآنها تجربه خواهد شد، دوم خوشا به‌حال کسانی که از گذشته به‌آینده سفر خواهند کرد. ناگهان یکی چشم بازخواهدکرد و خواهد دیدکه معاصر یك متفکر انفجاری آینده‌است. طبیعی است کـه این سفر، سفر مستمری نخواهـد بـود. افلاطون بـرای رسیدن به ابن‌عربـی و سهروردی در ماشین زمانـی نشانده شدکه اورا ناگهان در هزاروپانصد ششصد سال بعد پیاده‌کرد، ولی او را، عصر خود او، به سوی ابن‌عربـی و سهروردی نیاوردند. ماشین زمان را ابن‌عربی و سهروردی ساخته بودند. آنها این ماشین زمـان را به سوی‌گذشته فرستادند. درآن عصر افلاطـون، فـرودگاه آماده‌ای را یافتند، ویك‌افلاطون منتظر را، اورا سوارکردند، قرنهای زیر پاشان را نادیده‌گرفتند وماشین را درعصر خود پیاده‌کردند. واین

کار عامداً وعالماً صورت نگرفته‌است. اعصار کاملاً هم‌افق نمی‌شوند، بلکه در مدار یکدیگر قرار می‌گیرند. آدمها هم‌جان نمی‌شوند، اگر هم‌دلی و هم‌جانی هست، به‌سبب هم‌مدار بودن است. به همین دلیل، برخلاف کوربن، من اعتقاد دارم که مسئلهٔ استمرار نیست که اهمیت دارد. احیای متون و آدمها، عامداً و عالماً صورت می‌گیرد. ضرورت هم‌مداری از اعماق جان اعصار بپا می‌خیزد. شرط اساسی برای پیدا شدن هم‌مداری، مسئلهٔ دیگری است. جان آدمی چنان تاریك می‌شود که حال انفجار به‌او دست می‌دهد. تاریکی جان مولوی را پیش از رسیدن شمس به‌خاطر بیاورید. تاریکی جان فرهنگ آپولویی را پیش‌از ورود آیین دئونیزوسی به یونان به یادآورید. تاریکی جان آدمها را پیش‌از ظهور رنسانس در نظر بگیرید. اول آن تیرگی جانهاست، آن کدورت عمیق درونی‌است، آن لجن مکندهٔ شوم است، و بعد انفجاری که ماهوارهٔ جان آدمی را در مدار ماهواره‌های دیگر قرارمی‌دهد. ماهواره‌ای که روی زمین است، ماه بی‌روحی است. تنها موقعی که در مدار قرار می‌گیرد جان مشتعل پیدا می‌کند، ولی اول باید در وجود خودآن نیروی پرتاب را ذخیره کند. آن نیروی پرتاب درتاریکی، در تنهایی، ذخیره می‌شود.

ـ آیا هم اکنون چیزهایی ازگذشته به ما می‌رسندکه دارای ارزش کافی باشند؟

ـ بستگی به‌این داردکه غرض از «کافی» بودن چیست. مثلاً شاهنامه به ما رسیده‌است. اوستا به ما رسیده‌است. مولوی وحافظ به ما

رسیده‌اند. ابن‌عربی، سهروردی و دیگران به ما رسیده‌اند. ولی ما درارتباط باآنها خنثی‌هستیم. زمانی مارکسیسم درتاریکی وجهل عصر ما و سلولهای زندانهای ما، به‌ما حسی از انفجار می‌داد. بعدها دیدیم که این حس انفجارکاذب بود. و فقط در ما تشدید ناموزونی می‌کرد که ازاین بابت خوب بود. البته این درواقع مارکسیسم نبود. روسیهٔ عقب مانده، لعابی‌از پیشرفت برروی خودکشیده بود، آن لعاب را مارکسیسم خوانده بود. آنچه در شوروی اتفاق افتاده بود، ربطی به مارکسیسم نداشت. دستی خیانتکار آن لعاب را برروی جانهای دردمند مردم شوروی کشیده بود، وآن جانها در تیرگی، مستأصل و مستسبع می‌شدند. از ترکیب این دو حالت، ناگهان کسی که قبلاً رئیس «کاگ‌ب» بود، علیه کل سیستم به‌اعتراض برخاست، و نتیجه سقوط یك بت شصت ساله در سراسر جهان بود: استالین. برای درك تیرگی جانها در شوروی بایدکلیهٔ ادبیات و فرهنگ زیرزمینی اتحاد شوروی خوانده شود. درکشور ما ایدئوژی استالینی فقط موفق شد سلولها را پرکند وجوانها را به‌کشتن بدهد. برغم سقوط ایدئولوژی استالینی درجهان، هنوز هم متأسفانه، حتی روشنفکران ما به یکدیگر با دیدگاه استالینی نگاه می‌کنند. یکی، دیگری را سر مسائل هیچ و پوچ خائن قلمداد می‌کند. یکی علیه دیگری وارد حلقه‌های مختلف می‌شود. ضربه‌ای که تفکر،ادبیات و هنر ما، از این‌باندبازیها، و دار- و دسته درست کردنها، دیده، در بعضی موارد حتی بسیارهم‌کاری بوده است. حذف بافرهنگها هدف اصلی این دار و دسته‌ها و باندها و حلقه‌ها بوده‌است. این نیز جزیی از آن تاریکی درون ماست.

سوءظنهای حاکم برروابط ماکه ناشی ازعمل زیرزمینی این باندهای بظاهر ادبی ولی در باطن مافیایی بوده، ما را وارد یك تونل وحشت می‌کندکه از آن‌چهره‌های وقیح و زشت ناگهان بیرون می‌پرند ومحیط ما را مدام شبح‌زده و تیره و تار مـی‌کنند. ولی کسی که تفکر ایجاد می‌کند، نباید از این اشباح وحشت کند. سقوط قلاع استالینی مـا را خوش‌بین کرده‌است. ولـی این خوش‌بینی به معنای حل مشکلات ما نیست. هنوز در اعماق جامعهٔ فکری ماکسانی هستندکه فکر می‌کنند راه‌حل همان است که پنجاه سال پیش شروع شد، در سطح ملی، و در طول این شصت و یا هفتاد سال برشوروی حاکم بوده است. اگر این ارواح تا کنون روند توهم‌زدایی را طی نکرده‌اند، بعد از این هرگز موفق به توهم‌زدایی نخواهند شد. نسل جدیدی ضرورت‌دارد بپاخیزد، و برروی ویرانـی توهمات، خـود را بسازد. موقـع عبور از مراحل ساختن است که ازمرحلهٔ آزمون، که همان مرحلهٔ تاریکی درون است، خواهدگذشت. سالهاست که تمثیلی برای این عبور از تاریکی درذهن من ساخته شده. من آن را نوعـی هزارهٔ خضری مـی‌دانـم. هـزاره دراین‌جا به‌معنای هزارهٔ عددی نیست. بلکه‌به‌معنای هزارهٔ کیفی‌است. به همان صورت کـه هزاره‌های زرتشتی به معنای هـزاره‌هـای عددی نیست. هـزاره به معنای تمرکـز درونی در طول زمانـی کیفی است، طوری که سپری کردن ده یا بیست سال‌آن، به‌معنای هـزار سال باشد. یعنی طی هرلحظهٔ آن چندین ماه یا سال جلوه کند. درد اعماق چنان شدت و حدتـی داشته باشد که زمان تقویمی فراموش شود، و زمـان بصورت شکل درونی و طول زمان درد جلوه‌کند. این هزارهٔ خضری

است، به‌دلیل اینکه خضر این ظلمات را تجربـه کـرد و به‌آب حیات دست پیدا کرد. به صراحت بایدگفت که مـا در عصر متشتتی زندگـی می‌کنیم، عصری که درآن همه‌چیز، در درون و بیرون، ناموزون‌است. کافی است درتاریخهای اقوام دیگر و تاریخ خودمان درمراحل مختلف نگاه‌کنیم. هر خیزش بزرگی، پس‌از یك تیرگی عمیق‌پیدا شده‌است. چنین چیزی هرگـز به‌معنای اعتقاد بـه تاریـخ ادواری نیست. هیچ سپیده‌دمی شبیه سپیده‌دم قبلی نیست. چرخی که «ویلیام باتلر ییتس»، شاعر بزرگ‌ایرلندی، به‌آن اعتقاد داشت و یا ادوار تاریخی«ویکو»ی فیلسوف، و قرنها پس‌از او، ادوار «اشپنگلر»، مـورد نظر مـا نیست. هم تاریکی ما تاریکی متفاوت با تاریکیهای دیگر خواهد بود و هـم سپیده‌دم مـا ــ درصورتـی کـه اقبال داشتن چنان سپیده‌دمی را داشته باشیم. حتی خضر جدید بـا خضر کهن فرق خـواهد کرد. مـا همهٔ آزادیهای به‌دست آمده در جهان را باید از اعماق آن تاریکی درون، با استحالهٔ آن آزادیها، در آن تاریکی، عبور بدهیم. ارزشهایـی کـه ازگذشته می‌آیند، ارزشهایی که از جاهای دیگر می‌آیند، تا موقعی که در ما متحول نشده‌اند و ما را متحول نکرده‌اند، ارزش نخواهند بود. هر ارزش‌گذشته و هر ارزش خارجی،یك درد است. درد ما یك درد تصادم با این ارزشهاست. تا روزی که جهان ما به‌نوعی موزونی دست نیافته است، ماآن هزارهٔ خضری را پشت‌سر نخواهیم‌گـذاشت. حالا برگردیم سر سایر سؤالهای شما.

ــ شنیده‌ام شما هم بـه جمع حافظ‌شناسان پیوسته‌اید، درست است؟

ــ من به جمع حافظ‌شناسان نپیوسته‌ام. ولی من هـم مثل هـر

علاقمند به شعرفارسی، به‌شعرحافظ علاقه دارم و راجع به‌آن نظریاتی دارم‌که بعضی از آنها را در مطبوعات نوشته‌ام. کلاً یك‌کتاب راجع به‌حافظ دارم و دهها یادداشت. چهار سال پیش، وقتی‌که کلاسهای خصوصی ادبی‌ام را شروع کردم، ناگهان دیدم حافظ درس می‌دهم. ولی تدریس حافظ برایم هرگز بی‌اشکال نبوده. تحقیق راجع به‌برخی از منابع حافظ وجود دارد و حتی فراوان هم هست. ولی راجع به‌جهان‌بینی حافظ مطلب درست و حسابی بسیارکم است...

ـ به باوری حافظ در بعد چهارم یعنی درزمان زندگی می‌کند و براین اساس‌کوشش برای شناسایی او وتجزیهٔ شعرش به‌کلمه ولغت وجست‌وجوی اشعارش در آیات و احادیث مذهبی در تصوف وعرفان، درکوچهٔ قلندران و در خانقاه درویشان و در زاویهٔ رندان و خراباتیان و در نتیجه طراحی شخصیتش ما را به‌گردابی هائل در شعرش می‌کشاند. درحالی‌که شعرحافظ با شخصیت و حیاتی جدا از این لغات و الفاظ همچون سایه‌ای‌که مبداء و مقصدش تنها در ابدیت جوهرشعری گسترده‌است، به زندگی درخشان خود ادامه می‌دهد. سؤال این است: آیا بین دو نظری‌که‌گفته شد یکی را به عنوان روش‌کار انتخاب‌کرده‌اید، یاکه نه. متد دیگری در پیش‌گرفته‌اید؟ و بعد، یك سؤال دیگر؛ وقتی پس از چاپ این همه‌کتاب تحقیقی‌که از پنجاه سال به‌این طرف دربارهٔ حافظ نوشته شده بندرت می‌توان غزلیاتی همسنگ غزلیات او سراغ‌گرفت، تفسیر مجدد شعر او غیر از طرح نظر دربارهٔ مسائل شعری و در واقع حافظ را یکجا نشاندن و عکس دیگری از او گرفتن، چه‌کاربرد دیگری پیدا می‌کند؟

ـ من دنبال حافظشناسی به هیچ صورت قراردادی نبوده‌ام و نخواهم بود. نه قرارداد از نوع اول و نه‌قرارداد از نوع دوم. در مورد آدمهای دیگر هم، من دقیقاً ازاین‌نوع برخوردها همیشه اجتناب

کرده‌ام. به‌اعتقاد من دوچیز راجع به‌حافظ هنوز بررسی نشده‌است. یکی از این مسائل عبارت است از ساختار پیدایش آدمی مثل حافظ درکنار آدمهای هم‌هیکل او در طول تاریخ. ازاین بابت حافظ دارای حکمت سینه است و این حکمت سینه قابل مقایسه باحکمت انبیاست. این‌نکته، بررسی‌ساختاری شخصیت‌ها، انبیا و قهرمانان بزرگ جهان را می‌طلبد، از یك‌سو، و بررسی نهضتهای فکری و هنری و ادبی را می‌طلبد از سوی دیگر. من در مقاله‌ای نشان داده‌ام‌که همانطورکه اهورا مزدا، همهٔ خدایان پیش‌ازخود، یعنی دیوها را ازسکه انداخت، همانطورکه الله، خدایان جاهلی را بی‌ارزش‌کرد، به همان صورت حافظ ضمن استفاده از شاعران و متفکران‌گذشته، آنها را از نظر شعری از سکه انداخت. شعرحافظ شعری است‌که درآن بهترین شعر دوران‌گذشته نسبت به‌حافظ، درآن ادغام می‌شود، و تمام لطمه‌ها را به شاعران آن شعرها می‌زند، ولی حافظ را پیروز ازآب درمی‌آورد. این نوع منقرض شدن نهضتهای قبلی در برابر نهضت جدید، به‌حافظ مقام خاصی در زبان فارسی می‌دهدکه دیوان اورا به‌لسان‌الغیب تبدیل می‌کند. چون در فارسی دری پیغمبر مبعوثی نداریم، حافظ برای زبان فارسی نقشی را بازی می‌کند.که پیغمبران صاحب‌کتاب برای اقوام وملل خود بازی‌کرده‌اند. یعنی باید دید ساختار آسمانی خوانده شدن یك اثر ادبی، مثل دیوان حافظ، چه نوع ساختاری است. ازاین نظر ضرورت داردکه ساختار غیب بررسی شود، هم در وجود حافظ و هم دروجود دیگران. مسئلهٔ دوم ساختار زبان شعرحافظاست. این‌بررسی، که عبارت خواهد بود از بررسی ادبیت شعر حافظ، جدا ازمقولهٔ قبلی

است. ولی موضوعی‌است که برغم این همه‌کتاب راجع به حافظ، به‌آن پرداخته نشده است. به‌همین دلیل، شناسایی «ادبیت» شعر حافظ مبتنی‌بر شناسایی ساختار شعر بطورکلی خواهد بود و ساختار شعر حافظ، بخصوص. ازاین بابت من می‌خواهم اشاره‌کنم به دوموضوع: حدود بیست سال پیش در چاپ اول تاریخ مذکر، شعرحافظ را هم مثل بقیهٔ غزلهای‌گذشته، تا حدی غزل مذکر خوانده بودم. یعنی معشوق حافظ مذکر جلوه می‌کند. این مسئله را بعدها درآخرین چاپ تاریخ مذکر، بویژه در حواشی بصورت‌کامل‌تر بررسی کرده بودم. حالا اعتقاد صریح دارم‌که حافظ دارای جان زنانه‌ای خاص خویش است. او هم یك‌کاتبهٔ درون دارد، و به‌آسانی می‌توان تصاویر او را به دو قسمت تقسیم‌کرد، تصاویر آنیمایی (یعنی تصاویر مربوط به‌جان زنانه) و تصاویر آنیموسی (یعنی تصاویر مربوط به جان مردانه). این نکته را درکلاسهایم بررسی کرده‌ام، و درکتاب مربوط به‌حافظ هم بخشی از این بررسی راگنجانده‌ام. دراین بررسی، مسئلهٔ ساختار به‌صورت دیگری ارائه شده‌است‌که ارتباطی به « ادبیت » شعر حافظ ندارد. در برخورد مبتنی‌بر « ادبیت »شعرحافظ، موضوع را از دیدگاه فرم‌شناسی، سبك‌شناسی ومعنی‌شناسی بررسی کرده‌ام، واز این دیدگاه از زبان‌شناسی هایدگری، ازفرمالیستهای روس،ازآرای ساختارگرایان، معنی‌شناسان وساختار زدایان استفاده‌کرده‌ام. از هایدگر تا تودوروف، آنچه راکه راجع به‌فرم، ساختار، سبك و معنی یادگرفته‌ام، دربررسی شعرحافظ بکارگرفته‌ام. ولی همانطورکه در آغاز پاسخ به‌این سؤال عرض‌کردم، من حافظ‌شناس نیستم.

ـ شما در تعریف «قصه» و «داستان» نظریاتی دارید که منعکس شده است. آقای جمال میرصادقی آنچه راکه شما «قصه» می‌نامید «داستان» می‌گویند. آقای هوشنگ‌گلشیری هم مدتی است‌که تعریف قصه و داستان را از هم مجزا می‌دانند وحتی وسواس هم به‌خرج می‌دهند. اما شماکماکان داستان را جزیی از یك قصه می‌دانید. نمی‌دانم ... شاید زمان آن نرسیده باشدکه به‌یك تعریف واحد دست بیابیم. اما فکرنمی‌کنم ادبیان هیچ‌کجای دنیا سر این بحث‌های اولیه اختلاف چندین و چندساله داشته باشند. ببینید مفهوم درمیان مردم شناخته شده‌است. آنها را به یاد قصهٔ نقالان یاقصه‌های کوتاه و بلند فارسی‌که خوانده‌اند می‌اندازد. باآن انس و الفتی پیدا کرده‌اند. مثل خیلی اصطلاحات دیگرکه‌کاربردش اشکالی به‌هم نمی‌زند. مضافاً‌که تعمیم این اصطلاح «قصه»برنوع آثاری‌که خودگفته‌اید، ره‌آورد غرب است صحیح به‌نظر نمی‌رسد. یعنی معنی وسیع و جامعی‌که از آن مستفاد می‌شود هم معنی ادبیات داستانی fiction و هم معنای رمان novel و هم مفهوم داستان story و قصه tale را زیر سؤال می‌برد و هم دیده شدکه اغتشاش ذهنی پیش می‌آوردکه در مجموع باید در رفعش‌کوشید. به‌نظر شما بهتر نیست‌که قصه را محدود به‌اصطلاح انگلیسی tale کنیم که در ادبیات داستانی دنیا مفهومی مترادف مفهوم «قصه» دارد؟

ـ فکر می‌کنم با توضیحاتی که اخیراً در مجلهٔ «آدینه» در پاسخ آقای هوشنگ‌گلشیری داده‌ام، پاسخ مجدد به‌این سؤال زائد باشد. کلمهٔ story که در زبان انگلیسی مرسوم است دراصل ازکلمه « historia » یعنی تاریخ‌گرفته شده، خود historia در زبان عربی و فارسی به‌صورت « اسطوره » وجود دارد. متأسفانه نه آقای میرصادقی و نه آقای‌گلشیری توضیح تئوریك راجع به‌این کلمات نداده‌اند. آقای میرصادقی متون‌انتقادی غرب رانخوانده‌است ومراجع کتابهایش همگی دائرةالمعارفها وفرهنگهاست وچنانچه دربخشی از این مصاحبه

گفتم بدون اشاره به مباحثی که در حدود بیست سال قبل از کتابهای ایشان راجع به‌این مسائل درخود ایران نوشته شده، راجع به‌این قبیل اصطلاحات اظهارنظر کرده است. امیدوارم آقای گلشیری پس از توضیحات من در « آدینه » روشن شده باشدکه با بکار بردن « قصه » من نمی‌خواهم با « داستان » ایشان لجبازی کرده باشم. شما خود نیز در مجلهٔ « برج » توضیحات مرا راجع به« قصه » و « داستان »ملاحظه کرده‌اید. آقای « کریستف بالای » از « قصه‌شناسان » فرانسوی که تخصصش در « رمان و قصهٔ کوتاه » ایران است، خلاصهٔ توضیحات من درمجلهٔ برج را ترجمه کرده وفرقی راکه من بین‌قصه و داستان‌قائل شده‌ام،با فرقی که «ژرار ژنت» در«فیگور سه»بین این دوقائل‌شده‌است منطبق دانسته‌است. و «ژنت» درشمار سه یا چهار«رمان‌شناس»بزرگ جهان است. «فیگور سه» که من هنوز آن را نخوانده‌ام، سالها پس‌از قصه‌نویسی من چاپ شده‌است. اینکه شمامی‌گویید: « فکر نمی‌کنم ادیبان هیچ‌کجای دنیا سراین بحث‌های‌اولیه‌اختلاف چندین‌وچندساله داشته‌باشند»، شاید تنها به یك معنی‌درست باشد. سر این‌مسائل من با «اشکلوفسکی»، «آیشنبام»، «توماشفسکی» روس ، «ای. ام. فورستر» انگلیسی، و«ژنت» فرانسوی وتودوروف‌بلغار،اختلافی نداشته‌ام. ولی باآقای میرصادقی اختلاف دارم. روشن است است: آقای میرصادقی کمی با ما فرق می‌کند. من هرگز عقایدم را از دائرةالمعارفها جمع‌آوری نمی‌کنم. فکر می‌کنم این در مورد آن روسها، آن انگلیسی، آن فرانسوی وآن بلغار هم درست باشد. علاوه‌براین خود غربیها راجع به‌مسائل‌بسیار اساسی‌سالها سهل‌است که‌گاهی قرنها باهم

اختلاف پیدا می‌کنند. هیچ کلمه‌ای در فلسفه باندازهٔ « اگزیستانس » مطرح نبوده‌است، ولی اشخاصی باریشه‌ها و جهت‌گیریهای مختلف تاکنون درشمار معتقدان به‌فلسفهٔ اگزیستانس‌گذاشته شده‌اند. آدمهایی مثل نیچه وکی‌یرکه‌گور و هایدگر و سارتر، جای خود دارند، ولی من کتابهای اگزیستانسیالیستی مربوط به شکسپیر، داستایوسکی، آندره مالرو، و حتی همینگوی هم دیده‌ام. ببینید یك کلمه تا چه‌اندازه مورد اختلاف‌بوده‌است.پس‌بعید نیست که ماهم سرپاره‌ای‌اصطلاحات باهم اختلاف داشته باشیم.

نخستین کسانی که به‌این مسئله پرداختند فرمالیستهای روس بودند. در قصه‌نویسی، من بطور غیرمستقیم تحت تأثیر آنها بوده‌ام ـ من می‌خواهم از شما بپرسم چیزی که در زبان فارسی با « یکی بود یکی نبود » شروع شود، چه خوانده می‌شود، داستان؟ قصه؟ چی؟ نخستین مجموعهٔ قصه جدید ایرانی که قریب شصت سال پیش نوشته شده « یکی بود یکی نبود » خوانده شده است که اثر آقای جمالزاده است. تیپهای مردم ما در سطح پایین دراین قصه‌ها برای نخستین بار ظهور کرده‌اند. زندگی این قبیل آدمها، که ادبیاتشان فقط ادبیات توده است، درهیچ‌جا نوشته‌نشده، ولی تیپهای بینابین‌جامعه، تیپهای قهرمانی و افسانه‌ای و درباری درجاهای دیگر آمده است. نگاه کنید به عنوان اولین رمان مهم فارسی، «بوف کور»، که از ادبیات توده گرفته شده. نگاه کنید به‌عنوان رمان‌مهم‌صادق‌چوبك، «سنگ‌صبور»، که‌از ادبیات توده‌گرفته شده، و نگاه کنید به پرفروش‌ترین رمان بیست سال‌گذشته که عنوانش از ادبیات توده‌گرفته شده‌است: « سووشون». هم درقصهٔ

کـوتاه و هم در رمان، سروکار ما باخاستگاه قصه، یعنی مـردم عادی بوده است. تك‌گفتار درونی زری در « سووشون » مبتنی‌بر برداشت از ادبیات تـوده است. آیا این اسامـی بطور دیمی توسط نویسندگان اینها انتخاب شده‌اند، یاهدفی آگاهانه وناخودآگانه درکاربوده‌است؟ حـالا ما به قصه از دیدگاه ساختار روانشناسی جمعی نگاه کنیم. قصه بخش ناخودآگاه ادبیات یك کشور در دورانی‌است که ادبیات رسمی آن‌دراختیار دولت‌است. نویسندگان ایران، پس‌ازمشروطیت پی‌بردند که چه‌گنجینه‌ای‌از ادبیات در ذهن مردم عامی و بیسواد نهفته‌است که باید استخراج شود و وارد جـریان آگاهانـهٔ ادبیات یك کشور شود. جمالزاده اصطلاحات عامیانه را جمع‌آوری کـرده‌است. هدایت دهها نمونهٔ شعر و قصهٔ ادبیات توده را جمع‌آوری کرده‌است وصدها نمونهٔ اصطلاحات عامیانه رادرقصه‌هایش‌بکارگرفته‌است. بطورکلی خاستگاه آن‌چیزی کـه مردمی است، قصه است. اگـر قرار باشد این مسئله را نادیده بگیریم، در واقع دو چیز را باهم نادیده‌گرفته‌ایم، یکی تاریخ را، و دیگری پیدایش چیزی به‌تبع آن، یعنی قصه را، کـه بسبب ورود مردم به صحنه، از اعماق ذهن مردم به عرصهٔ عینیت پریده است. قصه درگذشته به مفهوم بیان روایت آدمهای طبقات مظلوم و بی رفاه بوده. وقتی کـه بعد از مشروطیت قرار براین می‌شود زندگی اینها از جهان ادبیات‌توده، و یاازجهان هنوز ادبی نشدهٔ طبقات بی‌چیز، وارد ادبیات بشود، مانمی‌رویم برای فرم این ادبیات، نامی‌ازادبیات رسمی مملکت بیاوریم، یعنی داستان. به‌همین دلیل کلمهٔ « داستان » جزیی است کـه درهمهٔ انواع روایت دیده می‌شود، و قصه فرمی است کـه خاستگاه

اجتماعی‌ـتاریخی‌ـادبی خاصی دارد و درواقع با پیدایش مشروطیت، رسمیت ادبـی پیدا می‌کند. خود جمالزاده، در مقدمـهٔ « یکـی بود یکی نبود »، هـم اشاره به عوام دارد، هـم اشاره به زبان عوام، ولی حرفی از داستان به میان نمی‌آورد، بلکه می‌گوید ادبیات ایـران باید به سوی « رمان و حکایت » برود. گرچه حکایت بـه معنای همان tale است که شما به‌آن اشاره کردید، ولـی کسانـی کـه به‌کلمهٔ قصه حمله می‌کنند، به این سبب حمله می‌کنند کـه اعتقاد دارند tale همان قصه است. درحالیکه معنای tale همان حکایت‌است، مثل‌حکایات کلیله‌ودمنه و حکایات پندآمیز دیگر.

در زبان انگلیسی یك معنای story جریان وماجراست. یك‌نفر می‌پرسد: «What's the story?»[جریان چیه؟] ولی‌ازنظر ادبی، وقتی که می‌گویند: short story ، مقصودشان نه « داستان کـوتاه »، بلکه قصهٔ کوتاه‌است، به‌دلیل اینکه داستان جزیی‌ازیك شکل است ، نه یك شکل‌کامل. و ما باید به برداشت شکلی آنها وفادار باشیم. ولی وقتی که می‌گویند: این رمان داستان قوی‌ای دارد ویا داستان قوی‌ای‌ندارد، در واقـع، داستان را در معنای دقیق فنی آن بکار می‌گیرند. داستان، هم‌ازنظر فرمالیستهای روس، هم‌ازنظر ای. ام. فورستر، و هم ازنظر تودوروف و دیگران، به‌معنای تسلسل روایی یك اثر ادبی است که در خط افقی گسترش‌پیدا می‌کند. این برداشت ، بابرداشت من‌از داستان تطابق‌کامل دارد. بیست وچهار سال پیش در مجلهٔ فردوسی نوشتم کـه داستان یکی‌از اجزای دهگانهٔ قصهٔ‌کوتاه و بلند است، و، « داستان را شامل هرنوع نوشته‌ای می‌دانم که درآن ماجراهای زندگـی بصورت

حوادث مسلسل گفته می‌شود.» مثالهایی کـه من بیست وچهار پنج سال پیش در مجلهٔ فـردوسی بکارگـرفته‌ام و بعداً در سال ۱۳۴۸ در کتاب «قصه‌نویسی» آمده، اخیراً بااستفاده ازهمان مثال اصلی ای. ام. فورستر بکارگـرفته شده‌است: « پادشاه مرد و بعد ملکه مـرد » داستان است. ولی«پادشاه مرد، وبعد ملکه‌ازغم مرد»،طرح وتوطئه‌است. «تودوروف اولی رانظام زمانی و دومی رانظام منطقی روایت می‌داند. تودوروف، «تصویر هنرمند درجوانی» اثرجویس را بیشتر براساس توالی منطقی، یعنی مبتنی‌بر طرح وتوطئه می‌داند و«اولیس» جویس را بیشتر مبتنی‌بر توالی زمانی می‌داند. پس، خلاصه کنیم:

داستان از کلمهٔ story غربی گرفته شده، و به‌تعبیرهمهٔ فرم‌شناسان بزرگ جهان، داستان آن جزء از قصه یا رمان است که حوادث را در یك خط افقی، براساس توالی آنها و یا براساس توالی زمانـی آنها، پشت‌سرهم می‌چینند. قصه یك فرم ادبی است که خاستگاه آن زندگی مردم عادی است و داستان جزیی از قصه است. tale به معنای حکایت است. و راجع به همهٔ اینها می‌توان به «قصه‌نویسی»، مصاحبهٔ «برج»، کتاب «کیمیا و خاك »، و پاسخ به‌گلشیری در مجلهٔ آدینه، [سال ۶۹] مراجعه کرد. امیدوارم باهمین بحث مختصر نیز قضیه تاحدودی روشن شده باشد.

درمورد اختلاف برسراصطلاحات ادبی، اخیراً آقای میرصادقی کلمهٔ plot را به«پیرنگ» ترجمه کرده‌است. درحاشیهٔ یکی‌ازکتابهایش اشاره کرده‌است که «پیرنگ» را ازآقای دکتر شفیعی کدکنی آموخته است. من اخیراً راجع به‌این قضیه باآقای دکترشفیعی مذاکره کردم.

«پیرنگ» یك اصطلاح نقاشی است. و به معنای طرح اولیه وبنیادین یك‌اثر نقاشی است. پس دراین صورت « پیرنگ » حالتی ایستا دارد. به‌نظر من با این معنی، پیرنگ، به عنصر زمینهٔ قصه نزدیك‌تر است تا به طرح و توطئه. به‌دلیل اینکه طرح و توطئه، تنظیم دیالکتیکی و یا علی‌قصه رانشان می‌دهد. واین‌چه ربطی‌به‌یك‌چیز ایستا دارد؟ دیالکتیك و علت ومعلول ناشی از حرکت است. طرح و توطئه عاملی است که حوادث تنظیم شده بادیدگاه زمانی، یعنی سلسله مراتب داستانی قصه را، باسلسله مراتب علی تنظیم می‌کند. این دو ممکن است‌گاهی با هم مطابقت بکنند، ولی‌گاهی هم تطابق نداشته باشد. به همین دلیل ما در عامل داستان، با حوادث، از دیدگاه زمان افقی آنها سروکار داریم، و در عامل طرح و توطئه،سروکار ما با سلسله مراتب علی و دیالکتیکی حوادث است. و این چه ربطی به پیرنگ دارد؟

ـ به‌نظر می‌رسد باید برای نقد شعر یا هراثر هنری ابتدا دیدکـه که شاعر چگونه با طبیعت اشیا، و موجودات رابطه برقرارکرده‌است، تا کجای ایـن طبیعت پیش‌رفته و در فضای پهناور این طبیعت چـه مـی‌بیند و چگونه مـی‌بیند.کار عظیم دیگر این است‌کـه تصویرگرایـی و متجسم ساختن این طبیعت راچگونه تعهد می‌کند. سؤال این‌است: شماکه به‌هرحال به اعتبارکتاب‌هـای منتشر شده، شاخص‌ترین زمینهٔ ذوقی‌تان نقد در شعر و داستان بوده، آیا غیر از آن‌چه که اشاره شد ضوابط دیگری در نقد شعر و داستان قائل هستید؟

ـ من راجع به نقد شعر ونقد هنری نظریات خودم را درطول این ده دوازده سال‌گـذشته، علاوه‌بر آنچه درکتابهای قبل از انقلابم

بوده، نوشته‌ام. برای نقد یك شعر و یا نقد یك قصه و رمان باید به‌اینها به‌عنوان سیستم‌های مختلف از زبان و بعد ادبیت زبان نگاه کرد. فصل اول طلا درمس که قریب سی سال پیش نوشته شده درارتباط باطبیعت شاعر وطبیعت اشیای محیط اوست. علاوه‌بر آن، اگر چیزی افزوده‌ام در بقیهٔ صفحات طلا درمس، و در مورد قصه‌نویسی، در کتاب «قصه‌نویسی» و «کیمیا وخاك» و مقالات مختلف آمده‌است. آنچه که در سؤال شما در ارتباط با نقد و انتقاد و تئوریهای انتقادی نادیده‌گرفته شده، مسئلهٔ ارتباط شاعر و قصه‌نویس با ابزارکار خویش‌است. بطور کلی دیدگاه بوطیقایی دیدگاهی است که در داخل متن، دنبال اصول نگارش آن متن می‌گردد و یا درواقع به‌دنبال رموز «ادبیت» یك اثر ادبی است. از دونوع برداشت، یکی برداشت تفسیری و دیگری برداشت توقفی، اولی به‌دنبال ارتباط اثر با خارج از آن اثر، طبیعت، تاریخ، اجتماع و یا روابط مختلف هنرها و هنرمندهاست و دومی به‌دنبال‌اثر در داخل خود اثر است. به محض اینکه بررسی کنندهٔ اثر، تمایل به پشت‌سر گذاشتن اثرپیدامی کند، بایدکار خودرا متوقف کند و برگردد به‌داخل اثر. در شعر، وزن، آرمونی، موسیقی، حالات مستعار و مجازی (متافوریك و متانیمیك)، ایجاز، ادغام، و یاحذف اهمیت پیدامی کند. در رمان سه موضوعی که بحثشان راکردم: موضوع ساختار، سبك و معنی‌شناسی. هریك از اینها چندین جنبهٔ مختلف داردکه بررسی آنها را « بوطیقا » و یا صناعت نگارش متن ادبی می‌خوانند. نوع ردیف شدن کلمات درشعر، موسیقی بیرونی و درونی آنها، به‌دورهم‌چرخیدن کلمات، تداعی مبتنی‌بر مشابهت [متافوریك]، مبتنی‌بر مجاورت

[متانیمیك] و مبتنی‌بر مغایرت [آیرانیك و یا ستیریك] در شعر، در بررسی بوطیقایی اهمیت پیدا می کنند. دراین نوع بررسی، سؤال ادبی به‌این صورت مطرح می‌شود: آن چیست که ادبیات، یا یك نوع ادبی از آن ساخته شده؟ و سؤال دیگر این است: چیزی که ادبیات از آن ساخته شده، چگونه ساخته شده‌است، و آن جنسی که به‌این صورت ساخته شده، چه می گوید؟ پاسخ به‌این سؤالها ما را در حوزهٔ ساختار ادبی قرارمی‌دهد. برای‌آنکه فرق بین دو دید تفسیری وتوقفی را درارتباط باکار خودم روشن کنم، نظر دو منتقد، یکی در شوروی و دیگری در فرانسه را، راجع به «قصه‌نویسی» بیان می کنم تا معلوم شودکه به من از دیدگاه رئالیسم سوسیالیستی، چگونه نگاه کرده‌اند واز دیدگاه ساختاری چگونه نگاه کرده‌اند. منتقد شوروی‌کار مرا به سبب آنکه اثر من علیه بورژوازی و سرمایه‌داری موضع گرفته و ساختار اثر ادبی مخالف بورژوازی را بیان کرده، ستوده، ضمن تحسین‌کار من و مقایسهٔ آن باآثارگئورگ لوکاچ، اظهار عقیده کرده است که مشکل کار من این‌است که به‌ادبیات حزبی اعتقاد ندارم. ولی بررسی دقیق ساختاری از متن من به عمل نیامده‌است. منتقد فرانسوی تلخیصی راکه من ازکارم در مصاحبهٔ « قصه یا داستان » در مجلهٔ برج داده بودم، مجدداً تلخیص کرده، وتقسیم‌بندی دیالکتیکی من ازاجزای رمان را به ده جزء و چهار رکن، یك بررسی بوطیقایی و ساختاری دانسته‌است. نقد منتقد شوروی، تفسیری است، تعبیر منتقد فرانسوی، توقفی. چنین‌کاری را همان منتقد در مورد « چاه به چاه »، « بعد از عروسی‌چه‌گذشت» و «آوازکشتگان»نیزانجام داده‌است. نقدمحمدعلی

از « آوازکشتگان»، تفسیری است. و یـا نقد اکبر رادی و رضا سید حسینی، نقد تفسیری است. نقد محمدعلی بر « رازهای سرزمین من » تفسیری است نه توقفی. نقد آقایان ابراهیم حسن بیگی و رضا رهگذر وفعله‌گری بر«رازهای سرزمین من »،نقدهای تفسیری ازنوع استالینی هستند، یعنی‌گرچه دو نفر اول خـود را ماتریالیست نمی‌دانند، ولـی برداشتشان بازهم استالینی است، به‌دلیل اینکه آنها مـی‌گـویند چون تو ایدئولوژی ما را نداری، پس مرگ برتو. دو نقدی‌که آقای ناصر زراعتی «برچاه‌به‌چاه» و«بعد ازعروسی‌چه‌گذشت»نوشته‌است،نقدهای تفسیری از نوع ایدئولوژیکی هستند، منتها در سطح نازل. نقد آقای ملك‌ابراهیم امیری بر « رازهای سرزمین من » هم تفسیری است ، هم تاحدودی ساختاری. نقد اکبر رادی به سبك می‌پردازد ولی به ساختار نمی‌پردازد، وبخشی ازآن، به نامناسب بـودن اخلاقی اثر می‌پردازد، ضمن اینکه از سبك و شیوه و ساختار تحسین می‌کند، به‌دلیل نبودن جا و فرصت، چگونگـی سبك و شیوه و ساختار را بررسی‌نمی‌کند. برداشتهای آقای فرج سرکوهی از«آوازکشتگان» و «رازهای سرزمین من» برداشتهای ایدئولوژیکـی هستند. و ایدئولوژی بـه‌ایشان دیکته می‌کند‌که بخش اعظم مرا حذف کند تا بخش ناچیز من مورد قبول واقع شود. او به‌متن، به‌عنوان متن سیاسی نگاه می‌کند، نه‌متن ادبی. و چون قهرمانان او احمدمحمود و محمود دولت‌آبادی هستند، طبیعی است‌که بخش اعظم رمان‌های من از دیدگاه او قابل‌حذف باشد. ولی من به‌عنوان‌کسی‌که فقط از دیدگاه تئوری ادبی به اثر نگاه می‌کند، آثار این دو نفر، بویژه‌کارهای دولت‌آبادی، بخصوص«کلیدر » اورا،

کارهای ناقصی می‌دانم. «کلیدر» اثری است‌کـه به‌عنوان رمان، دهها مشکل دارد. البته مشکل انباشتگی سبکی را مـی‌توان بزرگ‌تـرین مشکل آن دانست، منتها باید به مقولـهٔ «کلیدر» جداگانه پـرداخت. بطورکلی در دیدگاههای انتقادی من، دگرگونی‌هـای زیادی صورت گرفته‌است. من در طول سی سال‌گذشته حوزه‌های بررسی خـارج از متن رامحدودکرده، به‌حوزه‌های درون متن نزدیك شده‌ام، ولی هرگز ازاین عقیدهٔ اولیهٔ خودکه ادبیات وجامعه رابطهٔ تنگاتنگی باهم دارند، دور نشده‌ام، بلکه بخش اعظم فعالیتهای انتقادی بعد از انقلابـم را به تبیین روابط خود متن، خواه در حوزهٔ شعر و خواه در حـوزهٔ نثر، اختصاص داده‌ام. ازاین نظر به‌آنچه در حوزهٔ « بوطیقایی» می‌گذرد، نزدیك‌تر شده‌ام.

ـ روزگار درازی شعر موزون و مقفی‌ی ما انواع هنرهـای زیبا را مثل موسیقی و تصویرنگاری و نمایش صحنه‌های عاشقانه‌که از نظر اخلاقی و مذهبی‌گاه مذموم شمرده می‌شد در خود انباشته داشت. برای هرکدام از آن مضامین قالب‌های معینی ساخته شده بود و هریك از این قالب‌ها وزن و آهنگ خاص خودرا داشت . اما شعرامروز به نظر می‌رسد از آن مضامین صریح یا از وظایف هموار شده بردوش خود دور شده است. البته‌نه‌به‌این مفهوم‌که چیز دیگری‌جای‌آن مضامین را نگرفته . اما به هرحال‌کمتر رنگ و بوی‌گذشته‌که‌گاه در آن حکمت و فلسفه هم دیده می‌شد ، دارد. شما فکر می‌کنید باقوت گرفتن هریك از این هنرها مثل موسیقی و نقاشی از بار یا وظیفهٔ شعرکاسته شده است ؟

ـ از نظر مضامین شعرگذشته را به سه قسمت مـی‌توان تقسیم کرد: شعر روایی،شعرغنایی،شعر تعلیمی.مثنوی مولوی، خمسهٔ‌نظامی،

و شاهنامهٔ فردوسی، شعر روایی هستند؛ شعر رودکی و حافظ، شعر دیوان شمس مولوی و، شعر باباطاهر، شعر غنایی هستند. شعر ناصر خسرو، و شعر پروین اعتصامی نمونه‌های شعر تعلیمی هستند. درست است که گاهی اینها در یکدیگر تداخل می‌کنند، و مثلاً در شاهنامه، قطعات تعلیمی دیده می‌شود، و یا ممکن است در شاهنامه و مثنوی، و بویژهٔ در خمسهٔ نظامی، قطعات تغزلی فراوان یافت شود، ولی اساس این کارها برتغزل نیست، بلکه برروایت است، و درست است که در شعر پروین، روایت وجود دارد، ولی روایت بیشتر جنبهٔ تمثیلی اخلاقی دارد. روایت را براساس «دیاکرونیك» یعنی حالت «در زمانی»، تغزل را براساس سنکرونیك، «همزمانی»، ازیکدیگر جدا می‌کنیم. شعر تعلیمی، بیشتر نثر منظوم است. و اخلاقیات بیشتر جنبهٔ تجریدی دارند و بهمین دلیل نمی‌توان به‌آنها تخصیصهای بوطیقایی «دیاکرونیك» و «سنکرونیك» را به‌سادگی اطلاق کرد. این اخلاقیات مجرد از ادبیات به‌سوی زبان معمولی می‌چرخند. یعنی با آن منطق می‌توان به‌آنها نگاه کرد. روحیهٔ شعر تغزلی به شعرناب نزدیك‌تر است. شعر عارفانه هم به شعرناب نزدیك‌تر است. شعرناب، شعری است که ایدئولوژی وجودی و حضوری آن را فقط ساختار شعری کلمات، و نه ایدئولوژیهای پشت پردهٔ شاعری، تعیین کند. از این نظر شعر جدید، بویژه شعر کوتاه جدید، گرچه گاهی بار تفکر اجتماعی را به‌دوش می‌کشد، ولی پیوسته شعری است، که به سبب درگیر بودن دواری با زبان، باید ناب خوانده شود. به‌همین دلیل بخش اعظم روایت، روایت تعلیمی، فلسفی، حماسی، اجتماعی، اخلاقی،

از حوزهٔ شعر خارج شده‌اند و برعهدهٔ شکلهای دیگر گذاشته شده‌اند. اگرعطارمی‌خواست درعصر ما منطق‌الطیررا بنویسد، به‌نثر می‌نوشت، و اگر فردوسی می‌خواست شاهنامه بنویسد، رمان می‌نوشت، وطبیعی است که به صورت امروزی می‌نوشت، و اگر ناصرخسرو حالا زنده بود، مطالبش راشاید به‌صورتی می‌نوشت که فرض کنید جلال آل‌احمد نوشته است. پس، بخش اعظم مضامین گذشته، درحوزهٔ خود ادبیات از شعر، حذف شده؛ ونمایش آنها برعهدهٔ شکلهای دیگر گذاشته شده است. ولی من گمان نمی‌کنم با قوت‌گرفتن هنرهایی مثل موسیقی و نقاشی، از وظیفهٔ شعر چیزی کاسته شده‌باشد. هنرهای بزرگ، ضمن حفظ اختلافات اصلی، باهم اشتراکاتی هم دارند که آنها را زیرسقف عمومی هنر جمع می‌کنند. موسیقی و یا عنصر موسیقی در ذات همهٔ هنرها وجود دارد. هنر جدید هم، خواه خود موسیقی باشد، و خواه از نوع هنرهای دیگر، در ارتباط باموسیقی بوجود می‌آید. در واقع یکی از چیزهای اساسی که هنر را از غیرهنر جدا می‌کند، موسیقی است. به‌همین دلیل، اگرموسیقی وسعت پیدا کند، و یا اگر هنردیگری قدرت پیدا کند، شعر هم درکنار آن وسعت و قدرت پیدا می‌کند. در شعر جدید ما، نیما خودرا واضع هارمونی جدید در شعر می‌داند. و هارمونی یك اصطلاح موسیقی‌است. دراوایل قرن بیستم، موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، رمان، شعر، نمایش و نقدادبی دوشادوش هم حرکت کردند. ارتباط تنگاتنگ بین گیوم آپولینر، وبعداً سوررئالیستها، با نقاشان معتبر آن عصر، و نیز ارتباط گرترودواستاین با آنها، به تنوع و رنگینی شعر و رمان اروپا افزود. ریلکه و «رودن» مدتی‌همکاربودند.

حرکات مختلف هنری در عصر ما جدا از یکدیگر صورت نمی‌گیرد. نقاشی ایران تازه دارد پا می‌گیرد. موسیقی ایران یا باید تسلیم تصور هارمونی، ترکیب پولیفونیایی صداها وسازها بشود و یا از قافله،حتی عقب‌تر از این هم خواهد ماند. آشنایی با موسیقی غربی، و با هنر جدید به‌همهٔ نویسندگان وشاعران معاصرما کمك کرده‌است.بدین‌ترتیب شعر به حوزه‌هایی دست درازکرده است که قبلاً در اختیار آن نبود: مثلاً چگونه یك قطعه شعر، مثل یك قطعهٔ موسیقی شکل بگیرد، مثلاً درشعرهای شاملو، وچگونه یك قطعه شعربلند، شبیه یك‌قطعهٔ سمفونیك جدید باشد. نمونه‌هایی از این دست فراوان است. بدیهی است که ما دیگر مثل یك مینیاتور شعر نمی‌گوییم، و یا مثل یك مینیاتور نقاشی نمی‌کنیم. ما دیگر به‌سوی وظایف آن‌نوع هنرها نمی‌توانیم برگردیم.

ـ موسیقی و تئاتر و شعر و ادبیات ومعماری و اپرا و دیگر رشته‌ها همهٔ آن چیزی نیست که فرهنگ نامیده می‌شود، بلکه پدیده‌هایی از فرهنگ به‌شمار می‌روند. زیرا این پدیده‌ها را درشرایط خاصی می‌توان بامعیارهای فرهنگی سنجید. ایجاد رابطه بین پدیده‌هایی فرهنگی بازندگی قشرهای وسیع مردم و مسائل آنها وآن چه ازطریق رابطهٔ انسانها بوجود می‌آید، مهم‌ترین وسیلهٔ غنی‌کردن این پدیده‌هاست. به‌نظر شما برای اینکه ارزش فرهنگی این پدیده‌ها به‌نسبت رابطهٔ آنها بازندگی مردم نقشی درمیان‌روابط زندگی پیداکند چکار بایدکرد؟

ـ ما دراین‌راه مشکلات فراوانی داریم. از پایین‌ترین آنها، که عمومیتش هم بیشتر است،شروع کنیم. ما مشکل عظیم بیسوادی وبعد ازآن مشکل عظیم کمبود فرهنگی جامعه را داریم. درعین حال ما در

جامعهٔ بسیار ناموزونی زندگی می‌کنیم. چراکه ممکن است در همین محیط خودمان، تعدادی از بهترین شعرا و رمان‌نویسها را داشته باشیم که اگر اینها بر یك‌زبان‌گسترده‌تر، و یا زبانی باروابط عمومی قوی‌تر و غنی‌تر با بقیهٔ فرهنگها، زاده می‌شدند، بی‌شك درشمار معروف‌ترین نویسندگان جهان درمی‌آمدند. این‌موقعیت، موقعیت یك‌کشور دنیای سوم است. یك نکته بسیار بدیهی است: ممکن است درشرایط بسیار استثنایی در دنیای معاصر، یك نفر بی‌سواد، نوعی فرهنگ بوجود نیاورد. البته این به‌معنای بی‌فرهنگ بودن او نیست. بالاخره هرقشری نوعی‌فرهنگ سنتی دارد. ولی معمولاً درجهان معاصر، آدم بی‌سواد نمی‌تواند در دگرگونی آن فرهنگ سنتی و رشد آن شرکت کند. پس مشکل عظیم ما بیسوادی است. ما مشکل خودرا ازاین بابت تا روزی که مشکل تعدد زبانها و رابطهٔ بین آنها را روشن نکرده‌ایم، نخواهیم توانست‌حل کنیم.این واقعیت رابسیاری ازکشورها دراروپا، بویژه‌اروپای‌شرقی، درك ومشکل آن‌را حل کرده‌اند. ولی‌ماهنوزدراین راه،حالابه‌هردلیلی،توفیق‌پیدانکرده‌ایم.هرکدام‌از زبانها،خواه‌فارسی، وخواه ترکی وکردی و لهجه‌های‌فارسی، بارهای فرهنگی خاص‌خود را دارند. بی‌سوادی درکشور ما موقعی از بین می‌رودکه ما واقعیت این‌زبانها را درك‌کنیم، و مثلاً یك زبان ملی را بپذیریم، همانطورکه پذیرفته‌ایم، و برای زبانهای دیگر یك سقف کمی درنظر بگیریم، که‌ـ مثلاً اگر تعداد متکلمان‌یك زبان از یك یا دو یا ده میلیون‌گذشت، زبان آنها درکنار زبان ملی تاسطح خاصی تدریس شود، و بعدازآن، مسئلهٔ تخصص پیش بیاید. این یك راه‌حل است. آنوقت ما شاعران

فارسی زبان خواهیم داشت ـ که حالا هم داریم ـ ونیز شاعران ترك و کرد وترکمن و رمان‌نویسهای ترك و کرد وترکمن‌وغیره، که آثارشان در مناطق خودشان و در سطح کشور نشر وپخش خواهد شد، و در کتابهای درسی و دانشگاهی هم خوانده خواهدشد. با حل این مشکل سوادآموزی، مشکل پیوند عمیق بین شاعران ونویسندگان باتوده‌های مردم حل‌خواهد شد. البته این مسئله در سطحی دیگر برای خود زبان فارسی و پدیدآورندگان آثار فرهنگی مطرح است. این نکته که شما می‌فرمایید: « ایجاد رابطه بین پدیده‌های فرهنگی با زندگی قشرهای وسیع مردم ومسائل آن...مهم‌ترین وسیلهٔ غنی کردن این پدیده‌هاست»، فقط یك سوی قضیه‌است. سوی دیگر آن، غنی شدن فرهنگ خود توده‌ها توسط آفرینندگان فرهنگ و پدیده‌های فرهنگی است. یعنی ارتباط می‌تواند برای هر دو سو سازنده باشد. منتها مشکلات عدیده درهمین ارتباط وجود دارد. دربسیاری ازکشورهای جهان مکانیسم‌های مستقل از دولت برای رساندن پدیده‌های فرهنگی به‌مردم وجوددارد. تلویزیون و رادیوهای غیردولتی، و مطبوعات بزرگ غیردولتی . در بعضی کشورها، اصلاً رادیو و تلویزیون ومطبوعات دولتی وجود ندارد واین رسانه‌ها توسط آدمهایی که غیردولتی‌هستند، اداره‌می‌شود. درکشور ما این‌طور نیست. رسانه‌های بزرگ همه در اختیار دولت است. در نتیجه، تنها از طریق عبور ازکانال دولتی می‌توان به‌مردم رسید. دراین‌صورت، دولت تصمیم می‌گیرد که چه‌کسی باید با مردم رابطه برقرارکند و چه‌کسی نکند. این‌کار به‌عبور آزادانهٔ فرهنگ از پدید آورنده به مصرف‌کننده لطمه می‌زند. در تمام شرایط ما باید

دنبال مکانیسمهایی باشیم که راه تکثیر فرهنگی را هموارترکند. پس‌از تلویزیون و رادیو، تعلیم فوق‌العاده مؤثر می‌تواند باشد، و بعد مطبوعات، اول روزنامه‌ها، بعد مجلات عمومی، و بعد مجلات تخصصی، و بعد کتاب. دراین‌جا ما ازکمیت به‌سوی کیفیت می‌آییم. یعنی در تلویزیون، رادیو، فیلم و روزنامه کمیت مصرف‌کننده مطرح است. درکتاب، یعنی عالی‌ترین وسیلهٔ انتقال‌فرهنگی، کیفیت اثرمطرح است. باید مکانیسم‌های صحیح ، دقیق، جدید و لایق برای پدیده‌های فرهنگی بوجودبیاید. معرفی روزانهٔ کتاب، تعلیم موسیقی، نقاشی، در رادیو، تلویزیون و روزنامه‌های کثیرالانتشار، و بعد معرفی هفتگی و و ماهانهٔ همان پدیده‌ها در مجلات هفتگی و ماهنامه‌ها. تربیت هنرمند و تربیت مردم، توأمان صورت می‌گیرد. رسانه‌های گروهی باید هم به‌هنرمند ونویسنده کمك‌کنند و هم به‌مردم، ولی نبایدتبدیل به‌تصمیم‌گیرنده و هیأت امنای ادبیات و آبای شعر و رمان شوند. بدین‌ترتیب مردم از انزوا بیرون می‌آیند، از یك سو، و نویسنده و شاعر هم از انزوا درمی‌آیند، ازسوی دیگر. این ارتباط می‌تواند سالم‌ترین ارتباط باشد، درصورتی که پدید آورنده، به‌بی‌سوادی، کم فرهنگی واختلاف ادراك فاحش بین‌خود ومصرف‌کننده‌اش، واقف باشد، ومدام به‌دنبال راههایی برای مرتفع کردن کمبودها باشد. البته نقش دانشگاهها و مدارس، از این نظر اهمیت اساسی دارد. تدریس ادبیات و هنرها در دانشگاهها، باید در جهت بالا بردن سطح آگاهی فرهنگی و تکنیکی دانشجوها، شکل بگیرد. بی‌ذوقی برکتابهای درسی ما حاکمیت دارد، با پند واندرز نمی‌توان مردم را مؤمن ومعتقد بارآورد، و عمق انسانها

باید تـربیت شود. بهمین دلیل، ارائهٔ بهترین آثار هنری و ادبـی، به زبان ساده، از همان آغاز تحصیل شاگرد درمدرسه باید شروع شود و تا پایان تحصیلات دانشگاهی ادامه‌یابد. یعنی ما احتیاج به‌مکانیسمهایی داریم کـه هـم بی‌سوادی را دراسرع وقت از بین ببرد، و هـم بین تولیدکنندگان فرهنگـی و مصرف‌کنندگـان آن پلهای ارتباطی سالم برقرارکند. نقد و انتقادها و مکانیسمهای آن باید در تمامی سطوح جامعه تقویت شود. وظیفهٔ انتقاد، انتقال فرهنگ است. باید درسطح جامعه، و در هرمیدان، کتابخانه‌های بزرگ و کوچك ایجاد شود. باید هر کتابخانـه، کتابهای جدید و خوب را به‌اطرافیان خـود، به‌صورت مکتوب معرفـی کند. کاری کـه کتابفروشی « زمینه » و دو صاحب آن، خانم و آقای امامی کرده‌اند و کتابهای جدید را ماهانه معرفی می‌کنند، باید مورد تقلید سایـر کتابفروشیها قرارگیرد، وچاپ روزنامه و مجله و بروشور وگاهنامهٔ هنری، ادبی و فکری، آزاد شود.

ـ اگربگوییم‌که ترس ووحشت خود یکی ازموجبات خلق هنراست و اثر ترس‌و وحشت در شعور هنرمند طبعاً باخطوط ورنگ‌آمیزی وکلمات زیبا و بدیع همراه است، آیا شما به‌عنوان یك منتقد وظیفهٔ خود می‌دانید که ترس ووحشت رابه‌صورت یك پدیده وعارضهٔ عاری ازاصالت زندگی انسان معرفی‌کنید ؟

ـ باید دید تـرس و وحشت از کجا ریشه‌گـرفته است. همیشه رمزها و رازهای زندگی انسان را مرعوب می‌کرده است. این رمزها و رازهـا در پیدایش اسطوره‌هـا و ذهنیت اسطوره ـ شاعـری انسان دخالت مستقیم داشته است. همیشه بـرای انسان این رعب و وحشت

بوده‌است که در پشت سرساده‌ترین پدیده‌ها حتماً ، نیروی ناشناخته‌ای نهفته‌است که با انسان سرخصومت دارد. انسان خدایان زشت وزیبای خودرا در دورانهای ابتدایی براساس همین کشش به سوی آن نیروی ناشناخته و ترس از آن بوجود آورد و رعب ماورا، انسان را متوجه جهان آن سوی زندگی خود یعنی مرگ‌کرد. موضوعی کـه برای ما اهمیت دارد، این است که انسان بخش اعظم فرهنگ خودرا درارتباط مستقیم با موضوع مـرگ آفریده‌است. تراژدی و حماسهٔ تـراژیك، و پیش‌ازآنها، اسطوره‌های مربوط به تواله و تناسل و آیینهای مربوط به مرگ و زندگی، همه در ارتباط باآن مسئلهٔ ماورای حیات بوجود آمده‌اند. انسان ازهمان ابتدای پیدایش ادراك‌خود ازجهان، بااضطراب زیستن، کـه مدام به‌سوی مرگ حرکت می‌کـرده، دست و پنجه نرم کـرده‌است. ترس از دست دادن فرزند، معشوق، پدر، مادر و یا هـر عزیز دیگری، انسان را با ترس بزرگ‌تر، یعنی تـرس از دست دادن هستی‌خود، واضطرابهای‌ناشی‌ازآن، روبروکرده‌است. ترس ووحشت هم انسان ابتدایی رامضطرب کرده‌است، و هم‌آدمهای متفکر وبزرگی چون «نیچه»، «کی‌یرکه‌گور»، «هایدگـر»، «کامو»، «سارتر»، «کافکا»، «بکت» و«هدایت» را. فرهنگهای بزرگ جهان، تنها وقوف به‌زندگی را ترسیم نکـرده‌اند، وقوف به مرگ را هم تصویرکرده‌اند. طبیعی است که ما نمی‌توانیم مردم را به‌سوی وحشت پیداکردن سوق دهیم. ولی اغلب فلاسفهٔ هستی، اضطراب رامضمون تفکرخود قرار داده‌اند. منتها اضطراب ناشی از تفکر مربوط بـه هستی با اضطراب ناشی از ناراحتی روانی، فرق دارد. اضطراب هستی‌شناختی، اضطرابـی است

سالم که انسان را به‌سوی فکر کردن به‌ریشه‌های بودن، ریشه‌های شدن، وموجودیت پیدا کردن، می‌راند. درحالیکه اضطراب ناشی از ناراحتی روانی، اضطرابی است بیمارگون که آدم مضطرب را دستپاچه، بی‌هدف، بی‌برنامه و نومید نگه می‌دارد. اضطراب هستی‌شناختی، ازنوعی که در داستایوسکی، کافکا وبکت‌بود، اضطراب انسان متفکری است که شرایط مقدر جهان را درك می‌کند، رنج می‌برد، وتنها از طریق خلق شکوهمندانهٔ اضطراب هستی‌شناختی برآن فائق می‌آید، و در نتیجه فرهنگ خود راجانشین اضطراب می‌کند. انسان مضطرب، از این نوع، که با وقوف به مرگ محتوم خود، تصمیم به زیستن می‌گیرد، انسانی بسیار ارزنده ومتعالی است. به‌همین دلیل، اضطراب‌های روانی را باید برطرف کرد، با روانکاوی، روان‌درمانی، با معالجهٔ جمعی، باگروههای برخورد روانی، و بویژه با ایجاد محیطی مناسب در خانواده و اجتماع، تا ترس و وحشتهای ناشی از نابهنجاریهای محیط و فرد از میان برود. ولی اضطراب هستی‌شناختی، اضطراب جانهای دردمندی است که با شعورترین و فرزانه‌ترین افراد هر نسل بدان مبتلا می‌شوند. این جانهای دردمند، در هر نسل، و در سراسر تاریخ، مهم‌ترین سؤالهای بشری را درونی خود می‌کنند، و خلاء هستی درکائنات را به‌مبارزه می‌طلبند. آنها درواقع به پیشواز وحشت می‌روند و در جهان هستی، آخرین سخن را این قبیل وحشت‌زدگان می‌زنند. چنین عارضه‌ای، عارضه‌ای عاری از اصالت نیست، بلکه مسئلهٔ ریشه‌داری است که اندیشهٔ اصیل انسانی‌ازآن سرچشمه می‌گیرد، و چنین چیزی قابل طرد شدن نیست.

ـ ممکن است از شما به‌عنوان یك شاعر بپرسم، این همه علم وفلسفه و مذهب و تاریخ و روایت و داستان و قصه و پند و اندرز و مناجات و حدیث نفس وسوکنامه‌های عاشقانه در شعر فارسی چه‌می‌کند؟ ـ چه‌می‌کند که به‌نظر می‌رسد بارکاهلی تاریخ را به دوش می‌کشد. اما چگونه؟

ـ به‌این سؤال قبلاً جواب داده‌ام. ولی به نظر من، بعضی از کلماتی که دراین‌جا بکار رفته جدا از بدنهٔ اصلی ادبیات ـ خواه منثور و خواه منظوم ـ نمی‌تواند باشد. مثلاً هرگز روایت و داستان وقصه از ادبیات طرد نخواهد شد. غرض شما را از سوکنامهٔ عاشقانه نمی‌فهمم ـ آیا منظور مثلاً خمسهٔ نظامی است، یا یوسف و زلیخا، و یا خود شعرهای عاشقانه. شعر عاشقانه هم هرگز قابل طردکردن نیست. واما اینکه این‌قبیل عناصر فرهنگی «بارکاهلی تاریخ را به‌دوش می‌کشند»، به نظر من اندیشهٔ دقیق اصولی نیست. ممکن‌است به‌مسئله به صورت دیگری هم نگاه‌کنیم. وقتی که تاریخ خفقان‌آور است، فرهنگ به‌جای آنکه فرهنگ واقعی باشد، جانشین آن است. این حرف، حرف من نیست. «هربرت ماکوزه» درکتاب «شهوت وتمدن» دراین باب حرفهای بسیار مهمی زده است. به‌همان صورت‌که شور و هیجان زندگی وعاطفی‌وجنسی‌درخانواده سرکوب می‌شود و درنتیجه سر از جاهای دیگری درمی‌آورد که در واقع جانشین ارضای مستقیم آن شور و هیجان است، در تاریخ نیز، سرکوب تاریخی، سبب می‌شود که به‌جای پیدایش مستقیم فرهنگی، پیدایش جانشین فرهنگی صورت‌گیرد. درست است که تاریخ ایران، رشد کند داشته است واز این نظرکاهل بوده‌است، ولی ادبیات ادوارمختلف تاریخی، اگر صدمه

دیده، در ریشه دیده‌است، انحراف از اصل صورت‌گرفته‌است. ولی انحراف فرهنگی همیشه هم‌موفق نمی‌شود. گاهی انسان ذات آزادیخواه و دینامیك خودرا به‌طریقی، نشان می‌دهد. در واقع، گاهی تخیل، جای کاهلی تاریخی رامی‌گیرد. فرهنگ، آنتی‌تز تاریخ می‌شود. ما باادبیاتمان ملت را سرپا نگه داشته‌ایم، نه با تاریخمان. تاریخ واقعی مـا، تاریخ ادبی ماست.

ـ ادبیات ما بعد از تغییر رژیم به‌کجا می‌رود ؟ این البته سؤال کلی است . در نگرش‌های ادبی تحولاتی رخ داده و سخن از نقد و نظری است که همگی تازگی دارد، تحولی که خود مبنای پیدایی یك سلسله ارزشهای تازه است و بی‌شك بر فرایند فرهنگ و ادب جامعهٔ ما اثر می گذارد . این اثر حتی هم اینك هم مشهود و ملموس است . اگر شما هم این ارزش‌ها را دریافته‌اید ویژگی‌هایش را روشن کنید .

ـ من ویـژگیهای این مسئله را در چند جـا، مشخصاً در کتاب «کیمیا وخاك»، مقالات «آدینه» و « دنیای سخن » و کتابهای « بحران رهبری نقدادبی » و « بوطیقای قصه‌نویسی» نوشته‌ام. درهمین مصاحبه مفصلاً راجـع به‌این قضیه بحث کرده‌ام. بطور کلی ادبیات مـا دچار بحران رهبری است، در همهٔ ساختها، و این خوب است. یك ارزش جدی است. به نظر من احتیاجی به تکرار آن مطالب نیست.

ـ کشورهای اروپایی غالباً کوچك و به هم نزدیك‌اند . در مدیترانه قرار گرفته و نحو زبان‌هاشان چندان تفاوتی باهم ندارند . تصویرهای مشابه زیادی دارند که به‌مترجمین کمك می کنند تا در برگردان اثر با اشکال عمده‌ای مواجه نشوند. اما کشور ما با آنها خیلی فاصله دارد. زبان ما هم بشرح ایضاً. خوب... با این مقدمه شما در بارهٔ وفاداری به‌متن وخلق مجدد اثر چه نظری دارید؟

ـ شما می‌دانید که در زبانشناسی «نوم‌چامسکی» ، ساختار زبان به‌ساختارعمقی یا زیرساخت وساختار صوری یا روساخت تقسیم‌بندی شده‌است. این موضوع فقط مربوط به‌زبانهای هند و اروپایی نیست، بلکه مربوط به همهٔ زبانهاست. زبان بی‌ساختار وجود خارجی ندارد. به یك معنا، از زمان « فردینان دسوسور » تا به‌امروز، این نکته بدیهی بوده‌است کـه زبان، علمیت دارد. هر علمیتی مبتنی‌بر تئوری است و تئوری زبانشناسی مبتنی‌بر ساختارهای آن است. یعنی آنچه که زبانها را به‌هم ارتباط می‌دهد، مشترکات ساختاری آنهاست، طوری که معنایی کـه در زبان انگلیسی معناست، نه تنها در زبان فارسی، کـه یکـی‌از غنی‌ترین زبانهای جهان است، بلکه در هـر زبان ابتدایی دیگـری که هم‌اکنون درمیان قبایل آفریقا و بعضی قبایل سرخپوست رواج دارد، نیز معنا به‌حساب می‌آید، به‌دلیل اینکه زبانهای جهان، چه ابتدایـی، چه متمدن، مشترکات ساختاری ای‌دارند که توسط آنها معناها و محتواهای یك زبان، قابل انتقال به‌زبانهای دیگـر می‌شود. طبق گفتهٔ شما، قاعدتاً باید « ضد خـاطرات» «آندره مالرو» بـه زبان آلمانـی، انگلیسی و اسپانیولی، بهتر ترجمه شده‌باشد تازبان فارسی. درحالی که من بخشهایی از «ضد خاطرات» « آندره مالرو » را پیش از خواندن آن به‌فارسی، به‌زبان انگلیسی خوانده بودم، ولی وقتی فارسی آن را خواندم، ترجمه را بهتر از متن انگلیسی یافتم. واین، به‌معنای پیشرفت فوق‌العادهٔ تـرجمه در زبان فارسی است. ماندلشتام، شاعر بزرگ روس، در سفر خـود به‌ارمنستان، حرفهایی راجع به زبان ارمنی زده است که جالب است. او تقریباً زبان ارمنی را به روسی مادری خود ترجیح مـی‌دهد. ولـی

زبانی که این همه روحیه‌ای متفاوت با زبان انگلیسی دارد، یعنی زبان ارمنی، دارای بهترین ترجمه از آثارشکسپیراست. یعنی درهیچ زبانی، حتی فرانسهٔ « ولتر » و « ویکتورهوگو »،شکسپیر به‌این زیبایی بیان نشده‌است. ترجمه‌های منظوم منوچهری از شعر عـرب، کـه دستوری آن‌همه متفاوت بازبان فارسی‌دارد، دراوج زیبایی‌است. هیچ دوزبانی، مثل چینی و انگلیسی، این همه متفاوت نمی‌توانند باشند. ولـی هـم ترجمه‌های« آرتورویلی»ازچینی‌زیباهستندوهم‌ترجمه‌های«ازرا پائوند». پس پیشرفت فکر ترجمه درزبانها، بسیار مهم‌تر از اختلافات دستوری آن زبانهاست. ترجمهٔ شاملو از «عروسی‌خون » زیباست. من پیش‌از خواندن آن ترجمه، متن انگلیسی آن را خوانده بودم . شاملو هم از فرانسه، آن را ترجمه کرده‌است. پس ترجمه، عملی است. نیما اعتقاد داردکه شعر خوب، شعری است که درزبان دیگر هم شعرخوبی‌باشد. خوب به یاددارم که درسال ۴۱ یا ۴۲، که احمد شاملو، ترجمه‌های مرا از شعرهای «کامینز» دیده بود، از آنها بسیار تعریف کرد، در حالیکه ترجمه شعر«کامینز» بسیار دشواراست. من راجع به‌ترجمهٔ آثاربزرگ در«کیمیا وخاك» مفصلاً صحبت کرده‌بودم،ولی راجع به‌ترجمهٔ شعر، کمتر حرف زده‌ام. درترجمهٔ شعر، ما باید درزبان‌خودمان دنبال حس مترادف برای حس شعر در زبان خارجی بگردیم. این حس مترادف شامل شکل، تصویر، احساس، مفهوم، و سایر ابـزار و تدابیر شعری می‌شود. وقتی که آن‌حس مترادف پیدا شد و بیان شد، من آن ترجمه را موفق می‌دانم. درعین حال،گاهی مـا باید آدم مترادف پیدا کنیم. یعنی « ازرا پائوند» شخصاً مترادف شاعـرکهن چین است. «چپمن»

کـه ترجمه‌اش از « هومر » در زبان انگلیسی معروف است، مترادف هومر است. «فیتزجرالد»که برغم وجود دهها ترجمه‌از رباعیات خیام درطول صدوسی سال‌گذشته، هنوز بهترین مترجم خیام است، مترادف خیام است. « الیوت »کـه «آناباز» سن ژون پرس را ترجمه کـرده، درآن شعر، مترادف شاعر فرانسوی است. ترجمه‌ای هست از « ژاك پره‌ور »کـه نادرپورکـرده، فوق‌العاده است. کـوششی کـه دوست زحمتکش ما آقای مهدی سحابی،برای ترجمهٔ‌پروست می کند، کوشش بسیار با ارزشی‌است. ولی یك مشکل بسیار اساسی هنوز وجود دارد. اغلب مترجمان رمان هنوز زبان ادبی و یـا زبان شبه‌ادبـی را، زبان ترجمهٔ‌رمان می‌دانند. این‌مشکل اساسی‌است. زبان رمان، زبان زندگی است، نه‌زبان‌ادبیات. بسیاری از رمانهای‌ترجمه‌شده، یك هوا ادبی‌تر از زبان اصلی ترجمه شده‌اند. علتش این است که اغلب مترجمان ما ، سابقهٔ نوشتن درروزنامه‌ها رانداشته‌اند،درحالیکه بسیاری از نویسندگان غربی، سابقهٔ روزنامه‌نگاری دارند. زبان رمان، زبانی است دینامیك ، در حالیکه ترجمهٔ این رمانها، به زبان ادبـی است. و همین مسئله، از دینامیسم آن زبان اولیه می‌کاهد.

ـ شما یکی‌ازپرکارترین نویسندگان ایران هستید. باحجمی‌قابل‌توجه از رمان . ازیك سو به‌اعتبار تیراژ کتاب‌ها ، خوانندگان شما را یکی از مهم‌ترین نویسندگان بعد ازانقلاب می‌دانند واز سوی دیگر منتقدان و بعضی نویسندگان آثارشما رابه‌سکوت برگزارکرده‌اند. علت چیست؟ فکرمی کنید آنها درقضاوتشان اشتباه می کنند ؟

ـ یك بار رضا سیدحسینی در یادداشتی که در «آدینه» نوشت،

به‌این نکته که شما اشاره می‌کنید، پرداخت و یك بار هم «ملك‌ابراهیم امیری»،هم در روزنامهٔ‌اطلاعات و هم در مقدمهٔ «جنون نوشتن» با این مسئلهٔ برخورد داشت. مسئله این است: من دراین مملکت رمان‌شناسی بهتر از رضا سیدحسینی سراغ ندارم. آدم بی‌ادعایی هم هست. ولی اوخود درآدینه‌اعتراف کرد که وقتی می‌خواسته در زمان انتشار «آواز کشتگان» مقاله‌ای در معرفی آن بنویسد، حضرات اورا عملاً مرعوب کرده بودند. محیط شانتاژ خاصی که دربارهٔ آثار قلمی آدمها توسط یکی از قصه‌نویسها ایجاد می‌شد و هنوز هم ایجاد می‌شود، درگذشته سبب شده بود که مردم عملاً بترسند. در طول چند سال کسانی که اطراف این قصه‌نویس‌جمع شده‌بودند، پراکنده شدند و کسانی که او گمان می‌کرد درشمار مریدانش هستند، در شمار رقبا وحتی دشمنانش درآمدند. و بعد یادداشتی که من خودم راجع به‌ادعاهای او نوشتم، آن‌کاخ فریبی راکه او برای خود ساخته‌بود، فروریخت. مشکل اصلی آن بابا این بود که رمان‌نویس نبود، و نیست. و اما خود سؤال. « امیری » اشارهٔ دقیقی به فقدان نقد سالم راجع به‌آثار من دارد. در جامعهٔ ما هرنقد سالمی که شما بنویسید، به علت جو سوءِ ظن، به‌علت عدم تحمل‌انتقاد توسط کسی که‌آثارش به محك نقد زده شده، به‌علت جا نیفتادن فرهنگ نقد و انتقاد، ناقد تبدیل می‌شود به‌آدمی که مدام دشمن‌تراشی می‌کند . خوب. من، سی سال نقدادبی نوشته‌ام. و این، یعنی سی سال به‌اصطلاح دشمن‌تراشی. ولی همهٔ کسانی که دشمن من بوده‌اند، مدام همان فکرهای مرا به خود من تحویل داده‌اند. گاهی، دقیقاً با همان عبارات و همان کلمات، مسئله این است: ایجاد تفکر در

جامعهٔ روشنفکری، وخود جامعهٔ کتابخوان، ایجاد نوعی ولوله است. طرف، یك قصهٔ خوب، ربع قرن‌پیش نوشته، عالم و آدم را به‌چاکری حتی قبول ندارد. از صادق هدایت بگیر و بیا تاخود من. مسئلهٔ‌دیگری که باید مطرح شود، موضوع دانش انتقادی جامعه است. در حوزهٔ رمان، فرقی بین عبدالعلی دستغیب بادیگران نیست. همه می‌گویند دستغیب چیزی سرش نمی‌شود. این‌حرف درست است. ولی بقیه‌هم، حتی‌منتقدان دستغیب، بهتر از اونیستند. یك‌ناقد دیگر،جمال میرصادقی، در آرای ادبی‌اش، حتی از ژدانف هم ژدانف‌تر است. پس‌از اخراج ما از دانشگاهها این آقا در دانشگاهها شروع به تدریس قصه‌کرد. و نتیجه واقعاً وحشتناك بود. یك عده پیدا شدند که با همان اصطلاحات ادبی میرصادقی، آثار ما را به‌اصطلاح از دیدگاه مذهبی می‌کوبیدند. به نظر من چیزی پلیدتر از کتاب « پیش از آنکه سرها بیفتند» ، از « رضا رهگذر » فقط کتاب سلفش «ابراهیم حسن‌بیگی» می‌تواند باشد، که تحت عنوان «کینهٔ ازلی» چاپ شده‌است و این دونفر به‌نام‌اسلام، استالینیسم ادبی را روی حیثیت اجتماعی، فردی، خانوادگی وزندگی خصوصی وعمومی من‌پیاده کرده‌اند.کتاب‌اول‌سی‌صدصفحه‌است، کتاب دوم صد و سی صفحه، وازخلال‌صفحات‌این‌دو کتاب، من سلطنت‌طلب هستم، عضوحزب خلق مسلمان هستم، از بدوتولد، یعنی‌ازسال۱۳۱٤، بنیانگذارحزب کمونیست ایران هستم. طرفدار شوروی هستم،طرفدار آمریکاهستم، منحرف‌هستم، بزدل‌هستم، نادم‌هستم، ناروزن به‌جمهوری اسلامی هستم. خلاصه چهارصد صفحه فحش این دوتا آدم به من داده‌اند، وحتی‌اسم‌فصلی‌از کتاب من، واسم فرعی کتاب مرا دزدیده‌اند

و برروی همین دو اثر بی‌بدیل گذاشته‌اند، و تازه چیزی هم‌طلبکارهستند. درنتیجه می‌بینید که منتقدان محترم اصلاً و ابداً بـه سکوت برگـزار نکرده‌اند. بلکه به عربده و هلهله و توطئه برگزار کـرده‌اند. حقیقت این است کـه نوشته‌ای از یك نفر در « چیستا » و نوشته دیگـری از شخصی به نام « فعله‌گری » ، دقیقاً استالینیستی هستند و شدیداً عقب مانده، و توهین به هرچه تفکر آدمی است. دوستان روشنفکـر هم که اهل بده‌بستان‌اند. روشنفکران، که قرار است غیرمادی باشند، وقتی می‌خواهند به‌بررسی آثاریکدیگر بپردازند، از تاجرهای حاجب‌الدوله هم سوداگرتر و حسابگرتر می‌شوند. همیشه می‌شنویم : مگـر فلانی از من‌تعریف کرده که من از اوتعریف کنم؟ این‌وضع‌جامعهٔ روشنفکری است. ولی یك جامعهٔ دیگر هم‌وجود دارد که به یك اعتبار روشنفکـر است، و به یك اعتبار نیست. می‌دانیم که درایران، ماخوانندهٔ معمولی نداریم. مثلاً درآمریکا عده‌ای هستند که یك رمان را می‌خوانند وبعد ازآنکه‌تمام‌کردند رمان را پرت می‌کنندتوی آشغالدونی. به‌نظر من در حوزهٔ رمان فارسی، ما دیگر از این نوع رمانها، تقریباً یا نداریم، ویا اگر داریم،خواننده‌اش راندارایم. مردم‌عادی هم‌کاری به‌کار رمان‌نویس، شاعر، ادیب و هنرمند جدی ندارند. پس آن آدمی که‌کتابهای ما را می‌خواند کیست؟ آن جامعهٔ خاصی که از روشنفکـران شناخته شده و نویسنده و منتقد و شاعـر سرشناس تشکیل نشده، ولـی اعضایش از روشنفکرهـا هستند. اینها روشنفکرانـی هستند کـه ادبیات را تعقیب می‌کنند، ولی خود نویسنده و شاعر نیستند. این تیپ روشنفکر، کـه اکثراً از جوانها تشکیل شده ، خوانندگان آثار مـرا تشکیل مـی‌دهد.

وقتی که آقای دولت‌آبادی می‌گوید: مردم کتابهای ایشان رامی‌خوانند وکاری به‌کار روشنفکـران ندارد، اشتباه مـی‌کند. مردم عـادی سواد خواندن کتابهای‌ایشان را ندارند. زبان کلیدر مشکل‌تر از زبان «آواز کشتگان» و «رازهای سرزمین من» است. کتابهای ایشان را هم همان روشنفکران‌غیرنویسنده،غیرمنتقد و غیرشاعر می‌خوانند. به‌همین‌دلیل، اگر تیراژ کتابی‌بالا رفته باشد، به‌این‌علت‌است که‌این قبیل روشنفکران خریدار کتابهای ماهستند. این‌قبیل روشنفکران هم‌ساکت‌اندوهم‌ساکت نیستند. ساکت‌اند، به دلیل اینکه نمی‌نـویسند. ساکت نیستند به‌دلیل اینکه‌کارشناس محافل خصوصی وعمومی کتابخوانان هستند. اعتقادات اینها، گرچه تنها عامل تعیین کننده‌نیست، ولی بسیار اهمیت دارد. مسئلهٔ روزنامه‌های مخالف هم هست . روزنامه‌های مخالف، پرتیراژتـرین روزنامه‌ها هستند. منتقدان ادبی این‌روزنامه‌ها، کم‌سواد وپرمدعاهستند. ونویسندگانی که موردحمله قرارگرفته‌اند، تیراژ کتابهاشان بالا می‌رود. فحاشی این روزنامه‌ها به ما، گرچه تنها عامل تعیین کننده نیست، ولی از اهمیت اساسی برخـوردار است، به‌دلیل اینکه کتاب را از خلوت می‌کشد بیرون و به‌رؤیت مخاطب می‌رساند. اگرخوانندگانی‌از این دست، خوانندگان روشنفکر غیرنویسنده و ادیب، ولـی صاحب درك و شعور، مرا یکی‌از « مهم‌ترین نویسندگان بعد از انقلاب » به‌حساب آورده باشند، باید این مسئله مایهٔ مباهـات من باشد. من باید قدر این خـوانندهها را بدانم. مسئلهٔ دیگری که دراین موردگفتنی است، این است که من نمی‌دانم چطور می‌نویسم، که روی‌هم، دوست و دشمن، کتاب مرا می‌خوانند. شاید یك نکتهٔ مهم هنوزگفته نشده‌است. مردم

در بدر دنبال فکرجدید می‌گردند. شایدکارهای مرا می‌خوانند تاببینند آیا چیز دندانگیری پیدا می‌کنند یا نه.

ـ این‌جا و آن‌جا شنیده‌ام شما ازامکانات زبان درشعر و نثرصحبت کرده‌اید. گفته‌اید دیگرباابن زبان نمی‌شودشعرگفت و نثر نوشت. حرف من این است نیما وهدایت دو محرك شعری و نثری بودندکه ادبیات ایران را از اندرون مجالس و از دست طبقه‌یاقشری خاص بیرون‌کشیدند و آن‌را به‌حرکتی‌جهانی واداشتند. شاملو واخوان‌که ازمرگ نیما تاکنون مهم‌ترین شاعران ما هستند، شعر را از حالت انفعالی بـه وضعیت فعال رساندند. نویسندگانی مثل‌محمود دولت‌آبادی وهوشنگ‌گلشیری وغلامحسین ساعدی با پیوند بعضی عناصر مثل حماسه وتخیل بابعضی تجربیات خصوصی، شعر و نثر را در سطح والایی قراردادند. شعر و نمایشنامه و داستان‌های زیادی در این فاصله ازهنرمندان ما درخارج ازکشور چاپ شدکه به‌نوعی نیما و هدایت راهگشای آن بودند. تا جایی پیش رفتندکه به‌پیروان‌خود الگویی برای تقلید وابتکار بخشیدند. الگویی‌که به‌نظر می‌رسد هنوز از مد خارج نشده و قابل تأمل و تحمل است.

ـ وظیفهٔ هر شاعر جدی، قرار گـرفتن در مقطع سپیده‌دم زبان است. رودکی در مقطع آن سپیده‌دم قرارگرفت وگفت:

اگرگل آرد بار آن رخان او نه شگفت
هر آینه چو همی می‌خوردگل آرد بار
بزلفکان گژ و لیکن به قد و قامت راست
به تن درست و لیکن به چشمکان بیمار

و یا موقعی که‌گفت:

نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت
سه پیراهن سلب بوده‌است یوسف را به عمر اندر
یکی از کید شد پرخون، دوم شد چاك از تهمت
سوم یعقوب را از بوش روشن‌گشت چشم تر
رخم ماند بدان اول، دلم ماند بدان ثانی
نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

و یا موقعی که‌گفت:

روی به محراب نهادن چه سود
دل به بخارا و بتان طراز
ایزد ما وسوسهٔ عاشقی
از تو پذیرد، نپذیرد نماز

و یا موقعی که‌گفت:

گل بهاری، بت تتاری
نبیدداری، چرا نیاری؟
نبید روشن، چو ابر بهمن
بنزد گلشن، چرا نیاری؟

او در مقطع سپیده‌دم زبان قرار می‌گرفت. هر شاعری‌که خود را دراین‌حـالت قرار دهد، آدمی است‌که به زبان به عنوان چیـزی جوان، تازه و نو می‌نگرد. نیما هم درافسانه و هم در شعرهای پس از سال ۱۳۱۷ تا زمان مرگش، خودرا درآن مقطع قـرار داد. شاملو نیز همانطور. تازگی شعر شاملو درکتابهای مربوط به‌آیدا، باهمان مقطع

سپیده‌دم سروکاردارد. شعرای ما باید یاد بگیرند که خودرا درآن مقطع قرار دهند. هرکسی باید سپیده‌دم‌خودرا پیدا کند. علت‌اینکه من زمانی صحبت کرده‌ام از اینکه با زبانهای گذشته نباید شعر گفت، این است. این نکته که نیما و هدایت ادبیات ایران را به‌حرکت جهانی واداشتند، فقط به یك معنی درست است. اینها ماهیت ادبیات جهان معاصررا درك کردند و با درنظرگرفتن شرایط امروز ایران، شعروزبان فارسی را متحول کردند. ولی ما هنوز وارد بازار جهانی ادبیات نشده‌ایم . شعرها ، نمایشنامه‌ها و قصه‌هایی که از ادبیات ما درخارج از ایران چاپ شده، بسیار ناچیز است و کوچك‌ترین تأثیری برروی ادبیات جهان نگذاشته است. استثنایی مثل « بوف کور » هم تقریباً بی‌تأثیر بوده است. در مورد دولت‌آبادی، گلشیری و ساعدی هم‌نباید اشتباه کنیم. «شازده احتجاب» گلشیری سالها پیش به‌انگلیسی درآمده بود و اخیراً به فرانسه هم در آمده است . ولی قطره‌ای بوده در دریا. حتی احساس نشد که چاپ شده‌است. اگر مراکز خاورمیانهٔ دانشگاهها وجود این‌قبیل ترجمه‌ها را احساس می کنند، گرفتاری متعلق به‌خود این مراکز است. این مراکز در فرهنگ غرب، بی‌تأثیرند. از ساعدی، مجموعهٔ کوچکی به نام « دندیل و سایر قصه‌ها » چاپ شد ، به‌زبان انگلیسی. ناشر هم ناشر بزرگی بود. ولی اثر بی‌تأثیر بود. از محمود دولت‌آبادی چیز چاپ شده‌ای به‌زبان انگلیسی ندیده‌ام. ولی اثری که او شهرت امروز خود را مدیون آن است، یعنی «کلیدر» ، در صورت ترجمه به یك زبان اروپایی، قدر دولت‌آبادی را پایین خواهد آورد. دراین نکته اصلاً و ابداً نباید تردید کرد. زبانهای مهم

جهان، سالهاست آن نوع صناعت رمان‌نویسی، بویژه آن نوع قلمفرسایی را پشت‌سرگذاشته‌اند. در مورد تأثیر این سه تن بررمان و قصه‌نویسی فارسی، من فقط در مورد یکی از آنها، یعنی ساعدی، رأی مثبت می‌دهم. «ترس ولرز» و « عزاداران بیل » ساعدی، سلف « اهل غرق » خانم « منیرو روانی‌پور» هستند ولی ساعدی فاقد قدرت مستمر برای نوشتن رمان بود. نه زبان گلشیری زبان رمان است، و نه زبان «کلیدر» دولت‌آبادی. گرچه زبان رمان « جای خالی سلوچ » زبان نسبتاً مقبولی است. زبان ساعدی، بسیار نرم و قابل انعطاف و تلگرافی و اتفاقاً روزنامه‌ای است، و به همین دلیل، زبان خوبی است. سبك زبان گلشیری، فاقد سیلان لازم برای زبان رمان است. من در شرایط امروز ایران قصه‌نویسی را نمی‌شناسم که تحت تأثیر دولت‌آبادی و گلشیری باشد. ده، قبل از دولت‌آبادی، مضمون آثار نویسندگان بوده است. درکار فقیری، درکار ساعدی، و درکار آل‌احمد. گلشیری فقط زبان می‌نویسد، نه قصهٔ کوتاه و نه رمان. من پیروان آنها را نمی‌شناسم. من زبان رمان «همسایه‌ها » ، حتی «زمین سوخته» ، را می‌پسندم. زبان « اسماعیل فصیح » را می‌پسندم. زبان «سووشون » را می‌پسندم. زبان بخشیهایی از « اهل غرق » خوب است. زبان‌بخشهایی از « طوبا و معنای شب» خانم پارسی‌پور هم. «خانهٔ ادریسی‌ها» اثرخانم «علیزاده» را هم خوانده‌ام، و معتقدم زبانش بسیارخوب است. من زبان «تصویر هنرمند درجوانی » اثر جویس را زبانی بی‌تکلف می‌دانم، و دربعضی جاها این زبان، کاملاً ساده و بی‌پیرایه و غیرادبی است. زبان رمان، چنین زبانی است. زبان «کونتین» در «خشم وهیاهوی » فالکنر، زبان

رمان شاعرانه است. زبان ویرجینیا وولف ، فاقد کوچکترین تکلف است. شیرینی این زبان ناشی از استعاره‌های به هم پیوستهٔ آن است. امیدوارم مستقیم و غیرمستقیم جوابتان را داده باشم.

ـ برای اولین بار در تاریخ ادبیات کشور ما نویسندگانی ظهور کرده‌اند که از درآمد نویسندگی زندگی می‌کنند. شما جزو آن دسته‌اید؟

ـ درطول ده سال گذشته، من از طریق فروش رمانهایم زندگی کرده‌ام . سایر کتابهایم هم کمک کرده‌اند. ده سال است من کار رسمی ندارم. درآمد رسمی ندارم. حق بازنشستگی، بیمه و بهداشت ندارم. خانواده‌ام هم همانطور. من تنگنای مادی سرم نمی‌شود. چون درعمرم حتی یك بار هم نشده که دست رد به غذایی که جلویم گذاشته شده بزنم. اگر زنم کار نمی‌کرد و درآمد نداشت، بچه‌هایم و خودش در تنگنا می‌ماندند. به‌دلیل اینکه بادرآمد کتاب زندگی کردن در ایران بسیار مشکل است. اگر بررسی کتاب حذف شود، اگر ناشرها کمی ـ فقط کمی ـ کیسه را شل کنند، اگر مجلات برای شعر و مقاله و مصاحبه پول بدهند، اگر من یك دستیار زرنگ داشته باشم که کتابخانه‌ام را اداره کند، نامه‌هایم راجواب دهد، اسناد زندگی وادبی‌ام راجمع آوری کند، من می‌توانم بدون دغدغهٔ مادی زندگی کنم. شبها با لگد محکم قرض‌هایم بیدارشده‌ام، وهیچ‌چیز برای یك نویسنده، بدتر ازمقروض بودن نیست. همه می‌دانند که من کوچکترین اعتیادی ندارم، ولی هزینه‌ها بالاست، و پدر درمی‌آورد، ولی درآمد من، بهتر از درآمد کارگرهای دولتی وحتی‌بعضی‌ازکارمندان دولتی‌است، و من‌ازاین‌بابت

شرمنده‌ام. آری کسی که کتاب مرا می‌خرد، پول قصاب و نانوای سر کوچهٔ ما را می‌دهد. و چون برای اغلب مردم ، خریدن کتاب یك هزینهٔ اضافی است که از نانشان می‌زنند و فراهمش می‌کنند، من بسیار شرمنده‌ام.

آری به‌این معنی، من از محل درآمد کتابهایم زندگی کرده‌ام. در طول ده سال گذشته.

ـ عوارض عدم تداوم فرهنگی در یك جامعه چیست؟

ـ زوال فرهنگی، واز هویت افتادن ملت و فرهنگ.

ـ چه عواملی وجوه مشخص آثار هنری در زمانهای مختلف هستند ؟

ـ وجه مشخص اصلی یك اثرهنری بزرگ، درفراروی تاریخی آن، از زمان تاریخی اثر ـ ضمن بیان جهان‌بینی آن عصر ـ به سوی اعصار تاریخی دیگر است. هنرمند بزرگ بیان واقعیت روزمرهٔ آن تاریخ را نمی‌کند. بلکه عصارهٔ آن را به‌صورت جهان‌بینی خاص‌خود، به‌صورت‌واقعیت درونی شدهٔ خود بیان می‌کند. ولی‌اثرهنری با دانش حرکت نمی‌کند. سروکار آن با بینش‌است، و دراین بینش، انسان به‌واقعیت خاصی می‌رسد که بسیاری ازنویسندگان بزرگ جهان‌آن را مرکب از عصاره‌های هنری نامیده‌اند. به‌همین دلیل جهان‌بینی هنری این نیست که آدم راجع به هنر ایدئولوژی داشته باشد. جهان‌بینی هنری آن‌چیزی است که آدم رادرون عصارهٔ هستی جهان قرارمی‌دهد. و هنرمند و اثر هنری را باآن عصارهٔ هستی هم‌زبان می‌کند. چگونه می‌توان از امور روزمره فرارکرد و آن اعماق هستی را لمس وبیان

کرد؟ وسیله‌ای که هنرمند دراختیار خـود دارد، خرد و عقل نیست، بلکه شهود است. هنرمند تنها با بینش اشراقی، یعنی آفتابـی همزمان با هستی‌جهان پیدا کردن، می‌تواند درون خودرا بیان کند. برای اوفقط یك واقعیت وجود دارد، وآن واقعیت درون است. پس هنر بزرگ، هنری است کـه در هر زمان درون واقعیت را بیان کرده باشد. بیرون آن را، تاریخ، دانش، علوم طبیعی وغیره بیان می کنند .

ـ نقش یا وظیفهٔ هنر و هنرمند در نبرد بین حقیقت وواقعیت چیست؟

ـ به نظر من چیزی که در پاسخ سؤال قبلی بدان اشاره کردیم، پرتو جدیدی روی این کلمات می‌اندازد. حقیقت از نظر هنرمند، جز در هنر، درهیچ جای دیگری وجود ندارد. واقعیت وقتی که‌کاملاً ناب می‌شود، وقتی که تمام زوائـد آن دور ریخته می‌شود، وقتی که خـرد نمادسازعقب‌نشینی‌می کند، و اسطوره، با تمام رازها و معماهایش در برابر می‌نشیند، و هرقدرکه ما به‌آن نزدیك می‌شویم، همانقدر از مـا دور می‌شود، طوری که رسیدن به‌آن، سراسر راه ما راتشکیل می‌دهد، ما در سراسر آن راه با حقیقت سر وکار داریم. به همین دلیل حقیقت یك راه است، راه رسیدن به آن چیزی کـه در هـر لحظهٔ دلباختگـی به‌حقیقت، درآن‌گام می‌زنیم.

ـ خیلی‌ها براین باورندکه اساس درك ما از نقد هنوز آن چنان‌که بایدکافی برای ارزیابی مسائل هنری نیست. آنها معتقدندکـه نقد ما هنوز فاقد ادبیات است. شکلی انتزاعی ومجرد دارد وازبرقراری رابطه باعلوم و دانشهایی که در ساختمان هنر، عامل زیربنا بشمار می‌روند ناتوان است؛

زیـرا نقد هنر خود جزئـی از مجموعهٔ آن قسمتی از فـرهنگ انسانـی است کـه وظیفه‌اش مقایسه و ارزیابی دایمی واقعیت ارزشهای اجتماعـی زندگی می‌باشد. شما غیر از این فکر می‌کنید ؟

ـ جملهٔ اول شما به‌این‌صورت درست می‌تواند باشد که‌آن «ما» کیست که درکش از نقد، برای ارزیابـی مسائل هنری‌کافـی نیست. نقد پیشرفتهٔ جهان، پیشرفته‌تر از نوع ادبیاتـی است کـه الان درایران نوشته می‌شود. این پیشرفته، آن کلمهٔ « پیشرو » قدیمی نیست. به‌دلیل اینکه درگذشته « پیشرو »، کلمه‌ای بود سه قدم بـه طـرف استالینیسم، یك قدم به‌طرف مارکسیسم. پیشرفته به نظرمن چیزی است که «تئوری رمان » لوکاچ، « به سوی جامعه‌شناسی رمان » « لوسین گلدمن»، آثار « رومان یاکوبسون » و « رولـن بارت » و « تودوروف » وکارهـای آدمهایی از این نوع را تشکیل می‌دهد. یعنی نقدی که عمق ساختاری اثر را می‌کاود. ما این نقد را می‌توانیم ترجمه کنیم. همانطورکـه در ذهن بسیاری از ما، چنین چیزی، ترجمه نشده وجود دارد . ولی لازم است از بررسی آثار خودمان، از بررسی انتقادی چیزی که از خارج وارد می‌شود واز طریق ترجمه بخشی از ذهنیت ما را تشکیل می‌دهد، به مقداری معیار خودی دسترسی پیدا کنیم . منتها مـا نباید دربست خودرا در اختیار تفکر دیگران بگذاریم. درآن زمان ، بـرای همیشه، مترجم، و حداکثر محقق، خواهیم ماند. و اما درمورد متفکر انتقادی، قضیه فرق می کند . ممکن است ما همهٔ اطلاعات لازم را داشته باشیم، ولی باز هم جرات تفکر نداشته باشیم. جـرأت تفکر ، موقعی حاصل

می‌شود که متفکر علاوه‌برداشتن تصوری از خود، تصوری از یك « دیگری » هم داشته باشد. پرتاب شدن فکر از اعماق ذهن به بیرون، در پیش یك متفکر، همیشه درفاصلهٔاین «من» و آن «دیگری» صورت می‌گیرد. «من»، با تمام‌اطلاعات، عمق زندگی، دستاوردهای سنتی و انقلابی وغیره، خود را کافی نمی‌داند. به‌همین دلیل، برای او «خود» بودن تنهاکافی نیست. و یا «خودشناسی» ، به‌آن معنایی که روانکاوها و روانشناسها می‌گویند،کافی‌نیست. او باید ازآن «خود» بیرون بپرد، ولی نه به سوی خلاءِ بیرون، بلکه به سوی آن «دیگری»، که درواقع پرتابی است خلاق، به‌دلیل اینکه زمان را پشت سر می‌گذارد، مکان را پشت سرمی‌گذرد، عقاید قالبی را پشت سرمی‌گذرد، و می‌رسد به مرحله‌ای که درآن هستی خلاق تنها راهنمای اوست. هرقدرکه او بلندتر پروازکند، دید او، افق جهان‌بینی او،گسترده‌تر خواهد شد. به همین دلیل این سخن شماکه « نقد هنر خود جزیی از مجموعهٔ آن قسمت از فرهنگ انسانی‌است‌که وظیفه‌اش مقایسه و ارزیابی واقعیت ارزشهای اجتماعی زندگی می‌باشد »، فقط درارتباط با آن « خود » فرهنگی صحیح می‌تواند باشد . درست است‌که ارزشهای اجتماعی دراثر ادبی و در نقدادبی مقایسه و ارزیابی می‌شوند، ولی مهم‌ترین وظیفهٔ نقدادبی، پس‌از بررسی دقیق ساختارهای خود ادبیات، و یا ساختار یك متن داده شده ، بیان حالت پرتابی و حالت فراروی آن است. چگونه اثر ادبی ضمن بیان یك عصر، وارزشهای هنری، ادبی و اجتماعی و تاریخی و روانشناسی جمعی آن عصر، ازآن عصر فراتر می‌رود وبه‌چیزی درآن سوی اخلاقیات، اجتماعیات ومکاتب ومشارب

ما، دسترسی پیدا می‌کند . به همین دلیل نقدادبی جدی، وقتی‌که از حوزهٔ نقد ساده، به جهان تفکرگام بنهد، چیزی است مشارکت‌کننده درکل‌آن تفکری‌که جهان آینده را می‌سازد. از این نظر، نقدادبی، حوزه‌ای‌است ازفلسفه، فلسفهٔ زبان، فلسفهٔ فلسفیدن، فلسفهٔ هستی، فلسفهٔ تاریخ، یعنی‌کلیهٔ آن چیزهایی‌که درآنها مراقبهٔ درون و پشت‌سرش پرتاب به‌سوی آن « دیگری » اتفاق می‌افتد.

ـ می‌گویند، با آثار آقای «دکترو»، نویسندهٔ آمریکایی، آشنایی دارید. حتی‌او برای‌کتاب «آدمخواران تاجدار» شما مقدمه‌ای نوشته است. ضمن‌بیان‌خاطره‌ای از او بگوییدکه آیا در آمریکا هم آقای « دکترو » را به‌عنوان یکی از نمایندگان برجستهٔ رمان نو می‌شناسند ؟

ـ آری من با آثارآقای «دکترو»، رمان‌نویس آمریکایی، آشنا هستم. مقدمهٔ‌کتاب «آدمخواران تاجدار» مرا آقای « دکترو » نوشته است. ایشان را بارها درانجمن قلم آمریکا دیده‌ام، و یك بار هم در محل ناشرکتاب « آدمخواران تاجدار »، یعنی دفتر انتشاراتی «رندوم هائوس»که‌کتاب مرا چاپ‌کرده است. آقای « جیسون اپستاین »، سرویراستار « رندوم هائوس » ما را باهم آشناکرد. درآن زمان به خاطر دارم‌که راجع به شیوه‌های سانسور درایران صحبت‌کردیم. ایشان وقتی‌مقدمهٔ‌کتاب مرامی‌نوشت، مقالات مرا در«نیویورك تایمز»، «نیویورك ریویو آو بوکز » و «ایندکس‌آن سنسورشیپ»، که درلندن درآن زمان‌چاپ می‌شد، وگویا هنوز هم‌چاپ می‌شود، خوانده‌بود، و بویژه‌علاقمندبود بداندکه شعرهای زندان‌چگونه‌گفته شده‌است. درآن زمان، آقای « دکترو »که نویسندهٔ تثبیت شده‌ای هم بود، می‌رفت‌که

مقام رمان‌نویس برجسته‌ای را درادبیات آمریکا اشغال کند. فعالیت جدی او در مسائل حقوق نویسندگان وشاعران وآزادی قلم درجهان، او را از یك‌سو درکنار «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران» قرارداده‌بودکه از همهٔ نویسندگان وهنرمندان جهان برای افشای رژیم خفقان شاه مدد می‌گرفت واز سوی دیگر اورا درشمار همکاران‌نزدیك «رابرت برنستین» ، مدیر «رندوم هائوس» و «جیسون اپستاین» سرویراستارآن قرار داده‌بود. این دو از فعالان برجستهٔ حقوق انسانی نویسندگان زندانی و تحت فشار قرارگرفتهٔ جهان بودند، و آقای «رابرت برنستین» فعالیت عظیمی را برای تسهیل وضع «آندره ساخاروف» در شوروی شروع کرده بود. همسر «جیسون اپستاین»، یکی‌از ویراستاران اصلی مجلهٔ «نیویورك ریویو آو بوکز» است. به‌همین دلیل‌بیخود نبودکه هم‌درمقدمهٔ «آدمخواران تاجدار»، وهم در مقالهٔ دیگری‌که بعدها آقای «دکترو» در«نیوامریکن ریویو» نوشت، بخشی ازکارهای مرا مشابه بخشی‌ازکارهای «سولژنیتسین»، نویسندهٔ روس دانست، و هردو را به عنوان یك نوع پدیدهٔ ادبی مورد مطالعه قرار داد.

واما این سؤال شماکه آیا آقای «دکترو» را درآمریکا درشمار «نمایندگان برجستهٔ رمان نو می‌شناسند» یاخیر، باید عرض‌کنم‌که غیر از این است. «رمان نو» دراصل موضوعی است مربوط به‌رمان سالهای بعد از جنگ فرانسه، و برخی از نمایندگان آن دردنیا شهرت دارند و چند اثر ازآثار آنان نیز به‌فارسی ترجمه شده‌است. کافی‌است شما «رگتایم» را باکارهای «الن روب‌گریه»، و «ناتالی ساروت» و

«کلودسیمون» مقایسه کنید، خواهید دیدکه این آثار باهم‌کاملاً فرق می‌کند. اصلاً چیز به‌نام«رمان نو»، به‌آن‌صورت‌که درفرانسه به‌عنوان یك نهضت جان‌گرفت و بعد تقریباً از بین رفت، بوجود نیامد. در «دکترو» یك نوع نویسندگی حرفه‌ای، به‌معنای جدیدآن، وجود دارد.

ـ به‌گفته‌ای، یکی ازموجزترین و درعین حال‌گویاترین پیش‌گفتارها را دربارهٔ «رمان‌نو» رمان رگتایم دارد. حالا آقای نجف دریابندری برای نوشتن‌پیش‌گفتار تاچه‌حد و بطورمستقیم‌ازمنابع ومآخذخارجی سودبرده‌اند به‌کار ما ربطی ندارد. مهم این‌است‌که ایشان به موضوعی‌که مطرح‌کرده‌اند (تا همین حد مطرح شده) وقوف‌کامل دارند و به مقتضیات موضوع خود پاسخ می‌دهند. ایشان به تمام و برپا (یا قائم بالذات) بودن یك اثر اشاره می‌کند. منظور از ضرورت «تمام» و«برپا» بودن اثر هنری به‌هیچ‌روی این نیست‌که اثر هنری بی‌نیاز از رابطه با امور واقعی و بی‌نیاز از محتوای اجتماعی است؛ منظور این است‌که اثر هنری باید واقعیت را بکاود و از مواد و مصالح آن واقعیت تازه‌ای بسازد. چنین ساخته‌ای ـ که فرآوردهٔ آگاهی انسان، یا «ستیز» عین و ذهن است ـ به عنوان یك واقعیت تازه، به عنوان مرتبهٔ بالاتری از عینیت، «تمام» و «برپا» خواهد بود. به عبارت دیگر،واقعیت تازه شیوهٔ داستان‌نویسی تازه را ایجاب می‌کند، وشیوهٔ تازه به نوبهٔ خود واقعیت تازه‌ای پدید می‌آورد. اما ساختن این واقعیت تازه مستلزم آزمایش است؛ زیرا حقیقت هنری نیز مانند حقیقت علمی فقط از راه آزمایش قابل اثبات است.

بعد، اشاره به‌آزمایشگرترین رمان‌نویس قرن، جیمزجویس، می‌کند، و این‌که هررمان‌نویسی‌که دربرابرجریان‌های ادبی قرن بیستم حساس بوده باشد ازتأثیرجویس برکنارنمانده‌است. زیرا سرچشمهٔ جریان‌های‌انحطاطی ادبیات مدرن («جریان ذهن» ظاهراً تنها شیوه‌ای‌است‌که مدرنیسم منحط از

جویس آموخته است ــ فقط یکی از «تتبعات» جویس است. اما همین شیوه نیز نزد خود جویس به‌هیچ‌وجه «ذهنی» نیست، بلکه یك «ابزار» یا «شگرد» کاملاً رئالیستی است برای کاوش محتوای ذهن آدم‌های داستان، برای کاوش واقعیت . . .) هردو از جویس بوده است .

سؤال این است : آیا شما جدا از ویژگی‌هایی که در آن پیش گفتار برای رمان نو آمده‌است مباحث دیگری هم به‌آن اضافه می‌کنید که صرفاً دربارهٔ « رمان نو » باشد؟

ــ می‌دانید دوست عزیز، مرا درمقابل عمل انجام شده قرار ندهید. وقتی که می‌گویید: «به‌گفته‌ای، یکی‌از موجزترین ودرعین‌حال گویاترین پیش‌گفتارها دربارهٔ «رمان نو» نوشتهٔ آقای دریابندری است، و بعد در پایان سؤالتان می‌خواهید من « مباحث دیگری » به تعریف وتبیین آقای دریابندری اضافه کنم، از من می‌خواهید اول برحرفهای آقای دریابندری صحه بگذارم، و بعد نظرم را بگویم. از همان آغاز باید یك مسئله را بگویم : «رگتایم» نمونهٔ «رمان نو» در آمریکا نیست. آقای دریابندری هم‌به‌این نکته اشاره کرده‌است. ولی آقای دریابندری رمان جدید جهان و ایران را نمی‌شناسد، وگرنه چگونه امکان داشت «بوف کور» را ردکند و « شوهر آهوخانم »را بپذیرد! از همین نقطهٔ آغاز می‌توان اول به ذهن خود آقای دریابندری پرداخت. ردکردن نیما، آل‌احمد، گلستان، بهرام صادقی ، صادق چوبك، و ...، از سوی آقای‌دریابندری، نشانهٔ‌آن است که ایشان اشرافی به تجدد ادبی ندارد. « رگتایم » تنها اثر جدیدی است که ایشان ترجمه کرده‌است. این اثر با آثار مارك توین وهمینگوی که ایشان ترجمه کرده، فرق بسیاراساسی دارد. به یك معنا، همینگوی هم، جز در قصه‌های کوتاه و « آفتاب هم

می‌دمد »، قصه‌نویس جدید جهانی نیست. هم « پیرمرد و دریا »، هم « ناقوس چه‌کسی را می‌زنند » ، هم « وداع با اسلحه » ، رمانهای تقریباً قراردادی هستند، جز در سبك مخصوص همینگوی . در برخی از آثار همینگوی، مثل «تپه‌های سبز آفریقا» تجدد دیده می‌شود، ولی گزارشگری دقیق یك واقعه، در همین کتاب، و در اثر مستندی چون « مرگ در بعدازظهر » نشانهٔ آن است که همینگوی، به معنای واقعی یك نویسندهٔ مدرن نیست. ولی«رگتایم» اثری است که انواع تجددها، پس‌از مراحل پیدایش و رشد وتکوین خود، درآن مستحیل شده‌اند. به همین دلیل، « رگتایم » اثری‌است که از جیمزجویس به‌صورت غیرمستقیم، ویا بصورت تاریخ ادبی، متأثراست. یعنی به همان‌صورت که شاعران بعد از نیما، از نیما متأثر شده‌اند، ولی نمی‌توان‌گفت که شاملو و اخوان و فروغ و دهها شاعر ایرانی و غیرایرانی در آنها بی‌تأثیر نبوده‌اند، و نیما از خلال اینهاگذشته تا مثلاً رسیده به یك شاعر سی سالهٔ امروزی، « دکترو » هم به‌این صورت از جویس، پروست، فالکنر و دیگران تأثیرپذیرفته است . و اما حرفهای آقای دریابندری درمورد محاسن«رگتایم»، حرفهایی است که درحق هررمان خوبی صادق است . و ما راجع به‌این موضوع در همین مصاحبه حرف زده‌ایم. کسی منکر این نکته نیست که اثرهنری منبعث ازتاریخ واجتماعی است که اثرهنری به‌آن دورهٔ تاریخی واجتماعی تعلق دارد. ولی‌آثاری هستندکه به‌صورت محتوایی یك دوران را بیان می‌کنند، آثاری هستندکه به‌صورت فنی و تکنیکی یك دوران را بیان می‌کنند، وآثاری هستندکه‌از ادغام محتوا و تکنیك، یك جهان‌بینی می‌آفرینند

و به‌این صورت آن عصر را بیان می‌کنند. رمان رگتایم درسال ۱۹۷۵ چاپ شده، ولـی مستقیماً مربوط بـه سال ۱۹۷۵ و حول و حوش آن سال نیست . از نظر تاریخی و اجتماعی سه نسل به عقب برمـی‌گردد واوایل قرن بیستم رانشان می‌دهد. ولی این رمان، رمانی‌است تاریخی بصورتی خاص. می‌دانید که لوکاچ کتابی دارد به‌نام « رمان تاریخی»، و درآنجا اساس رابر«توازی» می‌گذارد. رمان تاریخی، رمانی نیست که حوادث تاریخی رابیان کند، بلکه رمانی‌است که اولاً برای حوادث تاریخی، حوادث متوازی ایجادکند، یعنی مجموعه‌ای‌ازخصائص یك عصررادریك موقعیت «تیپیك» مربوط به‌آن عصر بیان کند، وثانیاً ـ این دومی برخاسته از آن شرط اولـی است ـ رمان تاریخی لازم نیست مربوط به‌عصری‌باشد که‌نویسنده درآن زندگی می‌کند. «والتراسکات» در عصر « دلاوران میزگـرد » و یا « آیوانهو» زندگی نکـرده است، « دیکنز» در عصر انقلاب کبیر فـرانسه زندگی نکرده‌است، ولی این دونویسنده،فراز و نشیب‌های اعصار خود و امیال وآرزوهای آدمهای معاصر خودرا در فاصلهٔ چندین قرن و یا یك قرن ازخود قرار می‌دهند و آنها را بصورت تیپیك بیان می‌کنند. پس‌ازبیان این حالات تیپیك، جهان‌بینی منتسب به‌آن اعصار، نسبت به‌آن اعصار فراروی مـی‌کند به سوی عصر خـود نویسنده و یا عصر بعد از او. اصولاً راز بقای هنری یك اثر ادبی در همین نکته نهفته‌است. این نکته‌که یك اثر باید « تمام » و « قائم بالذات » باشد ، حرف تازه‌ای نیست. ما اثر ادبـی را، بدون رجعت دادن به محتوای قبلی آن باید درك‌کنیم. یعنی اثـر ادبی، آنقدر باید خـودمختار باشدکـه هستی مستقل پیداکند. آری

«رگتایم» چنین اثری است. و اما این حرف شماکه : ساختن واقعیت تازه مستلزم‌آزمایش‌است؛ زیرا«حقیقت هنری نیز مانند حقیقت علمی فقط از راه آزمایش قابل‌اثبات است » ، با درنظرگرفتن حرفهایی‌که تاکنون راجع به هنر زده‌ایم درست نیست. درست است کـه حقیقت علمی از راه آزمـایش قابل اثبات است، ولـی حقیقت هنری از راه آزمایش قابل اثبات نیست. یك اثـرادبـی شبه واقعی[verisimilar] است، یعنی شبیه واقعیت‌است. منتها نه با معیار آزمایش علمی، بلکه با معیار هنری. اساس هنر برشهود و اشراق و یا حس بیواسطهٔ امـور است.گزارش واقعیت ایجاد یك«شبه واقع» نیست.گرچه ممکن‌است تکنیك نویسنده در ارائهٔ آن شبه واقع، آنقدر قوی باشدکه خواننده گمان‌کند یك‌چیز واقعی را تماشا می‌کند، مثل‌حشره شدن «گرگوری زامسا » درمسخ‌کافکا؛ ولی همه می‌دانیم که‌چنین‌چیزی ازطریق‌آزمایش علمـی قابل اثبات نیست، بلکه فقط با معیار هنری قابل اثبات است. اساس‌آن معیار شهود واشراق‌است و نه علم. چنین‌چیزی در «رگتایم» نیز دیده می‌شود.

واما این نکتهٔ شما وآقای دریابندری که « جریان ذهن » ظاهراً تنها شیوه‌ای است‌که مدرنیسم منحط از جویس آموخته است، نیـز درست نیست. اولاً مدرنیسم منحط یعنی چـه؟ از این اصطلاح بوی حرفهای استالین وژدانف به مشام من می‌رسد. ولـی من این قضیه را کمی از نظر تاریخی مـی‌شکافم. در قرن نوزدهم، بورژوازی فرانسه، اخـلاق ریاکارانه‌ای را برجامعه حاکم‌کردکـه براثـر آن عده‌ای از نویسندگان وشاعران بزرگ، « منحط » [Decadent]خوانده شدند.

«بودلر»،«فلوبر»، «رمبو»،«ورلن»، «مالارمه»، وحتی‌بعدها«آنده ژید»، در شمار این شاعـران و نویسندگـان بودند. وقتی کـه جـامعهٔ فاسد بورژوازی فرانسه این‌قبیل شاعران، وجامعهٔ ریاکار ویکتوریا، شاعری مثل «آلجرنون چارلزسوین‌برن» را ضداخلاق و منحط خواندند،این شاعران‌برای دهن کجی‌به‌اخلاق ریاکارانهٔ بورژوازی‌خودپیشقدم‌شدند وگفتند، حالاکه شما خانمها وآقایان بورژوازی دارای سجایای‌اخلاقی «خوب» هستید، ما افتخار می کنیم که منحط باشیم، به‌همین دلیل یکی از نامهای واقعی سمبولیست‌های فرانسه منحطهای فرانسه‌است، به‌این معنی که انحطاط به‌معنای پذیرفتن زوال نیست، بلکه به‌معنای رد ریای بورژوازی است، به‌دلیل‌اینکه‌بورژواها چون به‌خلوت می‌رفتند،آن‌کار دیگررا می کردند، به‌همین دلیل با نوعی قـرینه‌سازی می‌تـوان گفت که یکـی از معانی « منحط » همان « رنـد » حـافظ است . و امـا خـود « مدرنیسم منحط » از نطقهای سخیفانـهٔ مـاکسیم‌گـورکی و ژدانف در نخستین کنگرهٔ اتحادیه نویسندگان شوروی ، به‌جهان ادب عرضه شد.گورکـی معتقد بودکـه پروست فاحشهٔ بورژوازی است. به نظر من گورکـی نشان می‌داد که اصلاً حتی یك صفحه از آثـار پروست را نخوانـده‌است، به‌دلیل اینکه اگـر او آثـار پـروست را می‌خواند، می‌فهمیدکـه هیچ نویسنده‌ای در جهـان به‌اندازهٔ پروست « اسنوبیسم» [نام بازی، وقرتی‌گرایی] اشرافیت را رسوانکرده است. «جریان سیال ذهن» و نه «جریان ذهن»،تکنیکی است برای بیان درون واقعی شخصیت، براساس تداعیهای ناخودآگاهانهٔ ذهن . پروست که بنیانگذار این تکنیك است، برجویس، ویـرجینیا وولف، « دوروتی

ریچاردسون» و دهها نویسندهٔ بعدازخود اثرگذاشت. چندین موضوع شیوه‌شناختی ، روانشناختی ، جامعه‌شناختی و فلسفی و هنری و ادبی برپیدایش آن اثرگذاشتند. «فروید»، «یونگ»، « برگسون »، « ویلیام جیمز»، سمبولیسم فرانسه، شعر منثور قرن نوزدهم، سینمای صامت، نظریـهٔ « اینشتین » ، مـوسیقی جـدید ، نسبیت زبـانشناختی ، بهم‌ـریختگی ابعاد زمانشناختی و زبانشناختی درمحافل فرمالیسم ، پیدایش و معرفـی هنرآفـریقا، نقاشی اکسپرسیونیستی، کـوبیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، سرسامها وهذیانهای‌ناشی ازجنگ، وپیدایش بیماریهای جدید روانی، وتبدیل شدن اروپا به‌آزمایشگاه‌بزرگ‌بیماریهای‌روانی درکلینیکهای پاریس، وین، مونیخ و ژنو، نـزدیك شدن ساختارهای اساطیری ملل دورافتاده از هم به یکدیگر، و چند عامل مهم دیگر، در پیدایش تکنیك « جریان سیال ذهن » و «گفت وگوی درونی » اهمیت داشته‌اند. قسمت اعظم این مسائل درفصل «رمان روانی» «قصه‌نویسی»، وکتاب «قصهٔ روانشناختی» «لئون‌ایدل» که همکار سابق من در دانشگاه تهران ـ خانم دکتر ناهید سرمد ـ به زبان فارسی ترجمه‌اش کـرده و و اخیراً منتشرش کرده‌است، بررسی ومعرفی شده‌است. دریك کلام: جـریان سیال ذهن، مدرنیسم منحط نیست. مقالاتی کـه مارکسیستهای مستقلی مثل « آدورنو» و « هورکهایمر »، راجع به‌ادبیات و موسیقی و هنرجدید نوشته‌اند، روشن کرده‌است که نویسندگانی که به «مترقی» بودن‌شهرت دارند، مثل «برتولت برشت» و « ژان پل‌سارتر»، کمتر از نویسندگانی مثل « سموئل بکت»، مترقی هستند، به دلیل اینکه نشان دادن زوال غرب و ارزشهای اخلاقی آن از درون، به مراتب مهم‌تـر

از نشان دادن آن زوال از بیرون است. باز هم حرف برگسون را به یاد بیاوریم: شهود یعنی دیدن شیء از درون آن شیء و این درهنر، مسئلهٔ اساسی است.

در همان مقدمه آقای دریابندری یك اشتباه دیگر نیز می‌کند. راجع به «دکترو» می‌نویسد: «نویسنده درتوصیف عناصر اجتماعی و سیاسی این داستان به‌قدری صریح سخن می‌گوید که‌گاه داستانش رنگ نوعی رئالیسم سوسیالیستی به‌خود می‌گیرد.»

صریح بودن در توصیف عناصر اجتماعی و سیاسی به معنای داشتن رنگ نوعی رئالیسم سوسیالیستی نیست، ما می‌دانیم که «سینیاوسکی» «وسولژنیتسین»، هر دو در توصیف عناصر اجتماعی وسیاسی،فوق‌العاده صریح سخن گفته‌اند، ولی هردوی این نویسندگان توسط «رئالیست سوسیالیست»ها در جامعهٔ شوروی سالها پیش طرد شده‌اند. توصیف دقیق وصریح عناصر اجتماعی وسیاسی را به‌رئالیسم سوسیالیستی نسبت دادن، توهین به نویسندگان بزرگ جهان است، به‌دلیل اینکه«فلوبر»،«استاندال»،«تولستوی»، «داستایوسکی»،«جویس» و «پروست»، وبسیاری از نویسندگان دیگر،توصیفهای دقیق وصریح از عناصر اجتماعی اعصار وکشورهای خود به‌دست داده‌اند، ولی بسیاری از آنان کوچك‌ترین اطلاعی از مقوله‌ای من‌درآوردی به‌نام رئالیسم سوسیالیستی نداشته‌اند. اگر بخواهیم درحق آقای دریابندری ارفاقی قائل شویم، می‌توانیم بگوییم که او رئالیسم انتقادی را با رئالیسم سوسیالیستی عوضی گرفته است. رئالیسم سوسیالیستی مربوط می‌شود به مکتب رسمی ادبیات استالینیستی. و اساس آن بر دواصل

استوار است:

۱ـ واقعیت اجتماع را آنطور که هست توصیف نکنید؛

۲ـ واقعیت اجتماع را آنطور که حزب کمونیست دیکته می‌کند توصیف کنید. انحطاط اخلاقی «گورکی»، «فادایف» و دیگران در شوروی عملاً ازاین تبعیت کورکورانه از حزب در جهت مخدوش کردن واقعیت کشور شوراها، سرچشمه می‌گیرد. برای آنکه بدانیم در ذهن آقای دریابندری چه می‌گذرد، باید از او بخواهیم که بحث کلیات را کنار بگذارد و جزئیات را بیان کند، یعنی برای هر حرف کلی، چند مثال جزیی بدهد. مصاحبهٔ آقای دریابندری‌با «آدینه» نشان داده‌است که ما باشخصیتی که تجدد ادبی را از درون درك بکند،کاری نداریم. این عدم پذیرش آگاهانه است، و در پشت‌سر آن، برداشت او از نقش سیاسی ادبیات در ساختن حزب دلخواه او نهفته است. و ادبیات هرگز نباید تسلیم منویات احزاب شود.

ـ وقتی از یك نویسندهٔ آمریکای لاتین پرسیدند: «بیش‌از هرچیز از چه متنفرید که نمی‌خواهید بار دیگر چشمتان به آن بیفتد»، گفت: «ازشکنجه وکشتار که مظاهر اعلای شرارت‌اند. ازجماعت اوباش،چه به‌صورت فردیتی محض یا به‌صورتی نمادین. از لافزنان زمخت. ازاوباش افلاطونی، خاصه اوباش سیاسی، از بی‌عدالتی و از آن بدتر، از بی‌عدالتی که به نام عدالت روا می‌شود. از بردگی، زندان، ترس، از فقر، و البته از مرگ ...» بعد او ازکابوس‌های عینی خودگفته است. از چیزهایی مثل سیاست ـ بیماری، خواه جسمی یاروحی ـخزندگان ـ زنگ تلفن دردیرگاه شب یاسحرگاه ـ از باله و واقعیت‌های اجتماعی.

شما از چه چیز متنفرید که نمی‌خواهید بار دیگر چشمتان به‌آن بیفتد ؟

ـ من فکر می‌کنم ازخیلی ازچیزهایی که آن نویسندهٔ آمریکای لاتین نفرت دارد، من هم نفرت دارم. ولی نمی‌دانم در میان‌کابوسهای عینی خود چرا از « باله و واقعیت‌های اجتماعی» هم حرف زده‌است. ارتباط باله را بااین مسائل نفهمیدم . امیدوارم غرضش « زباله » بوده باشد، ودر دستخط شما حرف«ز» از متن افتاده باشد. علاوه‌برگفته‌های بسیار دقیق این نویسنده، من می‌خواهم ازکابوسی صحبت کنم که اخیراً دیدم: یك عده، باقیافه‌های مسخ شده وهیاکل کوتوله ونابهنجار داشتند می‌رقصیدند، ولی به‌صورت پراکنده و ناموزون. پاهاشان را طوری برمی‌داشتند و روی زمین می‌گذاشتند که انگار در یك کرهٔ بدون هوا می‌رقصند و یا راه می‌روند. یك‌نفر، بالباس بسیار تر وتمیز، دو سه قدم جلوتر از من، داشت مثل‌خود من، رقص‌این آدمهای بسیار کریه را تماشا می‌کرد. من که از دیدن این‌جمع زشت به‌وحشت‌افتاده بودم، وقتی‌این آدم‌را دیدم که مثل‌من، پشتش به‌من، این‌جمع را تماشا می‌کند، کمی خوشحال شدم که بالاخره یك نفر دراین محل پیدا شده و دارد این جمع را تماشا می‌کند. دستم را بلندکردم وگذاشتم روی شانهٔاو، وخواستم به‌او بفهمانم که‌براستی من و او درچه دنیای زشتی زندگی می‌کنیم. او لحظه‌ای برگشت و نگاهم کرد، من دیدم او هم به‌زشتی همهٔ آدمهای کوتوله و کریه میدانی‌است که‌درآن این‌موجودات می‌رقصند. وحشت کردم. ولی ناگهان دیدم همین آدم، به دیدن من، چنان دچار وحشت شد که چهره‌اش زمخت‌تر، کریه‌تر وحتی، بطرزی

غریب، ترحم‌انگیزشد. فکرمی‌کنم‌چهرهٔ من، به‌مراتب وحشت‌انگیزتر از چهره‌های همهٔ‌آدمهای آن میدان و آن تماشاچی بود. ممکن است سؤال‌کنید تعبیر خود شما از این‌کابوس‌چیست؟ نمی‌دانم. شاید دهها تعبیر و تفسیر به ذهن من رسیده باشد، ولی یك‌چیز روشن است، اگر درجامعه، من به‌عنوان یك‌نویسنده، مظلوم واقع شده باشم وباصطلاح احساس‌کنم که تافتهٔ جدا بافته‌ای هستم و اگر دیگران ظلم می‌کنند، من یکی، لااقل، به‌کسی ظلمی نمی‌کنم، خواب وکابوسم، مرا شدیداً غافلگیر کرده، و به من نشان داده‌است که من‌کمتر از دیگران ظالم وکریه، نمی‌توانم باشم. برمی‌گردم سرحرف آن نویسندهٔ محترم آمریکای لاتین، و می‌گویم وقتی شما درکشورتان اجازه می‌دهید که کریه‌ترین چهره‌ها، لعاب و پوششی از زیبایی و عدالت برچهره‌شان بمالند و بزنند و به نام عدالت حکومت بکنند، شما نیز به‌عنوان نویسنده پنجه‌تان تامرفق توی خون مردم فرو رفته است، و شما هم به‌همان اندازه‌کریه هستیدکه دیکتاتورهایی‌که اجازه داده‌اید برشما و برهمه حکومت‌کنند. به‌همین دلیل من، به تبع ساختار آن‌کابوس، از خودم، بیش‌از هرچیز و هرکس دیگری ، متنفرم.

ـ یکی‌از نویسندگان مشهورجهان‌گفته است، من به متافیزیك بیشتر به چشم شعبه‌ای از ادبیات خیالپرورانه می‌نگرم. مثلاً به‌یقین نمی‌دانم‌که اصلاً مسیحی‌هستم یانه. امابسیاری ازکتاب‌های الهیات ومذهبی را به‌خاطر مسائل‌کلامی ومذهبی‌که داشته‌اند، یعنی اختیار، عقوبت، و رستگاری ابدی، خوانده‌ام. و همهٔ این مسائل، چون خوراکی برای تخیل من، مرا به‌خود کشیده‌اند . خانم دانشور هم در گفتگوی خود با آقای هوشنگ‌گلشیری از متافیزیك و نسبتی‌که آدم دربرابر عالم و مبداء عالم پیدا می‌کند، حرف

زده است . می‌گوید : « . . . حد اعلایش اعتقاد به‌خدای یگانه است که دارای فیزیك و متافیزیك هر دو هست. من به‌خدای ناشناخته ایمان دارم و تجلیاتش را درعالم و آدم حس می‌کنم‌ونشان می‌دهم. تجلیاتش‌برایم ، عشق، دوستی، امید و آزادی است. آن حالت متعالی است‌که از هنرها و علوم احساس می‌شود . تظاهرات آن خدای ازلی و ابدی بـرای من نور است، عطر گـل، شکوفایی، رشد، حقانیت، معصومیت ... » نظر شما دراین مورد چیست ؟

ـ اینها مسائل بسیار پیچیده و غامضی است و راجـع به‌آنها می‌توان‌کتابهای مفصلی نوشت، همانطورکه خیلیها نوشته‌اند. من‌خود راجـع به‌این مسائل درپاره‌ای ازکتابهایـم مطالبی نـوشته‌ام، و بعد یادداشتهای مفصلی هم پس‌ازنوشتن‌آن مطالب برداشته‌ام، و قصد دارم درآینده راجع به‌این موضوعات‌کتابی بنویسم. منتهاحقیقت این است که هنوز در شکل نگارش این مطالب مانده‌ام. بخشی از این مطالب فلسفی هستند، و در مورد متافیزیك، حرفهایم بی‌شباهت به پاره‌ای از حرفهایی‌که از «کارل یاسپرس» و «مارتین هایدگر» خوانده‌ام نیست. این دو هستی را اساس متافیزیك می‌دانند، بویژه هایدگر، کـه معتقد است اگر متافیزیك، تنهٔ درخت وسایرعلوم، شاخه‌های‌آن بوده‌باشند، پس ریشهٔ متافیـزیك درکجاست؟ هایدگـر معتقداست ریشهٔ متافیزیك در هستی و یـا در وجود است. اتفاقاً هایدگر بین آن هستی و جهان شعر رابطه‌ای‌می‌بیند واعتقاد داردکه شاعرواقعی کسی‌است‌که رابطه‌ای شهودی یا پرتابی دارد . اتفاقاً این قضیه‌که در شمس قیس رازی هـم آمده، که نخستین شاعر آدم بود، معنای جـالبی به‌آن ارتباط هستی و شعر می‌دهدکه بهتر است بگوییم هم ادراك وجود به‌معنای واقعی وهم

ادراك شعری، هر دوخاستگاهی‌پرتابی‌دارند، واین، همان «درازل پرتو حسنت زتجلـی دم زد » است. تجلی، همان‌کشف‌المحجوب ، همان « آله‌یی‌ثیا »ی یونانی ، یعنی حقیقت به معنای پرده برداشتن از روی آن راز مکتوم است. این همان چیزی است‌که در زبان غربیان به آن «آپوکالیپس» و یاپرده‌برداشتن از راز می‌گویند. این‌همان‌جلوه‌است. ما در شعر بـا این مسئله سروکار داریم ، و همچنین در نوع خاصی از نثر جدید. جویس در رمان خود اعتقاد به «اپـی‌فنی» دارد. یعنی درك شهودی و ناگهانی و پرتابی، و در بخشهایـی از « تصویر هنرمند در جوانی» و « اولیس »، با این ادراك پرتابی، دست به‌تجدید مطلع در ساختار رمان می‌زند. درمورد زمان هم، که درگذشته راجع به‌آن‌حرف زدیم، و یا در مورد مـرگ، کـه در «کیمیا و خاك»، من راجع به‌آن به‌تفصیل‌حرف زده‌ام، اعتقاددارم‌که ادبیات،ادیان واساطیر، موضوعات مشترك دارند، وگاهی فرق‌گذاشتن بین مضامین این سه، تقریباً مشکل است. تفاسیری که‌ازمتون‌تمثیلی، مثل‌مثنوی مولوی، «کمدی الهی»ی « دانته » وشعرهای « جان دان»، شاعربزرگ الهی انگلستان، شده، و یا تفاسیری‌که هم‌اکنون برآثار«ویلیام بلیك» ، شاعر عارف اوایل قرن نوزدهم انگلستان، نوشته می‌شود،گاهی بی‌شباهت به تفاسیری که‌برای اساطیر ابتدایی ومتون دینی نوشته می‌شود نیست. حتی من تفسیرهایی راجع به « شارل بودلر »، شاعر فرانسوی، خوانده‌ام‌که او را یك شاعرمذهبی بشمارآورده‌اند. درعین‌حال متونی دیده‌ام‌که درآن آدمی مثل «کارل‌گوستاو یونگ » را که سروکارش در تمام‌عمر با اسطوره و روح انسان بوده، مادی و ماتریالیست خوانده‌اند. بـزرگان جهان،

چنان غرق درمسائل جهان ودرون خود می‌شوند که درك آنها به‌سادگی امکان‌پذیر نیست و هرگز به یقین نمی‌توان راجع به‌کفر وایمان آنان داوری کرد. آدمی مثل «آرتور کویستلر»، که کتابی به عظمت «عمل خلاقیت» نوشته است، درکتاب دیگری به نام «ریشه‌های حوادث همزمان»، بامصاحبه با فیزیکدانهای بزرگی که برخی از آنها جایزهٔ نوبل برده‌اند، می کوشد با اتکابه «فیزیك کوانتوم» ثابت کند چیزی به نام «ای. اس. پی» یا «ادراك فراحسی» وجود دارد، و من، خود، چهار سال پیش‌ازاین، کتابی هزار ودویست صفحه‌ای به‌زبان انگلیسی خواندم که درآن‌مسائلی‌ازنوع «پولترگیست»، «تله کی‌نه‌سیس»، ارواح، حس ششم و اجنه، به زبان علمی، بررسی شده بود. در زمانی که آدم این مسائل را می‌خواند، احساس می کند، همه‌چیز قانع کننده است. وقتی که به بلبشوی عالم واقعی نگاه می کند، می گوید: پناه برخدا، این چه دنیایی است!

برخی کسان محمود دولت آبادی را بزرگترین رمان‌نویس‌زبان‌فارسی می‌دانند. و «کلیدر» را بزرگترین‌رمان‌فارسی، و ویژگی‌های‌این‌اثر ده‌جلدی «حماسه‌وار» را رئالیست‌بودن وتکیه برروی زبان شاعرانهٔ آن در وصف‌ها می‌دانند. احسان‌یارشاطر گفته‌است: «گفتگوها نیز، بخصوص‌مکالمات کوتاه، همه کم‌وبیش‌طبیعی‌است، ولی‌دروصف، زبان‌نویسنده، عموماً زبان‌شعراست، یعنی زبانی که‌براستعاره ومجاز تکیه‌دارد واز تصاویرحسی‌مدد می گیرد. قدرت‌خاص دولت‌آبادی در همین وصف‌هاست، یعنی در احساس تند و ژرف شکل‌ها و صداها و بوها و تحولات رنگ‌ها و بخصوص درك شهود مانند حالات متحول درونی، و سپس ریختن این احساس‌ها وادراك‌های ژرف در قالب

لفظی پرمایه و مواج و زاینده و رنگین. یك‌چیز را مکرر و چندین‌گونه واز چندین نظر وصف می‌کند. درآغاز انسان‌گمان می‌بردکه به تطویل پرداخته‌است و وصفی راکه در دوجمله می‌توان به پایان آورد به‌نیم‌صفحه و یا بیشترکشانده‌است. اما بتدریج درمی‌یابدکه این شیوه و هنر خاص نویسنده است، و دراین وصف‌های مکرر و متوازی و جوشان است که نویسنده، خواننده را هنوز از نشأة تشبیه یا استعارهٔ بدیعی بدر نیامده، در دامن وصفی دیگر می‌اندازد و او را درگرمای احساسی عمیق و پرهیجان و لذت یك رشته ادراکات متوالی نگاه می‌دارد. دولت‌آبادی حساسیت شاعرانه و قدرت تخیل کم‌مانندی را در نثر خود مهارکرده و در خدمت حکایت گماشته است. حکایتی‌که افراد و وقایع آن خاکی و حقیقی‌نما هستند ولی وصف آنها ما را به عالمی شاعرانه و خیال‌انگیز می‌برد. کلیدر در حقیقت حماسه‌ای با تصاویر پربار شعری در جامهٔ نثر است. نهر عظیم خروشانی از احساس‌های تند و برتافته است که درمسیر منظم و محدودهٔ دیواره‌های انسان ساخته، گاه پرشور وگاه آرامتر جریان دارد...»

این نقطه نظرهای ایشان بود در بارهٔ زبان شاعرانهٔ کلیدر. شما به عنوان شاعر و منتقد ادبی در این مقوله (زبان شاعرانهٔ کلیدر) چه نظری دارید؟

ـ من راجع به رمان‌نویسی محمود دولت‌آبادی در جای دیگر حرف زده‌ام که دیرتر ازمطالبی که الان خدمتتان عرض می کنم، منتشر خواهد شد. من «محمود دولت‌آبادی را بزرگترین رمان نویس زبان فارسی» نمی‌دانم. اصولاً شرایط ما شرایطی نیست که در چارچوب بزرگترین وکوچکترین واین قبیل مقولات حرف بزنیم. یعنی ازآغاز بگوییم که با این رده‌بندی یارشاطر مخالفم. عصر حماسه را هم به‌طور

کلی‌تمام شده می‌دانم واعتقاد دارم که راجع به‌این مقولات باید با دید علمی حرف زد و نه بادید غیرحرفه‌ای . بزرگ‌ترین خصیصهٔ یك حماسه، قهرمان‌پروری آن است، برخلاف شیوهٔ رئالیستی، ونه شیوهٔ رئالیسم سوسیالیستی، و یا رمانتیسم سوسیالیستی. یعنی درشیوهٔ رئالیسم، مثل شیوهٔ بالزاك، استاندال، تولستوی، جورج الیوت و دیگران، ما با شخصیت سروکار داریم و نه با قهرمان، کسی که نگاهی گذرا به «تئوری رمان»«لوکاچ» وتطبیق آن بارمان جدید درکتاب «جامعه‌شناسی رمان» اثر بزرگ انتقادی «لوسین گلدمن» انداخته باشد، می‌داند که حماسه چیزی‌است، و رمان چیزی دیگر. شخصیت رمان، هم درتئوری رمان لوکاچ و هم درکتاب لوسین گلدمن، شخصیتی‌است متشتت، شقه شده و بحران‌زده. علت این بحران‌زدگی، مسئلهٔ اجتماعی است، و مسئلهٔ برخوردهای شدید طبقاتی. پس حماسه‌وار بودن و رئالیست بودن مانعةالجمع هستند. و اما « زبان شاعرانه در وصف‌ها » . مشکل اصلی رمان آقای دولت‌آبادی دقیقاً در همین وصف‌هاست. من این نکته را درجایی دیگرگفته‌ام و دراین‌جا به‌اختصارکامل می‌گویم که اثر آقای دولت‌آبادی صرف نظر از دیالوگها، در وصف، دو نوع نوشته داردکه یکی وصف است و دیگری روایت. لوکاچ درتبیین فرق بین «استاندال» و «تولستوی» در یك سو و « امیل زولا» درسوی دیگر، می‌گوید، دونفر اول از روایت استفاده می‌کنند و «زولا» از توصیف. توصیف امری است مکانیستی، و روایت امری است اورگانیك. یعنی تعادلی در رمان رئالیستی پیدامی‌شود بین حادثه‌ای که روایت می‌شود، و شخصیتهایی که برای آنها آن حادثه واقع می‌شود. درپاره‌هایی از

رمان آقای دولت‌آبادی، این روایت و آن دیالوگها بارفتارها وحالات شخصیتها اورگانیك است، ولی درهشتاد درصد از رمان ، آن زبان توصیف، مخل حرکت رمان است، حتی‌اگر زبان آن توصیف، پر از تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و سایر ابزارشاعری باشد- مثالش پانزده صفحه‌ای که تخصیص داده می‌شود به رفتن شیرو به میعادگاه ماه‌درویش . آن پانزده صفحه باید در پانزده سطر نوشته می‌شد. رمان شعریت خاص خودرا دارد، ولی با توصیفهایی از این دست نمی‌توان رمان را شاعرانه کرد و یا آن را شاعرانه شناخت . آقای یارشاطر می‌گوید این شیوهٔ رمان‌نویس‌است. این نکته‌کاملاً درست‌است، ولی این شیوه، شیوهٔ یك رمان‌نویس‌خوب نیست. آقای دولت‌آبادی مدام درکلیدر قلمفرسایی می‌کند و همین قلمفرسایی پدر قلم او را درمی‌آورد.

موضوع دیگری که بسیار اهمیت دارد، در صحبت از «تخیل» نویسنده‌است. آقای یارشاطر براین نکته نیز تکیه‌دارد. به‌نظر من مردم ایران باید بین تخیل پا درهوا و مکانیستی و تخیل اورگانیك فرق قائل شوند، تخیل، وقتی که‌نویسنده‌یك‌نفررا، بدون‌درنظرگرفتی‌امکانات‌ذهنی، زبانی، وطبقاتی‌او، توصیف‌می‌کند، یعنی‌واقعیت آن شخص را فراموش می‌کند و هرچه راکه به‌ذهن خودش درآن لحظه می‌رسد، به یك شخصیت، مثلاً «شیرو»نسبت‌می‌دهد، درواقع تخیل نیست وقلمفرسایی است. درون شخصیتهای آقای دولت‌آبادی، با تخیل نویسندگی و قلمفرسایی آقای دولت‌آبادی توصیف می‌شوند، و چنین چیزی ربطی به تخیل ندارد. به‌همین دلیل، همهٔ این نوع تخیلات را باید ازکتاب

خارج کـرد، تا کتاب ابعاد یك رمان را پیدا کند. الان این رمان، بیشتر بحران وهبری رمان را درایران نشان می‌دهد تاحل این بحران رهبری را به سود آقای دولت‌آبادی.

مسئلهٔ دیگر این است کـه آیا رمان، زبان ادبی و یا زبان ادبیات است و یا زبان زندگی؟ درپاره‌ای ازدیالوگها و در پاره‌ای از روایتها، زبان کلیدر زبان زندگی‌است، واین حسن آن است، ولی در بسیاری مـوارد دیالوگها و روایتها زبان زندگـی نیست، زبان ادبـی است، یعنی‌جمع‌آوری شده ازمتون ادبی وفرهنگ کلامی روشنفکران و شاعران عصر ما، بویژه شعر شاملو، و نه البته در سطح شعر شاملو. هیچکس نمی‌تواند بسادگی کلیدر را خلاصه کند، به دلیل اینکه، این تلخیص، تدوین و ویـرایش ساختاری، بایـد قبل از چـاپ صورت می‌گرفت، ولی می‌توان با آقای دولت‌آبادی به بحث دربارهٔ ساختار رمان نشست، حتی اگر این بحث سه ماه طول‌بکشد، و جابه‌جا، با در نظرگـرفتن ساختار رمان، نه رمان متجدد و مدرن، بلکـه همان رمـان رئالیستی، با او این‌سؤال را در میان‌گذاشت کـه این انباشتگـی چـه ضرورتـی داشته است؟ آقای دولت‌آبادی را، بـه‌علت آنکه به تبیین همان لوکاچ، توصیف مکانیستی، ناتورالیسم است و نه رئالیسم، باید «ناتورالیست مکانیستی» خواند. توضیحات بعدی و مفصل را در جای دیگری باید بخوانید.

ـ در دوره‌هایی‌که جامعه‌ای دچار بحران‌های سیاسی و اجتماعی و کشمکش و تلاطم درونـی است جز این انتظار نمی‌توان داشت کـه مقصد سیاست تحصیل قـدرت است وقدرت طلبی در پـویـهٔ خـود معمولاً حد

نمی‌شناسد. هنگامی کـه نویسندگان و شعرا و ناقدان خود به بقای نظامـی سیاسی دل می‌بندند و یا از نظامی سیاسی رویگردان می‌شوند، میزان‌های نقد و سنجش آنان نیز غالباً رنگ سیاست به‌خود می‌گیرد. داوری وارسته و تفکیك منطقی مسائل در چنین دوره‌هایـی دشوارتـر می‌شود. معیارهـا انحراف می‌پذیرد و ارزش‌های ادبی در برابـر میزان‌های سیاسی رنگ می‌بازد.

درگذشت زودرس و نابهنگام غلامحسین ساعدی واکنش‌های مختلف در مطبوعات فارسی برانگیخت. برخی وی را به عنوان نویسنده‌ای توانا و مبارزی راستین ستودند و برخی دیگر برحسب چشم‌انداز سیاسی وی را گمراه دانستند. شما دربارهٔ ساعدی چه نظری دارید؟

ـ گرچه شما برای بخش اول سؤالتان مثالهای عینی نمی‌آورید، ولی درکل با بیان شما از موضوع کاملاً موافقم. تعدد عظیم گروههای سیاسی در اوایل انقلاب کـه همه دموکراسی می‌خواستند، ولـی در برخورد با یکدیگر، غیردموکرانیك عمل می‌کـردند، سبب شد کـه نویسندگان جامعهٔ ما نـه براساس قدرت ارائهٔ اعماق اجتماع و اعماق افراد وایجادشکلها وشیوه‌های‌جدید، بلکه براساس‌تمایلات سیاسی‌شان سنجیده شونـد. در سالهای پیش‌از انقلاب و در سالهای بعد از آن، روانشاد ساعدی چیزقابل ملاحظه‌ای نیافرید، ولی به‌دلیل ایجاد نوعی تعادل معجزه‌آسا ـ برغم ناراحتیهای روانی‌اش که قاعدتاً باید مانـع ایجاد آن تعادل می‌شد ـ توانست همدردی بسیاری‌ازگروههای سیاسی را به سوی خود جلب کند. ولی ده سال آخر زندگی ادبی ساعدی، چیزی جزشکست نبود. به‌همین دلیل احترام به‌ساعدی، بیشتر مربوط

می‌شد به نوعی روابط عمومی، که شخصیت بظاهر ساده، ولی عمیقاً پیچیدهٔ ساعدی، با همهٔ آدمها و گروهها برقرار کرده بود، طوری که کسی به‌ساعدی نمی‌گفت: سیاست را که ازش سردرنمی‌آری رها کن، وبچسب به‌همان‌کار ادبی . ولی بقول شاملو ، ساواك، ذهنیت ادبی ساعدی رادرهمان زندان کشت، و درجامعه هم کسی پیدانشد به‌ساعدی بگوید که تو برخلاف تصور خودت و تصور دیگران مغز سیاسی نداری، وگرچه شرافتمندانه، در زمان خود، متعهد بیان حال مظلومان جامعه بودی، این مسئله ربطی به سیاسی شدن به‌صورت ژورنالیستی ندارد، و تو باید این‌کار را رها کنی. ناراحتی روانی ساعدی ازبحران هویتی ناشی می‌شد که برای بسیاری از نویسندگان درمقاطع انقلابی دست می‌دهد. ساعدی حیف آن مقطع شد، گرفتار آن بحران هویت شد واز میان رفت.

به‌نظر من نام ساعدی به‌عنوان بنیانگذارنمایشنامه‌نویسی جدید ایران خواهد ماند. ساعدی بربوطیقای نمایش اشراف‌کامل داشت. درعین‌حال ساعدی به‌عنوان یك قصهٔ‌کوتاه‌نویس، یکی‌از ده دوازده قصه‌نویس موفق ماست. ولی قصه‌های خوب او، به تعداد انگشتان یك دست است. نام ساعدی در رمان ماندگار نخواهد بود. گر چه ساعدی پنجاه ساله مرد، ولی از دوران سی سالهٔ نویسندگی‌اش، تنها پانزده سالش را می‌توان‌بارور خواند. وبهترین‌کارهایش مربوط است به‌دههٔ ۴۰ تا ۵۰. ساعدی به‌دلیل نوشتن ادبیاتی بسیار مبارز نبود که به‌زندان شاه افتاد. ساعدی،به‌این دلیل به زندان رفت که بیش‌از آن مقدار که مبارزه کند، حرف مبارزه رامی‌زد. ساواك اورا تااعماق ناخودآگاهش

به‌وحشت انداخته‌بود. معلومات ساعدی ازفرهنگ‌گذشتهٔ ایران بسیار کم بود. قسمت اعظم آثارکلاسیك زبان فارسی را نخوانده بود . و رمان‌کلاسیك و جدید جهان را هم بسیارکم می‌شناخت. ولی استعداد فوق‌العاده‌ای داشت. ازآن استعدادهایی که اگر با شناخت درست فرهنگی و اجتماعی وتاریخی به‌ادبیات نگاه‌کنند، شاهکارهای ماندگار می‌آفرینند. متأسفانه این شناخت بسیار ناقص بود. « عزاداران بیل » که بهترین‌کار او در عالم قصه‌نویسی است، باگذشت زمان، و با چاپ قصه‌ها و رمانهای خوب، رنگ می‌بازد و پشت سر می‌ماند. ولی ساعدی یك پدیده بود. پدیده‌ای که تنها در عصر ما امکان داشت پیدا شود. در روزهای آخر اقامتش در ایران، من به‌او دسترسی نداشتم. اگر این دسترسی را داشتم، هرگز نمی‌گذاشتم او ازایران برود. گمان نمی‌کنم اگرساعدی درایران می‌ماند،زندانی می‌شد. ولی‌اگرزندانی هم می‌شد، تجربهٔ خود زندان برای نویسنده، به‌مراتب مهم‌تر از دربدری ازکوه وکمر برای رسیدن به تبعیدگاه زیبایی‌است که درآن توهمات ناشی‌ازتنهایی، جدایی ازریشه‌ها، ونبودن مخاطبی به‌نام ملت، تیرخلاص را بر مغز خلاق نویسنده خالی می‌کنند. حیف و صد حیف و هزارحیف!

۷۰/۴/۱۲ - تهران

یادداشتهای متفرقه پیرامون شعر

(مسائل خصوصی)

توضیحی کوچك راجع به « مصیبتی زیر آفتاب »

در یك شعر بلند، بویژه موقعی که محتوای آن به‌تاریخ، آن‌هم تاریخ معاصر مربوط باشد، شاعـر مجبور است از حدیث و اسطوره و افسانـه و ضرب‌المثل و تـرکیبات شعر کهن، بشکلـی استفاده کند وگـذشته و خصائص آن را طوری کنار وضع امروز قـرار دهد کـه خواننده خودرا در متن تاریخ گذشته و حـال ببیند و یك دید جامع دربارهٔ کـل تاریـخ و روحیه و ماهیت آن پیدا کند. علاوه‌بـراین او مجبور است بزبانی حرف بزند که در متن زبان معاصر باشد، هرقدر هم ازگذشته استفاده کرده باشد. تقابل گذشته باحال، باعوامل وعناصر خودآگاه و ناخودآگاه در طول سال‌های ۴۳ تا ۴۶، مدام ذهن مـرا بخود مشغول کرده بود. ونتیجهٔاین اشتغال پیوستهٔ ذهنی شعرهایی بود از نـوع « مصیبت سلسلهٔ گل »، « مصیبتی زیـر آفتاب»، «پهلوی چپ مهتابی »، «قابیل، پشت پنجره »، « غـروب جدید » وچند شعر ناچیز

دیگر که در کتاب « مصیبتی زیر آفتاب » درج گردیده‌اند.

برای اطلاع خواننده باید بگویم که از نظر من « مصیبتی زیر آفتاب »، اسطورهٔ انسان تاریخی در شهر معاصر است. این انسان هم گذشته را بیاد می‌آورد و هم لجن روبرو را مشاهده می‌کند ومی‌کوشد پشت‌سر را به روبرو پیوند بزند. ولـی او دراین تلفیق، عناصر تلفیق شده را برخ نمی‌کشد. این وظیفهٔ منتقد است که عناصر تلفیق شده را دریابد، شاعر پس‌از آنکه شعرش راگفت وظیفهٔ دیگری برای خـود نمی‌بیند، جـز اینکه گهگاه ، اگر لازم شد سوءتفاهم‌ها را رفع کند . با درنظرگرفتن مسئلهٔ تقابل گذشته باحال، دو سه نمونـه از تلفیق‌های مختلف را می‌دهم تا معلوم شود چه می‌گویم:

درآن غزل معروف حافظ کـه با مطلع «زلف آشفته و خوی کرده وخندان لب ومست » شروع می‌شود و درآن حافظ ازمعشوقش صحبت مـی‌کند، دو سه مصرع وجـود دارد کـه سخت بـدرد من می‌خورد:می‌گوید:«نیمه‌شب‌دوش به‌بالین من‌آمد بنشست/سرفراگوش من‌آورد و به‌آوازحزین/گفت ای عاشق شوریدهٔ من خوابت هست؟» آنچنان براین غزل، شادی و شادخواری حاکم است که من فکرکردم می‌شود بین عالم مستی دوران گذشته و زمان حـال پلی بست و نشان دادکه امروز دربرابر دیروزچقدر زشت‌است. من سعی کردم‌خواننده را هم بیاد حافظ بیندازم، هم به‌شوریدگی حافظ ومعشوقش درگذشته اشاره‌کرده باشم و هم او را دربرابر وضع نکبت‌بار معاصر قرار داده باشم و بگـذارم خـود تصمیم بگیرد. بهمین دلیل این چند سطر را ساختم: « پیشخدمت که به یك لهجهٔ نامأنوس/سخن از سکه و میخانه

و می‌می‌گفت/« سرفراگوش من‌آورد وبه‌آواز» کریهی گفت : /فصل سنگین‌خطرناکی است.» معشوق عربده‌جوی حافظ در دوران ما تبدیل به «هامبارسون» ارمنی شده است و به‌همین دلیل لهجه نامأنوس است و فصل هم خطرناك. باوجود این، با جملهٔ « سرفراگـوش من آورد »، صدای حافظ و معشوقش هم در ذهن ما طنین دارد.

در شاهنامه، که فردوسی از «زال» و « رودابه » سخن می‌گوید ازگیسوان آویزان « رودابه » از بام بحث می‌کند و از « زال » مردد که آیا ازگیسو استفاده‌کند و بدیدار معشوق برود و یا ازکمند خود، و آخر سر «مشکین کمند»گیسوی رودابه را می‌بوسد وکنار می‌گذارد وازکمند خود برای رسیدن به‌پشت‌بام استفاده می‌کند. زال پدر رستم و رودابه مادر اوست و شغاد برادر رستم. اینها معلومات عمومی است و از آن من نیست. فردوسی می‌گوید:

کمندی گشاد او ز سرو بلند
کس از مشك‌زان‌سان نپیچدکمند
خم اندر خم و مار در مار بود
برآن عنبرین تار بر تار بود
فرو هشت گیسو از آن کنگره
که بارید و شد تا به‌بن یکسره
پس از باره رودابه آواز داد
که ای پهلوان بچهٔ گرد زاد
بگیر این سر گیسو از یکسویم
ز بهر تو باید همی گیسویم
بدان پرورانیدم این تار را
که تا دستگیری کند یار را

و پس از آنکه زالزر به‌پشت بام می‌رسد، فردوسی من‌گوید:

چو بربام آن باره بنشست باز
بیامد پریروی و بردش نماز
گرفت آن زمان دست دستان بدست
برفتند هر دو بکردار مست
سوی خانهٔ زر نگار آمدند
بدان مجلس شاهوار آمدند
شگفت اندر آن ماه بد زال زر
بدان روی بالا و آن موی و فر
. . . . . .
. . . . . .
همی بود بوس و کنار و نبید
نگر شیر کو گور را نشگرید

من ازاین حدیث فردوسی، بشکلی خاص استفاده‌کردم، دو سه اشاره به‌آن‌گیسو و دعوت‌زن و بالا رفتن کردم ولی آنچه دیدم رودابه نبود، بلکه وحشت بود، و ظلمت؛ واز ساز وآواز و نقل ونبید خبری نبود و فقط موشها از همه جامویه می‌کردند:

ساحل خشك زمین بود وفضا/گیسوانی ز فضا آویزان/دعوتی بود زمن/که بیا سوی جهان من/دست بگشادم و رفتم بالا/وچه دیدم آنجا؟/ساحل ماسه‌ای شب را/که درآن ظلمت و ژرفایی شب راه تو را چاه تومی‌گرداند/موشها ازهمه‌جا مویه‌کنان می‌گفتند/فصل سنگین خطرناکی است.

یا آوردن «گیسو» که سمبولی است آویزان ازکنگرهٔ تاریخ

و اسطوره، و با آوردن «دعوت» که متبادرکنندهٔ دعوت رودابه است از زال، به‌ذهن ما، و بهمین دلیل یك سمبول است، با بالا رفتن زال، یا شاعر، یا آن شخص «مصیبتی زیر آفتاب» و یاکسی‌که نقاب زال را بصورت زده، بطرف صاحب‌گیسو، یك اسطورهٔ گذشته بصورتی القایی وارد متن شعر شده، ولی چون وضع، آن وضع زیبا و حتی رمانتیك‌گذشته‌نیست،رمانس یك‌زال معاصر، فقط می‌تواند باموش‌های مویه‌گر باشد نه با رودابه.

و تازه داستان زال و رودابه بهمین‌جا خاتمه پیدا نمی‌کند. اول شخص شعر بعدها نقاب پسر اینان را هم بصورت می‌زند، ولی چون‌وضع‌زمانهٔ اوکثیف‌تراز آن است‌که اودست به‌ماجراجویی بزند می‌خواهد خودرا با انگشتان خونین در تن پدرش از بین ببرد و همین پسر خواب همان‌گیسوان را می‌بیند که پدر ازکنگرهٔ‌کاخ رودابه آویزان دیده بود و همین پسرکه می‌تواند رستم تاریخ‌ساز باشد، تنها چیزی‌که از تاریخسازی خود به‌یاد دارد این است‌که تاریخساز دیگر یعنی «شغاد»، با خدعه و تزویر، به‌او خیانت‌کرده است و از همهٔ این‌ها، غرض نشان دادن زمانهٔ معاصر و خیانت زمانهٔ معاصر بوده است:

من از این شهر نخواهم رفت/من دراینجا خواهم ماند/تا به پایان زمان/تاکه تاریخ برادر/آن برادرکه خیانت‌کرد/و مرا،/مثل یك طفل زنازاده رهاکردکنار درها/با پشیمانی خود توبه‌کنان برگردد/و مرا/از درخانهٔ دیوانهٔ بیگانه صفت بردارد.

(سال ۴۹، فردوسی، درپاسخ به یك«انتقاد».)

دو نوع شعر

شعری هست که از «سمبولیسم» قرن نوزدهم غرب سرچشمه می‌گیرد و به‌طور کلی تمام دنیا را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از مالارمه و ورلن و رمبو و کلودل و والری و سن‌ژون‌پرس در فرانسه بگیر و بیا تا الیوت و پائوند در زبان انگلیسی؛ و در خاورمیانه از احمد هاشم ترك و نازك‌الملائکهٔ عرب بگیر و بیا تا نیما و احمد شاملو و نادرپور و حتی مهدی اخوان ثالث خودمان. این سنت جدید از شعر اروپا برخاست و آخرین نمونه‌اش، شعر به‌اصطلاح «موج نو» است که چند سال پیش در ایران سر و صدایی کرد و فروکش کرد. این سنت، یك سنت سفیدپوست اروپایی-آمریکایی است که مرا نیز درگذشته تحت تأثیر خودگرفته بود وبعضی از تغزلات من دراین سنت و روحیه است؛ البته به‌زبان خاص‌خود من. این‌سنت، بهار وعارف ونسیم‌شمال و عشقی و دهخدا و ایرج و تصنیف‌سازان و مرثیه‌سرایان اجتماعی

حول‌وحوش‌مشروطیت، وسنت اجتماعی‌ملانصرالدین‌وهوپ‌هوپ‌نامهٔ صابـر را کـه بـر دهخـدا و عشقی و عـارف و نسیم‌شمـال سخت اثرگذشت و بر بهار و ایرج هم بی‌تأثیر نبود و حتی بعدها حیدربابای شهریار را هم در هالـهٔ تأثیر خودگـرفت، از مدنظر دور داشته است و از ساختمان اورگانیك شعر، از آن چیزی که من در نوشته‌های ده سال پیشم از آن به‌عنوان هماهنگی بین شکل ظاهری، شکل درونـی یا ذهنی، و محتوا یادکرده‌ام، حداکثر استفاده را برده‌است و به‌طور کلی می‌توانم گفت که در شعرخود من این سنت درکتاب گل برگسترهٔ ماه، به‌نوعی کمال، البته از نظر خود من، دست یافته است. ولی این فقط یکی‌ازجنبه‌های‌کار من بود و یکی‌از سنت‌های شعری من.

برای من نوع دیگری از شعر هم وجود داشته است که از«تبر» (سال۳۷)، «تنها پشت درها» (۳۹ یا ۴۰) درآهوان باغ شروع می‌شود، به‌منظومهٔ « جنگل و شهر» (درسال ۴۲)، « برانگیختگی »، «یادهای بامدادان » و « منظومهٔ یك زندگـی منثور » درکتاب شبی از نیمروز (سال ۴۴)، منظومهٔ « مصیبتی زیرآفتاب » (سال ۴۴) و اکثر شعرهای اجتماعی‌کتاب مصیبتی زیر آفتاب (امیرکبیر، ۴۹) می‌رسد و بعد از آن‌جا بااستفاده از سنت دیگری که بدان هم‌اکنون اشاره خواهم کرد، می‌رسد به‌ظل‌الله که همان شعرهای زندان باشد.

در غرب، سنتی دیگر به‌وجود آمد، بویـژه بعد از جنگ دوم جهانی، مرکب از آواز،گفت وگو، آوازهای دسته‌جمعی، حرکات معترض اجتماعی، خطاب و تحریك و تشجیع، دشنام و طعن و لعن، آمیزه‌ای از وزن و بـی‌وزنـی، واستفاده از تمام‌کلمات زبان؛ نه تنها

آن‌کلماتـی‌کـه شاعرانـه شناخته شده‌اند و یا ممکن است شاعـری ترو تمیزشان‌کند و اذن دخول در حریم شعر برایشان صادر کند.

این شعر نخست از آوازهای فردی و جمعی سیاهـان ستمدیده غلغله زد و جوشید وگروهی ازسپیدان را هم به‌خود جلب کـرد و بعد موسیقی را هم وارد حریم خودکرد؛ و بعد حتی آوازها و سرودهای سرخپوستان آمریکا را هم وارد بطن خودکرد؛ طوری‌که برای امثال گینزبرگ‌و«راثنبرگ»[1]،دیگرشعرخوانی ساده مطرح‌نبود، بلکه‌آوازو رجزهم مطرح بودوبرای امثال فرلینگتی‌آلات موسیقی هم مطرح بود و بعدهـا در محافل مختلف آمیزه‌ای از آلات مختلف و شعر و رقص و فریاد هم مطرح بود؛ و به‌ویژه‌گروهی از سیاهان مجبور بودند شعر را بدل به‌نوعی فریاد علیه بیداد اجتماعی بکنند واین سنت را دربرابر سنت سپید خالص قـرار دهند؛ وگـروهی از سپیدان مخالف با خرـ رنگ‌کنی‌های سرمایه‌داری و دولت درآمریکا هم یك‌جا به‌کمك این نهضت بزرگ فرهنگی آمده بودند؛ و چون جامعهٔ آمریکایـی بعد از جنگ دوم و بعد از جنگ‌کـره، و افسرده و نـومید از جنگ ویتنام داشت پوست می‌انداخت وکش می‌آمد و در اعتصابات نشسته، به‌پا می‌خاست تا صدای معترضش را به گـوش جهانیان بـرساند، و زن آمریکایـی نیز به‌تدریج سر بلند می‌کرد تاگردن از قید بندگـی مـرد بیرون‌کشد و سر برکشد، آنچه از آمیزش جمیع سنت‌هـای متحرك و جامع و پر قدرت به‌وجود آمد، شعر را از صورت سادهٔ‌کلامی‌اش درآورد و در میان هنرهای دیگر یله‌اش‌کرد. بـراین مجموعـهٔ رنگین

1 — Jerome Rothenberg

بیفزایید نفوذ شعر و آواز سرخپوستی را، شعر مرکب از وزن و بی‌وزنی را، و شعر توأم باموسیقی را، و شعری را که کاریکاتور و مضحکهٔ شعر واقعی است، ولی خود سراپا شعر هم هست ـ چرا که جد و هزل و مصیبت و طنز را در هم می‌آمیزد و معجونی از تمام هنرها را در وجود، و با حضور شعر، اعلام می‌کند. این شعر از ادبیات توده‌ها، از رجزخوانی وخطاب ومقابله و محاکات ونمایشنامه، شعر و نثر رسمی، وتراژدی و کمدی، منتهای استفاده را می‌کند و چیزی تحویل می‌دهد که تمام روح و تن آدمی را موقع ارائه دادن به‌حرکت درمی‌آورد. فرض کنید که آدم در یك شعر، حرکات و کلمات نوحهٔ سینه‌زنی، نثر چرند و پرند دهخدا، طنین پرصلابت قصیده، نثر رسمی گلستانی و اصطلاحات وتعبیرات هوپ هوپ‌نامهٔ صابر و عارف‌نامهٔ ایرج را درهم بیامیزد وبرآن نوعی موسیقی وآهنگ چندآلت خشن موسیقی، مثلاً ریتم ریز و سریع ضرب ایرانی را بیفزاید، و البته نه یك نفره، بلکه چند نفره اجرایش کند. منظورم این است که سنت این شعر بعد ازجنگ، به‌سنت شعرمشروطیت ونثروتصنیف‌وترانه وتعزیه‌خوانی‌های دوران مشروطیت نزدیك‌تر است تا حتي به‌روحیهٔ غرب؛ و من این را یك‌بار آزمایش کردم در شعرخوانی سمینار نویسندگان بین‌المللی در آیواسیتی: شعری را که دربارهٔ مرگ پابلونرودا گفته بودم به کمك یك شاعرسیاهپوست، زولو، از افریقای جنوبی، که طبل بزرگ رامی‌زد، یك شاعر مالایایی، که طبل کوچك را می‌زد و درعین‌حال بدیهه‌سرایی می‌کرد ـ منتها از روی نقشه ـ وشاعر سیاهپوستی از اهالی باربادوس[1]

1_ Barbados

که روی میزی رنگ‌گرفته بود و شاعره‌ای فلسطینی که با دیگران در دستهٔ کر شرکت داشت، اجرا کردم. یعنی فارسی کر را می‌خواندم وترجیع‌بند کر را این‌چهارنفر اجرا می‌کردند وبعد سکوت می‌کردند تا من تکه‌ای از شعر را اجرا کنم. و بعد طبل می‌آمد و نام نرودا از اعماق برمی‌خاست و تمام کلمات را تسخیر می‌کرد و بعد طبل بود و سکوت، و من بقیهٔ شعر را می‌خواندم و بعد دستهٔ کر بود و شعر و حرکت؛ و حقیقت این که به‌این چهار تن ریتم‌های نوحه‌خوانی و سینه‌زنی را یاد داده بودم؛ و ما جلوی دویست نفر، بدون میکروفون و با دو طبل و یك رنگ‌گرفتن وپنج صدا الم‌شنگه‌ای به‌راه انداختیم که وقتی سکوت کردیم، مردم، انگار از یك کرهٔ دیگر آمده‌اند، نمی‌دانستند هیجان ما را چگونه پاسخ بگویند. و حقیقت این که من از غرب چیزی براین مجموعه نیفزوده بودم. عناصر هنری یکی‌از کشورهای دنیای سوم راگرفته، تعمیمش داده بودم به‌بقیهٔ آن کشورها؛ و صدای جمعی ما، یك هیجان جمعي بوجود آورده بود. نوعی هنر جمعی ؟ نمی‌دانم.

بسیاری از شعرهای حاضر از یك‌سو مرا به‌آن حرکت‌های اصیل اجتماعی مشروطیت پیوند می‌زند؛ واز سوی دیگر به‌ریشه‌های اصلی و اساسی هنر توده در ایران، هم ترکیش و هم فارسیش. و به‌همین دلیل‌برای من مخاطبی از نوعی دیگر به‌وجود می‌آورد که حتی بی‌سوادها ـ که فرهنگشان به‌دلیل همان فولکلورشان‌گاهی به‌مراتب غنی‌تر از حریم باسوادهاست ـ هم در حریم آن به‌آسانی می‌گنجند. یکی دو مثال می‌دهم ازآن زمینه‌های ترکی و فارسی:

عمو اوغلو!	ـ بعلی!
بیزیم تویوق سیزدەدی	ـ بعلی!
کیشەلەگلسین!	ـ گلمیری .
وور قیچی سینسین!	ـ سینمیری.
سال تندیره!	ـ یانمیری.
چومچه نی گتیر!	ـ نیلیرسن؟
فرش توخورام.	ـ فرشی نیلیرسن؟
گلین گلیر .	ـ گلین کیمدی؟
عمیم قیزی.	ـ آدی نەدی؟
خدیجه .	ـ بیتلی جوجه !
[یا: سیتارا	ـ داش باشیوا سیتارا!][1]

ترجمهٔ متن ترکی به‌فارسی:

عموزاده!	ـ بعله!
مرغ ما پیش شماست؟	ـ بعله!
کیشش کن بیاد!	ـ نمیاد.
بزن پاش بشکنه!	ـ نمیشکنه.
بندازش تو تنور!	ـ نمیسوزه.
چمچه را بیار!	ـ چکارش داری؟
فرش می‌بافم.	ـ فرشوچکارش داری؟
عروس میاد.	ـ عروس کیه؟
دختر عموم.	ـ اسمش چیه؟
خدیجه.	ـ جوجه شپشو!
[یا: ستاره	ـ خاك توسرت ستاره!]

۱ــ به‌نقل از « متل‌هــا و چیستان‌ها » (قوشماجالار، تاپماجــالار)، گردآوری صمد بهرنگــی و بهروز دهقانــی، انتشارات شمس، سال ۴۵، صفحهٔ ۲۲. « متل » متعلق به تبریز است.

می‌بینید که چنین گفت وگوی صاف و ساده‌ای از شکسپیر یــا برشت نیست؛ بلکه متعلق به‌دنیای طبقهٔ روستایی وکارگر آذربایجانی است. یك « چیستان » نیز نقل می‌کنم و بعد می‌پردازم به مثالهایی از زبان فارسی:

خانیم اویاندی
جاما دایاندی
جام سیندی
قانا بویاندی

ترجمهٔ متن ترکی به‌فارسی:

خانم بیدار شد
به‌شیشه تکیه داد
شیشه شکست
به‌خون آلوده شد

چیستانــی است بــرای « انار ». مقایسه‌اش کنید با شعر «نگاه» نادر نادرپور:

برشیشه عنکبوت درشت شکستگی
تاری تنیده بود
الماس چشمهای تو برشیشه خط‌کشید
وان شیشه درسکوت درختان شکست و ریخت
چشم تو ماند و ماه
وین هر دو دوختند به‌چشمان من نگاه[2]

۱ــ همان کتاب ، ص. ۴۷ .
۲ــ نادر نادرپور « اشعار برگــزیدهٔ ۴۹ ــ ۱۳۲۶»، کتابهای جیبی، چاپ سوم ، ص. ۱۵۳.

می‌بینید که شعر دوم، باوجود این که شعری بسیار زیباست، لکن از مصالحی ساخته شده (مثل «عنکبوت درشت شکستگی») که فقط آدم‌های باسواد، وآنهم بسیار باسواد ایرانی می‌توانند از آن لذت ببرند. مصالح چیستان مردم عادی بسیار ساده‌است وبه‌همین دلیل هم باسواد می‌فهمد و هم بی‌سواد؛ و شاید اگر کسی زمینهٔ فرهنگ طبقات محروم را بداند، بهتر هم بفهمد و لذت بیشتر هم ببرد.

می‌دانیم که سید اشرف‌الدین قزوینی، معروف به‌گیلانی و متخلص به نسیم‌شمال، تحت تأثیر صابر، شاعر آذربایجانی، دست به‌ترجمهٔ آثار این شاعر زد، بدون آنکه از شاعر ترک‌زبان نامی برده باشد. دراینجا فرصت آن نیست که من به‌تطبیق متون ترکی صابر و فارسی نسیم شمال بپردازم. از من بهتر و پیشتر، دیگری این‌کار را کرده است.[1] ولی من دو متن از متون نسیم شمال را می‌دهم تا ببینید غرضم از سادگی چیست:

ـ کبلاباقر ـ بلی آقا ـ چه‌خبر؟ ـ هیچ آقا.
ـ چیست این غلغله‌ها ـ غلغل نی‌پیچ آقا.[2]

و یا:

دست مزن!ـ چشم، ببستم دو دست

۱ـ یحیی آرین‌پور، « از صبا تا نیما »، کتابهای جیبی، ۵۰.
۲ـ همان کتاب، ص. ۶۵

راه مرو!ـ چشم، دوپایم شکست
حرف مزن!ـ قطع نمودم سخن
نطق مکن!ـ چشم، ببستم دهن
هیچ نفهم!ـ این سخن عنوان مکن
خواهش نافهمی انسان مکن
لال شوم کور شوم کر شوم
لیك محال است که من خر شوم
چند روی همچو خران زیر بار؟
سر ز فضای بشریت برآر![1]

که متأسفانه این نوع سنت جز در بعضی از شعرهای شاعران معاصر من و یا قدری مسن‌تر از من، تقریباً در میان دیگران از اعتبار افتاده است. افراشته شاعر این نوع زبان است. واسماعیل شاهرودی در بعضی از شعرهایش، البته شعرهای جوانی‌اش (مثل «تخم شراب» و «دقت»، که درآن عبارت «لیکن ای ملت! دقت» مثل بمب به‌وسط شعر پرتاب می‌شود و یا « مرد » که درآن عناصر فولکلوریك بزبان شعرهای بعدی شاهرودی نزدیك می‌شود و به‌همین دلیل شعر دشوارتر می‌شود)، به‌این نکته عمیقاً توجه داشت. نگاه کنید:

پرده بالا می‌رود
شحنه‌ای در خواب می‌بیندکه می‌تابد سبیل خود بدست خود.
(صحنه تاریك است)
گربه‌ای آرام می‌لیسد سبیل شحنه را.
هر تماشاچی‌که دست چپ نشسته
می‌نهد در جیب دست راستی

۱ـ همان کتاب، ص. ۷۰

کاغذی تاخورده را.
(صحنه تاریك است و خوابیده‌ست شحنه)
گربه درکار است و می‌لیسد...
پرده می‌افتد.[۱]

این قبیل برداشت‌های راحت و ساده از زبان، و برخوردهای راحت‌تر در زبان ترکی و فارسی، و تمرین‌هایی که من با مضامین اجتماعی درشعرهایی از نوع «چلچله‌ها» در شبی از نیمروز ومصیبتی زیر آفتاب کرده بودم و بعدها در بیش از پنجاه شعر که هنوز چاپ نشده، ادامه داده بودم، مرا از نظر حرفهٔ شاعری می‌رساند به‌شعرهای ظل‌الله، که بدون‌شك بسیاری ازتمرین‌های قبلی من از هردوسنت را هم در بردارد، با این فرق که دیگر سنت عصیان بر بقیهٔ عناصر می‌چربد.

والبته همهٔ شعرهاهم در یك روال وآهنگ‌نیست. من کوشیده‌ام هم با بی‌وزنی تمرین بکنم، هم با موزون، و هم با ترکیب وزن وبی‌وزنی. یعنی همان‌طورکه تجربهٔ انسان پایان‌ناپذیر است، من بااین کتاب هم‌تجربه‌های ناچیزم را ادامه داده‌ام- و هنوز هم البته ادامه می‌دهم- و هم خودم را درمسیر تجربه‌های نوی دیگران‌که درشعر ما به‌دلیل خفقان مسکوت‌گذاشته شده، قرار داده‌ام. درعین‌حال، تغییرات ناچیزی هم داده‌ام در سطرسازی شعرهای بی‌وزن (مثلاً سعی کرده‌ام دشواری فعلهای مرکب از نوع «سوار شده»، «بریده باشند»،«کوبیده می‌شود» وغیره‌را - ازطریق حمل‌جزء ضعیف این افعال، یعنی «شده»

۱- «خواب» از اسماعیل شاهرودی، « برگزیدهٔ شعرها»، تهران ، انتشارات بامداد، سال ۴۸.

و « باشند » به سطرهای بعدی - حل کنم تا اولاً هرمصرع شخصیت خاص خودرا داشته باشد و ثانیاً کلمات پرقدرت و عامل عمل وحامل تصویر درسطرهای مستقل بمانند)، و در شعرهای بی‌وزن و موزون، بازی‌هایی با حرکات صوری و کتابت کلمات کرده‌ام که شعر را به‌آن چیزی نزدیك می‌کند که نامش را دراین سوی عالم‌گذاشته‌اند: شعر عینی[1]؛گرچه ما ازین نوع شعردرطول قرنها داشته‌ایم؛ و هرکسی که به‌کتاب شمس قیس رازی نگاه کرده باشد ، و «مشجر»آن‌کتاب را دیده باشد، می‌داند چه می‌گویم.

و به‌هر طریق من ادامه داده‌ام؛ و مگر انسان امید و ادامهٔ انسان نیست؟

نیویورك، اول مرداد ۱۳۵۴
(از مقدمهٔ «ظل‌الله»)

1- Concrete Poetry

بهترین کتابی که در سال ۶۶ خوانده‌اید؟

سؤالهای شماپیچیده نیستند، ولی پیچیدگی ذهن مرا عمیقاً تحریك می‌کنند ـ طوری که می‌خواستم دریچه‌های ذهنم را به روی شما بگشایم. نه‌اینکه بخواهم پرباری چیزی را به رخ بکشم. هرگز! من فقط دوست دارم به یك‌چیز کوچك اعتراف کنم: ما شاعران و نویسندگان معجون غریبی‌هستیم، به‌تعبیر نیمایوشیج «بستهٔ اسرارآمیز»ی هستیم. یکی توگوش من می‌زند من شعر عاشقانه می‌گویم، دیگری محبت می‌کند، سکوت می‌کنم، سومی بیخود وبی‌جهت ازمن‌می‌رنجد. ولی چیزی که همیشه مشفق من بوده، ناز و ادا و عشوه درآستین نداشته، و هروقت به‌سراغش رفته‌ام، آغوش‌گشاده‌ای دربرابرم داشته، داشته، کلمه بوده‌است. یعنی برای من هم درآغاز کلمه بود و انگار در پایان هم کلمه خواهد بود.

در سالی که می‌گذرد دو کتاب شعر شدیداً برمن اثرگذاشته‌اند: یکی دیوان حافظ که هرسال، در طول سالهای متمادی تأثیرش رابرمن شدیدتر کرده‌است، و تأثیر امسالش از پارسال وهرسال وسالهای قبل بمراتب بیشتر بوده. می‌توانم بگویم که امسال من بعضی از غزلهای حافظ را بیش از صد بار خوانده‌ام. چرایش را بسادگی نمی‌توانم بیان کنم. وقتی که یك غزل را یك‌بار می‌خوانم، می‌خواهم، دوباره بخوانم. غزل حافظ قدرت خواندن پایان‌ناپذیر ما را تحریك می‌کند. چگونه خواندن هم مهم است. من حافظ را زمزمه می‌کنم، بلند می‌خوانم، توی ردیفها ودستگاههای آواز، بفهمی نفهمی، می‌خوانم، بی‌آنکه علمی به‌این ردیفها و دستگاهها داشته باشم، یا صدایم خوب باشد. در محافل عمومی با سر نترس شعرحافظ می‌خوانم، واگر کسی از من بخواهد شعر بخوانم، اول چند بیتی از حافظ می‌خوانم. این هرگز به معنای بازگشت به شکل غزل و قصیده نیست. حافظ شاعرنوی همهٔ اعصار است. وتازگیها، درروزهای جمعه برای چند نفری که فکر می‌کنند من بعضی از غزلهای حافظ را می‌فهمم، شعر حافظ می‌خوانم. و از حافظ حرف می‌زنم.

کتاب شعر دومی که برمن اثرگذاشته، کتابی‌است تحت عنوان «آمریکا، یك پیشگویی»، که درسال ۱۹۷۴ چاپ شده، وتکه‌هایی از آن را بارها خوانده بودم، ولی امسال آن را از آغاز تا پایان خواندم. کتاب رادوشاعر آمریکایی بنامهای «جروم راثنبرگ» و «جورج کواشا» فراهم کرده‌اند. شعرها ازدوران‌پیش ـ «کلمبی» شروع و به‌سال ۱۹۷۳ می‌رسند. کتاب شامل بخشهای زیر است: «آغازها»، «نقشهٔ اول: ریشه‌ها»، «نقشهٔ دوم: فقدانها»، «نقشهٔ سوم: بینابیها»، نقشهٔ چهارم: تجدید حیاتها»، و هر یك از اینها به بخشهای فرعی دیگری تقسیم

می‌شود. کتاب، متون اساطیری سرخپوستی، غمنامه‌های سیاهپوستی، شعرگونه‌های منثور و نثرگونه‌های شعری نویسندگان غیرشاعر، و شعرای جدی دوران استعمار آمریکا توسط انگلستان و شعرای بعد از استقلال تا به امروز را دربر می‌گیرد. راثنبرگ را در شعرخوانی دانشگاه یوتا درسال ۷۳ دیده‌بودم. اول‌نیم‌ساعت متون دینی‌سرخپوستی را به‌آواز خواند، و بعد شعرهای خودش را شروع کرد. سردبیر مجله‌ای بود به نام «آلچرینگا» که اختصاص به شعر اصیل واسطوره‌ای همهٔ‌ملل داشت. «جورج کواشا» را موقع تدریس در «باردکالج» دیدم. او و زنش، وشاعرمعروف «رابرت کلی»، که‌تحت‌تأثیر «هانری کوربن» به خواندن عرفان وشعر مولوی شروع کرده بود، هرهفته درکلیسایی، شعرهای خود و شعرهای بومی دیگر را به‌زبانهای اصلی می‌خواندند. کتاب «آمریکا، یك پیشگویی» همهٔ جوانب شعرآمریکارا نشان‌می‌دهد، درجایی که نثر ناگهان می‌شکفد، شعر شناخته شده ودرکتاب گنجانده شده‌است. کتاب زیبایی است.

از نقدگونه‌ها می‌خواهم به دو کتاب اشاره‌کنم: سالها پیش «فرانکلین روزمونت» همهٔ مانیفستهای سوررئالیست را به یکجا جمع کرده، مقدمه‌ای صدوسی صفحه‌ای‌برآنهانوشته بود. من قبلاً هروقت به مانیفستها نیاز پیداکرده بودم، به‌این کتاب مراجعه‌کرده بودم، ولی امسال فرصت آن را یافتم که متن‌کامل کتاب را بخوانم. مقدمهٔ «روزمونت»، خود یك مانیفست بزرگ‌است، ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی سوررئالیسم، در آن بررسی شده، در واقع سوررئالیسم، بخشی ازتجلی انقلاب جهانی شمرده‌شده‌است. اساس

سوررئالیسم برروان منقلب آدمی جدا ازهمهٔ قراردادهای کهنه وسنتی است. برقلهٔ سوررئالیسم، تصویردرخشان «آندره برتون»، شاعربزرگ فرانسوی، می‌درخشد. مقالات او به‌اندازهٔ شعرهایش برذهن آدم اثـر می‌گذارد، علی‌الخصوص موقعی که مقاله‌ها یکجا خوانده شود.

کتاب دوم: ازمجموعـهٔ آثار چند جلدی «رومن یاکوبسون»، تئوریسین بزرگ ادبی، جلدهای سوم و هفتم را نشر دانشگاهی وارد کـرده بود. من با این تئوریسین، نخست از طـریق کتاب «سی‌بیاك»، زبانشناس معروف، آشنا شده بودم، درسال ۶۲ یا۶۳ میلادی، که اولین مجموعهٔ آثار تئوریسین های زبانشناسی را به یکجاگـرد آورده بود. «سی‌بیاك» جمع‌بندی سمینار زبانشناسی دانشگاه «ایندیانا» را درسال ۱۹۶۰، برعهدهٔ«یاکوبسون»گذاشته‌بود واین مقالهٔ یاکوبسون هم‌آنجا چاپ شده بود. بعدها هرجا آثار «یاکوبسون» را دیده‌بودم، خوانده بودم. مشکل بود، ولی می‌خواندم. از سال ۵۰ ببعد بیشتر درمسیرافکار او قـرارگـرفتم، از طریق دو جنگ ساختارشناسی، و آثار «بارت»، «تودوروف»، «ژاك دریدا»، «ژاك لاکان» و«پل دومان». بطورکلی در طول سالهای‌گذشته، بویژه همین چند سال، بیشترتحقیق ادبـی کسانی راخوانده‌ام که متأثر ازسه‌نحلهٔفکری‌بوده‌اند: یاکوبسون،اشکلوفسکی، توماشفسکی؛لوی ـ اشتراس، رولن‌بارت، تودوروف؛ لوکاچ، لوسین گلدمن. یك منتقدفرانسوی شیوهٔکار مرا با«ژرار ژنت»،منتقدفرانسوی مقایسه‌کرده‌بود. آثار اورا نخوانده‌بودم. اخیراً کوشیده‌ام بـا فرانسهٔ دست وپاشکسته‌ام بخوانم، ولی باید متن‌انگلیسی کارهای اورا پیدا کنم.

ازکتابهای علمی مهمی کـه خواندم، اثری بـود به نام «فضای

انیشتین و آسمان وان‌گوك». این کتاب را «لارانس‌لشان» و«هنری مارگنو»نوشته‌اند. برای اطلاع خوانندگان شما ازمحتویات این کتاب بسیار با ارزش‌که درسال ۱۹۸۳ درانگلستان چاپ شده‌است، خلاصهٔ فهرست محتویات‌کتاب رامی‌آورم:بخش یکم: «معناهای واقعیت»که به دو فصل تقسیم شده است: فصل اول: «واقعیتهای علی‌البدل. فصل دوم: ساختارهای واقعیت: اقالیم و قلمروها.» بخش دوم از یازده‌فصل تشکیل شده‌است‌که اهم آنها عبارتست‌از: «انواع تجربـهٔ انسانـی»، «معنای حقیقت»، «اصول راهبر در تحقیق برای نظریه‌هـای علمی»، «جهانهای انیشتین وهایـزنبرگ». بخش سوم، تحت عنوان «اقلیمهای علوم اجتماعی»،ازفصول زیرتشکیل‌شده‌است:«اقلیمهای‌عالم‌اجتماعی»، «اقلیمهای هنر»، «جهان رنگ نیوتون وگـوته»: «دوقلمرو واقعیت»، «اقالیم» «پاراپسیکولوژیست» یا«روانشناس فراروانی»، «اقلیم‌اخلاق»، «اقلیم شعور.»کتاب هنر، علم فیزیك و ما بعدالطبیعه را درکنار هـم بررسی‌می‌کند. وهمچنانکه ازاسمش‌پیداست، محتوای‌کتاب‌کوششی است در راه تلفیق ادراك علمی و ادراك هنری.

در طول سال‌گـذشته رمان فارسی خـوب نخوانده‌ام، و اگـر دیگران خوانده‌اند، بهتر است از زبان آنها بشنوید. بهترین شعرهای امروز فارسی‌را درجمع چهارشنبه شبهای هفتگی محفل شعری‌خودمان شنیده‌ام. یك سال‌ونیم است‌کـه به همت دوستان جوانم در تهـران، هردوهفته، چهارشنبه شبها، شعرخوانی‌تشکیل‌می‌شود. ماشعرمی‌خوانیم وبحث شعرمی‌کنیم. بسیاری از شعرهای خوب رادرآن شبهاشنیده‌ام.

باید از یك محقق مترجم، همهٔ‌کتابخوانهای ایران تشکرکنند.

این نظرمن‌است: دکتر جلال ستاری باترجمهٔ «مرچیا الیاده» و«گاستون باشلار»،گام بلندی بـه سوی ترجمهٔ تحقیقی در روانشناسی وادبیات انتقادی برداشته‌است. ترجمهٔ او از «روانکاوی آتش»، ترجمه‌ای است بسیار ارزنده، و ارزنده‌تر از ترجمه‌اش، مقدمه‌ای است درخشان کـه بر کتاب نوشته‌است. این مقدمه و آن ترجمه، مجبورم کـرد کـه بروم «بوطیقای فضا»ی «گاستون باشلار» را مجدداً بخوانم، که البته به‌نوبهٔ خود از کتابهای بسیار باارزش است.

به فارسی، به مقتضای علاقه وکارم در طـول سال گذشته فراوان کتاب خـواندم. هفت جلد نامه‌های نیما راکه تك و توك درگـذشته خوانده بودم، امسال باهم خواندم. معتقدم کسانی کـه به تفکر اهمیت می‌دهند باید آن هفت کتاب رابخوانند. مقداری این‌عربی وسهروردی خوانده‌ام. هنوز نمی‌دانم این‌دو با ذهنم چه خواهند کـرد. وقتی کـه اینها رامی‌خواندم، منتخب مفصلی از «یونگ» را هم‌خواندم. درذهنم هرسه کنارهم قرارمی‌گیرند. ازاین بابت باید از دکتر سیروس شمیسا تشکر کرد که «با یونگ وهسه» را به‌زبانـی فوق‌العاده رسا و بااشاره بـه آثار « دکتر شایگان » ترجمه کـرده است. امیدوارم روزی کتاب «یونگ» درباب «کیمیا» ترجمه شود. خوانندهٔ ایرانی بهتر ازخوانندهٔ اروپایی آن را درك خواهد کرد.

آثاری کـه می‌خوانم، در انتقاد ادبی وفرهنگی، و یا ادبیات، بیشتر به‌کارم مربوط می‌شوند. دو کتاب از«لوسین گلدمن»، تئوریسین بزرگ ادبی ـ فلسفی فرانسه، بر من اثرعمیقی گذاشتند، یکی «خدای مخفی»، و دیگـری «لوکاچ و هایدگر». همهٔ حوادثی کـه در ذهن من

توسط این آثار اتفاق مـی‌افتد، در تولیدکارهای خـودم مؤثر واقـع می‌شود. کتابهایی که می‌خوانم برتجربه‌های زندگی‌ام، پرتوهای جدید می‌اندازند. ولی‌مرکزهستی من،قلب من‌است.من باآنجا می‌اندیشم.*

۶۶/۱۱/۲۷ تهران

* در جواب اقتراح « آدینه ».

ساختار شعر بلند «اسماعیل»

سردبیر محترم مجلهٔ گرامی آینده:

ضمن تشکر از دوست ارجمند آقـای علی باباچاهـی، بابت زحمتی که برای بررسی شعر بلند «اسماعیل» اینجانب متحمل شده‌اند، ازآنجاکـه اختلاف عمیقی بین ادراك خودم از «اسماعیل» و ادراك آقای باباچاهی می‌بینم، بـی‌آنکه درمقام پاسخگویـی به‌آرای ایشان برآمده باشم، این یادداشت مختصر را تقدیم می‌کنم تاخواننده خود به‌این اختلاف پی‌ببرد.

۱ـ «اسماعیل» مقدمـه‌ای دارد در شش بخش کـوچـك ـ از تورات، قرآن،«کی‌یرکه‌گور»(سه بخش)وفروغ فرخزاد، که‌باستثنای قطعهٔ فـرخزاد، همگـی مربوط به ذبح اسماعیل، ودر مـورد تورات و «کی‌یرکه‌گور»، ذبح اسحق توسط ابراهیم هستند. خواننده خواه موحد باشد وخواه ملحد، نمی‌تواند این نکته را در پنج قـول از آن

شش قول نادیده بگیرد که ابراهیم دستوریافت پسرش رابکشد وچون تسلیم آن فرمان شد، به جای پسر، قوچی به او هدیه شد، (و من درکودکی تصاویری از این واقعهٔ دینی ـ اسطوره‌ای را درکارهای شمایل‌گردانها ونقاشان مذهبی‌آن دوره دیده‌بودم)، واسماعیل یااسحق نجات یافت. این حادثه اثرعمیقی برتاریخ جهان داشته‌است و یکی‌از جلوه‌های این اثر، درعبورتاریخی انسان ازقربانی کردن انسان به‌سوی قربانی کردن حیوان بوده‌است، وشاید یکی‌ازگامهایی است که انسان از آدمخواری به سوی حیوانخواری برداشته‌است. این حادثه بر من هم اثر عمیقی داشته است. «روزگار دوزخی آقای ایاز» (رمان‌بلند)، «قابلهٔ سرزمین من» و«پدر وپسران» (قصه‌های کوتاه)، «آواز کشتگان» و«رازهای سرزمین من» (دو رمان بلند) و«تاریخ مذکر» (نقدتاریخی‌ـ اجتماعی ـ ادبی) از تأثیر این تلقی از ارتباط پدر و پسر بی‌بهره نبوده‌اند. رستم وسهراب صورت عینیت یافتهٔ رابطهٔ‌ابراهیم واسماعیل است و مرگ محتوم سهراب، نشانهٔ آن است که شاید داستان رستم و سهراب به تاریخی پیش‌از تاریخ ابراهیم و اسماعیل تعلق دارند. گنجانیدن آن مقدمه باآن شش‌بخش کوچك، ازنظرمن بی‌مورد نبوده است . چیزی که من انتخاب می کنم تا در مقدمهٔ کتابم بگنجانم، باچیزی که من‌خوددرآن کتاب‌می‌نویسم،ارتباط ساختی‌اورگانیك‌دارد.

۲ـ خود شعربلند«اسماعیل»، نه بامعیار شعر کوتاه امروزفارسی نوشته شده‌است و نه بامعیار شعربلند امروز فارسی. شعرکوتاه امروز فارسی ترکیبی‌است از وزن وتصویر و مفهوم، که در جاهایی که موفق است، این سه عنصر بر هم منطبق شده‌اند. برغم اینکه خود من هم

با این تصور از شعرکوتاه، شعرکوتاه می‌گویم و ایمان‌کامل به آن شعرهایم دارم، عمیقاً اعتقاد دارم که حوادث عصر ما از ظرفیت این نوع شعر فراتر رفته‌اند. من‌انقلاب، آزادی، جنگ، اسارت وزندان، روابط اینها با یکدیگر و با سایر مضامین عمدهٔ عصر مارا، بزرگ‌تر از ظرفیت شعرکوتاه همهٔ شعرای موفق امروز می‌دانم و به نظر من، نه شاملو، نه‌اخوان، نه دیگران و نه خود من، در شعرهای کوتاهمان قدرت ادای حق مطلب را پیدا نمی کنیم. درعین حال شعرایی راکه دچار تسلسل تصویر می‌شوند، و یا برعکس، با در نظرگرفتن تصویر باصطلاح موجز، چند تصویر را با چند شماره، ازیکدیگر جدا جدا می‌نویسند، بی‌آنکه به‌ایجاد یك کل‌ساختی اورگانیك‌دست‌یافته‌باشند، شاعرنمی‌دانم. شعری راکه با تمامی ابعاد هستی درگیر نشود، شعر نمی‌شناسم. خستگی حاکم برزبان وبیان و شکل شعر نیمایی، بخشی ذاتی آن زبان و بیان به‌علت‌گذشت زمان است، و بخشی دیگر به‌علت خستگی‌ناپذیری ابدی‌حرکت تاریخ. تجربه‌ای‌که من درشعرمی کنم، با شکلهای‌کلاسیك (غزل و قصیده و چهارپاره) و یا شعر به‌اصطلاح نیمایی، و یا با شعر بی‌وزن‌کوتاه و بلند، و زبانهایی که مرا احاطه می کنند و من با آنها دست و پنجه نرم می کنم، هرچیزی را هم که به‌خوانندهٔ آگاه و منتقد عموماً آگاه‌تر از خواننده نداده باشد، باید این‌نکته راروشن کرده باشدکه براهنی خستگی‌ناپذیری حرکت تاریخ را، از طریق تجربه‌های بی‌پایانی که می کند، الگوی خلقت شاعرانه می‌داند و بساط خود را هم‌اکنون وسط انقلاب، آزادی ، جنگ، اسارت، عشق و مرگ و مضامین مشابه پهن کرده‌است.

«اسماعیل» با معیار شعر بلند امروز فارسی هم‌گفته نشده است. شعر بلند فارسی، از«افسانه» تا «ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد»، وتا شعرهای بلند دیگری‌که تا زمان تجربه‌های ده پانزده سالهٔ اخیر من با شعربلندگفته شده‌است، رویهم «مونوفونیك» [تك صدایی] است. یك وزن، یك بیان، یك آدم وگاهی چند آدم، ولی همگی در همان وزن و زبان وبیان. برغم اینکه من به شعرای بزرگ خودی وبیگانه همیشه احترام گذاشته‌ام، ولی آدمی نیستم که به هرچه «نرودا» و «لورکا» گفته‌اند، بگویم به‌به. من در شعر بلند به دنبال ساختی پولی‌فونیك [چند صدایی] و سنفونیك بوده‌ام. بهمین دلیل هرکسی‌که عاشق گره زدن چند تصویر در یك وزن ساده یا مرکب نیمایی با بیانی نسبتاً رسا و عواطف و اندیشه‌هایی‌کمابیش نوباشد ولی پایش را از این ساحت محدود فراتر نگذاشته باشد، هرگز قادر به درك رازهای ساختی «اسماعیل» نخواهد بود. از این نظر ناقد آن شعر باید به‌دنبال ساخت آن شعر بدود تاآن را درك‌کند، برای اینکه تنها با این دویدن قادر خواهد بود فلج حاکم برنسوج مغز و عضلات اندامش را از بین ببرد. من خود نیز درگذشته بسیار دویده‌ام.

۳ـ «اسماعیل» از چهار «موومان» ساخته شده است. «موومان» اول از صفحهٔ ۱۱ شروع و تا پایان صفحهٔ ۳۷ ادامه می‌یابد. گرچه در مرکز این « موومان » ، بخشی از بیوگرافی مردهٔ عزیز من «اسماعیل شاهرودی» گنجانیده شده است ، این «موومان» به‌سبب داشتن ساختی عمقی در پشت‌سر ساخت خارجی (یعنی بیوگرافی شاهرودی)، ارتباطی مداوم و مستمر، و قطعی و لاینفك، با «اسماعیل شاهرودی » ندارد. دراینجا اسماعیل شاهرودی به سوی اسماعیلهای دیگر سفر کرده‌است. سه شخصیت بر«موومان» اول‌حاکم هستند: من

شعر، اسماعیل شاهرودی، وهمهٔ روشنفکران. مضمون انقلاب،مضمون موقعیت رو به‌تزلزل چپ استالینی و پیش‌بینی شکست محتوم آن در مقطع سرایش شعر(سال ۶۰). مضمون اسارت، مضمون کشمکش بین نسل کهنه و نسل نو، مضمون نفت و جنگ و خلیج، مضمون تقابلی آمریکا و شوروی، بخشی‌ازمضامین‌این «موومان» را تشکیل می‌دهند. هر ناقدی‌که سطری تشبیه مانند از ساخت اسطوره‌ای بخشی از این «موومان» را بردارد و به‌آن کلیت بدهد، در همان‌گام اول درك ساخت پولیفونیك و درك سنفونیك این موومان با شکست مواجه شده است.

«موومان» دوم‌که از صفحهٔ ۳۸ شروع و در صفحهٔ ۴۸ پایان می‌یابد، بظاهر رابطهٔ اورگانیك با بخش اول ندارد، جز درنوع زبان، یعنی همان توصیف و دیالوگ « پولیفونیك ». دراین «موومان»، که باید طنزآمیزترین بخش شعر باشد، سرنوشت بورژوازی در رابطه با انقلاب وجنگ مطرح شده‌است. بادرنظرگرفتن مضمون‌کلی بخش اول، یعنی دودلیها، تردیدها، دردها و رنجهای قشر روشنفکر، بیان وضع بورژرازی در بخش دوم ضرورت مطلق داشت. بهمین دلیل، گرچه منتقد تصویرجوی، بناچار به‌ارتباط اورگانیك دست نخواهد یافت، ولی خوانندهٔ صالح اثر خواهد دانست‌که مضمون « موومان » دوم، عملاً دربرابر « موومان » اول از یك سو، و « موومان » سوم از سوی دیگر، بصورت اورگانیك قد برافراشته است.

«موومان» سوم ازصفحهٔ ۴۹ شروع ودرصفحهٔ ۶۲ پایان می‌یابد. این چندصفحه تخصیص دارد به نسل‌جوانی‌که درخوزستان می‌جنگد. مضمون اسماعیل، و نه اسماعیل شاهرودی، درونی این بخش شده

است: اسماعیل = جوان. با درنظرگرفتن اینکه در طول هشتاد سال گذشته حقوق همهٔ کارمندان دولت ازجیب نفت خوزستان پرداخته شده شده است، با درنظرگرفتن اینکه جیب بورژوازی ایران درخارج و داخل مملکت را نفت خوزستان پر کرده‌است، با درنظرگرفتن اینکه خوزستان نقشی عظیم در انقلاب وکودتا و ضدکودتا، از این دیدگاه که همه چشم به درآمد نفت دوخته بودند، ایفاکرده‌است، با در نظر گرفتن اینکه نسل‌جوان، یعنی‌اسماعیلها ـ همانهایی‌که همیشه ازقدرت و ثروت محروم بوده‌اند ـ خوزستان را از زیر پای ارتش متجاوز عراق نجات داده‌اند، و در هر وجب خاك آن ولایت، یك اسماعیل به خاك افتاده‌است، «موومان» سوم از یك‌سو مکمل دو «موومان» قبلی وازسوی دیگر، بعنوان نفس‌جوان یك ملت، دربرابربنیادهای شکست چپ (« موومان » اول) و توهمات شبانه‌روزی بورژوازی راجع به قدرت، سلطنت، آمریکا (« موومان » دوم)، قد برافراشته است. باز هم تکلیف همه‌چیز ما را خوزستان تعیین خواهدکرد.

بین «موومان» سوم و«موومان» چهارم، یك لولا گنجانیده شده است‌که بورژوازی‌پایتخت، وجوان به‌خاك افتاده را درجایی نه‌خیالی، بل واقعی، در برابرهم قرار داده‌است، و آنها را نه از نظر بنیادهای بینشی، بل از نظر ترکیب مضامین درهم ادغام کرده‌است. در پایان این بخش، « تزی » پیشنهاد می‌شودکه در اواسط بخش چهارم‌آنتی‌تز آن، و درکل کتاب «سن‌تز» این‌دو، پیشنهادگردیده‌است:

نفسی مشترك برچهرهٔ اسماعیلهای جوان می‌دمد
و پیش‌از آنکه قوچ برسد، ابراهیم تیغ راکشیده‌است
و شاعری‌که معنای این شهادت را نداند، مرده به دنیا آمده‌است
(ص ۶۶)

چنین چیزی در زندگی واقعی ابراهیم و اسماعیل اتفاق نیفتاده است. دراین بخش شعر انفاق می‌افتد، ولی در « موومان » چهارم، عکس آن اتفاق می‌افتد، چراکه اسماعیل دیگری، که ترکیبی از اسماعیلها و سهرابهای در برابرهم قرارگرفته، است، در حال زاییدن است، و عصر نو باآن ترکیب آغاز می‌شود:

اسماعیل دیگر و دیگر و دیگر
سر برروی سنگ بگذار
نترس!
قوچ عصر نو از ناکجای ناگاه عطا می‌شود

«موومان» چهارم از صفحهٔ ۶۷ شروع و در پایان شعر تمام می‌شود . موقعیت نسل جوان ، همان اسماعیلها و سهرابها ، در ترکیب مضامین جنگ و اسارت، و یا در جدا افتادگی آنها از یکدیگر عنوان می‌شود. اسماعیل زجرکشیدهٔ «موومان» اول به‌این جوانها می‌پیوندد. دراینجا اسماعیل دیگری هست. دراینجا مادری نو، اسماعیلی‌نو می‌زاید وتکلیف جدیدی برعهدهٔ اسماعیل نوگذاشته می‌شود. اسماعیل یك تصویر اسطوره‌ای است. وقتی‌که ناقد به «مانور» اشاره می‌کند، غرق دراشتباه است. کوچکترین «مانور»ی درکار نیست، نه عرفانی، نه مذهبی. عرفان در ذات زایش شعراست.اسطورهٔ ابراهیم واسماعیل،

دینی‌است. شاعر به‌دنبال تفسیر ساختی مجدد آن اسطوره برای موقعیت تاریخی امروز است. قدرت و کشش اساطیری پایان‌ناپذیر رابطهٔ ابراهیم و اسماعیل، بازسازی مجدد اساطیری آن، طوری که موقعیت عصر و نسل ما از طریق آن بازسازی روشن شود، امیدی که ما همه به نجات اسماعیل داریم و باید داشته باشیم و شکوهمندی کاری که او مکلف است انجام دهد و زنی که باید آن اسماعیل جوان را بزاید و برزانوی خود بنشاند وبرای وظیفهٔ خطیرش درآینده، که همان ساختن خود آینده‌است، تربیت کند، مضامین اصلی این موومان را تشکیل می‌دهند، و طبیعی است که عشق به زن، زبان، اسماعیل و «جان جانان جهان» درمرکز این بخش قرارگرفته‌باشد. بدین ترتیب، نه‌تنها اسطورهٔ اسماعیل برفرد اسماعیل شاهرودی غالب شده است، بلکه اسطورهٔ تصوری شاعر از اسماعیل براسطورهٔ تاریخی پیروزی یافته است، و قدرت تفسیرپذیری پایان‌ناپذیر برخی اسطوره‌ها و قصه‌ها در این نکته نهفته است.

۴ـ ساخت اصلی وعمقی، و ساختهای فرعی، شکلهای بزرگ وکوچك و مضامین اصلي وفرعی شعر بلنداسماعیل، متکی بردریافت سنفونیك از شعر بلند است. ریتم، شعر نیست، حتی در شعر بلند، یك ملودی هم، شعرنیست. تصویر، شعرنیست. حرف شاعرانه، حتی زبان شاعرانه هم شعر نیست. کسانی که زبان را «دکور» تصاویر می‌دانند، ابتدایی‌ترین چیز را دربارهٔ شعر یاد نگرفته‌اند. در بعضی جاها شعر بزرگانی چون «ازرا پائوند» و «الیوت»، چنان به‌نثر می‌گراید وچنان بی‌تصویر و بی‌وزن و آهنگ است که اگر آن تکه‌ها را جدا از بقیه شعر مطالعه کنیم، آنهارا بی‌ارزش خواهیم یافت. درحالیکه سهم آنها در شعر باندازهٔ سهم جاهایی است که پرتصویر و آهنگ هستند. شعر

بلند، ملودی شاعرانه نیست. شعربلند یك کمپوزیسیون است که درآن دهها ملودی اصلی و فرعی شرکت می‌کنند. موسیقی درونی درچنین شعری، ازترکیب موسیقایی مضامین وابزار بیان آن مضامین، بوجود می‌آید. آنچه دراین شعرگفته شده، بصورت دیگری قابل گفتن‌نبود. تصنع‌شکلی، ازنوعی که درآهنگ منثورشعربعضی ازشعرا ویا درشعر مطنطن نیماگونهٔ برخی دیگر دیده می‌شود، فاقد قدرت بیان مضامین اسماعیل هستند: «یادگرفتم که بی‌تکلف کلمات را به هم نزدیك کنم.» این گفته، شیوهٔ سراسر شعراست، ونیز صفحات ۷۳، ۷۴و۷۵، که شیوهٔ اسطوره‌پردازی را بیان می‌کنند. در خود شعر ، نحوهٔ تأویل تکنیك شعر بیان شده‌است.

۵ـ یك ناقد نباید خودرا در مقطع دید تاریخی اشخاصی قرار دهد که وقتی به «افسانه» رسیدند، آن را درك نکردند، چون به «بهار» عادت کرده‌بودند؛ به «ققنوس» که رسیدند، آن را درك نکردند، چون به «افسانه» معتاد شده‌بودند؛ به«هوای‌تازه» که رسیدند، نفهمیدند چون به« ققنوس » عادت کرده بودند؛ حالاکه به « اسماعیل » رسیده‌اند، نمی‌توانند بفهمند، چونکه به «تولدی دیگر» یا چیزهای دیگر عادت کرده‌اند. بازبانهای مألوف و مأنوس گذشته، خواه کلاسیك گذشته و خواه نوی‌گذشته، حتی زبان خود من، که ناقد محترم معتقد است خود «دارای زبان خاصی» هستم، نمی‌توان مواقع و مواضع جدید بیان را درك کرد. این انقلاب، این‌جنگ، این وضع مردم و ملت ما ، عمیق‌تر از آن هستند که شاعر دربرابر آنها واکنش زبانی و بیانی از خود نشان ندهد. وقتی که معیار عوض شد، منتقد باید زانو بزند

و بیاموزد و یا بدود تا برسد، و اگر نخواهد بیاموزد و نخواهد برسد باید رها کند، چرا که آنگاه، اسماعیلهای جوانی که در سنندج، رفسنجان، تبریز، مشهد و اصفهان و درجبهه، اسماعیل می‌خوانند و به سرنوشت خود از پایگاه اسماعیل نگاه می‌کنند، منتقد تصویرخواه و شاعر تصویرپرداز را رها خواهند کرد. آنها خواهند دید که در تصاویر بی‌عاطفهٔ خنک، در باصطلاح ریتمهای نیمایی و غیرنیمایی به تصنع قفل و کلید ومهروموم شده، ودر «شعر»هایی که درغیاب عشق وعاطفه و اندیشهٔ انسان، و طنز ـ این عروس آیندهٔ شعرجهان ـ گفته می‌شود، انسانیت ورشکسته‌ای دم می‌زند که اسماعیلهای یک ملت، تنها با برپاداشتن بنای رفیع هنری خود براستخوان سینهٔ آن انسانیت ورشکسته، می‌توانند به‌حیثیت مستقل هنری خود دست یابند. راقم این سطور کتاب‌خوانده‌تر از آن است که ناقد «اسماعیل» درچارچوب چند ترجمه از «الیوت»، نرودا، «لورکا» و «الکسی تولستوی» (خدا می‌داند این آخری در جمع آن بزرگان چه می‌کند!) ریشه‌های اورا پیداکند. من دراین‌شعر، هرگز ازاین اشخاص متأثر نبوده‌ام. ریشه‌های «اسماعیل» را نخست باید درتجربهٔ این ملت وزبان و بیان او جست و بعد در تجربهٔ خود من در شعر فارسی. «کانتو»های ازرا پائوند، شاعر آمریکایی که شعری درهشتصد صفحه است، گاهی نه‌ریتم دارد، نه‌آهنگ، نه‌تصویر، ونه‌حتی ارتباط ظاهری؛ ولی کیست منکر این نکته باشدکه این شعر، بزرگ‌ترین شعرقرن بیستم شناخته می‌شود. چرا ناقد نباید تحقیق کند تا دریابد که ممکن است من از ازرا پائوند، «چارلز اولسون»، و یا ازخودیهای قدیمی، «ابن‌عربی»

و «سهروردی» متأثر شده باشم؟

مخاطب من در اسماعیل جوانی است که برگرده‌اش بار نبوت برپاداشتن آینده ازمیان ویرانه‌ها گذاشته شده‌است. تصویرهای قراردادی، وزنهای قراردادی و تکلفهای ته‌نشین شده در شعر نوی گذشته، بازیچه‌های پیچیده‌ای هستند که او باید برای بیان درد و امید عصر خود همهٔ آنها راکنار بزند تا رصدخانهٔ آینده را برای دید زدن واقعیتی رنگین‌تر و متنوع‌تر از خیال همهٔ اعصار بناکند. «اسماعیل» چشم‌انتظار آن اسماعیل خواهد ماند. من از آینده، ازآنچه خواهد آمد، متأثرم.*

۶۶/۱۱/۳۰ تهران
رضا براهنی

* یادداشت فوق، به‌سبب آنکه در آن زمان «آدینه» هنوز چاپ پاسخهای رسیده به‌نقدهای مجله را به‌عنوان شیوهٔ‌کار در پیش نگرفته بود، چاپ نشد. مقالهٔ آقای باباچاهی، یک‌ماه پیش از تاریخ فوق در «آدینه» چاپ شده بود.

برای چه می‌نویسید؟

ـ شاید برای اینکه یکی مدام به من می‌گوید، بنویس، وشاید او خیلی موجود قدرتمندی است. شاید این او، خود نوشته است، که خودرا به من دیکته می‌کند و مدام می‌گوید اگر مرا ننویسی موی دماغت می‌شوم، مثل خوره به جانت می‌افتم، و پدرت را درمی‌آورم تا مرا برروی کاغذ بیاری. در واقع این نوشته‌است که مرا می‌نویسد. باید از نوشته بپرسید که چرا براهنی را می‌نویسی؟

وقتی که قالی تمام شد، قالیباف حذف می‌شود. قالی می‌ماند. دراین تردیدی نیست که نوشتن بهمان اندازه‌کار پرزحمتی است که قالی بافتن. ولی قالیباف از روی نقشهٔ قبلی‌کار می‌کند، و وسط‌کارهم نقشهٔ از پیش تعیین شده‌را عوض نمی‌کند. گرچه نوشتن هر کلمه، مثل انداختن هر گره قالی، کار پرزحمتی است، ولی‌کار قالیباف کم‌زحمت‌تر است، چراکه او از روی نقشهٔ قبلی‌آن‌گره رامی‌اندازد، ولی نویسنده

شاید دهها بار یك کلمه را بنویسد وباز هم آن کلمه، یك گره عوضی و یا رنگ ناجور باشد. ولی او هم باید نوشته را طوری بنویسد که پس‌از اتمام، خود او کاملاً قابل‌حذف باشد. نوشته‌ای کامل‌است که از نویسنده‌اش کاملاً مستقل شده باشد، وهرموجودی، موقعی مستقل‌است که کاملاً طبیعی باشد، ولی برای آنکه آن نوشته طبیعی باشد، لازم است که نوشته حاصل یك عشق بین نویسنده و نوشته بوده باشد. وگرچه نوشته بایدکاملاً طبیعی باشد، تولدآن‌صورت دیگری دارد.

هر کسی که موقع نوشتن یك نوشته عاشق آن نباشد ــ ویا اگر در واقع معاشقه‌ای کامل بین نویسنده و نوشته وجود نداشته باشد ــ نتیجهٔ کار محصول ناقصی خواهد بود : یاکار تصنعی خواهد بود و یا باصطلاح «ادبی» خواهد بود. من نمی‌نویسم تا «ادبیات» نوشته باشم. می‌نویسم چون زندگی می کنم. کسی که‌ادبیات می‌نویسد، مثلاً قصیده به‌سبك فرخی می‌گوید و یا کتابی راتحشیه‌می کند، ازهمان بدو زندگی خودکشی کرده‌است. حتی در تیره و تارترین لحظات زندگی هم فکر خودکشي به‌ذهن من راه نیافته است، چراکه نوشتن آن را معنی‌دار کرده‌است. نوشتهٔ من به من جهت داده‌است. نه مقالات من راجع به‌حافظ، محصول تحقیق است، نه «رسالهٔ شعر عاشقانه» ونه «رازهای سرزمین من». بین‌تحقیق وتفکر، فرق اززمین تاآسمان‌است. نویسنده ونوشته، علاوه‌بر عاشق ومعشوق‌بودن، رابطه‌ای ازفکرایجاد می کنند. این فکر به‌سوی جهان پرتاب شده‌است. همهٔ نوشته‌های واقعی چنین هستند: محصول زایمان غیرطبیعی، مثل تولد رستم، بزرگترین شخصیت شعری ما، مثل تولد عیسی مسیح. این‌نوع تولد غیرطبیعی، بنیادطبیعتی

دیگر را می‌گذارد. عشق من به خضر، رسولی که هزاران سال زیسته است، ازعلاقهٔ عمیق و سوزان من به تولدهای غیرطبیعی و زندگیهای غیرطبیعی سرچشمه می‌گیرد. ولی هیچ موجودی طبیعی‌تر از خضر نیست. نیاز من به هزاره‌ها کمتر از نیاز خضرنیست. ازاین‌بابت من شخصیت شقه‌شده‌ای هستم وبرروی صحنه، هم نقش رستم را بازی می کنم هم نقش سهراب را، درحالیکه هر دو درآن واحد به جان هم افتاده‌اند، سهرابی‌گذرا در حال دست به یخه شدن بارستمی خضری. با این فرق‌که خضر ماندگارتر از رستم و سهراب‌است. طرف عمر ابدی دارد.

و این همه محصول فکر است. نویسنده برای این می‌نویسد که نوشتن، فکراست، و من درون آن فکر هستم.

یك بار، در پاییز، سالها پیش از این، بالای تپه‌ای، کلاه‌زنی را باد برد. من، باد و موها و برگها و کلاه و صورت زن را تکه تکه در هوا می‌دیدم. دویدم دنبال کلاه. بادکلاه را می‌برد، من هم دنبال باد و کلاه می‌رفتم. تااینکه کلاه را بالاخره شکار کردم. فکر کردم چقدر زن از پس‌گرفتن کلاهش خوشحال خواهد شد. ولی وقتی که رسیدم بالای تپه، زن رفته بود. کلاه.راگذاشتم روی سرخودم. وناگهان سرم آتش گرفت. وباور کنید سرم درزیر کلاه می‌سوخت. می‌دویدم این‌ور وآن‌ور، و فریاد می‌زدم: «جنون!جنون!» من از روزی شروع به‌نوشتن کردم که آن کلاه را سرم‌گذاشتم. برای چه می‌نویسم؟ برای اینکه کلاه سرم رفته است.

پاسخ به اقتراح « دنیای سخن »، نوروز ۶۷

چه سر نوشت غریبی!

چه سر نوشت غریبی!
برایم از همه دیدارها، چه‌کم، چه زیاد،
به یادگار، خداحافظی فقط مانده‌ست

به تپه‌ای‌که بر آن سلطه داشت دست‌خزان
و برگ باطل تقویم بود
و سکه، سکهٔ از رنگ و رونق افتاده
به روی خاك غم‌آکنده، در پریشانی،
ربود باد خزانی
کلاه یك زن زیبای آفتابی را
ربود باد و پراکندگیسوانش را

دویدم از پی باد و کلاه،
می‌گفتم:
چو بازگردم و بینم دوباره سیمایش
بگویمش‌که: «چرانه؟
چه عیب دارد؟
هان؟»

چو بازگشتم از آن دره‌ها و صحرا،
کلاه دستم بود
ـــکه بود مظهر گیسو و باد و پیروزی ـ
و گفتم : «آه،
چرانه؟
چه عیب دارد؟
هان؟»
و نیز گفتم: «شاید ...»
و نیز گفتم:
«آخر چه عیب دارد؟
باید...»

کلاه دستم بود
و هرچه‌گشتم و گشتم نبود رد زن بی‌کلاه درمنظر
و گیسوان پراکنده نیز غایب بود
و باد یکسره خوابیده بود
به یادگار همین یك کلاه بامن ماند

و بعد،
نگاه‌کردم ودیدم کلاه زیبایی‌ست
گذاشتم به سرم
سر برهنه همیشه کلاه می‌خواهد
کشیدمش پایین
که تا رسید به میزان چشم و ابروها
و ناگهان
سرم آتش‌گرفت،
سوخت سرم
دهان توپ مگر بودآن زنانه‌کلاه؟

دویدم از سر پرچین‌گل سراسیمه
و داد می‌زدم :
« ای عاقلان،
نگاه! نگاه!
جنون دوباره در آفاق آفتابی شد
از این‌کلاه!
جنون! جنون دوباره،
نگاه! آه، نگاه! »

چه سرنوشت غریبی!
برایم از همه دیدارها، چه‌کم، چه زیاد،
به یادگار همین چیزها فقط مانده‌ست

۶۶/۱۰/۱۵

دیباچهٔ شعر عاشقانه

(۱)

مقدمهٔ « بیا کنار پنجره »

«بیا کنار پنجره» می‌توانست مجموعه‌ای باشد سه‌برابر مجموعهٔ حاضر. از حدود پنجاه شعر تغزلی که در سال ۶۶ ، با انفجاری از دود و اضطراب وغم وشور وشادی برروی کاغذ جاری‌شد، بیش‌ازدوسومش را کنار گذاشتم. چه فایده که آدم زخمهایش را به رؤیت خلایق برساند؟ همیشه هم ضرورت ندارد آنچه را کـه ما درون خود یا درون دیگران تماشا می کنیم به معرض تماشا بگذاریم. کسی که سوخت،سوخته است. مولوی گفته است که شعرش‌فقط رنگ‌خونش‌را نشان می‌دهد ونه خونش را . گرچه مولوی شدن برای خیل شاعران جدی‌ما بسیار دشوار بوده است، ولـی شعر همهٔ شاعران جدی مصداق همان تعبیر خون و رنگ خون مولوی است.

این سخن بسیاری از موافقان و معاندان راکه فلانی برغم داشتن شعرهای اجتماعی، ذاتاً شاعری تغزلی‌است، نه به‌عنوان انتقادی ناروا، بل به عنوان حقیقتی مبرهن، سالها است پذیرفته‌ام. دیگر آموخته‌ام که تا چیزی از درون مرا به سوی شعر پرتاب نکرده‌است، شعر نگویم. شاید درونی بزرگ‌تر از درون من به من ابلاغ شعر می‌کند. شاید هم نه؛ حتماً. در آن لحظهٔ ابلاغ، من سراسر شعرم، حتی اگر کلمه‌ای برزبان‌نیارم. دردهایی‌داشته‌ام که‌گاهی خواسته‌ام قلبم‌را با دندانهایم پاره پاره کنم. ولی‌گفته‌ام خاموش! خاموش! صبر! صبر! و به درونم‌گفته‌ام به من صفای روانم را ابلاغ کن، نه نارواییِ درد پاره پاره‌کننده را. پاداشم راگرفته‌ام؟

من بسیار سحرخیزم. یك ماهی پس‌ازچاپ قطعهٔ«بیاکنارپنجره» در مجلهٔ آدینه، صبح زود زنگ در را زدند. حتی طلبکار و ژاندارم و پلیس هم درآن ساعت سراغ آدم نمی‌آیند. صدای زنانهٔ جوانی از پشت درگفت: «لطفاً بیایید دم در!» رفتم، در را بازکردم. دم در دختر هفده یا هجده ساله‌ای ایستاده بود، صورت بیضی سفیدش با چشمهای میشی زیبا و درشت و درخشانش درحصار روسری سفیدش. چندشاخه مریم وگلایل دستش بود. گلها را داد دست من. گفت:«بیاکنارپنجره!» و رفت. همین.

پاداشم راگرفته‌ام؟ نمی‌دانم.

یکی دوشعر این مجموعه وشعر «رؤیا»، که خطاب به سهراب سپهری است و در پایان‌کتاب آمده، بیشتر با تفکر سروکار دارد. بقیه، درحوزهٔ تغزل قرار دارد. وحوزهٔ تغزل از دیدگاه من، حوزهٔ موسیقی،

ضرب، تحرك، عاطفه، تصویر و جهانهای ناهشیار است، و تفکری هم اگر هست در ارتباط با این عناصر است. و اینگونه شعری استقلال خودرا از ادبیات کسب‌کرده است و یا بکلی مقوله‌ای جدا از ادبیات است و کلمات چنان به روان آدمی آغشته است که هرگز نمی‌توان به معنای محتوایی آنها اندیشید، بلکه بایدکل شعر را بعنوان یك‌نظام واحد متشکل ازهمهٔ عناصر، ولی غیرقابل‌ترجمه به یکی‌ازآن عناصر، ادراك‌کرد. تمایل به ترکیب موسیقایی درشعر، به معنای آن‌چیز عمیق درونی است که اجزا را از چشم پنهان می‌کند تاکل را بعنوان یك پدیدهٔ مستقل وکامل ارائه دهد. شعر تغزلی بدون این موسیقی درون وبرون منطبق برهم وجدایی‌ناپذیر از هم، تصورناپذیراست، وموسیقی برون هم‌گرچه ضرورتاً همیشه وزن قراردادی ـ خواه از نوع عروض سنتی وخواه‌عروض‌نیمایی درمعنای‌متوسع آن ـ نیست، درکتاب حاضر بیشترازهمان عروض نیمایی، باضافهٔ سایروسایل وابزارموسیقی به‌دست آمده‌است ـ طوری که این کتاب‌فاقدبی‌وزنی‌است، ولی وزن درخدمت بیان شعری نیست، ذاتی آن است، همانطورکه قامت ایستادهٔ آدمی ذاتی اوست و نه زیور او، واین نوع ذاتی دیدن وزن درشعر عاشقانه (وزن در معنای موسیقی و نه انواع عروضی‌آن) بخش اعظم شعر بی‌وزن را، نه بعنوان غیرشعر، بلکه بعنوان پیش‌ـشعر قلمداد می‌کند که نهایتاً تقدیم شاعران متبحر در موسیقی که درآینده خواهند آمد، خواهد شد، نه برای اینکه اشتهای آنها راکورکند، بلکه برای آنکه آنها را برای غذای اصلی که همان شعر تغزلی موسیقایی‌است، آماده‌کند. بخش اعظم‌شعر جوان، و شعر پابسن‌گذاشته‌هایی که شعر

را درسن پیشرفته‌ای جدی گرفته‌اند، پیش‌ـشعر است، و نـه شعر، و گفتنش آنقدر ساده‌است که نگفتنش اولی است. با این‌همه برما است که در برابر هر تجربهٔ جدی شعری و کلامی ـ خواه در حوزهٔ پیش‌ـ شعر وخواه درحوزهٔ شعر سرفرود آریم ـ و بافروتنی تمامـ ونفسهای تازه را، در صورتیکه‌گمان می‌کنیم جدی هستند وازکیفیتی ادغام‌پذیر درکل نفس شعر برخـوردارند، از طریق ناهشیاری کـه‌کل نفسها را در برمی‌گیرد، ذاتی خودکنیم.

آیا پاداشی ازاین بابت خواهیم‌گرفت؟ شعر پاداش شعر است.

۶۷/۶/۱۲

دیباچهٔ شعر عاشقانه

(۲)

مقدمهٔ « یارخوش چیزی‌ست »

شعر عاشقانه، شعری است‌که زبان را چنان تسخیر مـی‌کند‌که انگار علاوه‌برحدوث زبان، چیز دیگری نیز درزبان حادث شده‌است. درصورتیکه اگر زبان نباشد، شعرنیست، نتیجتاً شاعر هم نیست،وطبعاً عشق هـم نیست: « دوست چون هرگـز نیاید در وطن ـ عاشقان را بی‌وطن باید شدن» (عطار). پس، شاعری‌که عاشق است، یعنی شعر عاشقانه می‌گوید، حتی ازحرف زدن دربارهٔ عشق درمی‌گذرد، چراکه شعری‌که دربارهٔ عشق باشد، شعری است‌که براه‌افتاده تا شعر عاشقانه شود، ولی هنوز به‌آنجا نرسیده‌است. شعرعاشقانه مقولهٔ دیگری است بمراتب معتبرتر. (این‌گفته هرگز بمعنای آن نیست‌که تمامی شعرهای این دفتر از نوع دومند و نـه از نوع اول. راقـم این سطور توضیح

می‌دهد، توجیه نمی‌کند.) شعری واقعاً شعر عاشقانه‌است که از وقوف به عشق درگذشته باشد و درآن سوی وقوف، در نامعلومی به پهنای ناپیدا، پیاده‌شده‌باشد. به‌همین دلیل‌شعرعاشقانه را به‌دوقسمت می‌کنیم: ۱ـ شعر عاشقانه‌ای که دربارهٔ عشق است، ۲ـ و، شعر عاشقانه‌ای که عشق است، و به‌همین دلیل شعراست، و به‌همین دلیل، شاعر، شاعرتر است، چراکه از تأثیرات آشکار و پنهان عشق یکی هم این است که شاعر را شاعرتر می‌کند: «عمرها برطبل عشق آن صنم ـ ان فی موتی حیاتی می‌زنم» (مولوی).

ولی ویژگی چنین شعر عاشقانه‌ای چیست؟ویژگی شعرعاشقانه، همان ویژگی شعراست در اوج. پس، اگر دربارهٔ شعر عاشقانه حرف می‌زنیم، راجع به عالی‌ترین نوع شعر حرف می‌زنیم.

خلاصه می‌گویم و باپوزش از خواننده از بابت استفاده از یك کلمهٔ فرنگی ـ آن هم در صدر مطلبی راجع به شعر عاشقانه، که از زمان «معروفی» در هزار و صد سال پیش (عقل جدا شد ز من که یار جدا شد) تا به امروز، هزاران نمونهٔ زیبای آن در زبان فارسی گفته شده‌است ـ که:

ما یك نفرداریم که شعر می‌گوید، یعنی شاعر، اسم اورا بگذاریم «سوژه» در معنای فاعلی آن. یك موضوع داریم به نام عشق، اسم آن را هم بگذاریم «سوژه» در معنای موضوعی آن. و ابزاری هم داریم، که چیزی‌جز زبان نیست، که همیشه به سبب ماهیت شعرکه ازکلمات

ساخته شده، موضوع شعربوده است، یعنی یك «سوژه»ی دیگر. عشق به‌همان اندازه موضوع عاشق است که شعر موضوع زبان. شاعر عاشق عشق خودرا غرق درمعشوق زبان یعنی شعرمی‌کند. شعرعاشقانه شعری است که درآن، این سه «سوژه»، بصورتی لاینفك، درهم ادغام شده باشند، طوری که مای خواننده یا شنونده نتوانیم بگوییم شاعر این‌ور، و عشق آن‌ور، عشق این‌ور، و زبان آن‌ور. و یا شعر این‌ور، و شاعر آن‌ور. واز هر طرف که برویم به سه‌گوش این مثلث در یك‌گوش برسیم. جدایی نبینیم. شعر عاشقانه، شعری است که درآن کلمات جدایی‌پذیر از هم نباشند، یعنی درآن یك عنصر را بدون تصورآن دو عنصر دیگر نتوانیم تصورکنیم، چراکه هیچ‌چیز زیباتر ازخلوت عشق نیست، و خلوت عشق جدایی‌ناپذیری مطلق و بی‌نهایت می‌طلبد.

با عرض پوزش از ارائهٔ مسائل فنی در صدر چیزی سراسر غیرفنی و ضدفنی، یعنی عشق، چند جملهٔ دیگر نیز بناگزیر اضافه می‌کنم: اگر آن سه «سوژه»، عناصر جدایی‌ناپذیر این نوع شعر عاشقانه راتشکیل می‌دهند، پنج رکن اساسی در ترکیب بافت درونی آن سه «سوژه»، توأمان، غرق در یکدیگر، شرکت می‌کنند: تصویر، اندیشه، احساس، وزن، کلمه. درواقع درشعر، همهٔ رکنهای این ارکان خمسه، یك رکن است: زبان. ولی‌زبان درشعر، اول تجزیه می‌شودوبعد ترکیب. درتجزیه ازمرکزبه‌بیرون حرکت می‌کند: پرتابی ازخویش‌به بیرون‌خویش، درزمان، با حالتی‌از«درزمانی». زبان‌خودرا لحظه‌به‌لحظه

در برابر آفتاب زمان می‌چیند. زبان باحرکت دربرابر آفتاب به‌چیزهای مختلف‌تجزیه‌می‌شود. فاعل، فعل، مفعول، گذشته، امروز، آینده، وغیره. ولی‌درترکیب، زبان خودآفتاب می‌شود. زبان درشعر، معاصر آفتاب می‌شود. زبان، درتجزیه می‌شود تصویر، اندیشه، احساس، ریتم، کلمه، ولی درترکیب می‌شود معاصرآفتاب، «هم‌زمانی» آفتاب پیدا می‌کند. تصویر تنها، اندیشهٔ تنها، احساس تنها، ریتم تنها و کلمهٔ تنها، شعر نیست. این پنج تن باید بصورت تفکیک‌ناپذیر، بی‌آنکه لحظه‌ای از هم جدا و دور شوند وفاصله‌ای در زمان ومکان پیدا کنند، درهم ادغام شوند. با ادغام اینها، موضوع شکل و محتوا، بعنوان بحث شعر و شاعری و بحث نقد و انتقاد ادبی کهنه می‌شود. شعر خوب از این بحثها فراتر می‌رود. شعر خوب ترکیب این پنج تن را ارائه می‌دهد، نه تجزیهٔ آنها را. اگر با میزان شکل ومحتوا به‌مقولهٔ شعر نگاه کنیم، درواقع می‌خواهیم با دید تجزیه به شعر نگاه کرده باشیم. شعرخوب، نه تصویر تنها را برخ می‌کشد، نه مفهوم تنها را ـ خواه فکری وخواه عاطفی ـ نه ریتم تنها را، و نه کلمهٔ تنها را. شعرخوب از خلال این مجموعه، درآن سوی این مجموعه، ناگهان، و مستقل از تك تك اجزای این مجموعه، بنحوی بازگشت‌ناپذیر به‌گذشتهٔ محتوایی و ریتمیك عنصر تنهای محتوا و عنصر تنهای ریتم، حادث می‌شود. شعر خوب فضا را باز می‌کند، و خودرا مستقلاً، بعنوان یك موجود حی وحاضر، دربرابر می‌نشاند. در چنین شعری، وقتی، فرضاً، تصویر آمد، اندیشه و احساس و وزن و کلمه هم آمده‌اند، وقتی، فرضاً، وزن آمد، کلمه و تصویر و اندیشه و احساس هم آمده‌اند: « برقی از منزل لیلی

بدرخشید سحر ـ وه که با خرمن مجنون دل‌افگار چه کرد » (حافظ) . کوچکترین عنصر کلامی این شعر، یعنی «وه»، به همان اندازه در کل ساختار شعر ایفای نقش می‌کند که دو شخصیت بزرگ افسانه‌ای خاورمیانه، یعنی لیلی و مجنون. انگار اگر «وه» نباشد، شعری درکار نخواهد بود. «وه» از درون زبان، آن سوی زبان رابیان می‌کند. وقتی فرخزاد می‌گوید: « من از تو می‌مردم ـ اما تو زندگانی من بودی »، « از » به‌همان اندازهٔ «تو» و «من» اهمیت پیدا می‌کند. این «از»، «از» تصویری، عاطفی، فکری، ریتمیك وکلامی است. این «از»، درجا، به‌دور خود و به‌دور کل شعر می‌چرخد. وقتی که فرخزاد می‌گوید:

بعد از تو ما به‌هم خیانت کردیم
بعد از تو ما تمام یادگاری‌ها را
با تکه‌های سرب، و با قطره‌های منفجر شدهٔ خون
از گیجگاههای گچ گرفتهٔ دیوارهای کوچه زدودیم.

آن «گیجگاههای گچ گرفتهٔ دیوارها» فقط تصویر نیست، احساس، اندیشه، و ریتم وتصویروکلمه باهم است. انگار همه روی‌هم میخکوب شده‌اند، و همه باهم، دورهم، می‌چرخند. ازگذشتگان مولوی، در دیوان شمس، وحافظ، غالباً اینطورند. در عصر ما، گهگاه نیما واخوان و شاملو، وگهگاه آتشی و رؤیائی و یکی دو تن دیگر، ازاین بابت الگو هستند. مسئله این است: جان شاعر موقع شعرگفتن در چه جهتی منقلب شده‌است.

یك خرده موضوع دیگر که باید دراین «دیباچه»، یا «هرچه»، بگویم، این است: شاعر نباید شعرش را بگوید. باید بگذاردکه شعر،

اورا بگوید. چراکه خود شعر، شاعر بـزرگ‌تر است و در پشت سر شاعری نشسته است کـه شعرش را، باصطلاح، می‌گوید. آن شاعـر پشت‌سر، مهم‌تر ازاین شاعـر پیش‌روست. در واقـع صورت نوعی شاعر ، اوست. و شاعری که قلم بدست گرفته تاگفته‌های او را بگوید، صورت صوری اوست. شمس پشت سر مولـوی، پیـرمغان پشت سر حافظ، اوست. کاتب واقعی اوست، شعرا همه مکتوب اویند. ولـی در پشت سر شمس وپیرمغان و خضر و «دئونیزوس» (خدای شعر اشراقی یونان کهن)، و در پشت سر، و در عمق همهٔ شاعران جهان، جان زنانهٔ هستی می‌جـوشد و شعر را برآنان می‌گوید، برآنان می‌خـواند، آن کاتبه، همه است، و همهمهٔ اول است.

در این مجموعه شعر، هرچیزی که‌گفتهٔ من باشد، دربارهٔ عشق، و هرچیزی که برمن گفته شده باشد، عشق است. شعر «اسفندیار،شاید» دراین مجموعه، برمن گفته شده است، برمن خوانده شده‌است. دراین مجموعه، هر شعری که شبیه‌آن باشد، عشق‌است، وآن دیگریها دربارهٔ عشق. اما یار خوش چیزی‌ست، همیشه. و باقی حرف است.

۶۸/۴/۳۰ – تهران

تکمله‌ای بر « دیباچه » :

درون یکایك ما ــ چه زن و مرد ــ دلدادهٔ عمقی ما نشسته است. آن دلدادهٔ عمقی، جان زنانهٔ جهان است. وظیفهٔ شاعر عاشق و نیز هر هنرمندی، سرسپردن بـه‌آن دلدادهٔ عمقی است. با او چـون و چـرا و صلاح و مشورت نمی‌توان کرد. تسلیم او که شدیم، رهـا شده‌ایم.

هـرچـه تسلیم‌تر، آزادتر. تقرب به‌خلقت، تقرب به‌آن دلدادهٔ عمقی است. اگر پشت به او بکنیم، عقل مصلحت‌گـرا دمار از روزگارمان درمی‌آورد، طوری که انگار تاوان تمردخودرامی‌پردازیم. هم‌پاداشهای آن تسلیم ششدانگ‌گونه‌گون است، هم تاوانهای تمرد نسبت به‌دلدادهٔ عمقی وگرویدن به‌مکتب عقل مصلحت‌گرا.

بدترین کیفر این است که دلدادهٔ عمقی درهایش را برروی ما می‌بندد و مارانسبت به‌خود غرق در نسیان می‌کند، و ما یادمان می‌رود اوکیست. خلاء خلاقیت شاعر از این نسیان ناشی می‌شود. و بهترین پاداش، شعری است که عشق است. او می‌گوید، مرا از هیچ بیافرین، از هیچ، نـه از داده‌هـای این و آن، بلکه ناگهان و غافلگیرانـه مرا بیافـرین، و از هیچ. یك همه، یك همهمه، از هیـچ. کاتبهٔ عمقی مـا اوست. آیا در پـاره‌ای از ایـن شعرهـا، شایستهٔ خطاب او بـوده‌ام؟ نمی‌دانم. داوری هم با اوست.

۶۸/۵/۳۰ – تهران

اثر شاهنامه بر من

شاهنامه و تاریخ بیهقی، دو کتابی هستند که بر رمان‌های من اثر مستقیم داشته‌اند. در «روزگار دوزخی آقای ایاز» من از محلی صحبت می‌کنم که هم تهران امروز است، هم بلخ و توس و سمرقند و بخارا، و بطور کلی بلاد خراسان دیروز. رمان من در شهری که ترکیبی از این شهرهاست اتفاق می‌افتد. من خصائص بغداد و تبریز را هم براین ترکیب افزوده‌ام. در آغاز کتاب، در «قول کاتب» می‌نویسم که «روزگار دوزخی آقای ایاز» را کاتب نخستین، یعنی ابوالفضل بیهقی به من سپرده‌است. کتاب از سینهٔ او به سینهٔ من منتقل شده است. «روزگار دوزخی آقای ایاز» بخشی دارد که باید آن را رؤیای شاهان نامید. درواقع خوابهای واقعی پادشاهان ایران، تعبیری قصه‌ای پیدا می‌کنند. در واقع در کشوری شاه‌زده، هر کسی شاهنامهٔ خودش را می‌نویسد. «بوف کور»، شاهنامهٔ صادق هدایت است. ساختارهای سهرابی ـ

اسفندیاری ـ سیاوشی بر آن حاکمیت دارند. شاهنامه شناسنامهٔ روابط درونی آدمها، درخانواده، در جامعه، در تاریخ، درافسانه و دراسطوره است. در «روزگار دوزخی آقای ایاز» این روابط درونی‌ترشده‌اند، به اعتبار ساختار رمان. ولی این تأثیرها، تنها تأثیرها نیستند. هر رمانی حکمت سینهٔ یك ملت است. توضیحش دراین مختصرنمی‌گنجد.

اثر شاهنامه بر«رازهای سرزمین من» مستقیم‌تر بوده است. حسین میرزا، دنبال تهمینه است. خلاصه‌ای از زندگی رستم، بخشی از شناسنامهٔ اوست. پدرها پسرهاشان را تمیز می‌دهند، ولی تنها برای آنکه آنهارا به‌دم تیغ سپرده‌اند. درشاهنامه ازسرنوشت تهمینه خیلی کم صحبت شده‌است. «رازهای سرزمین من» جست وجو برای یافتن اوست. ما همه بخشی از جهان را ازدست داده‌ایم، و هرنوشته‌ای، ما را به سوی بخش گمشده‌ای رهنمون می‌شود. شاهنامه مستقیماً با پدرسالاران شروع می‌شود. عهد عتیق‌نیزهمانطور. زمان‌تصوری امروز ما، ما را به‌اعصار قبل از عهد عتیق وشاهنامه برمی‌گرداند. حوا ومریم و تهمینه، زنهای بسیار مهمی هستندکه از اعماقی کهن‌تر از اعصار افسانه‌ای‌خود، با ما رابطه برقرارمی‌کنند. جهان خلاق، زیبا، شکوفان و رنگین از رحم آنها بیرون خزیده‌است. ازاین نظر ساختارشاهنامه، که نشانه‌هایی از وجود تهمینه می‌دهد، برای رمان من اهمیت اساسی داشته است. تهمینهٔ «رازهای سرزمین من»، خواهر تهمینهٔ شاهنامه است. شاید خود اوست. شاید قبل از اوست. شاید مادر اوست. شاید جدهٔ قومی تمام اقوام شاهنامه است. ولی اگر شاهنامهٔ فردوسی نبود، اگرسهراب برای کشته‌شدن به‌دست پدرش، ازشکم تهمینهٔ فردوسی‌زاده

نمی‌شد، «رازهای‌سرزمین من» آسیبی‌ساختاری می‌دید که جبران‌ناپذیر بود. نوری‌ازظلمات‌جهان ابتدایی، که نوری مؤنث‌است، پیش‌تاریخها و تاریخها را درمی‌نوردد و به‌عصر ما می‌رسد، به همان صورت که هزاره‌ای پیش به‌فردوسی رسید. آن نور مؤنث، زن اثیری بوف‌کور هم بود. بزرگداشت فردوسی باید بزرگداشت میلاد رستم، سهراب، اسفندیار، سیاوش، از رحم تهمینه، این مادر همه آفاق جوان، باشد. نامش فرقی نمی‌کند. من نام بهار رامیعادگاه تهمینه و رستم وسهراب می‌دانم. بگذارید خوش‌بین بمیرم!

۶۹/۹/۱۰ـ تهران

فهرست موضوعی

«طلا در مس»

آ

آب ۱۹۲۰
آتابای و کوتاه‌گویی طبیعی او ۱۲۱۲
آتشی و اصالت محتوا ۱۱۴۰
آتشی و تأثیر اخوان ۱۱۵۵
آتشی و تأثیر شاملو ۱۱۵۵
آتشی و تأثیر نادرپور ۱۱۵۵
آتشی و تأثیر نیما ۱۱۵۶
آتشی و زبان او ۱۱۶۴
آثار ادبی جنگ دوم جهانی ۱۸۲۷
«آرش کمانگیر» کسرائی ۱۱۲۳
آرمونی ۷۲۲، ۷۲۳، ۱۷۱۶
«آزاد» و دو ژست مختلف ۱۱۷۸
آغاز حادثهٔ آفرینش شعر ۹۳
آغازِ نامیدن ۴۹
آفرینش شعر به مثابهٔ اسطوره‌سازی پ ۱۲۲
آکمه‌ایسم / مکتب ۱۶۵۱
آنیمیزم پ ۵۰
آیندهٔ شعر معاصر ۱۸۰۶
«آینده» و آشتی با جنون ۹۴۲
«آیه‌های زمینی» از فروغ فرخزاد ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶

ا

ابجکت پ ۴۹
اثر شاهنامه بر من ۲۰۶۹
اثر شاهنامه بر «رازهای سرزمین من» ۲۰۷۰
اثر شعر گذشته در شعر امروز فارسی ۵۸۹
احمدی و شعر او ۱۲۵۹، ۱۲۶۳، ۱۲۶۵
اختیار و مسئولیت ۲۱۲
اخوان / اسطوره پ ۴۷
اخوان شاعر عشق نیست ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰
اخوان و سه منبع اساسی زبان او ۱۰۰۷
اخوان و طنز ۱۰۲۲
ادبیات ۷۵۹
ادبیات آذربایجان ۱۸۲۴
ادبیات رسمی ۴۵۹
ادبیات رسمی وادبیات غیررسمی ۴۵۷، ۴۸۷
ادبیات / رنه ولک / آستن وارن ۱۶۶، ۱۶۷
ادبیات زیرزمینی در شوروی ۱۶۴۸
ادبیات غیر رسمی ۴۶۶
ادبیات و تحولات ۱۷۴۰
ارمنی بودن ۱۶۴۲، ۱۶۴۳
از هر نوع شاعر یک نفر [نسخه بدلهای یک شاعر] ۱۵۱۸
اساس شعر شفاهی گذشته ۵۶۳

اساس شعر عاشقانه ۳۷۷
اساس نقد و انتقاد ۱۲۸۱
استعاره ۴۵، ۱۱۷، پ ۱۱۸
استعاره / شمس قیس رازی پ ۱۱۸
استوری ۱۹۵۳
اسطوره ۴۵، پ ۴۷، ۶۳، ۱۲۲، ۵۸۹، ۸۰۲
اسطوره / اودین ۶۳
اسطوره چیست؟ ۱۶۷۰
اسطوره‌ساز / شاعر ۵۳
اسطوره / شاملو ۱۶۶۱
اسطوره‌های اصلی / لوی اشتروس ۱۶۶۹
اشتباه نیما درمورد قدمت وزن وقافیه پ ۶۵۰
اصالت ایرانی ۱۶۹۷
اعمال اربعه در هوای تازه / شاملو ۸۷۵
التزام شعر ۵۸۷
التزام نثر ۵۸۷
الهام پ ۱۰۲، ۱۵۴
الهام وکشف ۱۰۱، ۱۱۱
الیوت و ما ۵۰۷، ۵۱۵
امتیاز کار نیما ۵۹۳
اندیشه / انواع ۱۴۹
اندیشهٔ تکه تکه ۱۳۷۰
انسان و شیء ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲
انفجار شعر معاصر ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳
انواع شعر بی‌وزن ۱۸۱۵
انیمیشن پ ۵۰
اوزان شعر نیمایی ۱۸۱۸
انوماتوپی ۸۱، پ ۸۱
اهداف شاعران انگلیسی‌زبان از شعر آزاد ۹۰۳
ایجاز ۸۰۱
ایجاز ریاضی ۸۰۲
ایرانشناسان ۱۸۵۸
ایماژیسم ۱۶۲، ۱۴۷۴

ب

بازگشت / در حدوث شعر ۵۳
«باغ آینهٔ» شاملو ۸۸۱
بحران رهبری ادبیات ۱۷۵۴
بحران رهبری شعر ۱۷۵۶
بحران رهبری نقد ادبی ۱۸۶۸
بحران رهبری هنرها ۱۷۲۶
بحران مثبت ۱۸۶۹
بدعتهای بعد از نیما ۱۱۰۵
برای چه می‌نویسم / براهنی ۲۰۵۱
«بر سنگفرش» شاملو / برداشت ۸۸۷
بزرگترین عیب مکتب رمانتیزم ایران ۸۴۵
بوطیقا / ادبیت ۵۶۱
بیت ۳۹۵، ۵۴۴
بیت / ادبیات پدرسالار و ادبیات مادرسالار ۵۵۳، ۵۵۴
بیت فارسی و شعر حافظ ۵۴۳، ۵۵۴
بیت / تعریف مسئله ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۵۲
بیژن الهی و تأثیر احمدی ۱۲۴۰
بیسوادی ۱۹۶۳

پ

«پائیز در زندان» اخوان ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
پاکی زبان در شعر شاملو ۸۶۴
پایان غزل ۱۴۳۱، ۱۴۳۲
پدر ۱۲۵۲
پدرسالاری و مادرسالاری در ادبیات ۵۵۳
پدیدهٔ حذف در ساخت عناصر شعر ۵۹۷
پردازندگان اسطوره ۱۶۶۵

پرسونا پ ۸۶
پیام فلسفی در شعر ۱۴۴۹
پیشرفت ۱۹۸۵
پیش شعر ۱۶۸۶، ۱۶۸۷
پیشنهادهایی برای گسترش شعر امروز و بارورکردن استعدادهای آینده ۱۳۰۳

ت

«تا شکوفهٔ سرخ پیراهن» شاملو ۸۸۸
تأثیر ادبی از فروید / انواع پ ۱۸۸
تأثیر الوار در شعر فارسی ۱۵۰۹
تأثیر نقد ادبی بر شاعر ۵۸۲
تألیف ادبی کلمات / اخوان ۱۷۱۸
تألیف نو از کلمات / نیما ۱۷۱۸
تئوری ۱۶۶۹
تجدد ادبی ۱۴۰۷
تجربهٔ شاعر ۱۰۵
تحرک شعر، تحرک نثر ۳۶۴
ترا من چشم در راهم / نیما ۶۱۳
ترانسندنتالیسم پ ۱۸۲
ترجمهٔ رمان ۱۸۶۰
ترجمهٔ شعر ۴۳۶، ۱۸۶۰
ترکی ایران / زبان تبعیدی ۱۸۴۳
ترکیب عاطفه ـ اندیشه ۵۵۹، ۵۶۰
تشبیه ۴۵، ۱۱۶، پ ۱۴۰، ۱۴۱
تصادفی بودن ترکیبها ۴۰۹
تصویر پ ۴۴، پ ۴۵، ۱۱۳
تصویر آنی ۱۳۸
تصویر بزرگ پ ۱۸۷
تصویر پراکنده ۱۳۹
تصویر / تجرد ۱۳۸
تصویر چیست؟ ۱۱۳، ۱۲۶
تصویر در شعر حجم ۱۵۲۸
تصویر در شعر کهن ۷۲۱
تصویر ریاضی ۵۶۴
تصویر / ژان پل سارتر پ ۱۱۳، پ ۱۱۴
تصویر ساده ۱۳۸
تصویر کلی از یک شاعر ۱۴۹۵
تصویر مجرد ۱۳۹
تصویر مجرد مختلط ۱۴۰
تصویر مجرد مرکب ۱۳۹
تصویر مجرد ـ مرکب و مجرد مختلط ۱۴۰
تصویر مختلط ۱۳۹
تصویر مرکب ۱۳۹
تصویر هنری ـ شعری پ ۱۱۳
تعهد / تعریف ۱۴۱۹
تعهد / تعریف ۱۴۲۸، ۱۴۳۰
تعهد شاعر ۷۷۱
تعادل بین سکوت و حرکت ۴۵۵
تغزل امروزینهٔ ایران ۵۳۶
تغزل دیروزینهٔ ایران ۵۳۳
تغزل زنانه ۵۳۴
تفسیرهای تجرد ۱۴۴۳، ۱۴۴۸
تقسیم ساختار زبان / نوم چامسکی ۱۹۷۱
تکرار پ ۱۰۸
تکلیف نویسنده در مورد جنگ ۱۸۴۸
تکنیک ۴۵۱
تکنیک ـ محتوا ۱۳۲، ۱۳۳
تکنیک و سبک ۱۵۷
تلخیص در شعر ۱۶۹۴
تله کینسیس ۱۹۲۶
تمدن اقتصادی / تضاد آن با فرهنگ معنوی پ ۴۸
توازی متافوریک ۱۶۹۹
توازی متانیمیک ۱۶۹۹

پ ۸۸۷، ۸۸۸
سوررئالیسم و عرفان ۱۸۱
سوسیالیسم ۱۵۱۲

ش

شاعر ۵۷۴، ۵۷۵
شاعران در سالهای چهل ۱۵۱۴
شاعران زن و فروغ ۱۸۲۱
شاعران سوررئالیست فرانسه ۱۵۳۶
شاعران معاصر ۵۹۳، ۶۰۶
شاعران معاصر / حرفشان دربارهٔ شعرشان ۱۳۱۱
شاعران موج نو / عدم توفیق ۳۱۴
شاعر بزرگ ۷۱
شاعر جدید / تعریف ۱۴۴۰
شاعر / راینر ماریا ریلکه ۴۴
شاعر صمیمی / تعریف ۱۴۳۸
شاعر / لوچی ۶۵۱
شاعر و شعر / الیوت ۵۰۸
شاملو و الوار ۸۸۸
شاملو و تورات ۸۸۷
شاملو و شعر غرب ۹۰۵
شاملو و عهد عتیق و عهد جدید ۹۱۵
شاملو و مایاکوفسکی ۸۸۸
شاملو و مخاطبین ۸۸۹
شاملو و نثر قرن چهارم، پنجم و ششم ۹۰۵
شاملو و نرودا ۸۸۷
شاهنامه و شاملو ۱۶۵۹
شرایط نویسندهٔ آذربایجانی ۱۸۲۹
شعار ۱۳۰۰
شعر ۴۹۱، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۱، ۵۶۵، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۸۰
شعر آتشی ۱۵۲۴
شعر آزاد ۹۰۱
شعر آزاد و اهداف شاعران انگلیسی زبان ۹۰۳
شعر آینده / براهنی ۹۵۵
شعر اجتماعی ۱۳۰۱، ۱۵۰۶
شعرِ احساسِ دل ۶۲
شعر اخوان ۱۶۸۲، ۱۶۸۳، ۱۶۸۴، ۱۶۸۵، ۱۶۸۶، ۱۶۸۷، ۱۶۸۸، ۱۶۸۹، ۱۶۹۰، ۱۶۹۱، ۱۶۹۲، ۱۶۹۳، ۱۶۹۴، ۱۶۹۵، ۱۶۹۶، ۱۶۹۷، ۱۶۹۸، ۱۶۹۹، ۱۷۰۰، ۱۷۰۱، ۱۷۰۲، ۱۷۰۳، ۱۷۰۴، ۱۷۰۵، ۱۷۰۶، ۱۷۰۷، ۱۷۰۸، ۱۷۰۹، ۱۷۱۰، ۱۷۱۱، ۱۷۱۲، ۱۷۱۳، ۱۷۱۴
شعر / ارسطو پ ۱۷۳
شعر امروز ۲۹۵، ۵۸۸
شعر امروز آمریکا ۵۷۸، ۵۸۰
شعر امروز، موسیقی دیروز ۱۷۳۳
شعر بد ۱۳۳۳
شعر براهنی ۷۲۴
شعر بلند و شاعر ۱۳۱۸، ۱۳۱۹
شعر بی‌وزن / انواع ۱۸۱۵
شعر، پرتوی از شعور نبوت ۱۶۸۹
شعر پروین اعتصامی ۲۵۲
شعر / تصویر شاعرانه ۹۴۷، ۹۴۸
شعر حماسی ۱۷۵
شعر حماسی اجتماعی ۱۱۲۵
شعر حماسی و عاصی پ ۶۷، پ ۶۸
شعر خصوصی ۱۴۰۵، ۱۴۰۶
شعر خوب ۱۳۴۳، ۱۴۴۴
شعر دهخدا ۲۵۳، ۲۵۴
شعر رؤیائی ۱۵۲۴، ۱۸۷۵
شعر زبان آلمانی ۱۳۶۸

شعر زبان انگلیسی ۱۳۶۸
شعر سپانلو ۱۴۷۴
شعر سپهری ۲۸۲، ۱۶۸۵
شعر سپید ۸۹۷، ۸۹۸
شعر شاملو ۸۶۳، ۸۶۴، ۱۸۷۷
شعر شاملو، بیوگرافی اجتماع ما ۸۶۴
شعر شاملو، قیام در برابر ظلمت ۸۶۴
شعر شلی ۱۵۴
شعر عاشقانه ۳۷۳، ۳۸۸، ۲۰۵۷، ۲۰۶۱
شعر عشقی ۲۵۳
شعر فارسی ۱۳۵۵
شعر فدای تسلط بر زبان / اخوان ۱۷۲۰
شعر فرخزاد / تجربی و خصوصی ۱۰۴۵
شعر گذشتهٔ ایران ۲۳۸
شعر م. آزاد ۱۳۱۲، ۱۳۱۴، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸
شعر مجلسی ـ بزمی ۱۵۲۰
شعر مشروطیت ۲۵۰
شعر مینیاتوری ۷۲۱
شعر ناب ۴۱۸، ۴۱۹
شعر نادرپور ۳۵۷
شعر نیستانی ۱۴۸۳، ۱۴۹۰، ۱۵۰۱، ۱۵۲۶
شعر و اشیا ۴۱ ـ ۷۲
شعر و زبان ۱۳۴۰، ۱۳۴۱
شعر و شاعر ۷۲۶
شعر و موسیقی ایران ۴۰۶
شعر و نثر ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۷۰۳
شعور بَرفُرم ۱۳۵۰
شکل بد ـ شکل خوب ۲۹۴، ۳۰۲
شکل تکوین تصاویر ۷۳
شکل ذهنی افقی و مضرس شعر پ ۹۶
شکل ذهنی دایره‌ای شعر پ ۹۵
شکل ذهنی در شعر ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۱۰۰
شکل ذهنی شعر ۸۸، ۷۲۰
شکل ذهنی صعودی شعر پ ۹۶
شکل ذهنی ظاهری شعر ۷۳
شکل ذهنی مختلط شعر پ ۹۷
شکل ذهنی نزولی شعر پ ۹۷
* شمس‌الدین محمدبن قیس‌الرازی / تشبیه پ ۱۶۶
شیء (Object) پ ۴۹
شیء و انسان ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲
شیوهٔ اطلاع‌دهنده در ترجمهٔ شعر ۱۸۵۹
شیوه‌های حل بحران نقد ادبی ۱۸۸۱

ص

صنعت / در شعر ۱۲۴
«صلاح» ۵۰۷، ۵۱۳، ۵۱۴
صمیمیت ۱۴۹۷
صمیمیت شاعرانه / تعریف ۱۴۳۸
صورت عمقی زبان ۱۸۹۲

ط

طبیعت و حد آن پ ۴۷
طرق رفتار با زبان در ادبیات ۴۳۴
طلا در مس ۱۸۱، ۲۱۱
طنز نیستانی ۱۴۹۴
طنز / ویژگی سوررئالیسم ۱۹۱

ع

عامل لحن ۴۳۱، ۴۴۳
عرفان سپهری ۲۹۰
عرفان شاعر ۴۳
عرفان واقعی و زبان آن ۴۸۳
عرفان و سوررئالیسم ۱۸۱

عروض و قافیه ۴۵
علامه‌ها و نسبت‌های شاعرانه ۵۱۷، ۵۲۴
عنصر زبان ۱۳۶۸
عوامل اساسی شعر ۷۱۹
عینیت مجدد شعر ۱۳۱۷

ف

فردیت، کلیت و حقیقت جهانی در شعر ۱۷۱، ۱۷۴
فرم ۳۶۳، ۱۴۶۷
فرم اشعار منثور / شاملو ۸۷۴
فرمالیسم اخوان ۱۰۳۷
فرم چیست ۳۶۳، ۳۷۲
فرم در اشعار هوای تازه ۸۷۴
فرم فرهنگ ۳۷۰
فرم و زمان ۳۶۶
فرم و فرهنگ ۳۶۵
فرم و محتوا ۱۴۶۵
فروغ فرخزاد در قیاس با دیگران ۱۰۸۲
فروغ فرخزاد و استفاده از محتوای دیگران ۱۰۶۰
فروغ فرخزاد و دوران سازنده ۱۰۷۱
فروغ فرخزاد و ساختمان شعر او ۱۰۷۴
فروغ فرخزاد و شروع با شیء ۱۰۴۷
فروغ فرخزاد و شکل آرمونی ۱۰۷۶
فروغ فرخزاد و مسؤولیت ۱۰۸۰
فروغ فرخزاد و موقعیت اجتماعی ـ طبقاتی ۱۰۶۷
فقدان نقد ادبی ۱۸۲۲

ق

قافیه ۱۴۳۲
قافیه / نیما ۶۵۰
قالب شعر شاملو ۸۹۵
قدرت تخیل ۱۳۱
قدرت توصیف جزء به جزء / شاملو ۸۷۳
قدرت زبانی اخوانی ۱۷۰۰
قرارگرفتن در مقطع سپیده‌دم زبان ۱۹۷۸
قران ۵۷۱
قصهٔ ساعدی ۱۳۷۳
قصه و داستان ۱۹۴۹
قصیده ۱۴۳۱، ۱۴۳۲

ک

کتیبهٔ م. امید ۲۶۳، ۲۶۵
کتیبهٔ م. امید و اسطورهٔ ناامیدی ۲۶۶، ۲۷۲
کسرائی و پنج موضوع اساسی در شعر او ۱۱۱۷
کسرائی و قصهٔ آرش کمانگیر ۱۱۲۳
کسرائی و مضمون چهارده‌ساله ۱۱۱۳
کلاسی سیتهٔ ادبی / اخوان ۱۶۸۷
کلمات شعر ۱۳۱۰
کمپوزیسیون ۵۷۲

گ

گذشتهٔ ما ۱۹۳۷
گفتن و نشان دادن ۱۳۰۰

ل

لحن ۴۳۱
لحن و باز هم اشاراتی به سبک ۴۴۵، ۴۵۱
لحن و سبک ۴۴۵
لوچی / شاعر ۵۴
لوکاچ تا لوسین گلدمن ۱۹۰۱

م

م. آزاد و تأثیر نیما ۱۱۹۰
مارکی دو ساد / سادیسم پ ۱۹۱، پ ۱۹۲
ماشین ـ اسطوره پ ۴۷
ماهیت شاعر ۱۴۱۰
ماهیت شعر ۷۰۹
متافیزیک ۲۰۰۰
متفکر انتقادی ۱۸۸۴
محتوا ۷۲۳
محتوا / پیش آتشی ۱۱۴۰
محتوا / تکنیک ۱۳۲، ۱۳۳
محتوا و فرم ۱۴۶۵
محتوای تک بعدی ۷۱۵
محتوای شعر شاملو ۹۲۳، ۹۲۴
محمدبن عمر الرادویانی / تشبیه پ ۱۱۵
مخاطب شاعر پ ۸۳
مخاطب شعر / شاملو ۸۸۹
مداخله در دستورزبان ۱۸۳۹
مرگ رمانتیسم قلابی ۱۵۱۹
مسؤولیت، دید فلسفی و هنری ۲۱۲، ۲۵۸
مسؤولیت شاعر اصیل ۲۵۶
مسؤولیت و اختیار ۲۱۲
مشروطیت ۲۴۷
مشگل شعر شاملو ۳۶۰
مشگل نثر گلستان ۳۵۹، ۳۶۰
مشگل نادرپور ۹۶۰
مشیری و تأثیر شعر او ۱۱۳۰، ۱۱۳۱
مصرع شعری ۴۰۱، ۴۲۸
مصرع / یک منظومهٔ وزنی بی‌نظیر ۳۸۹، ۴۲۹
مضامین شعر گذشته ۱۹۵۹
مضمون / پیش کسرائی ۱۱۱۳
مضمون عشق ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۷
معاییر سبک شاعر ۹۹
معشوق ۳۸۲، ۳۸۳
معنای زبانی شعر ـ معنای شعری شعر ۴۲۴
معیار سنجش شعر امروز ۷۲۴
مفتون امینی و اشراق راهنمای او ۱۲۳۰
مفتون و شعر توسن ۱۲۱۳
مقایسهٔ فردوسی و فرخی ۵۲۵، ۵۳۱
مکانیزم استفادهٔ تخیل از عینیات ۱۲۹
ملت و موسیقی ۱۷۴۲
منتقد شعر ۱۲۸۳
منوچهر شیبانی / اسطوره پ ۴۷
موج سوم در شعر ۱۸۰۳
موسیقی ۱۷۲۷، ۱۷۲۸
موسیقی دیروز، شعر امروز ۱۷۳۳
موسیقی سنتی ایران ۱۷۴۷
موسیقی کلام پ ۸۰
موسیقی / معاصر تحول ۱۷۴۸
موسیقی و شعر ۵۷۳، ۱۷۴۵
موسیقی و شعر ایران ۴۰۶
موسیقی و ملت ۱۷۴۲
موسیقی و وسایل جمعی دولتی ۱۷۳۷
موضوع شعر گذشته‌ی ایران ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱
موقعیت شعر و شاعری در قرن هفتم / در شعر اثیرالدین اومانی پ ۶۴۲
موقعیت متفکر انتقادی ۱۹۱۳

ن

ناخودآگاه ۶۵
ناخودکفایی نثر ۵۵۶، ۵۵۷
نادرپور و تکرار ۹۶۰

نثر و شعر ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۷۰۳
نسبت بین تعهد و شعر ۱۴۴۶
نشانه‌های سلامت فکری جامعه ۱۶۶۱
نشانی / سهراب سپهری ۲۸۱
نقاب پ ۸۶
نقد تحلیلی شعر امروز ۲۵۹، ۲۶۲
نقد م. آزاد ۱۱۸۰، ۱۱۸۱
نقش شاعران امروز ۷۶۲
نقش مجلات در بحران رهبری شعر ۱۸۰۱
نقص تاریخی ما ۱۸۳۷
نمایشنامه ۱۰۹۲
نمایشنامهٔ انگلیسی ۱۳۵۷
نمونهٔ نقصان در شکل ذهنی شعر ۷۷، ۷۸، ۷۹
نوشته به‌عنوان نویسنده ۵۷۴
نوعی روح حماسی در مولوی ۱۷۵، ۱۷۹
نویسندگان ما / نقد ادبیات معاصر ۱۳۵۵ - ۱۳۶۷
نویسنده بعنوان نوشته ۵۷۴
نیما و موقعیت اجتماعی او ۱۰۷۲
نیما یک پدیده است ۱۴۲۵

و

واحد شعر امروز ۳۹۵
واژه ۶۰
واقعیت ویژهٔ هر شعر پ ۷۶
وجوه مشخص آثار هنری ۱۹۸۳
ورتی‌سیسم ۱۴۷۵
ورود اجتماع و طبیعت به شعر ۶۳۵، ۶۵۴
ورود اشیای جدید به شعر ۴۵
وزن شعر ۴۵۳، پ ۶۴۸، ۶۴۹، ۸۱۰، ۸۱۱
وزن و قافیه / نیما ۶۴۸
وظیفهٔ شاعر ۳۶۹
وظیفهٔ شاعر جدی ۱۹۷۸
وفاداری به زمان و مکان خود / شاملو ۸۶۷
وقوف انتقادی ۱۳۳۰، ۱۳۳۱
ویتنام / خوزوئه دوکاسترو پ ۴۸
ویژگیهای شعر ۴۴
ویژگیهای شعر خوب ۱۸۱۳

ه

هارمونی گفتار ۸۱۴
هدف ادبیات ۷۵۹
هماهنگی محتوا ۷۱۵
همبستگی منفی نقد ادبی و سیاسی شدن جامعه ۵۸۴
همزمانی شعر ـ همزمانی اسطوره ۴۶
هم‌عصری شاعر با زمان خویش ۶۳۷
هنر ۱۳۰۰
هنر شرقی ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۳۶
هنرمند ۱۲۵۲
هنر واقعی ۵۶۸
«هوای تازهٔ» شاملو ۸۷۰
هویت شعر ما ۱۷۷۹
هیجان هنری ۱۳۰۰

ی

یادداشتی کوتاه دربارهٔ وزن ۴۵۳، ۴۵۶
یک نوشته چگونه بوجود می‌آید؟ ۴۶۸

فهرست نام اشخاص

«طلا در مس»

آ

آپدایک ۱۶۰۱
آپولینر / گیوم ۱۸۸، ۱۹۱، ۶۹۷، ۱۷۳۹، ۱۹۶۱
آتابای / سیروس ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲
آتاترک ۱۶۰۹، ۱۶۱۰
آتشی / منوچهر پ ۸۳، ۱۱۰۸، ۱۱۳۵، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۸۱، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۹۲، ۱۴۱۵، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴۷۴، ۱۴۷۶، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۵۰۸، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۵، ۱۶۸۶، ۱۶۹۲، ۱۷۵۹، ۱۷۶۲، ۱۷۷۳، ۱۷۷۷، ۱۷۷۸، ۱۷۹۷، ۱۸۰۰، ۱۸۰۸، ۱۸۱۵، ۱۸۱۶، ۱۸۱۹، ۱۸۷۳، ۱۸۷۵، ۱۸۷۶، ۱۹۰۷، ۲۰۶۵
آخماتووا / آنا ۵۸۱، ۱۵۹۷، ۱۵۹۸، ۱۶۰۸، ۱۶۱۰، ۱۶۱۳، ۱۶۱۶، ۱۶۱۷، ۱۶۱۸، ۱۶۲۲، ۱۶۲۷، ۱۶۲۹، ۱۶۳۷، ۱۶۴۶، ۱۶۴۹، ۱۶۵۲، ۱۶۵۳، ۱۶۵۴، ۱۸۵۶
آخمادولینا / بلا ۱۶۱۰، ۱۶۴۶
آدورنو ۱۶۷۵، ۱۹۹۵
آربری / ادوارد ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۸۱
آندره‌یف ۱۶۴۶، ۱۶۴۷
آراگون ۹۸۶
آرین‌پور ۱۵۶۷، ۱۵۶۸، ۱۵۶۹، پ ۲۰۲۶
آزاد،م. پ ۸۳، پ ۳۱۷، ۳۳۶، ۳۴۶، ۱۱۰۸، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۸۱، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۹۶، ۱۲۹۸، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۲، ۱۳۱۵، ۱۳۱۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۵۰۸، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۶، ۱۷۹۷
آزرم خراسانی / نعمت ۵۸۷، ۹۸۲
آستالینوس ۹۶۸
آستیاگس ۱۶۷۲
آل احمد/جلال ۳۸۱، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۶۴، ۴۶۶، ۴۶۷، ۶۴۷، پ ۶۵۴، پ ۷۰۱، ۷۰۹، ۷۴۹، ۷۶۱، ۷۶۳، ۷۸۷، ۷۸۸، ۱۰۹۱، ۱۰۹۷، ۱۱۴۹، ۱۲۵۳، ۱۳۶۸،

۱۳۶۹، ۱۶۰۷، ۱۶۴۵، ۱۸۲۹، ۱۸۳۵،
۱۹۶۱، ۱۹۸۱، ۱۹۹۰
آلبرتی ۷۷۲
آل رسول / عبدالحسین ۱۸۶۸
آلن پو / ادگار ۶۶۸، ۶۶۹، ۱۷۴۶
آنتوکولسکی / پاول ۱۶۲۰
آنجالیوس ۹۶۸
آونر / زیس ۱۸۹۸، ۱۸۹۹
آیدا ۸۹۰
آیشنبام ۱۹۵۰
آینده ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴،
۹۸۸، ۱۱۰۲، ۱۲۹۴

ا

ابراهیم ۱۹۱۸، ۲۰۴۰، ۲۰۴۵، ۲۰۴۶
ابکاری / ندا ۱۸۱۷
ابن‌رشد ۱۹۳۱، ۱۹۳۸
ابن‌سینا ۱۹۲۶، ۱۹۳۸، ۱۹۳۹، ۱۹۴۰
ابن‌عربی ۱۹۱۴، ۱۹۲۶، ۱۹۲۷، ۱۹۲۹،
۱۹۳۱، ۱۹۳۸، ۱۹۳۹، ۱۹۴۰، ۱۹۴۱،
۱۹۴۳، ۲۰۳۶، ۲۰۴۸
ابن‌یمین ۶۳۹
ابی‌الخیر / ابوسعید ۹۷۵، ۱۹۴۰
اپستاین / جیسون ۱۹۸۷، ۱۹۸۸
احمدی / احمدرضا ۱۰۶۰، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷،
۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۳، ۱۲۵۲،
۱۲۵۳، ۱۲۵۵، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰،
۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷،
۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۴،
۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۳۰۳، ۱۵۲۲،
۱۸۰۰، ۱۸۰۸، ۱۸۱۵، ۱۸۱۶، ۱۸۱۸،
۱۸۱۹
اخسیکتی / اثیرالدین ۱۲۲۷
اخوان ثالث/مهدی پ ۸۳، پ ۱۲۳، ۱۶۸،
۱۶۹، ۲۵۶، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۲، پ
۳۱۷، ۵۷۱، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۹۱، ۵۹۶،
۵۹۸، ۶۰۲، ۶۰۵، ۶۴۷، ۶۵۱، ۶۵۵،
۶۹۳، ۷۵۳، ۷۵۶، ۷۵۹، ۷۶۳، ۸۰۰،
۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۱۱، ۸۱۳، ۸۱۴،
۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۹،
۸۵۷، ۸۸۹، ۸۹۵، ۹۵۵، ۹۶۳، ۹۶۵،
۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۳، ۹۷۴،
۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۱، ۹۸۳،
۹۸۴، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۲،
۹۹۵، پ ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹،
۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴،
۱۰۰۵، پ ۱۰۰۵، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸،
۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۲، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵،
۱۰۱۷، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲،
۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷،
۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۴،
۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰،
۱۰۴۱، ۱۰۵۹، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۹،
۱۱۲۸، ۱۱۵۵، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۸۱،
۱۲۹۴، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۳۷،
۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۴۱۴، ۱۴۱۶، ۱۴۶۹،
۱۴۹۶، ۱۵۱۵، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲،
۱۵۵۹، ۱۵۶۰، ۱۵۶۱، ۱۵۶۳، ۱۶۷۸،
۱۶۸۰، ۱۶۸۱، ۱۶۸۲، ۱۶۸۳، ۱۶۸۴،
۱۶۸۶، ۱۶۸۷، ۱۶۸۹، ۱۶۹۰، ۱۶۹۱،
۱۶۹۲، ۱۶۹۴، ۱۶۹۶، ۱۶۹۷، ۱۶۹۸،
۱۶۹۹، ۱۷۰۰، ۱۷۰۱، ۱۷۰۲، ۱۷۰۳،
۱۷۰۴، ۱۷۰۷، ۱۷۰۸، ۱۷۰۹، ۱۷۱۰،
۱۷۱۱، ۱۷۱۲، ۱۷۱۳، ۱۷۱۴، ۱۷۱۵،
۱۷۱۷، ۱۷۱۸، ۱۷۱۹، ۱۷۲۰، ۱۷۲۱،

۱۷۲۲، ۱۷۲۴، ۱۷۳۳، ۱۷۳۴، ۱۷۵۶،
۱۷۶۴، ۱۷۷۸، ۱۷۹۶، ۱۷۹۷، ۱۸۱۲،
۱۸۱۳، ۱۸۷۰، ۱۸۷۱، ۱۸۷۷، ۱۹۷۹،
۱۸۸۲، ۱۹۹۱، ۲۰۱۹، ۲۰۴۱، ۲۰۵۶
اخوت ۱۲۵۲
اردبیلی / بهرام ۱۲۴۳، ۱۲۵۲، ۱۵۱۵،
۱۵۱۶
ارسطو پ ۵۲، پ ۱۲۳، ۱۳۷، پ ۱۳۷،
۱۵۲، پ ۱۷۳، ۵۲۳، ۵۶۱، ۵۸۱، ۷۲۷
ارسطویی / شیوا ۱۸۰۸، ۱۸۲۲
ارنبورگ / ایلیا ۱۵۹۸
اسپندر/استیون ۵۶، پ ۵۹، ۹۳، ۱۱۰، پ
۱۱۰
اسپیتزر / ۴۴۵، ۴۴۶
استالین ۳۷۷، ۹۷۲، ۱۶۰۵، ۱۶۰۶، ۱۶۰۷،
۱۶۰۸، ۱۶۰۹، ۱۶۱۰، ۱۶۱۹، ۱۶۲۰،
۱۶۲۲، ۱۶۴۴، ۱۶۵۳، ۱۶۵۴، ۱۶۶۲،
۱۸۱۵، ۱۸۸۳، ۱۹۴۳، ۱۹۹۳
استاندال ۱۹۹۶، ۲۰۰۴
استاین / گرترود ۸۲۵، ۱۷۳۹، ۱۹۶۱
استپانویچ گومیلف / نیکلای ۱۶۵۰
استراوینسکی ۱۲۰۴
استرن ۱۹۰۱
اسحق ۲۰۴۰
اسدی طوسی پ ۱۴۲، پ ۱۴۴
اسکات / ولبور ۱۳۰۷
اسکات / والتر ۱۹۹۲
اسکار وایلد ۵۱۹
اسکلتون / رابین ۱۳۸
اسکندر ۷۶۷، ۱۰۱۰، ۱۸۹۳، ۱۸۹۵،
۱۹۲۰، ۱۹۲۱، ۱۹۲۳
اسلامپور / پرویز ۱۵۱۵، ۱۵۱۶
اسلامی ندوشن ۴۴۲
اسماعیل ۲۰۴۰، ۲۰۴۵، ۲۰۴۶
اسماعیل / کمال پ ۱۴۲
اسنایدر / گری ۵۷۸، ۱۵۹۹
اشپنگلر پ ۴۸، ۱۹۴۵
اشتراوس / لوی ۱۶۶۹، ۱۶۷۱، ۱۹۲۶،
۲۰۳۴
اشرف / احمد ۱۶۶۴
اشکلوفسکی / ویکتور ۱۶۰۷، ۱۶۱۸،
۱۶۵۵، ۱۶۵۶، ۱۹۰۱، ۱۹۰۴، ۱۹۰۵،
۱۹۰۷، ۱۹۵۰، ۲۰۳۴
اصلان ۱۶۴۱، ۱۶۴۳
اعتصامی / پروین ۲۵۰، ۲۵۲، ۴۹۷، ۶۰۰،
۷۴۹، ۱۹۶۰
افلاطون پ ۵۲، پ ۱۰۲، ۱۰۴، پ ۱۲۳،
۳۷۹، ۱۶۰۹، ۱۹۴۰، ۱۹۴۱
افلوطین ۱۹۴۰
اکرم بیک ۱۵۶۸
اکسیر / اکبر پ ۱۸۲۶
الوار / پل ۶۵۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۸۸، ۹۸۶،
۱۱۸۰، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰، ۱۸۶۵
الهی / بیژن ۱۲۳۷، ۱۲۴۰، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳
اللهیاری ۱۲۵۲
الیاده / میرچا ۲۰۳۶
الیسون ۱۵۹۹
الیوت/تی.اس. ۸۴، پ ۸۶، ۸۸، پ ۱۰۴،
۱۳۴، پ ۱۳۵، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴،
پ ۱۶۴، ۲۵۵، ۲۷۷، ۴۳۵، ۵۰۷، ۵۰۸،
۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۲۳، ۵۴۷،
۶۵۹، ۶۷۰، ۷۰۵، ۷۷۲، ۷۷۳، ۸۱۸،
۸۴۳، ۹۰۲، پ ۹۰۲، ۱۰۵۴، ۱۱۶۰،
۱۱۸۱، ۱۱۹۰، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۲۳،
۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۴۱۰، ۱۴۳۹،
۱۴۶۷، ۱۴۸۱، پ ۱۵۳۲، ۱۵۴۹،

۱۵۹۷، ۱۶۱۸، ۱۶۲۳، ۱۶۲۷، ۱۶۴۱،
۱۶۵۲، ۱۶۸۴، ۱۶۹۲، ۱۶۹۳، ۱۷۱۰،
۱۸۸۵، ۱۸۹۶، ۱۹۲۶، ۱۹۷۳، ۲۰۱۹،
۲۰۴۶، ۲۰۴۸
الیوت / جرج ۲۰۰۴
امامی / کریم ۱۹۰۳
امپسون ۱۴۶۷
امیرکبیر ۳۱۶
امیری / ملک ابراهیم ۱۸۲۲، ۱۸۶۹، ۱۹۵۸،
۱۹۷۴
امین / گنورک ۱۶۴۲، ۱۶۴۳
انتونی پ ۸۶
انصاری / خواجه عبدالله ۴۴۲، ۷۱۰
انگلس / فردریک ۳۴۱، پ ۱۵۳۲
انوری / حسن پ ۱۴۲، پ ۱۴۵، ۵۴۵،
۱۸۶۸
اوجی / منصور ۱۲۴۳، ۱۷۸۳، ۱۷۸۴،
۱۸۰۸، ۱۸۱۹
اودن ۴۴۰، ۵۷۸، ۷۰۸، ۹۸۶، ۱۳۱۶، پ
۱۵۳۲، ۱۵۹۷، ۱۶۲۳
اورول / جرج ۱۶۰۷
اوری‌پید ۱۵۸۳
اوستا ۵۸۵
اولسون / چارلز ۱۲۳۸، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵،
۱۵۹۹، ۱۶۲۷، ۲۰۴۸
اوحدی مراغه‌ای ۱۲۲۷
اومانی / اثیرالدین ۶۴۲
اووید ۱۶۱۵
ایرج‌میرزا ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۴۹۴،
۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۵۸۹، ۷۴۹، ۹۸۸،
۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۵۷۱،
۱۵۹۰، ۱۷۷۸، ۱۹۳۹، ۲۰۱۹، ۲۰۲۰،
۲۰۲۲
ایگلتون / تری ۱۸۹۸
اینشتین / آلبرت ۱۶۷۰، ۱۹۹۵، ۲۰۳۵
ایهب ۱۴۷

ب

باباچاهی / علی ۱۸۰۸، ۱۸۱۲، ۱۸۱۹،
۱۸۹۷، ۱۸۹۸، ۱۸۹۹، ۱۹۰۰، ۲۰۳۹،
۲۰۴۹
باباطاهر عریان ۴۶۲، ۴۶۵، ۱۹۶۰
بادیه‌نشین / هوشنگ ۱۲۱۷، ۱۲۱۸
بارت / رولن ۵۵۶، ۱۶۶۹، ۱۷۵۳، ۱۹۸۵،
۲۰۳۴
بارنستن / ویلیس ۱۸۶۰
باروز / ویلیام ۱۵۹۹، ۱۶۰۱
باشلار / گاستون ۲۰۳۶
باقرخان ۷۹۳
بالاکیان / آنا پ ۱۸۷
بالای / کریستف ۱۹۵۰
بالزاک ۴۳۵، ۷۰۴، ۱۴۶۸، ۱۶۶۷، ۱۶۹۳،
۲۰۰۴
بثاتریس ۱۵۰
بتهوون ۱۵۶، ۵۶۸، ۶۸۵، ۷۴۳، ۱۷۳۴،
۱۷۳۹، ۱۷۴۹، ۱۷۶۶
برائونینگ / رابرت پ ۸۶
برادسکی / جوزف ۱۵۹۷، ۱۵۹۸، ۱۶۰۴،
۱۶۰۵، ۱۶۰۶، ۱۶۰۷، ۱۶۰۸، ۱۶۰۹،
۱۶۱۶، ۱۶۱۷، ۱۶۱۸، ۱۶۱۹، ۱۶۲۰،
۱۶۲۲، ۱۶۲۳، ۱۶۲۴، ۱۶۲۵، ۱۶۲۶،
۱۶۲۷، ۱۶۲۸، ۱۶۳۰، ۱۶۳۵، ۱۶۴۶،
۱۸۵۴
براهنی / رضا پ ۱۳۵، پ ۱۴۴، ۵۱۳، ۵۱۴،

۶۱۶، پ ۸۱۵، ۹۳۵، ۱۰۶۷، ۱۲۹۶،
۱۲۹۸، ۱۴۶۱، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱،
۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۷۵، ۱۴۸۱، ۱۵۰۸،
۱۶۳۵، ۱۶۹۹، ۱۷۹۳، ۱۷۹۵، ۱۸۰۰،
۱۸۰۱، ۱۸۰۳، ۱۸۰۶، ۱۸۱۳، ۲۰۴۹،
۲۰۵۱
برتون / آندره پ ۶۴، ۱۸۴، پ ۱۸۴، ۶۶۸،
۷۳۵، ۷۳۸، ۷۷۳، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰،
۱۵۳۳، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵، ۱۵۳۶، ۱۵۳۷،
۱۵۳۸، ۱۶۰۰، ۱۶۱۹، ۲۰۳۴
براون / ادوارد ۵۲۳
برایت / کارتر ۱۸۶۰
بردیا ۱۶۶۳
برشت / برتولت ۴۲۷، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶،
۱۰۹۷، ۱۵۹۱، ۱۹۹۵، ۲۰۲۵
برگسون / هانری ۸۴۰، ۱۶۸۱، ۱۹۹۵، ۱۹۹۶
برنشتین / رابرت ۱۹۸۸
بقلی شیرازی / شیخ روزبهان ۱۳۷۱
بکت / سموئل ۴۲۷، ۴۲۸، ۹۴۳، ۱۳۸۲،
۱۴۸۵، ۱۶۴۱، ۱۶۸۱، ۱۷۳۹، ۱۹۶۷،
۱۹۶۸، ۱۹۹۵
بلای / رابرت ۱۵۹۹، ۱۶۲۷
بلو / سال ۱۳۷۴، ۱۴۸۵، ۱۶۰۰
بلوک / الکساندر ۱۶۱۱، ۱۶۱۲، ۱۶۱۸،
۱۶۵۱
بلی / آندره ۱۶۵۱
بلیک / ویلیام ۱۰۷، ۱۸۱، ۱۸۵، ۱۸۶،
۱۸۷، ۱۹۰، ۶۰۵، ۲۰۰۱
بنان ۱۷۸۲
بنیاد / شاپور ۱۷۷۳، ۱۸۰۹، ۱۸۱۷، ۱۸۱۸
بنیامین / والتر ۱۶۷۵
بودا ۱۰۶، ۲۲۴، ۲۳۷، ۲۸۲، ۲۸۴، ۲۹۰،
۳۳۸، ۳۳۹، ۸۴۲، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹،
۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۵، ۱۰۰۰
بودلر / شارل پ ۵۲، ۷۱، پ ۷۱، پ ۱۰۴،
۱۳۷، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۹۱، پ ۱۹۱، ۵۳۷،
۶۵۹، ۶۶۹، ۶۹۷، ۸۴۸، ۹۰۳، ۹۸۶،
۹۹۳، ۱۳۵۶، ۱۷۳۹. ۱۸۶۵، ۱۹۹۴،
۲۰۰۱
بورخس ۱۶۰۰، ۱۶۰۱، ۱۶۰۲، ۱۸۹۵،
۱۹۲۶، ۱۹۲۷
بوفن ۴۳۱
بوکاچیو ۱۹۳۲
بوکانوفسکی ۱۲۴۶
بوکاوسکی ۱۶۲۵
بهار (ملک‌الشعراء) ۲۵۰، ۲۵۱، ۳۲۱، ۴۶۵،
۴۹۷، ۵۵۹، ۵۷۵، ۵۷۹، ۵۸۹، ۶۹۴،
۷۱۶، ۷۱۷، ۷۳۱، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۴۹،
۷۹۵، ۱۴۳۷، ۱۷۷۸، ۱۸۱۰، ۱۹۳۹،
۲۰۱۹، ۲۰۲۰، ۲۰۴۷
بهبهانی / سیمین ۵۸۴، ۱۷۳۵، ۱۷۵۶،
۱۷۵۷، ۱۷۸۲، ۱۸۲۲، ۱۸۷۰، ۱۸۷۱،
۱۸۷۳
بهرنگی / صمد ۱۸۳۵، پ ۲۰۲۴
بیابانی / محمد ۱۷۹۱
بیدل ۱۶۸۵، ۱۷۶۲، ۱۸۸۲، ۱۹۳۵،
۱۹۳۶
بیرونی / ابوریحان ۱۶۶۴
بیشاپ / الیزابت ۱۶۲۷
بیضایی / بهرام ۱۰۹۵
بیکر / ا. ت ۱۴۷۴، ۱۴۷۵
بیهقی / ابوالفضل ۴۳۳، ۲۰۶۹

پ

پائوند / ازرا ۵۱، پ ۵۲، پ ۸۶، ۱۱۳،

۱۳۸، ۵۲۳، ۵۷۸، ۵۸۲، ۶۷۰، ۷۷۲،
۹۰۱، ۹۴۳، ۹۸۶، ۱۲۳۲، ۱۳۲۵،
۱۴۶۷، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵، ۱۵۴۹، ۱۵۹۹،
۱۶۲۷، ۱۶۵۲، ۱۶۸۶، ۱۷۶۸، ۱۹۷۲،
۲۰۱۹، ۲۰۴۶، ۲۰۴۸
پارسی‌پور / شهرنوش ۱۹۸۱
پاسترناک / بوریس ۱۵۹۷، ۱۵۹۸، ۱۶۱۰،
۱۶۲۵، ۱۶۲۷، ۱۶۴۶، ۱۶۵۴، ۱۸۵۶
پاسکال ۱۵۰
پاکدامن ۹۴۲
پرس / سن ژون ۴۹، ۱۲۸، ۱۳۷، پ ۱۳۷،
۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۱۷۹، ۱۱۹۳، پ
۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۸، ۱۲۰۰،
۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۷، ۱۲۱۷،
۱۵۱۰، ۱۵۴۹، ۱۹۷۳، ۲۰۱۹
پرنگ / نوذر ۱۵۲۲
پروپ / ولادیمیر ۱۶۰۷، ۱۶۶۹، ۱۶۷۱
پروست / مارسل ۱۸۹، ۱۹۰، ۴۲۸، ۴۵۰،
۸۴۰، ۱۳۶۱، ۱۶۴۶، ۱۹۹۱، ۱۹۹۶
پروفراک / جی آلفرد ۱۱۹۰
پره‌ور / ژاک ۹۸۶، ۱۱۸۰، ۱۹۷۳
پژمان ۱۵۱۵
پسیان ۷۹۳
پوشکین ۱۶۱۱، ۱۶۱۵
پهلوی / رضاشاه ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵،
۷۹۶، ۱۶۶۵، ۱۷۲۸، ۱۷۳۷، ۱۸۳۴،
۱۸۶۳
پهلوی / محمدرضاشاه ۱۷۲۸، ۱۷۳۷
پیام ۱۵۲۲
پیکارد ۱۴۶، ۱۰۴۶، پ ۱۰۴۶، ۱۰۴۷
پیکاسو ۸۲۵، ۱۷۰۶، ۱۷۰۷، ۱۷۳۹
پینتو ۱۶۲
پینچون ۱۵۹۹

ت

تاج ۱۷۲۸
تاگور ۱۵۹۸
تامس / دیلن ۷۲، پ ۱۰۴، ۱۵۴۹
تامی / شیده ۱۸۰۸
تبریزی / رجبعلی ۱۸۸۷، ۱۹۳۸
تروتسکی / لئون ۱۶۱۹، ۱۶۶۶
تقوی / حاج سید نصرالله پ ۶۶، ۱۲۵۲
تقی بگلو / ناهید ۱۸۰۸، ۱۸۱۲، ۱۸۱۷،
۱۸۲۲
تقی‌زاده ۵۲۳، ۱۷۲۷، ۱۹۳۸
تمیمی / فرخ ۱۱۸۱، ۱۱۸۳، ۱۵۰۸، ۱۵۲۲،
۱۵۷۳، ۱۵۷۴، ۱۵۷۵، ۱۵۷۷، ۱۵۷۸،
۱۶۴۱، ۱۸۱۹
تندرکیا ۱۴۲۰
تنکابنی / فریدون ۱۸۸۳
توران ۱۱۳۶
تودوروف ۱۶۶۹، ۱۶۷۱، ۱۹۳۳، ۱۹۴۸،
۱۹۵۴، ۱۹۸۵، ۲۰۳۴
تورگنیف ۱۶۱۱
توفو ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷
توکل / عبدالله ۹۳۹
تولستوی ۱۷۲، ۱۳۷۴، ۱۶۱۰، ۱۶۴۶،
۱۸۹۸، ۱۸۹۹، ۱۹۰۱، ۱۹۹۶، ۲۰۰۴،
۲۰۴۸
توللی / فریدون پ ۱۲۵، ۳۸۱، ۵۳۸، ۶۸۷،
۶۸۸، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸،
۸۲۹، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۴۳،
۸۴۴، ۸۴۶، ۸۴۹، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، پ
۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۷، ۸۵۸،
۸۵۹، ۱۰۵۹، ۱۱۴۹، ۱۱۵۲، ۱۱۵۴،

۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۳۲۳، ۱۴۲۰، ۱۴۴۷،
۱۴۴۸، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۵۱
توماشفسکی ۱۶۰۷، ۱۶۱۸، ۱۹۵۰، ۲۰۳۴

ج

جزنی ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱
جزنی / حشمت ۱۳۰۸
جعفری / رضا ۱۸۴۹
جفرسون پ ۶۶
جلالی / بیژن ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۷، ۱۸۱۵
جمال‌زاده ۷۴۹، ۱۸۶۲، ۱۹۵۱، ۱۹۵۲،
۱۹۵۳
جودت ۱۶۴۷
جویس / جیمز ۵۴، پ ۱۲۳، ۱۸۹، ۱۹۰،
۴۲۸، ۴۴۳، پ ۶۴۸، ۸۴۰، ۱۴۸۵،
۱۶۴۱، ۱۶۹۳، ۱۷۰۶، ۱۸۶۱، ۱۹۱۰،
۱۹۱۱، ۱۹۲۸، ۱۹۵۴، ۱۹۸۱، ۱۹۸۹،
۱۹۹۰، ۱۹۹۱، ۱۹۹۳، ۱۹۹۴، ۱۹۹۶،
۲۰۰۰
جیمز / تی‌فرل ۱۵۹۹
جیمز / ویلیام ۱۹۹۵
جیمز / هنری ۴۳۵، ۱۶۷۱

چ

چامسکی / نوم ۱۷۳۹، ۱۹۷۱
چپمن ۱۹۷۲
چخوف ۵۵۵
چرنیشفسکی ۱۶۱۱
چلبی / حسام‌الدین ۱۸۸۷
چمبرلن ۸۴۰
چنگیز ۲۳۷
چوبک / صادق ۷۴۹، ۷۶۱، ۱۰۹۲، ۱۱۴۹،
۱۲۳۲، ۱۳۶۸، ۱۵۸۴، ۱۸۰۰، ۱۸۳۵،
۱۹۱۰، ۱۹۵۱، ۱۹۹۰
چومبه / موسی ۸۴۰
چه‌که‌نی / احمدرضا ۱۵۱۵، ۱۵۱۷
چه گوارا ۳۰۷
چینانیوس / مائوس ۹۶۸

ح

حاج سید جوادی ۷۸۷، ۷۸۸
حافظ / ۵۰، پ ۵۲، ۵۴، ۷۱، ۹۶، ۹۸،
۱۲۱، پ ۱۲۱، پ ۱۴۴، پ ۱۷۳، ۱۷۶،
پ ۱۸۳، پ ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱،
۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۰،
۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۸،
۲۵۹، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۵، ۳۲۸، ۳۳۸،
۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۹۰، ۴۱۶، ۴۱۷،
۴۱۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۶، ۴۲۷،
۴۲۸، ۴۴۱، ۴۵۵، ۴۶۰، ۴۶۵، ۴۹۲،
۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۶،
۵۱۷، ۵۱۸، پ ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۲، ۵۲۳،
۵۳۴، ۵۳۵، ۵۴۱، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵،
۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲،
۵۵۵، ۵۵۷، ۵۵۹، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۹،
۵۷۰، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۹، ۵۸۷،
۵۹۰، ۵۹۴، ۵۹۶، ۶۰۲، ۶۰۴، ۶۰۵،
۶۴۱، پ ۶۶۸، ۶۹۶، ۶۹۷، ۷۱۱، ۷۱۲،
۷۱۶، ۷۲۱، ۷۲۸، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۵۱،
۷۵۶، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۷، ۷۶۸،
۷۷۰، ۷۷۳، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۸۱، ۷۸۲،
۷۸۵، ۷۸۶، ۷۹۹، ۸۰۳، ۸۰۳، ۸۱۸،
۸۳۹، ۸۴۲، ۹۵۲، ۹۷۷، ۹۷۹، ۹۸۰،
۹۸۱، ۹۹۱، ۹۹۹، ۱۰۴۱، ۱۰۸۳،

۱۲۲۵، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴،
۱۲۸۳، ۱۳۳۸، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۸۳،
۱۳۸۶، ۱۴۰۸، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۳۲،
۱۴۳۴، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۹، ۱۴۵۰،
۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸،
۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۸۱، ۱۴۹۶، ۱۴۹۸،
۱۵۶۰، ۱۵۶۱، ۱۵۸۲، ۱۵۹۲، ۱۵۹۴،
۱۶۰۰، ۱۶۸۵، ۱۷۱۷، ۱۷۲۰، ۱۷۲۲،
۱۷۳۷، ۱۷۳۸، ۱۷۴۷، ۱۷۴۹، ۱۸۳۶،
۱۸۵۶، ۱۸۸۲، ۱۹۱۹، ۱۹۲۶، ۱۹۲۹،
۱۹۳۱، ۱۹۳۵، ۱۹۳۶، ۱۹۴۱، ۱۹۴۲،
۱۹۴۶، ۱۹۴۷، ۱۹۴۸، ۱۹۶۰، ۱۹۹۴،
۲۰۱۴، ۲۰۱۵، ۲۰۳۲، ۲۰۶۵، ۲۰۶۶
حجازی ۸۶۷
حریری پ ۱۳۵، ۱۹۰۷
حزقیال نبی ۱۹۲۴، ۱۹۲۵
حسن [ابن علی] (ع) ۱۴۱۸
حسن بیگی / ابراهیم ۱۹۵۸، ۱۹۷۵
حسنک ۳۱۵، ۱۶۷۶
حسنو داغلارجا / فاضل ۱۳۵۶
حسین [ابن‌علی] (ع) ۱۴۱۸، ۱۴۶۴، ۱۹۲۳
حسین / طه ۵۴۵، ۵۴۷
حصوری ۱۶۶۴
حقوقی ۱۱۸۱، ۱۳۴۳، ۱۳۴۵، ۱۳۴۸،
۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۳، ۱۵۰۸، ۱۵۴۱،
۱۵۴۴، ۱۷۵۹، ۱۷۸۲، ۱۷۸۳، ۱۷۹۷،
۱۸۱۹، ۱۸۲۰
حکمت / ناظم ۲۴۴، ۱۳۵۶، ۱۶۱۰
حلاج / منصور پ ۱۰۳
حلمان / طلعت ۱۶۰۱
حمیدی شیرازی / مهدی ۳۹۷، ۷۸۰، ۷۸۱،
۷۸۴، پ ۷۸۴، ۷۹۵، ۸۱۶، ۱۰۵۹،
۱۴۲۸، ۱۴۳۰، ۱۴۳۲

خ

خائفی ۱۴۴۸
خاچاطوریان ۱۶۴۲
خاقانی پ ۱۴۵، ۱۳۸۳
خانلری ۳۹۷، ۹۷۳
خراسانی / شریف‌الدین ۱۳۱۹
خراسانی / عماد ۹۸۲
خرقانی ۱۹۴۰
خرمشاهی / بهاءالدین ۵۴۵، ۵۴۷، ۵۴۸
خروشچف ۱۵۹۸، ۱۶۰۵، ۱۶۲۰
خضرایی ۱۵۶۴
خلیلی ۱۲۵۲
خنجی ۱۶۶۴
خواجو ۱۴۶۹
خویی ۱۵۶۲، ۱۵۶۳، ۱۸۰۸، ۱۸۱۹
خیابانی / شیخ محمد ۷۹۳
خیام ۲۵۹، ۴۲۲، ۴۶۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۹۷۹،
۹۸۰، ۹۸۱، ۱۳۳۸، ۱۷۲۲، ۱۷۳۷،
۱۹۷۳
خیمه‌نز ۵۱، پ ۵۲

د

دائی جواد / سید محمدرضا پ ۱۴۰
داریوش ۱۶۶۳
داستایوسکی ۲۰۷، ۴۳۵، ۷۰۴، ۱۳۷۴،
۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۵۸۲، ۱۵۸۴، ۱۶۱۰،
۱۶۶۸، ۱۹۵۱، ۱۹۶۸، ۱۹۹۶
دالائی لاما ۱۵۷۷
دالفاس ۱۵۳۷
دالویلا / کنت گوبله ۶۷۱
دالی / سالوادور ۱۷۰۶

دان / جان ۵۳۷، ۱۵۹۷، ۱۶۲۶، ۱۶۲۷،
۲۰۰۱
دانته ۹۸، ۱۲۸، ۱۵۰، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱،
۲۳۵، ۲۷۷، ۲۸۷، ۴۲۲، ۴۲۳، ۹۰۳،
۱۳۰۸، ۱۳۲۵، ۱۳۵۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸،
۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۹۳۲، ۲۰۰۰
دانشور / سیمین ۹۴۲، ۱۸۲۹، ۱۹۹۹
دانکن / رابرت ۵۸۱، ۱۵۲۹
داوینچی / لئوناردو ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۷، ۲۳۱،
۱۰۵۰
دبیرسیاقی / محمد ۵۲۷
درو / الیزابت ۱۳۳
درویش خان ۱۷۲۸
دریابندری / نجف ۱۹۸۹، ۱۹۹۰، ۱۹۹۱،
۱۹۹۳، ۱۹۹۶، ۱۹۹۷
دریدا / ژاک ۲۱۱، ۱۶۶۹، ۱۷۵۳، ۱۸۵۷،
۲۰۳۴
دستغیب / عبدالعلی ۱۹۷۵
دستگردی / وحید ۷۹۵
دسنوس / روبر ۱۶۰۰، ۱۸۳۱
دشتی ۸۶۷
دلاکروا ۱۷۳۹
دلون / آلن ۸۳۱
دکارت / رنه ۱۶۶۷
دکترو ۱۶۰۰، ۱۹۸۷، ۱۹۸۸، ۱۹۸۹،
۱۹۹۱، ۱۹۹۶
دومان / پل ۱۷۵۳، ۱۸۵۷، ۲۰۳۴
دوسوسور / فردینان ۲۱۱، ۱۶۶۹، ۱۸۹۲،
۱۸۹۳، ۱۹۷۱
دوکاسترو / خوزوئه پ ۴۸
دولت‌آبادی / محمود ۱۹۰۳، ۱۹۵۸،
۱۹۷۷، ۱۹۷۸، ۱۹۸۰، ۱۹۸۱، ۲۰۰۱،
۲۰۰۳، ۲۰۰۴، ۲۰۰۵، ۲۰۰۶
دولتیل / هیلدا ۶۵۹
دهباشی / علی ۱۸۱۲
دهخدا پ ۶۳، ۲۵۳، ۷۴۱، ۷۴۹، ۷۵۰،
۷۵۱، ۷۵۲، ۱۴۸۰، ۱۵۶۸، ۱۵۷۱،
۱۵۹۰، ۲۰۱۹، ۲۰۲۰، ۲۰۲۲
دهقانی / بهروز پ ۲۰۲۴
دیاکونوف ۱۶۶۳
دیبا / ابوالحسن ۱۶۴۰
دیده‌لیس ۱۹۲۵
دیکنز ۱۹۹۲
دیویدیان ۹۲۸

ذ

ذوالاکتاف / شاپور ۹۳۲

ر

راتنبرگ / جروم ۵۷۹، ۱۶۲۷، ۲۰۲۱،
۲۰۳۲، ۲۰۳۳، ۲۰۳۴
رادویانی / محمدبن‌عمر پ ۱۱۵، پ ۱۱۷
رادی / اکبر ۱۰۹۵، ۱۹۵۸
رازی / شمس قیس پ ۱۱۶، ۱۵۵، ۳۹۲،
۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۷، ۵۲۳، ۸۱۶، ۱۲۸۰،
۱۲۸۳، ۲۰۰۰، ۲۰۲۹
راسل / برتراند ۳۰۷
رایت / بروس ۵۰۷، ۵۱۱، ۵۱۴
رحمانی / نصرت ۲۸۳، ۹۹۱، ۹۹۲، ۱۱۴۳،
۱۲۹۳، ۱۵۰۸، ۱۵۵۱، ۱۸۲۰
رحیمی / مصطفی پ ۶۶۹
رضائی ۱۲۵۲
رعدی آذرخشی / ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۷، ۷۳۸،
۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۶، ۷۴۷،
۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴،

۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۹
رعیتی ۱۲۵۲
رفعت / تقی ۵۷۹، ۷۳۴، ۷۳۵، ۱۷۲۷، ۱۸۶۲
رمبو / آرتور پ ۱۰۲، پ ۱۰۳، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۸۱، پ ۱۹۲، ۱۹۲، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۵۳۷، ۹۸۶، ۱۳۵۶، ۱۴۰۷، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵، ۱۹۹۴، ۲۰۱۹
رنان / ارنست ۱۹۳۸
رنک / اتو ۲۰۷
روانی‌پور / منیرو ۱۹۸۱
روب‌گریه / الن ۱۹۸۸
روبیک ۱۶۴۱
رودکی پ ۶۳، ۳۶۸، ۶۹۶، ۸۰۳، ۱۳۵۷، ۱۹۶۰، ۱۹۷۸
رودن ۱۹۶۱
روزبه خسرو ۱۶۴۷
روزولت پ ۶۶
روزنتال ۱۶۱۹
روزمونت فرانکلین ۲۰۳۳
روسو / ژان ژاک پ ۱۹۱، ۸۳۸
رؤیائی / یدالله پ ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۵۵، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۲۲، ۵۷۱، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۵، ۱۰۶۰، ۱۱۰۸، ۱۱۴۸، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۶۶، ۱۱۹۳، پ ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، پ ۱۱۹۶، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، پ ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، پ ۱۲۰۷، ۱۲۴۳، ۱۲۹۴، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۵۱، ۱۴۶۵، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۹۶، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳، ۱۵۰۵، ۱۵۰۶، ۱۵۰۸، ۱۵۰۹، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳، ۱۵۲۴، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵، ۱۵۳۹، ۱۵۴۰، ۱۵۴۵، ۱۵۴۷، ۱۵۵۱، ۱۵۵۲، ۱۵۵۳، ۱۵۵۵، ۱۵۵۶، ۱۵۵۷، ۱۵۶۵، ۱۵۷۷، ۱۵۷۸، ۱۶۴۱، ۱۶۸۶، ۱۶۹۲، ۱۷۶۴، ۱۷۶۵، ۱۷۶۶، ۱۷۶۸، ۱۷۶۹، ۱۷۷۰، ۱۷۷۱، ۱۷۷۳، ۱۷۷۴، ۱۷۷۶، ۱۷۷۸، ۱۷۹۷، ۱۸۰۰، ۱۸۰۸، ۱۸۱۳، ۱۸۱۹، ۱۸۲۴، ۱۸۷۳، ۱۸۷۵، ۱۸۷۶، ۱۸۷۷، ۲۰۶۵
رهگذر / رضا ۱۹۵۸، ۱۹۷۵
رهی معیری ۱۷۳۲
ریچاردز ۵۲۳، ۱۴۶۷، ۱۴۷۶
ریچاردسون / دوروتی ۱۹۹۴
رید / هربرت پ ۱۳۸
ریفاتر ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۴۸
ریلکه / راینر ماریا ۴۴، ۵۷۴، ۱۱۳۶، ۱۲۱۲، ۱۳۵۶، ۱۷۴۷، ۱۹۶۱
ریورا / دیگو ۱۶۱۹

ز

زاپولوتسکی / نیکلاس ۱۶۱۰
زامیاتین ۱۶۰۷، ۱۶۴۶
زراعتی / ناصر ۱۹۵۸
زرتشت ۲۲۴، ۲۳۷، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۲، ۹۷۴،۹۹۷، ۱۰۰۰، ۱۴۱۸، ۱۷۲۲، ۱۸۸۷، ۱۹۱۸، ۱۹۱۹، ۱۹۳۹، ۱۹۴۱
زرین‌کوب / عبدالحسین پ ۱۳۷، ۷۷۲، ۷۷۳، پ ۷۷۸، ۱۹۱۰
زوریک ۱۶۴۱
زولا / امیل ۲۰۰۴
زهری ۹۳۶

ژ

ژدانف ۱۶۰۷، ۱۶۰۸، ۱۶۰۹، ۱۶۱۷، ۱۶۲۰، ۱۶۴۶، ۱۹۵۰، ۱۹۷۵، ۱۹۹۳، ۱۹۹۴
ژنت / ژرار ۲۰۳۴
ژنه / ژان پ ۵۲، ۱۲۱۸، ۱۴۸۵، ۱۶۴۱
ژید / آندره ۱۹۹۴

س

ساخاروف / آندره ۱۹۸۸
ساد / مارکی دو ۱۹۱، پ ۱۹۲
سادات اشکوری / کاظم ۱۵۶۴، ۱۷۷۵، ۱۷۸۱، ۱۷۹۷، ۱۸۰۸
سارتر / ژان پل پ ۱۱۳، ۱۴۶، ۱۵۷، پ ۱۵۸، پ ۱۵۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۳۰۷، ۶۶۹، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۳۵۹، ۱۴۱۹، ۱۴۷۶، ۱۵۹۱، ۱۸۳۱، ۱۹۵۱، ۱۹۶۷، ۱۹۹۵
ساروت / ناتالی ۱۹۸۸
سارویان / ویلیام ۱۶۴۱، ۱۶۴۲، ۱۶۴۳
ساری Surrey ۸۹۸
ساری / فرشته ۱۷۸۵، ۱۷۸۶، ۱۷۸۷، ۱۷۸۹، ۱۸۰۸، ۱۸۱۷، ۱۸۱۸، ۱۸۲۱
ساعدی / غلامحسین ۵۶۶، ۱۰۹۲، ۱۰۹۵، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۸۷، ۱۸۰۰، ۱۸۳۵، ۱۹۷۸، ۱۹۸۰، ۱۹۸۱، ۲۰۰۷، ۲۰۰۸، ۲۰۰۹
ساوجی / سلمان ۱۲۲۷
سایمونز / آرتور ۱۳۸، ۶۷۱
سایه / ه. ا. (هوشنگ ابتهاج) ۶۸۷، ۶۸۸، ۸۲۹، ۹۳۶، ۹۴۲، ۱۴۳۴، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۵۱۴، ۱۷۳۲، ۱۷۳۵، ۱۷۵۶
سپانلو / م.ع ۱۱۸۱، ۱۱۹۹، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۴۳، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵، ۱۴۷۷، ۱۵۲۲، ۱۵۴۴، ۱۷۸۹، ۱۷۹۱، ۱۸۰۸، ۱۸۱۲، ۱۸۱۹
سپهری / سهراب پ ۸۴، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۴۴، ۵۹۹، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۵، ۶۰۶، ۱۰۵۹، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۹۱، ۱۲۳۹، ۱۲۴۳، ۱۳۳۷، ۱۳۳۹، ۱۳۵۲، ۱۶۸۵، ۱۶۸۶، ۱۹۰۶، ۱۹۰۷، ۱۹۰۸، ۱۹۱۷، ۱۹۳۰، ۱۹۳۱، ۱۹۳۵، ۲۰۵۸
ستارخان ۲۴۸، ۷۹۳
ستاری / جلال ۲۰۳۶
سحابی / مهدی ۱۹۷۳
سرفراز / جلال ۱۴۱۵
سرکوهی / فرج ۱۸۹۷، ۱۹۰۰، ۱۹۰۱، ۱۹۰۲، ۱۹۵۸
سرمد / ناهید ۱۹۹۵
سروش / احمد ۹۷۴، ۹۸۱
سزار / ژول پ ۸۶، ۷۲۸
سزان ۱۷۳۹
سزر / امه ۳۰۸، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۳۵۹، ۱۵۳۰، ۱۵۹۱
سعادت / فریبرز ۱۳۰۷، ۱۳۰۸
سعد سلمان / مسعود پ ۵۲، ۳۱۵، ۳۳۳، پ

۳۳۴
سعدی پ ۱۴۳، ۳۳۳، ۴۲۲، ۴۵۴، ۴۶۲، ۵۰۱، ۵۲۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۶۵، ۵۹۶، ۶۰۴، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۶۳، ۷۸۱، ۷۸۳، ۸۰۳، ۹۸۷، ۹۹۱، ۹۹۹، ۱۰۸۳، ۱۱۴۹، ۱۳۳۸، ۱۳۸۶، ۱۴۱۳، ۱۴۳۲، ۱۵۸۹، ۱۵۹۲، ۱۹۳۰، ۱۹۳۱
سعید قمی / قاضی ۱۹۳۸
سفریس ۷۷۲
سقراط پ ۵۲، ۴۳۱، ۱۸۹۳
سکستون / آن ۵۷۷، ۵۸۰
سلطان محمود ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۳۰، ۶۳۸، ۷۵۴، ۹۷۱، ۱۳۵۸
سلطان مسعود ۱۶۷۴
سلیمانی / فرامرز ۱۷۷۶، ۱۸۷۲، ۱۸۷۳، ۱۸۷۴، ۱۸۷۵
سلینجر ۱۵۹۹
سنائی پ ۱۴۴، پ ۱۸۳، ۲۳۹، ۵۳۵، ۵۴۵، ۱۲۸۳
سنیاوسکی ۱۶۰۷، ۱۶۲۵، ۱۶۴۶، ۱۹۹۶
سوپر ویل / ژول ۷۳۵
سوپو / فیلیپ ۷۳۵
سوریان / پیتر ۱۶۴۱
سوزنی ۳۳۳
سوفوکل ۲۳۳، ۶۸۰، ۱۶۷۱، ۱۷۱۰
سولژنیتسین / الکساندر ۱۰۹۹، ۱۵۹۸، ۱۶۰۴، ۱۶۰۷، ۱۶۴۶، ۱۹۸۸، ۱۹۹۶
سوین‌برن / آلجرنون چارلز ۶۶۹، ۱۹۹۴
سهروردی / شهاب‌الدین ۱۹۲۱، ۱۹۲۶، ۱۹۲۷، ۱۹۳۸، ۱۹۳۹، ۱۹۴۰، ۱۹۴۱، ۱۹۴۳، ۲۰۳۶، ۲۰۴۹
سی بیاک ۲۰۳۴
سیتول / ادیت پ ۱۹۶، ۶۵۹
سید حسینی / رضا ۱۸۲۲، ۱۸۶۸، ۱۹۵۸، ۱۹۷۳، ۱۹۷۴
سیلویا / پلث ۱۶۲۷
سیمون / کلود ۱۶۰۰، ۱۶۰۴، ۱۹۸۹
سینگر / آیزک بشویس ۱۶۰۰، ۱۸۳۱

ش

شار / رنه ۵۹۴
شاملو / احمد ۵۰، ۷۵، ۷۶، پ ۷۷، ۷۹، ۸۱، پ ۸۳، ۱۰۵، پ ۱۳۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۵۵، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۱، ۴۵۴، ۵۳۶، ۵۷۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۹۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۸، ۶۰۲، ۶۰۶، ۶۵۱، ۶۵۵، ۶۵۹، پ ۷۰۱، ۷۵۲، ۷۵۶، ۷۶۳، ۷۷۳، ۸۲۹، ۸۴۳، ۸۶۳، ۸۶۷، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۴، ۸۷۵ ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، پ ۸۸۸، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۹، ۹۰۳، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۳، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۳، ۹۵۵، ۹۸۲، ۹۸۵، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۹۲، ۹۹۹، ۱۰۰۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۴، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴، ۱۰۹۲، ۱۱۰۲، ۱۱۱۶، ۱۱۵۲، ۱۱۵۵، ۱۱۶۵، ۱۱۷۷، ۱۱۸۳، ۱۱۹۰، ۱۲۲۷، ۱۲۳۹، ۱۲۵۳، ۱۲۹۱، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۷، ۱۳۵۱، ۱۴۶۴، ۱۵۰۹، ۱۵۱۵، ۱۵۲۰، ۱۵۲۲، ۱۵۵۱، ۱۵۵۹، ۱۵۶۱، ۱۶۰۱، ۱۶۰۲، ۱۶۰۳، ۱۶۵۹، ۱۶۶۰، ۱۶۶۱، ۱۶۶۲، ۱۶۶۳، ۱۶۶۴،

۱۶۶۶، ۱۶۶۸، ۱۶۶۹، ۱۶۷۳، ۱۶۷۷، ۱۶۸۶، ۱۶۹۲، ۱۷۳۵، ۱۷۵۶، ۱۷۶۱، ۱۷۶۲، ۱۷۶۳، ۱۷۶۴، ۱۷۶۵، ۱۷۷۳، ۱۷۷۴، ۱۷۷۸، ۱۷۹۶، ۱۷۹۸، ۱۸۰۰، ۱۸۰۸، ۱۸۱۳، ۱۸۱۵، ۱۸۳۷، ۱۸۳۸، ۱۸۳۹، ۱۸۴۵، ۱۸۵۵، ۱۸۷۷، ۱۸۸۲، ۱۹۰۶، ۱۹۰۷، ۱۹۰۹، ۱۹۶۲، ۱۹۶۵، ۱۹۷۲، ۱۹۷۸، ۱۹۷۹، ۱۹۹۱، ۲۰۰۶، ۲۰۰۸، ۲۰۱۹، ۲۰۴۱، ۲۰۶۵
شاهرخشاه ۱۵۶۴
شاهرودی / اسماعیل ۸۲۱، پ ۸۲۱، ۹۳۵، ۱۵۵۰، ۱۵۶۲، ۲۰۲۷، ۲۰۴۲، ۲۰۴۳، ۲۰۴۶
شایگان ۲۰۳۶
شبستری / شیخ محمود پ ۶۳، ۱۴۵۰
شجریان ۱۷۲۸، ۱۷۵۰، ۱۸۴۶
شجدرین ۱۶۱۱
شعله‌ور / بهمن پ ۱۳۵، ۱۳۶۸، ۱۷۹۹
شفیعی کدکنی / دکتر محمدرضا۹۸۲، ۹۹۰، ۱۸۷۵، ۱۸۸۱، ۱۸۸۲، ۱۸۸۳، ۱۹۰۹، ۱۹۱۰، ۱۹۵۴
شکسپیر / ویلیام ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۵، ۶۸۰، ۷۵۶، ۷۹۳، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۳۵۶، ۱۴۴۹، ۱۶۱۱، ۱۶۴۰، ۱۹۵۱، ۱۹۷۲، ۲۰۲۵
شلی ۱۵۴، ۱۱۲۴
شمس تبریزی ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۳۵، ۵۴۱، ۱۸۸۷، ۱۸۹۴، ۱۹۲۶، ۱۹۲۴، ۲۰۶۶
شمس قیس رازی پ ۱۱۶، ۱۵۵، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۷، ۵۲۳، ۸۱۶، ۱۲۸۰، ۱۲۸۳، ۲۰۰۰، ۲۰۲۹
شمیسا / سیروس ۲۰۳۶
شوئینکا ۱۵۹۸، ۱۶۰۴
شوپن ۳۱۹
شوپنهاور ۴۳۳
شورر / مارک ۴۵۱
شولوخف ۱۵۹۸، ۱۶۴۶
شهدادی ۱۲۵۲
شهریار ۳۲۸، ۱۰۰۸، ۱۶۲۳، ۱۷۳۲، ۱۷۴۰، ۱۷۷۸، ۱۸۲۵، ۱۸۳۵
شیبانی / فرهاد ۱۳۳۵، ۱۳۳۸
شیبانی / منوچهر ۱۸۱۲
شیخ اکبر ۱۹۳۸
شوریدهٔ شیرازی ۴۹۹
شیلر ۱۷۴۹

ص

صائب ۲۳۸، ۳۶۸، ۳۹۸، ۴۲۲، ۴۶۲، ۵۴۴، ۶۰۴، ۷۱۶، ۹۹۹، ۱۲۶۲، ۱۲۸۹
صابر ۱۵۶۸، ۲۰۲۰، ۲۰۲۲، ۲۰۲۶
صادقی / بهرام ۱۳۶۸، ۱۹۹۰
صبا ۳۲۸، ۱۴۳۰، ۱۵۶۷، ۱۷۲۸، ۱۷۴۰
صباحی / گنجعلی ۱۸۳۵
صبوحی / شاطر عباس ۵۱۸
صفائی / شاهرخ ۱۲۴۳
صلاحی / عمران ۱۸۰۸، ۱۸۱۲
صمدی / مهرداد پ ۱۳۵
صوراسرافیل ۲۴۸
صورتگر ۹۷۳، ۱۹۳۹
صهبا / هوشنگ ۱۵۱۷

ط

طالبوف ۱۵۹۰
طاهباز / سیروس پ ۷۹۲، پ ۷۹۸، ۱۱۷۷،

۱۱۷۸، پ ۱۱۸۲
طبری ۱۸۸۳

ع

عابدینی ۱۹۰۹
عارف / عباس ۱۸۱۲، ۱۸۱۷
عبید ۲۵۲
عدویه رابعه ۵۲۴
عسگری / میرزا آقا ۱۲۹۴، ۱۸۲۴
عشـــقی ۲۵۰، ۲۵۳، ۳۲۱، ۷۱۶، ۷۱۷،
۱۵۹۰، ۱۷۷۸، ۲۰۱۹، ۲۰۲۰
عطاءاللهی ۱۲۵۲
عطار ۲۳۹، ۵۴۵، ۱۹۶۱، ۲۰۶۱
علیزاده / غزاله ۱۹۸۱
عنایت ۱۵۲۱
عنصری پ ۱۱۸، ۶۳۹، پ ۶۴۱، ۷۸۱
عیسی ۱۹۰، ۲۳۱، ۲۷۸، ۵۱۲، ۸۴۲، ۸۸۳،
۱۸۹۵، ۱۹۱۴، ۱۹۱۹، ۱۹۲۴، ۲۰۵۲
عین‌الدوله ۷۹۳

غ

غثایای شیرازی پ ۱۴۴
غریفی / عدنان ۱۲۵۲

ف

فائولی / ولس پ ۱۸۷، ۱۱۹۳، ۱۲۰۱
فاخته‌ای ۱۷۲۸
فادایف ۱۶۴۶، ۱۶۴۷، ۱۹۹۷
فاریابی / ظهیر پ ۱۴۲
فاضل / جواد ۱۴۴۹
فالکنر ۱۱۸۰، ۱۷۹۹، ۱۸۶۱، ۱۹۸۱، ۱۹۹۱
فانون / فرانتس پ ۱۵۸، پ ۱۵۹، ۳۰۸،
۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۳۵۹، ۱۵۹۱
فتحعلیشاه قاجار ۲۵۲، ۱۴۲۵، ۱۴۳۰
فتوحی / احمد ۱۰۶۷، پ ۱۰۶۷
فدایی / حسن ۱۸۱۲
فخرالدینی / محزون ۱۸۳۵
فراست / رابرت ۱۳۴، ۶۵۲
فـرامـرزی ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵،
۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸
فرانس/ آناتول ۱۶۰۰
فرانکو ۳۷۷
فرخزاد / فروغ ۵۳، ۸۱، پ ۸۱، ۸۲، ۸۳،
پ ۸۳، ۸۴، ۸۵، پ ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۶۹،
۲۵۶، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۵۳۴، ۵۳۶،
۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۸، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۵،
۵۷۶، ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳،
۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱،
۶۰۲، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۳۸، ۶۵۱، ۶۵۶،
۶۵۹، ۷۵۶، ۷۶۳، ۷۷۳، ۷۹۵، ۸۰۰،
۸۰۴، ۸۰۶، ۸۱۴، ۸۲۹، ۸۴۲، ۸۸۹،
۹۵۵، ۹۸۱، ۹۸۴، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۳۴،
۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸،
۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴،
۱۰۵۵ ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، پ
۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰،
۱۰۷۱، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶،
۱۰۷۷، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲،
۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۲، ۱۰۹۹،
۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴،
۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۱۱،
۱۱۱۲، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸،
۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۹۱، ۱۲۲۷، ۱۳۱۲،
۱۳۱۳، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۴۱۴، ۱۴۱۷،
۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۵۰۸، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵،

۱۵۲۱، ۱۵۴۸، ۱۵۵۹، ۱۵۶۰، ۱۵۶۱،
۱۶۸۶، ۱۶۹۲، ۱۷۰۰، ۱۷۶۴، ۱۷۹۶،
۱۷۹۷، ۱۷۹۸، ۱۸۰۰، ۱۸۱۳، ۱۸۲۱،
۱۸۲۲، ۱۸۷۶، ۱۸۷۷، ۱۸۸۲، ۱۸۸۷،
۱۹۳۱، ۱۹۹۱، ۲۰۳۹، ۲۰۶۵
فرخفال ۱۹۰۲، ۱۹۰۳، ۱۹۰۴، ۱۹۰۵
فرخی پ ۱۴۳، ۲۴۶، ۲۴۷، ۵۲۵، ۵۲۶،
۵۲۷، ۵۳۰ ۵۳۱، ۵۳۵، ۵۴۳، ۶۳۹، پ
۶۴۰، ۶۴۴، ۷۱۵، ۷۵۴، ۷۸۱، ۹۹۱،
۱۱۴۹، ۱۷۷۸
فرخی سیستانی / ۵۳۹، ۵۸۵
فردوسی / حکیم ابوالقاسم پ ۵۲، ۱۷۵،
۲۴۷، ۳۱۵، ۴۵۴، ۴۵۸، پ ۵۱۹،
۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۹،
۵۳۰، ۵۳۱، ۵۴۳، ۵۹۰، ۷۱۰، ۷۱۵،
۷۳۲، ۷۶۳، ۸۰۱، ۸۰۳، ۹۷۸، ۱۰۱۵،
۱۰۷۲، ۱۰۷۷، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۶۵۹،
۱۶۶۰، ۱۶۶۲، ۱۶۶۳، ۱۶۶۴، ۱۶۶۵،
۱۶۶۶، ۱۶۶۷، ۱۶۶۸، ۱۶۷۳، ۱۶۷۴،
۱۶۷۵، ۱۶۷۶، ۱۶۷۷، ۱۶۸۴، ۱۶۹۱،
۱۷۲۰، ۱۷۲۲، ۱۹۳۰، ۱۹۳۱، ۱۹۶۰،
۱۹۶۱، ۲۰۱۵، ۲۰۱۶، ۲۰۷۰، ۲۰۷۱
فردید ۱۴۱۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳
فردینان / لویی ۱۸۳۱
فرزاد ۵۲۰
فرسی / بهمن ۱۰۹۵، ۱۳۸۲
فرلینگتی / لارنس ۱۵۳۰، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، پ
۱۵۳۲، ۱۵۳۸، ۱۵۹۹، ۱۶۲۷، ۱۸۶۰،
۲۰۲۱
فروغی / محمدعلی ۵۴۰، پ ۱۰۰۵
فروید / زیگموند ۱۸۱، پ ۱۸۲، ۱۸۸
۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۳،
۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۳۴، ۳۴۱،
۸۳۹، ۱۶۷۱، ۱۹۹۵
فریزر پ ۱۶۳
فصیح / اسماعیل ۱۸۴۵، ۱۸۴۷، ۱۸۴۹،
۱۹۸۱
فعله‌گری ۱۹۵۸، ۱۹۷۶
فقیری ۱۹۸۱
فلوبر ۴۳۸، ۴۳۹، ۱۹۹۴، ۱۹۹۶
فورستر / ای. ام ۱۹۵۰، ۱۹۵۳، ۱۹۵۴
فوکو / میشل ۱۸۵۷
فونسکا / لانیل دو ۲۲۵، ۲۲۶
فیتز جرالد / اسکات ۹۸۰، ۱۹۷۳

ق

قاآنی ۲۶۰، ۵۴۵، ۷۱۶
قابیل ۵۷
قبادیانی / ناصرخسرو پ ۵۲، ۲۴۷، ۲۵۲،
۳۲۲، ۳۳۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۵۹۴، ۷۱۵،
۷۶۳، ۸۳۶، ۹۹۱، ۹۹۹، ۱۰۱۵، ۱۰۷۲،
۱۴۳۰، ۱۴۷۲، ۱۵۹۲، ۱۹۶۰، ۱۹۶۱
قریب / میرزا عبدالعظیم ۱۲۸۰
قزوینی / سید اشرف‌الدین ۲۰۲۶
قزوینی / عارف ۲۵۰، ۴۹۷، ۱۵۹۰، ۱۷۷۸،
۲۰۱۹، ۲۰۲۰
قزوینی / (علامه) پ ۶۶، ۵۲۳، ۱۱۵۰
قطران تبریزی پ ۱۴۳، پ ۱۴۴
قلیچ‌خانی / علی ۱۵۱۵، ۱۵۱۷
قندریز / منصور ۱۱۳۹
قوام‌السلطنه ۷۹۳
قهرمان زاوکی / محمد ۹۸۲

ک

کاپوتی ۱۵۹۹

کاتولوس ۱۶۱۵
کاچ / کنث ۱۲۰۲
کازالیس / هانری پ ۶۶۸
کازینسکی / یرزی ۱۶۰۰، ۱۸۳۱
کاسترو / فیدل ۳۰۷
کاشانی / مشفق ۵۸۵
کاظمیه / اسلام ۹۴۲، ۹۸۴
کافکا / فرانتس ۸۸۲، ۸۸۳، ۱۶۰۳، ۱۷۰۷، ۱۷۰۹، ۱۹۶۷، ۱۹۹۳
کامو / آلبر ۵۷، پ ۵۷، ۱۶۱، ۱۹۶۷
کامینز / ای.ای ۱۱۸۵، ۱۵۴۹، ۱۵۹۹، ۱۸۴۰، ۱۹۷۲
کانالی / سیریل ۸۴۳
کانت ۱۸۵۷
کان‌گران دلاسکالا ۴۲۳
کاوافی / کنستانتین پ ۸۶، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۱، ۷۷۲، ۱۶۲۸
کبل / جان ۱۵۲
کرواک / ژرک ۱۵۳۰، ۱۵۳۱
کریلی / رابرت ۱۵۹۹، ۱۶۲۷
کسری / لیلا ۱۵۶۴
کسرایی / سیاوش پ ۱۲۵، ۴۵۴، ۸۲۹، ۹۳۶، ۱۰۰۸، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۶۷، ۱۴۷۴، ۱۵۱۴، ۱۷۷۸، ۱۸۸۳
کسروی / احمد ۵۴۴، ۷۴۹، ۸۲۹، ۱۵۷۰
کسمایی / شمس ۷۵۶
کلودل / پل ۵۰، ۷۳۵، ۷۳۸، ۷۵۵، ۱۸۶۵، ۲۰۱۹
کلکی / بیژن ۱۸۰۸
کلی / رابرت ۱۶۲۷، ۲۰۳۳
کمال / یاشار ۱۶۰۱، ۱۶۰۲، ۱۶۰۴، ۱۸۵۶
کمپل / جوزف پ ۱۸۲، ۲۰۲، ۲۰۳
کندرا / میلان ۱۹۰۲
کندری / ابونصر ۳۱۶
کندی / رابرت ۱۵۳۱
کنفوسیوس ۲۲۴
کنل / پیتر ۷۱
کواشا / جورج ۱۶۲۷، ۲۰۳۲، ۲۰۳۳
کوربن / هانری ۱۹۳۸، ۱۹۳۹، ۱۹۴۲، ۲۰۳۳
کورسو / گرگوری ۱۵۳۰، ۱۵۳۱
کورش ۱۶۷۲
کوش‌آبادی ۱۵۲۲
کوشان / منصور ۱۸۱۷
کوکتو / ژان ۷۳۵
کولریج / سموئل تیلر ۱۳۰، ۱۳۴
کویستلر / آرتور ۲۰۰۲
کیاست / کیومرث ۱۸۲۵
کیتز پ ۱۳۷، ۱۴۰۷
کیمیاوی ۱۰۹۴
کیمیایی ۱۰۹۴
کینگ / مارتین لوتر ۱۵۷۷
کی‌یرکه‌گور / سورن ۸۳۹، ۱۹۵۱، ۱۹۶۷، ۲۰۳۹

گ

گاندی / مهاتما ۸۴۰، ۹۶۷
گئوماتا ۱۶۶۳
گریوز / رابرت ۱۸۹۶
گلدمن / لوسین ۱۶۶۷، ۱۶۶۹، ۱۶۷۵، ۱۶۷۶، ۱۸۵۷، ۱۹۸۵، ۲۰۰۴، ۲۰۳۴، ۲۰۳۶
گلستان / ابراهیم ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱،

۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۴۶۴، ۱۵۰۵، ۱۸۳۶، ۱۹۹۰
گلسرخی / خسرو ۵۸۶، ۱۷۷۸
گلشیری / هوشنگ ۱۱۴۹، ۱۳۶۸، ۱۸۰۰، ۱۸۲۹، ۱۹۰۳، ۱۹۰۴، ۱۹۰۵، ۱۹۵۰، ۱۹۵۴، ۱۹۷۸، ۱۹۸۰، ۱۹۸۱، ۱۹۹۹
گمارونی پور ۱۲۵۲
گوته ۱۳۵۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۷۲، ۲۰۳۵
گورباچف ۱۶۰۶، ۱۶۰۷، ۱۶۰۸، ۱۶۲۰، ۱۶۳۸، ۱۷۰۵
گورکی / مارکسیسم ۱۰۵۸، ۱۶۴۶، ۱۹۹۴، ۱۹۹۷
گورودتسکی ۱۶۵۱
گوگول ۱۶۱۰، ۱۹۰۱
گولدینگ ۱۶۰۲، ۱۶۰۴، ۱۸۵۶
گومیلف / نیکلای ۱۶۵۱، ۱۶۵۲، ۱۶۵۳
گیست / پولتر ۱۹۲۶
گیلانی / گلچین ۱۴۱۴
گینز برگ / الن پ ۵۲، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۸۱، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱، ۱۵۳۸، ۱۵۹۹، ۱۶۰۰، ۱۶۰۱، ۱۶۲۷، ۲۰۲۱

ل

لاج ۴۴۸
لارنس / دی. اچ ۱۶۶
لافتون / چارلز ۱۲۵۵
لافورگ ۱۹۲، ۱۳۲۵
لافونتن ۲۵۲
لاکان / ژاک ۲۱۱، ۲۰۳۴
لامارتین ۸۶۷
لرمانتوف ۱۶۱۱
لسانی / مرسده ۱۸۰۸، ۱۸۱۲، ۱۸۱۷، ۱۸۲۱
لشان / لارانس ۲۰۳۵
لنگرودی / شمس ۱۸۰۸، ۱۸۰۹، ۱۸۱۲، ۱۸۱۵، ۱۸۱۶، ۱۸۱۸
لنوویتز / هریس ۱۸۶۰
لسین ۸۲۹، ۸۴۰، ۱۶۰۵، ۱۶۱۱، ۱۶۲۲، ۱۶۶۶، ۱۸۴۰
لوئی فیلیپ / شارل ۴۴۶
لوتره آمون پ ۱۰۲، پ ۱۰۳، ۱۸۷، ۱۴۰۷، ۱۵۰۵، ۱۵۰۷، ۱۵۳۰، ۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵
لوچی ۶۵۱
لورتاف / دنیز ۵۷۷، ۱۵۹۹، ۱۶۲۷
لورکا / گارسیا ۷۷۲، ۸۷۰، ۸۷۱، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۹، ۱۶۴۱، ۲۰۴۲، ۲۰۴۸
لوکاچ / گئورگ ۱۶۶۹، ۱۶۷۵، ۱۷۵۳، ۱۸۵۷، ۱۹۰۵، ۱۹۵۷، ۱۹۸۵، ۱۹۹۲، ۲۰۰۴، ۲۰۳۴، ۲۰۳۶
لومومبا / پاتریس ۸۴۰، ۹۷۳
لوناچارسکی ۲۵۵
لینالینوس ۹۶۸
لینکلن ۸۲۹
لیویس پ ۱۶۳

م

ماتیس ۱۷۳۹
ماریتن / ژاک پ ۱۰۲، پ ۱۰۳، پ ۱۰۴، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۴۳۵، ۷۰۵
مارک توین ۱۹۹۰
مارکز / گابریل گارسیا ۱۵۹۸، ۱۵۹۹، ۱۶۰۲، ۱۶۰۳، ۱۹۰۱، ۱۹۰۲
مارکس / کارل ۲۱۰، ۲۱۱، ۳۴۱، ۸۴۰،

۹۷۰، ۱۶۶۴، ۱۶۷۲
مارکوزه / هربرت ۲۱۰، ۱۳۳۱، ۱۶۷۵، ۱۹۶۹
مارکوس ۹۶۸
مارگنو / هنری ۲۰۳۵
ماگریت / رنه ۱۷۶۸
مالارمه / استفان ۱۳۴، ۱۶۲، پ ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۵۳۷، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۳، ۶۶۹، ۹۰۳، ۱۱۹۷، ۱۳۵۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۹۹۴، ۲۰۱۹
مالرو / آندره ۱۸۳۱، ۱۹۵۱، ۱۹۷۱
مان / توماس ۱۴۸۵
ماندلشتام / اوسیپ ۱۵۹۷، ۱۶۱۰، ۱۶۱۳، ۱۶۱۴، ۱۶۱۵، ۱۶۲۵، ۱۶۳۷، ۱۶۳۹، ۱۶۴۰، ۱۶۴۴، ۱۶۴۷، ۱۶۴۸، ۱۶۴۹، ۱۶۵۰، ۱۶۵۲، ۱۶۵۳، ۱۶۵۴، ۱۶۵۵، ۱۶۵۶، ۱۶۵۷، ۱۹۷۱
مانی ۹۶۷، ۹۶۸، ۱۷۲۲
مایاکوفسکی ۱۲۸، ۷۷۲، ۸۶۴، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۸۸، ۹۸۶، ۱۶۱۱، ۱۶۱۲، ۱۶۱۳، ۱۶۲۷
مجابی / جواد ۱۲۴۳، ۱۸۰۸
مجتبایی پ ۱۳۷
محمد (ص) ۲۹۱، ۱۴۱۸، ۱۹۱۴، ۱۹۲۵
محمد پسر سلطان محمد ۱۶۷۴
محمدعلی شاه قاجار ۲۴۸
مختاری / حکیم پ ۱۴۲
مختاری / محمد ۱۷۵۹، ۱۷۶۲، ۱۷۶۳، ۱۷۶۴، ۱۷۶۸، ۱۷۶۹، ۱۸۰۸، ۱۸۱۲، ۱۸۶۵، ۱۸۶۷
مراغه‌ای / زین‌العابدین ۱۵۹۰
مراکشی / عبدالکریم ۱۵۳۶
مریم عذرا ۲۷۸
مزدک ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۹۷، ۱۰۰۰، ۱۴۱۸، ۱۷۲۲
مساعد / ژیلا ۱۷۸۵، ۱۸۰۸، ۱۸۱۷، ۱۸۲۱
مستوفی / حمدالله ۵۲۱، ۵۲۲
مسعود / محمد ۱۶۴۷
مشیرالدوله ۲۴۸
مشیری / فریدون پ ۱۲۵، ۵۸۳، ۵۹۹، ۸۲۹، ۱۰۵۹، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۸۳، ۱۲۰۴، ۱۳۲۳، ۱۳۳۸، ۱۵۱۴
محمود / احمد ۱۸۰۰، ۱۸۴۷، ۱۸۴۵، ۱۸۴۸، ۱۸۴۹، ۱۹۰۰، ۱۹۰۱، ۱۹۵۸
محیط / احمد ۱۸۷۳
مصدق / محمد ۷۹۲، ۷۹۳، ۱۸۶۳
معروفی / عباس ۴۰۱، ۵۵۸، ۵۵۹
معزی مقدم / فریدون پ ۶۴۱، ۱۲۴۳
مفتون امینی / یدالله ۱۲۲۳، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۵۲، ۱۷۵۸، ۱۷۷۳، ۱۸۰۸، ۱۸۱۵، ۱۸۱۶
مکارتی / مری ۱۵۹۹
مک‌لیش / آرچیبالد پ ۵۵، ۱۴۴، ۱۴۵
ملاصدرا ۴۳۳
ملکی / خلیل ۹۴۲، ۱۶۴۵
ملویل / هرمان ۱۲۸
مندس / کاتول ۶۶۹
منزوی / حسین ۱۴۱۵، ۱۵۶۴
منصور ۶۱
منوچهری ۵۴، ۹۸، ۹۹، پ ۱۱۷، پ ۱۴۳، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۹۴، ۳۲۷، ۳۶۸، ۴۶۲، ۵۴۳، ۵۸۵، ۵۸۹، ۵۹۶، ۶۰۴، ۷۱۵، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۸۱، ۹۹۱، ۱۰۱۳، ۱۱۴۹،

۱۳۳۸، ۱۴۳۰، ۱۴۳۷، ۱۴۸۱، ۱۵۹۲، ۱۷۱۷، ۱۷۳۸، ۱۹۷۲
موتسارت ۱۳۰، ۷۴۳، ۱۷۳۴، ۱۷۳۹
مور / بلک ۴۱۹
موسولینی ۳۷۷، ۹۷۱، ۱۵۳۷
موسه / آلفرد دو ۱۴۱۴
موسی ۱۰۶، ۸۴۲، ۱۸۹۵، ۱۹۱۹، ۱۹۲۱، ۱۹۲۳
مولوی پ۵۲، ۵۴، پ ۱۰۳، ۱۲۱، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، پ ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۲۶، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۵۹، ۲۶۲، ۳۶۸، ۳۹۸، ۴۰۹، ۴۲۲، ۴۶۰، ۴۶۲، ۴۶۵، ۴۹۰، ۴۹۷، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۰۶، ۵۱۷، پ ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۳۵، ۵۴۱، ۵۴۵، ۵۵۲، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۹، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۸۲، ۵۹۰، ۵۹۶، ۶۴۱، پ ۶۶۸، ۷۶۱، ۷۱۳، ۷۱۶، ۷۴۴، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۷۶، ۸۰۸، ۸۴۲، ۸۸۷، ۸۹۳، ۹۸۰، ۱۰۷۷، ۱۲۲۵، ۱۳۳۸، ۱۳۸۳، ۱۴۰۸، ۱۴۱۱، ۱۴۱۳، ۱۴۳۲، ۱۴۶۸، ۱۴۷۲، ۱۴۸۱، ۱۵۲۷، ۱۵۶۰، ۱۵۶۱، ۱۵۹۴، ۱۷۹۷، ۱۸۶۰، ۱۸۸۷، ۱۸۹۴، ۱۹۱۴، ۱۹۲۶، ۱۹۳۱، ۱۹۳۵، ۱۹۴۲، ۱۹۵۹، ۲۰۰۰، ۲۰۵۷، ۲۰۶۲، ۲۰۶۵، ۲۰۶۶
مهاجر / عباس‌آقا ۱۸۳۳
مهربان / کورش ۱۲۹۷
مهرجویی / داریوش ۱۰۹۴
میزانی / فیروزه ۱۸۱۷، ۱۸۲۱
میرداماد ۱۹۳۸
میرزاکوچک ۷۹۳
میرزایانس / زوریک ۹۲۸، ۱۶۴۰، ۱۶۴۱، ۱۶۴۲، ۱۶۴۳
میرشکاک / یوسفعلی ۱۷۶۱، ۱۷۶۲
میرصادقی / جمال ۱۸۸۳، ۱۸۸۴، ۱۹۰۹، ۱۹۴۹، ۱۹۵۴، ۱۹۷۵
میرفطروس / علی ۱۷۷۸
میکل آنژ ۲۳۱، ۲۳۲
میلتون / جان پ ۶۳، ۱۶۴، ۸۹۸
میلر ۱۶۰۰
میلوارد ۵۰۷
میلوش ۱۶۰۴
مینوی / مجتبی ۵۲۰، ۵۳۱

ن

ناباکوف ۱۶۰۰، ۱۶۰۱، ۱۶۰۲
نادرپور / نادر ۹۴، پ ۱۲۵، ۱۶۸، ۱۷۰، ۳۴۱، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۵۷۱، ۵۸۳، ۵۹۹، ۶۵۱، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۸۷، ۶۸۸، ۷۳۷، ۸۲۹، ۹۱۰، ۹۲۸، ۹۳۲، ۹۴۲، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۷۳، ۹۸۱، ۹۸۹، ۹۹۱، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۵۹، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۹۲، ۱۱۴۰، ۱۱۵۲، ۱۱۵۵، ۱۱۶۷، ۱۲۹۴، ۱۲۹۶، ۱۴۱۴، ۱۴۱۶، ۱۴۳۴، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۹، ۱۵۱۰، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۵۲، ۱۵۵۵، ۱۵۵۹، ۱۵۶۰، ۱۵۶۱، ۱۵۶۵، ۱۵۷۵، ۱۶۴۰، ۱۶۴۱، ۱۶۹۶، ۱۷۳۵، ۱۷۹۷، ۱۸۰۸، ۱۸۱۳، ۱۸۱۹، ۱۸۲۰، ۱۸۲۴، ۱۹۷۳، ۲۰۱۹، ۲۰۲۵، پ ۲۰۲۵

نادرشاه ۱۳۵۸، ۱۴۳۷
نازک‌الملائکه ۲۰۱۹
ناصرالدین‌شاه ۹۷۵
ناظری / شهرام ۱۷۳۳، ۱۸۴۶
نبوی / ایرج ۱۲۹۷
نجات ۱۲۵۲
نجفی / ابوالحسن ۱۸۲۲، ۱۸۶۸
نروال / ژرار دو ۵۳۷
نرودا / پابلو ۲۴۳، ۲۴۴، ۵۸۰، ۵۸۱، ۸۸۷، ۱۳۵۹، ۱۵۹۸، ۱۵۹۹، ۲۰۲۲، ۲۰۲۳، ۲۰۲۴، ۲۰۴۸
نرون ۷۲۸، ۸۴۱، ۸۴۲
نسیم شمال ۱۵۹۰، ۲۰۱۹، ۲۰۲۰
نصیری‌پور / غلامحسین ۱۸۰۹، ۱۸۶۴، ۱۸۷۱، ۱۸۷۲
نظام‌الملک ۳۱۶
نظامی پ ۱۴۲، پ ۱۴۵، ۷۱۵، ۹۹۹، ۱۱۴۹، ۱۷۳۷، ۱۹۵۹، ۱۹۶۹
نفیسی / آذر ۱۹۰۴، ۱۹۰۵، ۱۹۰۶، ۱۹۰۷، ۱۹۰۸، ۱۹۱۰، ۱۹۱۱، ۱۹۱۲، ۱۹۱۳
نفیسی / مجید ۱۲۵۲، ۱۳۰۸، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۶
نوح ۱۰۶، پ ۱۴۶
نوری علاء / اسماعیل ۱۸۰۴، ۱۸۷۱
نوری / محمد ۱۷۳۳
نیچه / فردریش ۱۹۲، ۸۳۹، ۹۷۰، ۱۷۴۵، ۱۷۴۶، ۱۸۸۸، ۱۸۸۹، ۱۸۹۰، ۱۸۹۲، ۱۸۹۳، ۱۸۹۴، ۱۸۹۵، ۱۹۵۱، ۱۹۶۷
نیستانی / منوچهر ۱۱۸۱، ۱۳۵۱، ۱۴۳۷، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۸۵، ۱۴۸۷، ۱۴۹۷، ۱۴۹۸، ۱۴۹۹، ۱۵۰۱، ۱۵۰۲، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۶، ۱۷۹۷، ۱۸۰۵
نیکو / منوچهر ۱۸۰۸، ۱۸۱۲، ۱۸۱۷، ۱۸۱۸
نیما پ ۵۷، پ ۸۳، ۸۵، ۸۶، پ ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۱۰۷، پ ۱۲۳، پ ۱۴۹، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۲، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۶۷، ۳۶۸، ۴۱۹، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۹۸، ۵۲۴، ۵۲۹، ۵۴۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۶۰۲، ۶۰۴، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۳۵، ۶۳۹، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۵۰، پ ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۷، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۷، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۱۱، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۲۱، ۷۲۴، ۷۲۸، ۷۳۱، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۴۳، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۸، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، پ ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۲، پ ۷۹۲، ۷۹۳، پ ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۸، پ ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۱، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۴۲، پ ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۹، ۸۶۷، ۸۷۰،

۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۸۹، ۸۹۵، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۸۲، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۷، ۹۹۰، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۸، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۴۴، ۱۰۶۰، ۱۰۶۲، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۹۰، ۱۱۰۲، ۱۱۰۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۰، ۱۱۲۴، ۱۱۲۶، ۱۱۴۷، ۱۱۵۲، ۱۱۵۴، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۸۳، ۱۱۹۰، ۱۲۲۳، ۱۲۲۵، ۱۲۲۷، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۳۰۱، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۳۸، ۱۳۴۸، ۱۴۱۴، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۶۸، ۱۵۰۵، ۱۵۰۷، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۲۳، ۱۸۷۶، ۱۸۷۷، ۱۸۸۲، ۱۸۸۶، ۱۹۶۱، ۱۹۷۲، ۱۹۷۸، ۱۹۷۹، ۱۹۸۰، ۱۹۹۱، ۲۰۱۹، ۲۰۳۱، ۲۰۳۶، ۲۰۶۵
نیوتن ۹۲، ۱۵۴۲، ۲۰۳۵

و

وارن / آستن ۱۶۶
واشنگتن پ ۶۶
وثوق‌الدوله ۷۹۳
وثوقی ۱۳۹۴
واگنر ۶۶۸، ۷۴۳، ۱۷۳۴، ۱۸۹۴
والری / پل ۱۱۰، ۱۲۸، ۱۵۳، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۵۳۷، ۵۹۴، ۶۶۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۳۵، ۱۳۶۱، ۱۴۶۷، ۱۴۷۶، ۱۴۸۱، ۱۵۴۹، ۱۵۵۳، ۱۸۶۵، ۲۰۱۹
وان‌گوک / ونسان ۱۶۷۴، ۲۰۳۵
وانه‌گوت /کرت ۱۵۹۹، ۱۶۰۱
وردسورث / ویلیام ۸۲، پ ۱۲۴
ورلن / پل پ ۱۹۱، ۵۳۷، ۶۵۹، ۶۶۸، ۶۹۷، ۹۰۳، ۹۸۶، ۱۱۸۵، ۱۹۹۴، ۲۰۱۹
ورن / ژول ۱۹۲۵
وزنزنسکی ۱۶۱۰، ۱۶۲۳، ۱۶۴۹
وزیری ۹۴۲
وطواط / رشیدالدین ۸۱۶
ولتر ۱۹۷۲
ولک / رنه ۱۶۶
ویتفوگل /کارل ۱۶۶۴، ۱۹۲۰
ویتمن / والت ۹۰۲
وولف / ویرجینیا ۴۴۳، ۱۷۰۶، ۱۷۰۷، ۱۸۶۱، ۱۹۸۲، ۱۹۹۴
ویرژیل ۱۳۲۵
ویکو ۱۹۴۵
ویلی / آرتور ۱۹۷۲
ویلیام /کارلوس ویلیامز ۱۵۹۹، ۱۶۲۷
ویون / فرانسوا پ ۵۲

ه

هائوسمن ۱۵۴
هاپکینز ۱۵۷۸
هاتفی ۱۲۹۷
هارتلی / انتونی ۱۲۰۱
هاشم / احمد ۲۰۱۹
هاکسلی / آلدوس پ ۴۸، پ ۱۰۷، ۱۲۴۵، ۱۲۴۷، ۱۶۰۷
هایدگر / مارتین ۲۱۰، ۲۱۱، ۱۴۱۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۷۰۳، ۱۸۹۳، ۱۹۲۶، ۱۹۴۸، ۱۹۵۱، ۱۹۶۷، ۲۰۰۰، ۲۰۳۶
هایزنبرگ ۲۰۳۵
هجویری ۹۹۳، ۱۶۸۱

هدایت / صادق ۳۲۸، ۴۶۵، ۵۵۴، ۶۷۲، ۷۴۹، ۷۶۱، ۷۷۶، ۷۹۶، ۸۲۹، ۸۶۷، ۱۳۶۸، ۱۵۹۰، ۱۷۰۶، ۱۷۰۷، ۱۷۲۷، ۱۷۳۶، ۱۷۳۷، ۱۷۳۸، ۱۷۴۱، ۱۸۰۲، ۱۸۳۵، ۱۸۶۳، ۱۸۸۹، ۱۹۰۴، ۱۹۵۲، ۱۹۶۷، ۱۹۷۵، ۱۹۷۸، ۱۹۸۰، ۲۰۶۹
هرودوت ۱۶۶۳
هشترودی ۱۵۱۵
هگل ۲۰۹، ۱۰۴۶، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰
هلاکو ۲۳۷
هلر / جوزف ۱۶۰۰
هملیان / لئو ۱۶۰۱، ۱۶۴۱، ۱۶۴۲، ۱۶۴۳
همینگوی / ارنست ۱۸۴۹، ۱۸۵۱، ۱۹۹۰، ۱۹۹۱
هنرمندی / حسن ۵۸۳
هورکهایمر ۱۹۹۵
هوسرل ۲۱۰
هولدرلین ۵۷۴، ۹۰۳، ۹۴۳، ۱۲۱۳، ۱۳۵۶، ۱۷۰۳، ۱۷۰۴
هوگو / ویکتور ۸۶۷، ۱۹۷۲
هومر پ ۵۲، پ ۶۳، ۵۰۸، ۱۳۲۵، ۱۸۸۷، ۱۸۹۵، ۱۹۳۳، ۱۹۷۳
هیتلر ۳۷۷، ۷۲۸، ۸۴۰، ۹۷۱ ۱۵۳۷
هیوم ۱۶۵۲

ی

یارشاطر / احسان ۲۰۰۱، ۲۰۰۳، ۲۰۰۵
یاسپرس / کارل ۲۰۰۰
یاکوبسون / رومن ۱۶۰۷، ۱۶۱۸، ۱۶۶۹، ۱۶۷۰، ۱۶۷۱، ۱۷۰۶، ۱۹۰۴، ۱۹۰۵، ۱۹۰۶، ۱۹۱۰، ۱۹۸۵، ۲۰۳۴
یاکوولونا / نادژدا ۱۶۵۳، ۱۶۵۴، ۱۶۵۵
یزید ۱۴۶۴
یسه‌نین ۹۸۶
یفتوشنکو / یوگنی ۱۶۱۰، ۱۶۲۳، ۱۶۴۹، ۱۶۵۴
یوحنا ۶۱
یونس ۱۲۰۷
یونسکو ۹۴۳، ۱۳۸۲
یونگ / کارل گوستاو ۱۶۴، پ ۱۸۲، ۱۹۰، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۳۴، ۳۴۱، ۸۱۸، ۱۸۸۶، ۱۸۹۵، ۱۹۲۶، ۱۹۹۵، ۲۰۰۱، ۲۰۳۶
ییتس / ویلیام باتلر پ ۱۲۴، ۵۳۷، ۷۷۲، ۱۶۲۳، ۱۹۴۵

یادداشت نهایی

لابد خواننده ارجمند کتاب طلا در مس متوجه این نکته شده است که «دیباچهٔ طلا در مس» تاریخ ۶۷/۵/۲۲ را دارد و پاره‌ای از مقالات و مصاحبه‌های کتاب پس از آن تاریخ نوشته شده است. سبب بروز این تناقض این است که قرار بود کتاب در تاریخ «دیباچه...» منتشر شده باشد، ولی چاپ کتاب به دلیل انتقال آن از یک ناشر به ناشر دیگر و از این ناشر آخری به خود مؤلف به تأخیر افتاد و طبیعی است که مؤلف نمی‌توانست از گنجانیدن مقالات متعلق به تاریخی بعد از تاریخ دیباچه تا اواسط سال ۷۰ خودداری کند. با وجود این، باز هم پاره‌ای از نوشته‌های مؤلف، مثل «تکمله‌ای بر طلا در مس»، «تحقیق در نامه‌های نیما»، «مصاحبهٔ برلین»، «ادبیات معاصر ایرانی»، «رؤیای بیدار» و یکی دو مصاحبه و مقاله در کتاب حاضر نیامده است. علتش این است که مؤلف اواسط سال ۷۰ را پایان تاریخ حروفچینی کتاب می‌داند، و چاپ مقالات پس از آن تاریخ را به کتابی دیگر موکول می‌کند. این کتاب بزودی به دنبال طلا در مس به دست خواننده خواهد رسید.

رضا ـ براهنی

۷۱/۹/۲۰ ـ تهران

به همین قلم:

مجموعه‌های شعر:

۱ـ آهوان باغ	ناشر: شاعر	تهران	۱۳۴۱
۲ـ جنگل و شهر	جاوید	تهران	۱۳۴۳
۳ـ شبی از نیمروز	ناشر: شاعر	تهران	۱۳۴۴
۴ـ مصیبتی زیر آفتاب	امیرکبیر	تهران	۱۳۴۹
۵ـ گل برگسترهٔ ماه	ناشر: شاعر	تهران	۱۳۴۹
۶ـ ظل‌الله	امیرکبیر	تهران	۱۳۵۸
۷ـ نقابها و بندها (انگلیسی)	رندم‌هاوس	نیویورک	۱۳۵۶
۸ـ غمهای بزرگ ما	نشر اول	تهران	۱۳۶۳
۹ـ اسماعیل	مرغ آمین	تهران	۱۳۶۶
۱۰ـ بیاکنار پنجره	مرغ آمین	تهران	۱۳۶۷
۱۱ـ یار خوش چیزی است	ویس	تهران	۱۳۶۹

داستان:

۱ـ روزگار دوزخی ایاز		تهران	۱۳۵۱
۲ـ دو برادر آخر خط در یک خط	نگین	تهران	۱۳۵۳
۳ـ چاه به چاه ـ نیویورک ۱۳۵۵	نشر نو	تهران	۱۳۶۲
۴ـ مُثله (انگلیسی)	نیو امریکن لایبرری	نیویورک	۱۳۵۶
۵ـ آواز کشتگان	نشر نو	تهران	۱۳۶۲
۶ـ رازهای سرزمین من	مرغ آمین	تهران	۱۳۶۶